



Università degli Studi di Roma “La Sapienza”
Facoltà di Scienze della Comunicazione

Cattedra di Antropologia Culturale

**Pratiche e politiche del territorio.
La cultura del marmo a Carrara
tra Antropologia e Storia dell’Arte.**

Candidato

Stefano Maltese

Relatore

Prof.ssa Lucilla Rami Ceci

Correlatore

Prof. Dario Evola

Anno Accademico
2005-2006

Sommario

<i>Premessa</i>	
Il marmo come <i>sineddoche interpretativa</i>	7
<i>Cenni sulla metodologia di ricerca</i>	
Esperienza e scrittura etnografica a Carrara	11
<i>Parte Prima</i>	
DAL MONTE AL BANCO DI LAVORO: IL MARMO DI CARRARA TRA NATURA E CULTURA	21
<i>Capitolo I</i>	
Le cave: radici nel futuro	25
1.1 <i>Il marmo a monte dell'identità</i>	25
1.2 <i>Tecnologie in cava: l'uomo, le macchine, il monte</i>	40
<i>Capitolo II</i>	
Le mani nella polvere. Arte e tradizione nei laboratori di scultura	51
2.1 <i>La memoria nelle mani</i>	51
2.2 <i>Gli "Studi Nicoli": l'archivio artistico di Carrara</i>	54
2.3 <i>Iporealismo e "primitività" nell'arte di Mario Del Sarto</i>	62
2.4 <i>Scritto nel marmo: l'arte "primitiva" racconta la post-modernità</i>	70

II

Parte Seconda

LUOGHI, CONFINI E VISIBILITÀ DEL CONTESTO ARTISTICO CARRARESE	83
--------------------------------------------------------------------------	----

Capitolo III

Il Museo Civico del Marmo: la “cultura del marmo” in mostra	89
------------------------------------------------------------------------	----

3.1 <i>Un progetto museologico complesso: la strategia espositiva tra completezza e narratività</i>	89
3.2 <i>La struttura museologica: la “cultura del marmo” come frutto del lavoro nei secoli</i>	91
3.3 <i>Analisi del percorso espositivo</i>	93
3.4 <i>Il museo per tutti: nuovi modi di esporre, nuovi modi di vedere</i>	121

Capitolo IV

Attraversamenti. Produzione e ambientazione dell’arte a Carrara	137
4.1 <i>Sculture “in progress”: i Simposi Internazionali di Scultura tra immersività e partecipazione</i>	137
4.2 <i>Arte globale, promozione locale. Le Biennali Internazionali Città di Carrara</i>	148
4.3 <i>Le foglie e la pietra. Esempi di arte ambientale a Carrara</i>	156

Parte Terza

IL MARMO COME RISORSA CULTURALE, TURISTICA ED ECONOMICA	177
--------------------------------------------------------------------	-----

Capitolo V

La memoria del territorio. Paesaggio, arte e cultura per uno sviluppo turistico sostenibile a Carrara	181
5.1 <i>La “reinvenzione” dell’ambiente di cava: attività estrattive e patrimoni identitari</i>	181
5.2 <i>La scultura e la tradizione artigiana nella promozione turistica del territorio</i>	191

<i>Conclusioni</i>	
Scolpire nel marmo il ritratto di una città	205
<i>Appendice</i>	213
Sintesi dell'intervista allo scultore Mario Del Sarto	215
Trascrizione dell'intervista all'avv. Carlo Nicoli	223
Trascrizione dell'intervista alla prof.ssa Maria Grazia Passani	263
Criteri per l'ammissione nella lista dei siti Patrimonio Mondiale dell'Umanità dell'Unesco	280
<i>Riferimenti bibliografici</i>	283
<i>Fonti iconografiche</i>	294
<i>Ringraziamenti</i>	295

L'altrove è uno specchio in negativo, il viaggiatore conosce il poco che è suo, scoprendo il molto che non ha avuto e non avrà.

Italo Calvino, *Le città invisibili*, 1972

Il marmo come *sineddoche interpretativa*

Questa tesi è frutto di un lavoro di ricerca sul campo svoltosi a Carrara in due diversi periodi, nei mesi di ottobre e novembre 2005 e di febbraio 2006.

Fondamentale, sin dall'inizio, è stato il contributo che il Comune di Carrara, nella persona dell'Assessore alla Cultura dott. Andrea Zanetti, ha inteso apportare all'iniziativa della mia ricerca. Alla generosa ospitalità offertami dell'amministrazione comunale si è poi aggiunto il prezioso e insostituibile sostegno del locale Club Unesco di Carrara dei Marmi¹. D'altra parte, questa ricerca costituisce solo l'ultimo prodotto, in senso cronologico, di un rapporto di stretta e continuativa collaborazione scientifica tra la Cattedra di Antropologia del Dipartimento di Sociologia e Comunicazione dell'Università di Roma "La Sapienza", tenuta della prof.ssa Lucilla Rami Ceci, il Comune di Carrara e il locale Club Unesco.

¹ All'attivo interessamento della prof.ssa Maria Grazia Passani, presidente del Club, e alla paziente disponibilità di tutti gli altri soci, devo larga parte di questo lavoro.

Già alcuni anni fa l'antropologo Tullio Tentori, nella convinzione che antropologi e agenzie di valorizzazione del territorio dovessero collaborare in vista dell'equilibrato sviluppo delle località di interesse culturale, istituì un dialogo proficuo e costante con i Club Unesco di molte città italiane e straniere, tra cui anche Carrara. Da quella esperienza ne derivarono molte altre: tra tutte vorrei ricordare la partecipazione della prof.ssa Passani al convegno internazionale "Sassi e Templi, il luogo antropologico tra cultura e ambiente", organizzato nel 2001 dalla prof.ssa Rami Ceci presso la facoltà di Sociologia dell'Università di Roma "La Sapienza"²; e la mostra "Dal masso alla forma viva"³, fortemente voluta da Tentori, tenutasi presso il Museo Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari di Roma. Entrambi costituirono delle occasioni importanti per dare visibilità al contesto culturale carrarese e stimolare un dibattito diffuso sulle problematiche inerenti alla valorizzazione del comprensorio apuano.

Il mio progetto di tesi intendeva inizialmente verificare l'esistenza (ed eventualmente la consistenza) di una "cultura del marmo" a Carrara, nelle forme che storicamente avrebbe potuto

² Il volume a cura di L. Rami Ceci *Sassi e Templi, il luogo antropologico tra cultura e ambiente*, edito da Armando Editore, raccoglie gli interventi degli studiosi che parteciparono a quel convegno.

³ Cfr. Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, *Dal masso alla forma viva. Il marmo di Carrara attraverso le immagini di Ilario Bessi*, Torino, Edizioni Il tucano, 2002.

assumere; non solo in quelle meramente artistiche, ma anche in quelle sociali ed economiche⁴. Durante lo svolgimento della ricerca si è ben presto rivelato l'eccessivo, e forse anche un po' ingenuo, ottimismo delle intenzioni iniziali. La vastità dell'argomento è emersa da subito in tutta la sua complessità, e mi ha orientato a circoscrivere i temi da approfondire.

Ho deciso allora, soprattutto in sede di rielaborazione dei materiali raccolti a Carrara, di sviluppare questo lavoro attorno a pochi temi ricorrenti, sicuramente significativi, ma non certo interamente rappresentativi del vasto universo di cui pure fanno parte. Nel corso della stesura della tesi si è reso sempre più percepibile lo sconfinamento della mia riflessione in territori prosimali alla disciplina antropologica, afferenti ad interessi pregressi nel campo dell'arte e della museologia. È accaduto così che i temi che maggiormente ho approfondito sono proprio quelli legati all'escavazione e alla lavorazione artistica e artigianale del marmo; alle pratiche di significazione, di rappresentazione e di auto-rappresentazione sottese a queste attività all'interno del contesto sociale e culturale della città; alle politiche di patrimonializzazione del territorio e delle sue specificità

⁴ L'espressione "cultura del marmo" denota, nei contributi di molte personalità di spicco del panorama culturale carrarese, una particolare contingenza storica e culturale determinatasi nel comprensorio apuano grazie alla secolare continuità di intervento dell'uomo nel contesto naturale.

culturali e ambientali, anche in ragione dell'auspicabile sviluppo di forme sostenibili di *heritage tourism*⁵. La riflessione sull'identità del *luogo antropologico*, sul suo status perennemente in bilico tra la ricerca di una *continuità esistenziale*⁶ nella post-modernità e il rischio derivante dalla regressione a *non-luogo* senza memoria della sua storia⁷, è trasversale a tutto il lavoro. Non avendo potuto presentare in maniera sufficientemente esaustiva, per le ragioni esposte prima, la complessità intrinseca ai mondi costruiti intorno alla “cultura del marmo”, ho assunto il marmo stesso a *sineddoche interpretativa* in grado se non altro di evocare tale complessità, di suggerirne una chiave di lettura. A mio parere ciò è possibile perché a Carrara la presenza del marmo tra i simboli e le pratiche della quotidianità è talmente pervasiva ed evidente da giustificare l'ipotesi per cui, pur essendo esso solo *una parte* della cultura carrarese, sia in un certo qual modo rappresentativo di *tutta* questa cultura.

⁵ Cfr. A. Simonicca, *Viaggi e comunità. Prospettive antropologiche*, Roma, Meltemi, 2006.

⁶ L. Rami Ceci, “L'invenzione dello spazio tra storia, metastoria e cultura”, in L. Rami Ceci (a cura di), *Sassi e templi. Il luogo antropologico tra cultura e ambiente*, Roma, Armando, 2003.

⁷ M. Augé, *Non-luoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 1993.

Esperienza e scrittura etnografica a Carrara

Negli ultimi decenni gli studi antropologici hanno registrato un'evoluzione straordinaria, sia in termini quantitativi che qualitativi. L'antropologia è oggi un crocevia nel quale si intersecano istanze disciplinari differenti, a volte contrastanti. È stato dunque inevitabile che si manifestasse la necessità di elaborare nuovi strumenti di analisi e di portare a compimento un'attenta revisione degli assunti metodologici di base della disciplina.

Terminato il secolo delle grandi ideologie la categoria dell'*universale* ha perso gran parte del suo fascino per lasciare spazio ad una considerazione più attenta dei *particolarismi*. Ciò è avvenuto in concomitanza ad evidenti processi di globalizzazione, che pur omogeneizzando stili di vita, mercati e culture, espongono il fianco a rinnovate (a volte patologiche) forme di campanilismo, o più moderatamente, di rivendicazione delle identità locali. Per quanto riguarda l'antropologia, quindi, «oggi si può dire che alla metafora di una chiave che apre tutte le por-

te si è sostituita quella di una scatola di utensili dalla quale ogni ricercatore attinge secondo le proprie inclinazioni, riconfigurando ogni strumento così da avanzare per approssimazioni successive»¹.

La complessità del mondo contemporaneo impone al ricercatore sociale, e a maggior ragione all'antropologo, un approccio "cauto" al proprio oggetto di studio; non esistono più, almeno non nelle forme in cui le hanno praticate i ricercatori sociali del Novecento, quelle poderose metodologie che avevano la pretesa di incasellare le variegata forme del vivere in società in strutture onnicomprensive. Abbandonato il mito della completezza ad ogni costo si assiste oggi alla parcellizzazione dell'oggetto di studio, che in un'ottica eminentemente qualitativa smette di essere tale per diventare coprotagonista della ricerca. Esso diventa *soggetto* stesso della ricerca, partecipando attivamente insieme al ricercatore alla produzione testuale di una etnografia. «Un'etnografia post-moderna è un testo che si evolve cooperativamente, costruito con frammenti di discorso che hanno lo scopo di evocare in chi legge e scrive la fantasia di un mondo possibile [...]. L'etnografia post-moderna privilegia il "discorso" al "testo", dunque il dialogo al monologo, ed enfa-

¹ M. Augé, J.P. Colleyn, *L'antropologia del mondo contemporaneo*, Milano, Elèuthera, 2006, pp. 8-9.

tizza la natura cooperativa e collaborativa della condizione etnografica, in contrapposizione all'ideologia dell'“osservatore-osservato”, perché non c'è niente da osservare e nessuno che osserva. C'è invece la reciproca e dialogica produzione di un discorso, di un tipo di storia»².

È interessante notare come questo nuovo approccio metodologico non implichi necessariamente la mortificazione della tanto declamata “ottica di sistema”, ma contribuisca piuttosto a rendere più agevole il passaggio, connaturato alla logica induttiva, dal particolare al generale. L'osservazione del particolare fornisce al ricercatore una varietà di tessere da incastrare a formare un'immagine generale del suo oggetto di studio. A questo si riferisce James Clifford quando in *Scrivere le culture* parla di “verità parziali”: «Le “culture” non si lasciano fotografare in pose statiche, e qualunque tentativo di farlo implica sempre semplificazione ed esclusione, la selezione di un momento nel tempo, la costruzione di un determinato rapporto ego-alter, e l'imposizione o la negoziazione di una relazione di potere»³. La parzialità, intesa soprattutto come rivendicazione da parte del ricercatore del *suo* punto di vista sulla realtà, cessa di contrasta-

² S. A. Tyler, “L'etnografia post-moderna: dal documento dell'occulto al documento occulto” in J. Clifford, G. E. Marcus (a cura di), *Scrivere le culture*, Roma, Meltemi, 2001, pp. 179-180.

³ J. Clifford, “Introduzione: verità parziali” in J. Clifford, G. E. Marcus (a cura di), *Scrivere le culture*, Roma, Meltemi, 2001, p. 36.

re la presunta oggettività dell'osservazione e diventa l'unità di base del costruito narrativo che costituisce l'etnografia. Tuttavia non lo è di per sé, *sic et simpliciter*, ma solo se coordinata alla descrizione di altri particolari, all'enunciazione di altre "verità parziali".

L'antropologia contemporanea suggerisce di concepire l'etnografia come un *collage*, come un *patchwork* che nella varietà delle sue sfumature cromatiche rispecchi la varietà (a volte la contraddittorietà) delle istanze che condizionano la modernità. Ibridazione e senso di spaesamento sono caratteristiche ormai conclamate di quella che James Clifford definisce "modernità etnografica"⁴, in cui convivono, come ho già ricordato, tensioni globalizzanti e un ritrovato localismo. Il ricercatore che faccia propria questa impostazione metodologica avrebbe accesso a strumenti di analisi dalle potenzialità euristiche mai sperimentate prima, specialmente quando riuscisse a dosare in un'equilibrata combinazione racconto personale, evocazione e descrizione oggettivante. Ciò accade perché la narrazione etnografica post-moderna, pur nel suo essere irrimediabilmente "parziale", si presta meglio di altre forme narrative alla descrizione della complessa interazione tra le varie componenti del

⁴ Per il concetto di "modernità etnografica" cfr. J. Clifford, *I frutti puri impazziscono*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

vivere in società, proprio in ragione della sua natura magmatica e polifonica. «L’etnografia non è parte di una ricerca che voglia comporre un sapere universale [...]: essa è invece un discorso sovraordinato al quale tutti gli altri sono relativizzati e nel quale trovano significato e giustificazione. Questo carattere sovraordinato dell’etnografia è conseguenza della sua “imperfezione”»⁵.

Dovendo esporre sinteticamente la metodologia di indagine di cui mi sono servito nel mio studio su Carrara non posso non fare riferimento a quanto detto finora. Nel suo piccolo questa ricerca si è sviluppata proprio a partire da questi importanti assunti di base. Di conseguenza, sin dalla fase di progettazione della ricerca, ho rifiutato l’idea di fare affidamento su una sola tecnica di indagine. Ho ritenuto più opportuno organizzare il lavoro sul campo in maniera flessibile, prevedendo una commistione di tecniche in grado di portare alla luce la complessità strutturale e simbolica del contesto carrarese, specialmente in relazione ai valori economici e culturali associati al marmo.

Si sono rivelati di fondamentale importanza i tanti colloqui informali che ho avuto con vari esponenti del panorama culturale di Carrara. Questi colloqui, spesso fugaci, poco più di uno scambio di battute, hanno avuto il merito di orientare la mia

⁵ S. A. Tyler, *op. cit.*, p. 175.

attenzione verso argomenti precisamente connotati, rispetto alla vastità dell'argomento generale; si sono combinati alle mie capacità deduttive per guidarmi nella scelta degli aspetti meritevoli di approfondimento, tra i tanti possibili.

Se i colloqui informali hanno contribuito in maniera determinante a delineare approssimativamente l'universo di ricerca, l'osservazione partecipante e il metodo visuale sono stati i veri motori del processo interpretativo⁶. D'altra parte, tenuto conto dell'argomento di questo lavoro, non poteva essere altrimenti: la dominante componente estetica legata alla lavorazione artistica dal marmo ha prodotto un deciso sbilanciamento della metodologia di ricerca verso tecniche di analisi visuale.

A questo proposito mi corre l'obbligo di fare una precisazione, se non altro per non cadere in contraddizione con quanto detto qualche riga più sopra. La consuetudine inganna, e spesso costringe ad utilizzare terminologie obsolete: ciò che sopra ho definito osservazione partecipante si è configurato piuttosto, nel

⁶ Il metodo visuale in antropologia si basa sulla registrazione e la descrizione di una serie di *items* variamente rintracciabili nel contesto che si sta studiando (ubicazione, strutture, funzioni, target, modalità di fruizione, contenuti simbolici). L'esercizio dell'osservazione partecipante e del metodo visuale permette al ricercatore di razionalizzare gli stimoli derivanti dalla pratica degli spazi fisici e sociali, in modo tale da poterli poi sistematizzare e rendere intelligibili. Di nuovo torna la metafora del *collage*: ciò che è stato percepito in maniera frammentata e discontinua viene ricomposto e sintetizzato dal ricercatore secondo un nuovo schema, durante la stesura del rapporto di ricerca.

corso della ricerca, come una sorta di *partecipazione osservante*⁷. Non si tratta di una semplice inversione chiasmica dei termini, ma di una precisazione gravida di conseguenze metodologiche di non poco conto.

L'osservazione partecipante legittima, almeno a livello teorico, una sorta di "dittatura interpretativa" da parte del ricercatore. In più configura una situazione nella quale l'attendibilità delle conclusioni della ricerca è pesantemente inficiata dalla naturale predisposizione dell'osservato (l'*oggetto* della ricerca) ad "osservare" a sua volta il ricercatore (il *soggetto*), come si fa con ciò che si percepisce come estraneo ed avulso al proprio sistema culturale di riferimento. La tecnica della *partecipazione osservante* attua il superamento di questo iato tra il ricercatore e il contesto che intende osservare mediante un processo di *osmosi interpretativa*, per cui oggetto e soggetto della ricerca cambiano di segno per partecipare cooperativamente alla testualizzazione: «Il punto essenziale è che [...] la forma dovrebbe emergere dal lavoro congiunto dell'etnografo e dei suoi collaboratori indigeni. L'attenzione va rivolta al carattere *in fieri* della testualizzazione, che è solo la prima fase interpretativa che for-

⁷ Cfr. L. Ricolfi (a cura di), *La ricerca qualitativa*, Roma, Carocci, 2000; A. Mancuso, "La partecipazione osservante e le sue ragioni", Postfazione in A. M. Cirese, *Tra cosmo e campanile. Ragioni etiche e identità locali*, Siena, Protagon Editori Toscani, 2003.

nisce al lettore un testo negoziato da interpretare. Il processo ermeneutico non si esaurisce nel rapporto tra lettore e testo, ma include le pratiche interpretative dei partecipanti al dialogo originario»⁸. La trasformazione di osservazione partecipante in partecipazione osservante riorganizza concettualmente l'annoso dibattito sulla legittimità di ricerche che abbiano la pretesa di definirsi “scientifiche” (quindi oggettive) pur concedendo molto alla soggettività del ricercatore sociale; e lo fa ponendo l'accento sulla condivisione dell'esperienza di ricerca piuttosto che sulla preminenza interpretativa attribuita ora al ricercatore ora al contesto.

Nella parte conclusiva del mio soggiorno di ricerca a Carrara ho raccolto anche delle interviste focalizzate, a chiusura di un ciclo di incontri che mi avevano già portato ad instaurare un rapporto di cordialità con gli intervistati⁹. Ciò ha permesso di sviluppare con loro una discussione autentica e sincera, all'insegna di una relazionalità “calda”, mai compromessa da formalismi e ritrosie.

Le testimonianze raccolte non hanno tuttavia la pretesa di delineare un quadro completo ed esaustivo della complessa realtà culturale della città. In vari passaggi, per esempio, emerge

⁸ S. A. Tyler, *op. cit.*, p. 181.

⁹ La trascrizione delle interviste è consultabile nell'Appendice di questa tesi.

una chiara contrapposizione tra le politiche di promozione del territorio proposte dagli intervistati e quelle attuate di fatto dall'amministrazione. Tali spunti avrebbero sicuramente meritato la possibilità del contraddittorio, ma i tempi serrati della ricerca sul campo e la relativa disponibilità dei soggetti istituzionali ai quali tali critiche erano rivolte hanno reso impossibile la verifica di questa dimensione conflittuale.

La scelta delle persone da intervistare è stata dettata dalla necessità di offrire diversi punti di vista sull'antico rapporto che lega i lavoratori del marmo alla materia che quotidianamente plasmano. In questo senso la scelta di intervistare lo scultore Mario Del Sarto e l'avvocato Carlo Nicoli, amministratore dell'omonimo studio di scultura, pone di fronte agli occhi del lettore la rappresentazione di un modo di lavorare il marmo simile, se si prescinde dai volumi, nelle tecniche, ma profondamente diverso nelle motivazioni. L'ipotesi che avevo elaborato dopo aver visitato entrambi questi studi di scultura, confermata poi dalle interviste, era appunto che la scultura di Del Sarto e quella eseguita negli Studi Nicoli fossero frutto di motivazioni estremamente diverse.

Da parte sua l'intervista alla prof.ssa Maria Grazia Passani, presidente del Club Unesco di Carrara dei Marmi, impone una seria riflessione sulla candidatura di Carrara e di tutto il

comprensorio apuano all'iscrizione nella lista dei siti di interesse paesaggistico e culturale tutelati dall'Unesco. Appare tuttavia evidente che la patrimonializzazione della cultura e del paesaggio carrarese non può e non deve essere frutto di un intervento esterno. La consapevolezza della propria identità culturale si costruisce, come è noto, sul territorio; è la stessa cittadinanza che deve elaborare un'immagine condivisa di sé, attingendo a quelle caratteristiche che fanno di Carrara una città unica al mondo, luogo allo stesso tempo di meraviglie paesaggistiche e di una millenaria tradizione nell'escavazione e nella lavorazione artistica del marmo.

Parte Prima

DAL MONTE AL BANCO DI LAVORO: IL MARMO DI CARRARA TRA NATURA E CULTURA

In un suo recente lavoro James Hillman esorta a riscoprire l'“anima dei luoghi”, il loro carattere originario. La categoria determinante da considerare quando si intende stabilire in cosa risieda l'anima di un luogo è quella dell'*in*, dell'interno, in opposizione ad un *out* che consiste di tutte le trasformazioni operate dall'uomo che nel corso del tempo sono intervenute a modificare la vocazione originaria del luogo, fino ad eliminarne l'anima, nei casi più gravi. «È importante rendersi conto di cosa i luoghi “contenevano”, tenevano-*dentro*, da cosa fossero *inhabited*. [...] Questo *in*, l'interiorità del luogo, è *l'anima del luogo*. Ciò si manifesta in parte ai nostri sensi, al nostro corpo attraverso i sensi»¹.

L'anima di Carrara è *nel* marmo. L'evidenza con cui questa verità si presenta agli occhi di chi la visita per la prima volta è sconcertante. Non è solo la fama della città ad annunciare la

¹ J. Hillman, *L'anima dei luoghi*, Milano, Rizzoli, 2004, p. 91.

sua natura, ma ciò che si vede, ciò che si presta, senza possibilità di errore, alla chiarificatrice osservazione visiva.

La città, accoccolata in una stretta valle ai piedi delle Alpi Apuane, sul versante tirrenico della catena montuosa, è dominata dal bagliore delle cave, che nelle giornate di cielo limpido brillano al sole e sembrano illuminare di luce propria l'abitato a valle. La presenza delle cave è estremamente percepibile, a tratti invadente; non esiste angolo della città dal quale non sia possibile scorgerle. Come se ciò non bastasse il marmo annuncia la sua pervasiva presenza nella fine polvere bianca che ricopre i marciapiedi e le automobili delle strade percorse dai camion che scendono dai monti con il loro carico di blocchi o di scaglie di marmo. Anche il Carrione, il fiume che attraversa la città, sembra voler affermare il suo legame con i monti da cui nasce; come i cavaatori è "sporco" di marmo, le sue acque torbide e lattiginose sono la testimonianza diretta di un percorso che passa per le cave e lì si carica di significati particolari, al limite tra il funzionale e il magico. Senza le acque del Carrione l'escavazione sarebbe impossibile: l'acqua serve infatti a raffreddare il filo diamantato impiegato nel taglio dei blocchi e a gonfiare i cuscinetti idraulici necessari per distanziare il blocco dalla parete dalla quale è stato tagliato. Ciò spiega anche come mai nel secolo scorso siano sorte sulle rive del torrente un gran

numero di piccoli laboratori, ormai in gran parte abbandonati. Oggi questi scheletri arrugginiti accompagnano la salita alle cave, e ricordano un passato non troppo lontano in cui la lavorazione industriale ed artigianale del marmo era diffusa in maniera capillare sul territorio.

Ma l'anima di Carrara è più simile ad un Giano bifronte che a un'entità lineare, monocroma. Le cave sono infatti solo un aspetto della complessa identità carrarese, l'altro è da identificarsi nel secolare mondo di tradizioni legate alla lavorazione del marmo. Carrara non sarebbe se stessa se ad una fiorente attività estrattiva non fosse da sempre corrisposta una importante tradizione artigianale ed artistica nella lavorazione del marmo. L'unicità di Carrara, il suo carattere distintivo risiede proprio nel fatto che da sempre estrazione a monte e lavorazione artistica del marmo a valle convivono traendo reciproco vantaggio l'una dall'altra. Tutto ciò avviene peraltro in un contesto geografico limitato, che favorisce la compenetrazione di questi due mondi e la caratterizzazione in senso lato di tutto il comprensorio carrarese. Carrara è dunque l'unico centro mondiale in cui alla perizia nell'uso delle più moderne tecniche di coltivazione degli agri marmiferi si affiancano anche una sensibilità estetica ed un'esperienza artistica secolari nella lavorazione della materia prima escavata.

Per questi motivi ho deciso di aprire questo lavoro trattando proprio gli argomenti relativi alle cave e agli studi di scultura; sono questi gli aspetti che maggiormente connotano la città, che ne definiscono la cifra fondamentale. Lungi dal voler affermare, nella logica tipica di un obsoleto determinismo ambientale, che la presenza del marmo apuano abbia da sola creato i presupposti per la nascita e la crescita di un fiorente artigianato a Carrara², vorrei piuttosto dimostrare come escavazione e lavorazione artistica del marmo costituiscano due aspetti complementari di una medesima realtà. La loro vicinanza nell'esposizione non propone una manichea opposizione in termini, ma serve piuttosto ad evidenziare un'adiacenza semantica che permette di inquadrare la questione relativa alla cultura del marmo a Carrara in un'ottica di ampio respiro, in quanto a Carrara «natura e cultura [sono] espresse e codificate nel *marmo*»³.

² Sul determinismo ambientale e sulle critiche ad esso rivolte cfr. T. Tentori, *Antropologia culturale*, Roma, Armando, 1960, pp. 32-36.

³ T. Tentori "Spunti per l'identità carrarese", in Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, *Dal masso alla forma viva. Il marmo di Carrara attraverso le immagini di Ilario Bessi*, Torino, Edizioni Il tucano, 2002, p. 29.

Capitolo I

Le cave: radici nel futuro

1.1 La cava: a monte dell'identità

*Ore bianche di lavoro e sudore è la Montagna
amore, gioia, memoria, mie profonde radici.*

Ascolto la sua voce

di bellezza e sofferenza antica.

Dal suo cuore profondo il battito

si dilata, si espande, poi

esplosione in scoscese pareti, immensi canali.

Vita è la Montagna:

ora è ferita, rapinata, lacerata.

Piange l'immenso dolore

in lacrime di marmo,

scioglie le pene in scaglie

frantumate dai giorni.

[...]

Racchiude la Montagna l'essenza dei miei ieri,

di questi tribolati oggi,

le speranze del prossimo domani.¹

¹ A. V. Cordiviola, *Poesie*, in "Atti e memorie della Accademia Aruntica di Carrara", vol. IV, anno 1998, Carrara, 1998, p. 90.

Come spesso accade, la forza evocativa del verso riesce là dove la prosa, con il suo incedere macchinoso, stenta. Nei versi della poesia *La mia Montagna*, si ritrovano *in nuce* tutti gli argomenti che verranno trattati in questo capitolo. Le cave sono infatti il carattere distintivo di Carrara, la connotano visivamente e praticamente, nelle tante valenze che il marmo da esse estratto assume nel dipanarsi della vita quotidiana della città.

Credo sia importante, innanzitutto, porre in evidenza come da più di duemila anni le cave assurgano ad un ruolo di primaria importanza nella definizione dell'identità carrarese. Storicamente l'escavazione dei marmi ha posto le basi per un importante incontro tra culture diverse e ha creato i presupposti per un proficuo, anche se a volte conflittuale, scambio di esperienze e di conoscenze.

Il processo di negoziazione dell'identità carrarese ha assunto nel tempo tre forme dominanti, a tratti estremamente differenziate. Definirei queste tre fasi, in maniera temporanea e del tutto perfettibile, fase dell'*introiezione*, fase della *crescita* e fase dell'*estroversione*².

² Questa periodizzazione, di natura prettamente tassonomica, non intende avere una dimensione conclusiva e storicamente comprovata; tanto meno serve a incasellare processi di ampio corso in periodi storici ben delimitati. Per questi motivi eviterò di definire tali fasi in senso diacronico, se non con larga approssimazione; tenterò piuttosto di fornire un quadro di riferimento convenientemente "fluidò", con il solo intento di orientare

Nella prima fase, che ho definito di *introiezione*, la zona delle Alpi Apuane oggi deputata all'estrazione dei marmi è stata il centro focale di un evidente interesse economico da parte di Roma Antica, la quale si avviava a costruire fisicamente il suo impero anche con i marmi estratti in quelle zone. La presenza di legioni romane sul territorio della Garfagnana e in corrispondenza degli attuali centri di Sarzana e Camaiore, ha comportato per tutto il periodo che va dal 200 a.C. ca. alla caduta dell'Impero Romano la massiccia affluenza nella zona di popolazioni barbare assoggettate e costrette al lavoro forzato in cava³. Questa congerie di lingue, usanze e, non ultimi, caratteri somatici, ha contribuito in maniera determinate a fondare la struttura portante dell'identità carrarese su assi differenziati.

Se nella prima fase di *introiezione* le cave (soprattutto quelle lunensi) sono state luogo di incontro e di scontro tra culture e testimoni di un processo di “assorbimento culturale” mediato dall'istanza unificante rappresentata dalla dominante componente romana⁴, nella fase di *crescita* Carrara comincia a costruire la sua identità intorno all'oramai consolidata immagi-

l'argomentazione senza affermare verità la cui dimostrazione richiederebbe decine di pagine.

³ Cfr. intervista all'avv. Carlo Nicoli, in Appendice, p. 226.

⁴ Si tenga presente che Carrara, già in epoca romana fu luogo di acquisizione, rielaborazione ed aggiornamento delle tecniche di escavazione del marmo in cava. A questo proposito l'esperienza carrarese si pone come la naturale prosecuzione di quelle egizie e greche, avviate già secoli prima.

ne di “città del marmo”.

Sebbene il centro abitato oggi conosciuto con il nome di Carrara sia attestato per la prima volta solo in un documento scritto dell’inizio del millennio scorso, si può affermare con certezza che Carrara deriva il suo particolare rapporto con le cave e con il marmo dall’antico insediamento romano di Luni, che tra il 177 a.C., anno di fondazione della colonia, e la fine del V secolo d.C., aveva «impresso al territorio compreso tra il Monte Sagro e il Mare Tirreno un assetto che resterà praticamente immutato, nelle sue strutture più importanti, fino alla prima metà dell’Ottocento»⁵.

Nel Medioevo Carrara e i suoi marmi acquisiscono visibilità nella *Commedia* di Dante, disseminata di riferimenti alle Alpi Apuane e al marmo da esse estratto. Particolarmente nel Canto X del Purgatorio, il candore del marmo diviene metafora della purezza d’animo del peccatore che abbia fatto atto di contrizione e pentimento. La virtù dell’umiltà, *condicio sine qua non* di qualsiasi tentativo di ascesa catartica alla sommità del Purgatorio, trova risponidenza secondo Dante nella candida e viva materialità dei bassorilievi che adornano la prima Cornice del Monte, in cui non a caso sono rappresentate, in maniera arti-

⁵ E. Dolci, *Carrara la città e il marmo*, Sarzana (Ms), Zappa Editore, 1985, p. 33.

sticamente mirabile, scene di umiltà premiata⁶. Ma se nella sua forma artisticamente definita il marmo lascia presagire la gioia della redenzione, nello stesso Canto X il masso grezzo e informe trasportato sul capo dai superbi diviene lo strumento attraverso cui si attua la punizione divina. Il percorso dei superbi verso la cima del Purgatorio viene quindi ad articolarsi in una dimensione bifocale, in cui il marmo, nella sua duplice qualità di materia e di simbolo figurativo, si configura come estensione ed insieme manifestazione della potenza divina⁷.

La fase di crescita dell'identità carrarese vede dunque la materia marmorea caricarsi di significati spirituali profondi; la qualità estetica non è fine a se stessa, ma risulta potenziata dalla affermazione di significati allegorici di ampia capacità evocativa. Dunque non pare infondata l'ipotesi per cui si siano andati definendo, proprio in questa seconda fase, i fondamenti di una vera e propria "cultura del marmo" a Carrara. D'altra parte non è un caso che molte delle opere di maggior pregio del Rinascimento Italiano siano state prodotte impiegando lo statuario di Carrara. La fioritura artistica del Rinascimento e la nascita di un

⁶ Difficile non riconoscere nella nera parete della prima Cornice sulla quale «biancheggiava» (*Purg.*, X, 72) candido il marmo dei bassorilievi una rappresentazione delle cave, che Dante aveva avuto modo di ammirare nel periodo di esilio presso i Malaspina.

⁷ R. M. Galleni Pellegrini, *Il marmo come emozione estetica ed allegoria morale nella Divina Commedia*, in "Atti e memorie della Accademia Aruntica di Carrara", vol. IV, anno 1998, Carrara, 1998, pp. 27-32.

artigianato del marmo, seppure embrionale e diffuso frammentariamente sul territorio⁸, stanno a significare che già allora il comprensorio apuano, e particolarmente Carrara con i suoi marmi e tutto il suo indotto, erano giunti ad un grado di maturazione tale da permettere la permanenza in città di artisti di grande calibro, checché ne abbia detto Michelangelo⁹, forse troppo abituato ai fasti delle Sale Vaticane per poter accettare la visione dell'umile esistenza dei cavaatori dell'epoca.

Nella fase di *estroversione*, l'identità carrarese, ormai definita, diviene protagonista di un formidabile processo di abbattimento dei confini geografici e culturali che fino ad allora l'avevano caratterizzata. Complice la felice collocazione dei giacimenti, che favoriva l'esportazione dei marmi via mare, la specializzazione dei cavaatori carraresi nelle tecniche di coltivazione degli agri marmiferi e la qualità specifica del marmo han-

⁸ Le prime notizie sull'organizzazione delle botteghe artigiane risalgono al XV secolo, quando si comincia ad avere testimonianza scritta dei contratti notarili che ne regolavano l'attività. Cfr. L. Passeggia, *Carrara e il mercato della scultura*, Milano, Fondazione Cassa di Risparmio di Carrara, 2005, p. 34.

⁹ Impegnato a Carrara nella ricerca dei blocchi per le sue sculture, in una lettera ad un amico Michelangelo scrisse: «Il luogo di cavare marmi qua è molto aspro, e gli uomini molto ignoranti per tale esercizio, epperò bisogna una grande pazienza, e qualche mese tanto che sieno domesticati i monti ed ammaestrati gli uomini [...] i marmi che ho cavati sono mirabili benché io ne abbia pochi». La citazione è tratta da G. Bertucelli, *I luoghi del marmo (parte I)*, in "Le Apuane. Rivista di storia, cultura, etnologia" Anno XXIII, n. 44 (Nov. 2002), Massa, Uliveti, 2002, p. 26.

no dato corso ad una stagione di grande fortuna per la città di Carrara, addirittura a livello mondiale.

Sono tante le testimonianze a sostegno di questa tesi. Mi limiterò a citarne solo alcune, al fine di dimostrare come l'unicità del marmo apuano e il *know how* della popolazione carrarese nell'escavazione e nella lavorazione dello stesso siano stati, a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, i veri artefici della grande notorietà che Carrara andava ottenendo in Europa e nelle Americhe.

Si consideri innanzitutto la grande risonanza che ebbe a livello internazionale il "Progetto Carrara" per il salvataggio dei grandi templi di Abu Simbel, che allora sorgevano in nell'area destinata ad accogliere il bacino artificiale del Lago Nasser, generatosi a seguito della costruzione della Diga di Assuan. Nel 1963 una spedizione di specialisti italiani, capeggiata dall'ing. Osvaldo Giannetti e composta, tra gli altri, anche da due scultori di Carrara, Carlo Andrei e Nardo Dunchi¹⁰, verificò la reale possibilità di tagliare in blocchi i templi di Ramsete II e della regina Nefertari impiegando il filo elicoidale, già in uso da circa un secolo presso le cave apuane. Gli studi geologici sulla pietra in cui erano stati scolpiti i templi confermarono la fattibilità del

¹⁰ Nella mia permanenza a Carrara ho avuto la fortuna di conoscere lo scultore Nardo Dunchi. Nonostante l'età ormai avanzata, continua ad esercitare con passione la sua arte negli Studi Nicoli.

progetto, sostenuto dall'Unesco, e permisero di attuarlo con successo negli anni seguenti.

La spedizione ebbe molto risalto sulle pagine dei giornali. Il Giornale del Mattino del 24 marzo 1963 scriveva: «La città di Carrara ha risposto in pieno all'appello lanciato dall'Unesco lo scorso anno per il salvataggio dei templi di Abu Simbel. Della spedizione in terra d'Egitto della troupe capeggiata dall'ing. Osvaldo Giannetti e della quale hanno fatto parte i due scultori carraresi Carlo Andrei e Nardo Dunchi, [...], hanno parlato in questi giorni i giornali di tutto il mondo e un grande risalto è stato dato all'avvenimento dalla stampa egiziana, che ha commentato in maniera favorevole il progetto "Carrara" per la fedele ricostruzione dei giganteschi templi nella valle della Nubia, in un luogo che sarà scelto dai tecnici dell'Unesco»¹¹.

La sostenibilità del "Progetto Carrara" è evidentemente frutto di una secolare esperienza nell'escavazione del marmo. È interessante notare come l'applicazione di tecnologie al servizio del lavoro in cava alla salvaguardia del patrimonio della Nubia costituisca la naturale continuazione di un processo di *omeostasi culturale* cominciato secoli prima, quando i Romani applicarono per la prima volta ai giacimenti apuani tecniche di escava-

¹¹ G. Cristallino, *È possibile salvare Ramsete II tagliandolo a fette*, in "Il Giornale del mattino" del 24 marzo 1963, p. 12.

zione apprese dai greci, che a loro volta le avevano ereditate dalla cultura egizia¹².

A confermare la tesi dell'*estroversione*, dell'apertura di Carrara ai mercati e all'innovazione, interviene anche la nascita dei cosiddetti "laboratori", imprese a conduzione familiare impegnate nella lavorazione artigianale del marmo.

Gli storici concordano nell'affermare che tra il Cinquecento e il primo Novecento l'artigianato carrarese non abbia conosciuto picchi elevati nella qualità della sua produzione artistica. Fino ad allora la produzione dei laboratori era stata condizionata da un tradizionalismo di maniera più vicino al gusto della committenza che alle istanze di una reale *renovatio* dell'arte scultorea. Due furono gli elementi che intervennero a mutare questa situazione di mediocrità diffusa: l'introduzione di tecnologie in grado di sveltire i tempi di lavorazione e di abbattere i costi; e soprattutto l'affermazione, sul finire dell'Ottocento, di «nuove correnti culturali che, promuovendo una diversa concezione dell'arte e dell'artista, attraverso la provocazione, la sorpresa e lo scandalo, tendevano a collocarsi in evidente contrasto con le presunte finalità costituite dell'arte tradizionale. [...] Abbandonata l'idea che l'arte dovesse occuparsi solo di problemi formali, venne a diffondersi l'esigenza di

¹² Cfr. intervista all'avv. Carlo Nicoli, in Appendice, pp. 253-254.

creare qualcosa che non esistesse prima [...]. Qualcosa cioè che si imponesse nello spazio e nel tempo per la propria originalità»¹³.

La conseguenza di quanto detto sinora non tardò a manifestarsi nella proiezione dei marmi di Carrara su tutti i principali mercati internazionali¹⁴. Come in un circolo virtuoso le importanti commissioni provenienti dall'estero stimolarono la crescita in quantità e soprattutto in qualità della produzione artistica dei laboratori. Al mercato delle copie si affiancò, specialmente nel Novecento, quello di opere originali prodotte *in loco* da scultori provenienti da tutte le parti del mondo; a loro volta le opere erano destinate ad arricchire i palazzi e le collezioni dei più prestigiosi musei d'arte del mondo¹⁵.

Nella fase di estroversione la città di Carrara assume dunque le sembianze di un laboratorio di idee e di soluzioni tecniche dedicate al mondo dell'escavazione e della lavorazione artistica del marmo. La presenza di grandi scultori nei laboratori di scultura e l'alta qualità dei marmi hanno garantito alla città un lungo e fecondo periodo di crescita economica, sociale e culturale.

¹³ L. Passeggia, *op. cit.*, p. 33.

¹⁴ Per una panoramica completa sui rapporti commerciali tra Carrara i mercati europei e americani, cfr. L. Passeggia, *op. cit.*

¹⁵ Cfr. intervista alla prof.ssa Maria Grazia Passani, in Appendice, p. 264.

Nella contemporaneità, questo stato di grazia sembra però aver ceduto il passo ad una condizione generalizzata di decadenza e ad un graduale cedimento delle strutture portanti su cui tale fioritura si era fondata. Questa, stando agli umori dei cittadini colti nel corso della ricerca, sembrerebbe essere causata dall'indiscriminato sfruttamento delle cave operato negli ultimi anni. La frustrazione della cittadinanza si fa ancora più acuta quando si affronta il tema del granulato di calcio. Negli ultimi anni, il granulato carrarese ha visto crescere in maniera esponenziale la sua importanza sui mercati nazionali ed internazionali, grazie alla sua purezza (conseguenza diretta della qualità superiore del marmo carrarese) e all'ampia gamma di prodotti in cui trova applicazione il carbonato di calcio che se ne ottiene. Ciò ha ingenerato addirittura il sospetto che proprietari di cava senza scrupoli frantumino volontariamente marmi di ottima qualità per ottenerne un granulato più pregiato, quindi relativamente più costoso. Ma la veridicità di questa tesi sembra difficilmente comprovabile, giacché i ricavi derivanti da una tonnellata di granulato, per quanto puro possa essere, non potranno mai eguagliare quelli derivanti da un blocco di statuario di peso identico, pronto per essere scolpito. Non va tuttavia sottovalutato il fatto che l'estrazione di detriti destinati alla produzione di granulato di calcio costituisce ad oggi una attività piut-

tosto redditizia, grazie alle economie di scala conseguenti ai grandi volumi movimentati: dovendo operare una stima approssimativa, si potrebbe dire che di dieci camion che scendono a valle dalle cave con il loro carico di marmo solo due trasportano blocchi destinati alle segherie, ai laboratori o al porto per l'imbarco; gli altri otto trasportano appunto montagne di detriti, quegli stessi detriti che un tempo andavano a costituire i *ravaneti*, le suggestive lingue bianche adagiate sui versanti scoscesi della montagna che raccoglievano gli scarti della lavorazione in cava.

È dunque plausibile ipotizzare che questa sensazione di frustrazione di fronte allo sfruttamento delle cave, peraltro vantaggiosa solo per pochi, sia indicativa di un disagio diffuso e spesso molto profondo. L'identità del territorio rischia di essere corrosa, nel senso letterale del termine, dal continuo lavoro di ruspe e camion. In queste condizioni, individuare le ragioni di una *continuità esistenziale*¹⁶ dell'identità carrarese nelle mutate condizioni storiche appare piuttosto difficile: non solo perché si è determinato uno scollamento tra il territorio e la popolazione

¹⁶ Con questa espressione L. Rami Ceci intende la capacità di un contesto ambientale di «soddisfare esigenze che sono mutate nel tempo, al di là e al di sopra di avvenimenti storici e vissuti individuali che sono appartenuti ad altre generazioni». Cfr. L. Rami Ceci, "L'invenzione dello spazio tra storia, metastoria e cultura", in L. Rami Ceci (a cura di), *Sassi e templi. Il luogo antropologico tra cultura e ambiente*, Roma, Armando, 2003, p. 81.

che su di esso insiste (dato che la presenza di uomini in cava è sempre più limitata, a causa dell'innovazione tecnologica), ma soprattutto perché ormai sono quasi esclusivamente economici i criteri che governano il rapporto dell'uomo con la cava (se si escludono alcuni progetti di rifunzionalizzazione in senso culturale, di cui parlerò più avanti).

«Un *luogo* rivela la propria continuità esistenziale non semplicemente *essendo* un certo luogo, ma *essendo percepito* da uno spettatore che lo “guarda” in un certo modo; anzi potremmo dire che quel sito, in quanto “luogo” è *solo quello che appare all'uomo, è solo quello che gli individui vogliono che esso sia*»¹⁷; alla luce di questa riflessione ben si comprende come Carrara non riesca più a vedere nelle cave il luogo simbolico della sua identità: ciò non può accadere perché le cave sono di fatto l'esatto contrario di ciò che i carraresi vorrebbero che fossero: un patrimonio comune, condiviso da tutta la cittadinanza¹⁸. È in corso il processo per cui «la perdita di significato di un luogo corrisponde alla perdita dell'identità per i gruppi che vi abitano o ne fruiscono»¹⁹; è proprio per questo motivo che qualsiasi politica di valorizzazione del patrimonio locale (in senso culturale ma anche economico) dovrebbe prendere le

¹⁷ *Ibidem*, p. 83.

¹⁸ Cfr. paragrafo 1.2, *infra*, e *Foto 2* in questo capitolo.

¹⁹ Cfr. L. Rami Ceci, *op. cit.*.

mosse da una progettualità condivisa dalla parte più larga possibile della cittadinanza, non solo da gruppi di potere depositari di interessi particolaristici. Ciò dovrebbe essere particolarmente considerato in contesti particolari come Carrara, in cui elementi naturali unici e processi di antropizzazione complessi interagiscono da secoli generando soluzioni originali, meritevoli di essere salvaguardate e valorizzate²⁰. Il pensiero corre inevitabilmente a siti di grande interesse culturale e paesaggistico che con Carrara condividono una caratterizzazione forte in senso ambientale. La pietra, nella sue valenze alternativamente simboliche e puramente materiali, cioè architettoniche, accomuna Petra, Matera, la Ciudad Perdida dei Tayrona in Colombia²¹, e Carrara a ciascuna di esse. Ciò che le distingue è il fatto che gli abitanti di Carrara, stante l'attuale situazione di sfruttamento intensivo delle cave, non possono procedere alla "riappropriazione" simbolica di esse, quindi alla rifondazione di un'identità cittadina veramente radicata nel territorio.

Gli antichi abitanti dei Sassi di Matera (oggi di nuovo abi-

²⁰ È proprio sull'integrazione e sull'armonia tra gli aspetti naturali del territorio e i segni culturali dell'antropizzazione che si pronuncia l'Unesco nel nominare un particolare sito Patrimonio dell'Umanità. In Appendice è possibile consultare la lista dei criteri adottati dall'Unesco per la valutazione delle candidature proposta dagli stati nazionali.

²¹ Per una trattazione interdisciplinare delle strategie di valorizzazione di questi contesti cfr. L. Rami Ceci (a cura di), *Sassi e templi. Il luogo antropologico tra cultura e ambiente*, Roma, Armando, 2003.

tati dopo lunghi anni di abbandono) hanno conosciuto il trauma dello *sradicamento dal luogo* in nome di ragioni eminentemente ideologiche, basate sulla presunta inammissibilità delle loro condizioni di vita all'interno degli abitati ipogei. Oggi un graduale processo di conversione e di adattamento ai moderni standard igienico-sanitari li ha restituiti ad una socialità complessa e storicamente radicata nel territorio, come dimostra il rito della *capriata*, descritto da Tullio Tentori in occasione della sua appassionata rilettura degli studi condotti negli anni Cinquanta proprio a Matera²². Significativo anche il caso di Petra, in Giordania, che «oggi non è più la città beduina misteriosa e inaccessibile, raggiunta solo da un turismo culturale di *elite* e dalle spedizioni archeologiche, ma luogo dove le identità tradizionali convivono più o meno pacificamente con una “identità planetaria” in fieri [...]»²³; similmente la Ciudad Perdida, la mitica Teyuna, rappresenta per i Tairona un luogo sacro, profondamente identitario, nonostante sia ormai da decenni meta di flussi turistici considerevoli grazie ad una discutibile politica di promozione del territorio attraverso la diffusione di immagini

²² Vasta è la bibliografia di Tentori sui Sassi di Matera. Per una introduzione a questi studi si considerino dello stesso autore: *Antropologia culturale*, Roma, Armando, 1960; *Il sistema di vita della comunità materana*, in “Scritti Antropologici”, Vol. III, Roma, Edizioni Ricerche, 1968; *Il ruolo delle scienze sociali nella questione lucana*, in “Questione meridionale e Basilicata: bilancio e prospettive”, Quaderni FORMEZ 29, 1993.

²³ Cfr. L. Rami Ceci, *op. cit.*, p. 86.

stereotipate, appositamente costruite per incontrare il gusto dei turisti europei e nord-americani²⁴.

La rapida scorsa di questi casi di studio mostra chiaramente quanto sia fondamentale che il processo di negoziazione di un'identità condivisa abbia negli individui che insistono sul territorio il suo baricentro primario; sono proprio questi, infatti, che elaborano l'*ethos* del luogo, se ne appropriano e lo rendono poi visibile a se stessi e al mondo.

1.2 Tecnologie in cava: l'uomo, le macchine, il monte

Per quanto risulti evidente e naturale la correlazione tra il lavoro in cava e l'impiego di macchinari altamente specializzati per il taglio dei blocchi di marmo, il contributo che le tecnologie apportano ai processi di lavorazione dei materiali lapidei in cava è tutto sommato limitato; si limita a rendere più sicuri e più veloci procedimenti che altrimenti richiederebbero sforzi notevoli e tempi assai lunghi.

Mai come in una cava di marmo la tecnologia assume una valenza strumentale, solo velatamente teleologica. Al di là degli innegabili vantaggi in termini di redditività degli agri

²⁴ Cfr. F. Mazzone, "Montagne, rocce e rovine sacre: la Ciudad Perdida dei Tairona", in L. Rami Ceci (a cura di), *Sassi e templi. Il luogo antropologico tra cultura e ambiente*, Roma, Armando, 2003.

marmiferi che l'impiego di alcuni macchinari ha prodotto nel corso della storia dell'escavazione moderna (*Figura 1*), i cavaatori affermano decisamente che il loro rapporto con il monte non è mutato nella sostanza, a dispetto dell'evoluzione dei macchinari e delle tecniche di escavazione. Nelle loro parole la cava conserva una caratterizzazione mitica, talvolta soprannaturale. È interessante notare che tale caratterizzazione non è attribuita direttamente alla cava intesa come luogo fisico, quanto alla cava come luogo in cui si estrae il marmo, centro focale dell'universo simbolico del cavatore. È proprio il marmo, con la sua cristallina purezza e il suo biancore, ad infondere al luogo quella aura magica di cui parlano i cavaatori. Si tratta, in sostanza, di una sineddoche per cui la parte è rappresentativa del tutto, e allo stesso tempo condiziona tutto, proprio in virtù di questa sua rappresentatività.

La bellezza del paesaggio delle cave alimenta nei cavaatori un'atavica sensazione di riverenza di fronte alla maestosità delle cime. E infatti, interrogato su questi argomenti, nessun cavatore penserebbe mai di rivendicare il dominio dell'uomo sul monte, considerato ad un tempo luogo dello spirito, di lavoro e di vita.

Figura 1

Quadro delle principali innovazioni tecnologiche nel comprensorio marmifero apuo-versiliese tra il 1850 e il 1930²⁵

Escavazione

- Polvere pirica entro cunicoli (mine “alla francese” o “varate”)
- Filo elicoidale (1895)
- Corona diamantata e Puleggia penetrante Monticolo (1897)
- Martello pneumatico
- Fondazione della Società Idroelettrica Apuana (1910)

Lavorazione

- Frullone a ruota orizzontale (1815)
- Telaio multilama a trave oscillante, a ruota mossa ad acqua (1815)
- Telaio multilama in ferro con montanti in ghisa, ruote orizzontali a pale azionate ad acqua (1831)
- Seghe a diamante incastonato (1869, esperimento)
- Distribuzione automatica dell’acqua sui telai (1905)
- Manettone elettrico a braccio snodabile (1930 ca.)
- Tornio elettrico (1930 ca.)
- Scalpello meccanico (1930 ca.)
- Fresa elettrica (1930 ca.)
- Trapano elettrico (1930 ca.)

Trasporto

- Pontile caricatore Walton con binari e gru meccaniche (1851, Marina di Carrara)
- Pontile caricatore Goldernberg (1869, Marina di Carrara)
- Creazione del primo tratto a scartamento ordinario della Ferrovia Marmifera (1876)
- Pontile caricatore a Marina di Massa (1880)
- Ferrovia a scartamento ridotto Forno - Marina di Massa (1889)
- Trattrice a vapore (fine secolo XIX - inizio XX secolo)
- Tram a vapore a scartamento ridotto Trambiserra - Forte dei Marmi (1916)
- Lizzatura meccanica (1927, Funicolare Frugoli)
- Teleferica Monte Sagro - Balzone (1907, ristrutturata nel 1930)
- Trattore a motore diesel (1930)
- Porto di Marina di Carrara (1920-1930)

²⁵ Ringrazio per questa tavola riassuntiva il Museo Civico del Marmo.

Questa complessa concettualizzazione sembra riprodurre quella descritta da L. Rami Ceci in relazione alla «concezione che i Bdoul hanno, oggi, del loro *spazio di vita* “archeologizzato”: da un lato una percezione del luogo come “bene culturale”, imposta loro dall’esterno e strutturata sull’esperienza che il mondo occidentale ha elaborato del patrimonio; [...] dall’altro una percezione che si fonda su un’esperienza originale, concreta e attuale del *luogo patrimonializzato* come quello spazio nel quale si imprimono le tracce di un vivere quotidiano fatto di fatiche, di lavoro, di rischi per la durezza dell’ambiente, ma anche di gioia, di feste, di socialità [...]»²⁶. I cavaatori carraresi non sono poi così diversi dallo *scheik* Hajj Sulayman Shtiyian, intervistato dall’antropologa nel corso del suo studio in Giordania: entrambi rivelano uno spiccato senso estetico in relazione ai territori che abitano²⁷: contesti molto diversi per storia e cultura, quali Petra e Carrara, possono dunque dialogare, non solo in ragione della singolare similarità concettuale derivante dall’uso costante nei secoli di materiali lapidei, ma soprattutto per le modalità attraverso cui le comunità locali che li abitano tendono ad auto-rappresentarsi, ad interiorizzare la cifra estetica

²⁶ L. Rami Ceci, “Sulayman, le rovine, la memoria... Rappresentazioni indigene e promozione turistica del patrimonio locale in Giordania”, il L. Rami Ceci (a cura di), *Turismo e sostenibilità. Risorse locali e promozione turistica come valore*, Roma, Armando, 2005, p. 226.

²⁷ *Ibidem*, p. 221.

del loro contesto di vita in funzione dell'effettiva prossimità dell'ambiente con le pratiche sociali quotidiane.

Tornando al caso delle cave carraresi, pur tenendo conto in maniera meramente cautelativa dell'immancabile dose di conformismo che solitamente si nasconde dietro ad affermazioni come quelle sopra riportate (il cui baricentro sembra essere il mito del ritorno ad una naturalità lontana nello spazio e soprattutto nel tempo) permane un legittimo dubbio sulla fondatezza e la veridicità di queste argomentazioni. Infatti la pratica quotidiana del lavoro in cava le contraddice, le relega palesemente in una dimensione utopistica di nostalgia per un passato difficilmente recuperabile. Dati gli attuali volumi di lavoro, cresciuti esponenzialmente durante tutto il secolo scorso grazie all'utilizzo del filo elicoidale prima e del filo diamantato poi, appare arduo sostenere che i padroni di cava e i cavatori alle loro dipendenze si preoccupino più di tanto dei monti e del paesaggio delle cave.

Cionondimeno è vero che l'impiego dei macchinari²⁸ ha storicamente prodotto un netto calo delle presenze in cava, ma non la despecializzazione della classe di lavoratori impegnati nell'escavazione. La particolare conformazione della roccia apua-

²⁸ Oggi si utilizzano principalmente tagliatrici a filo diamantato, impianti idraulici per il taglio e il distanziamento dei blocchi, ruspe per la movimentazione dei blocchi stessi e dei detriti.

na e l'esigenza di seguirne le fratture naturali e le venature al fine di ottenere tagli esteticamente apprezzabili rendono l'escavazione una procedura complessa, oltre che rischiosa, che necessita di tutta l'esperienza dei capi-cava e di operai specializzati. In definitiva la τέχνη, il *saper fare*²⁹, non può essere sostituito dall'automatismo; l'intuizione e l'esperienza umane resistono pure laddove sembrerebbe sufficiente la monotona ciclicità del macchinario, impostato per eseguire un determinato lavoro in maniera ripetitiva.

Ecco dunque che l'argomento della indispensabilità delle macchine appare subordinato ad una imprescindibile presenza umana, non più dettata dalla necessità di fare numero per svolgere compiti estremamente gravosi, come succedeva in passato, ma da quella di dotare le macchine di un cervello pensante, di un'estensione senziente in grado di guidarle e manovrarle. La figura del cavatore è dunque protagonista di un'evoluzione epocale: egli non è più un lavoratore manuale (o non solo), ma un lavoratore pensante, un supervisore; in questo senso il suo primo compito è quello di acquisire prontamente la capacità di interagire con le macchine³⁰.

²⁹ Sulla trasmissione dei saperi locali in relazione all'"ambiente tecnico" in cui si sviluppano, cfr. F. Lai, "Trasmissione e innovazione dei saperi locali", in F. Lai (a cura di), *Fare e saper fare. I saperi locali in una prospettiva antropologica*, Cagliari, CUEC, 2004. Per una testimonianza sulla percezione da parte del contesto familiare del mestiere di cavatore, cfr. intervista all'avv. Carlo Nicoli, in Appendice, p. 247-248.

³⁰ Tale evoluzione ha, evidentemente, carattere tendenziale, non assoluto. L'adozione di nuove tecnologie non ha eliminato completamente la



Foto 1

Operai specializzati alla guida di ruspe movimentano blocchi e detriti in cava

Con grande sorpresa ho constatato sul campo che il mestiere del cavatore non ammette ritardatari o nostalgici. La possibilità di non aggiornarsi semplicemente non è data: se non si acquisisce *in fieri* la capacità di padroneggiare le ultime tecnologie si rimane esclusi dal lavoro. Questa osservazione è confermata dal fatto che tutti i cavatori, compresi quelli più anziani e presumibilmente più legati alla componente tradizionale del

manualità nel lavoro di cava: lo ha senza dubbio alleggerito, talvolta lo ha intellettualizzato. Non sarebbe dunque corretto, oltre che ingeneroso, non riconoscere alla figura del cavatore un'inalienabile legame con la fisicità, con la ruvida materialità del suo lavoro.

lavoro in cava, sanno utilizzare perfettamente i ritrovati della moderna tecnologia; guardandoli al lavoro si potrebbe persino dire che non provino alcun disagio nel maneggiarli.

Ma l'adattamento dell'essenza stessa del lavoro di cava alle necessità di sfruttare intensivamente le risorse naturali, nel nostro caso il marmo, configura una netta subordinazione dell'agire umano alla risorsa stessa. Se è vero che «la risorsa sottintende una potenzialità di uso che, in quanto tale, tende verso un mutamento culturale»³¹, è utile notare che «l'accettazione di tale mutamento non è uguale per tutti [...]. I segmenti della popolazione che si adattano alle risorse, in genere, assumono un ruolo debole (passivo) nei processi di mutamento, se non di estrema opposizione e resistenza»³². A ben vedere l'uso intensivo delle tecnologie ha determinato il rapido arricchimento di pochi padroni di cava, generato dal vertiginoso aumento dei volumi di produzione, senza che sul versante opposto si sia determinato un corrispondente arricchimento anche tra le fasce della popolazione carrarese occupate nell'indotto. Si è semmai assistito alla già evidenziata diminuzione degli occupati nel settore dell'escavazione del marmo, per cui è venuta

³¹ M. Canevacci, "Accettazione fisica e culturale delle nuove risorse", in Aa. vv., *La nuova scienza, vol. 1 - Dalla tribù alla conquista dell'universo*, Milano, Libri Scheiwiller, 2000, p. 222.

³² *Ibidem*, p. 223.

meno la secolare tradizione che vedeva la forza lavoro della città occupata prevalentemente in cava.

Ferma restando la ben evidente importanza delle cave per l'economia cittadina, rimane il fatto che negli ultimi decenni il numero dei lavoratori del settore è andato costantemente diminuendo, con le prevedibili conseguenze, in termini di condizioni di vita e di benessere generale, per centinaia di famiglie carraresi. Non desta dunque sorpresa che eminenti esponenti della vita culturale di Carrara e importanti associazioni ambientaliste, tra cui Legambiente e Italia Nostra, siano impegnate già da tempo in una battaglia per il conferimento alle cave dello status di bene collettivo destinato ad uso civico³³.

³³ Risale al 4 febbraio scorso un'importante iniziativa presa in tale direzione: si tratta del convegno "Uti singuli, uti cives. Le cave di marmo, bene collettivo di ogni carrarese" (*Foto 2*).

**UTI
SINGULI
UTI
CIVES**

Come persone,
come donne e come uomini, come cittadini
che vivono e risiedono nella città di Carrara

rivendichiamo il ripristino di ogni nostro diritto sugli agri marmiferi, sulle cave di marmo e sulle entrate
derivanti dallo sfruttamento di un bene collettivo che può essere gestito in modo migliore a favore
di tutta la cittadinanza.

Per affrontare il tema

**Le cave di marmo,
bene collettivo
di ogni carrarese**
(le ragioni del ricorso al commissario per gli usi civici)

**Sabato
4 Febbraio 2006
ore 16.00**

presso la sala
di rappresentanza
del Comune di Carrara

Incontro dibattito

ore 16.00 Presentazione (ARCI)
"Le cave di marmo, bene collettivo di ogni carrarese"

ore 16.30 Intervento introduttivo di **Rita Fusani** (Carabinieri)

ore 16.50 Illustrazione del ricorso sotto il profilo storico-giuridico
dell'**avv. Licio Carlini**

ore 17.10 Intervento del **prof. Giorgio Pizzale** dall'Università di Firenze
(Dipartimento generale del tema degli usi e dei demani civici)

ore 17.40 Interventi di esperti regionali di ARCI, Legambiente,
Italia Nostra e di movimenti e forum sociali

ore 18.00 Intervento del **comigliere regionale Mario Lugi**
sul tema degli usi civici nella Regione Toscana

ore 18.30 **Chiusura con la firma di Francesco Martone**
comigliere per la salute

Adesioni, tra gli altri:
ARCI Carrara,
Legambiente Carrara,
Italia Nostra Carrara,
Legambiente Toscana,
Italia Nostra Toscana,
Comitato per la difesa del territorio,
Comitato SWS Carrara,
FNC Gruppo Consiliare Provinciale,
Rita Bertolini,
Claudia Bertolino,
Chiara Bigardi,
Patrizia Brugato,
Vittorio D'Agati,
Silvia Dell'Amica,
Enrica Facci Carraggi,
Giovanna Giannelli,
Maria Manno,
Teresa...

Foto 2

Il manifesto del convegno "Uti singuli, uti cives. Le cave di marmo, bene collettivo di ogni carrarese" (4 Febbraio 2006)

**Le mani e la polvere.
Arte e tradizione nei laboratori di scultura**

2.1 La memoria nelle mani

Discutere dell'evoluzione di cui sono stati protagonisti i laboratori di scultura a Carrara negli ultimi decenni non è cosa semplice, tanto più se si considera che i mutamenti intervenuti in questo ampio arco temporale dipendono solo in parte dal naturale e lineare scorrere del tempo; pertengono piuttosto ad una dimensione meta-temporale scevra di riferimenti a date o momenti storici precisi.

La dimensione del mutamento avvenuto in relazione alla lavorazione artigianale ed artistica del marmo espressa dai laboratori di scultura è sostanzialmente *atemporale*. Potrei argomentare questa tesi evidenziando come, pur nel quadro di una progressiva diminuzione dei laboratori dovuta alla scarsa domanda di prodotti artistici e soprattutto ad un maggiore interesse degli investitori per il settore del marmo indu-

striale¹, senza dubbio più redditizio e più facilmente accessibile, si sia mantenuto nel tempo un *know how*, un saper fare analogo a quello dei cavaatori, profondamente radicato nell'identità dei carraresi, che in alcuni casi (per la verità pochi) ha saputo resistere alle aggressioni di una dilagante globalizzazione dei gusti estetici.

Tuttavia tale argomentazione non sarebbe sufficiente a spiegare l'attuale assetto del panorama artigianale della città, ricco e variegato, ma inesorabilmente votato, se si escludono poche eccezioni, alla riproduzione pedissequa di stilemi e stereotipi figurativi ormai entrati di prepotenza nell'immaginario collettivo, sia dei cittadini sia di quanti visitano Carrara da turisti.

Credo allora che sia necessario introdurre nel discorso un elemento di problematizzazione, atto a restituire al lettore la reale complessità dell'argomento trattato. In quest'ottica sarà utile analizzare comparativamente due diversi studi di scultura, per cogliere nel dialettico intrecciarsi di similarità e differenze le tracce di una comune appartenenza al contesto culturale della città.

¹ Per "lavorazione industriale" intendo tutte quelle applicazioni del marmo che esulano da una precisa connotazione artistica. Rientrano a buon diritto in questa categoria i complementi di arredo, le lastre per rivestimenti e per piani da arredamento, le piastrelle per la pavimentazione ma anche il granulato di calcio, attualmente impiegato nella produzione di innumerevoli derivati (dentifrici, plastiche, ecc.).

I due laboratori in esame sono gli Studi Nicoli e il piccolo laboratorio dello scultore Mario Del Sarto. La scelta è caduta su questi due laboratori perché li ritengo particolarmente rappresentativi di alcune tendenze generali, centrali nell'economia globale del discorso che qui si sta portando avanti. Come si vedrà nelle prossime pagine gli Studi Nicoli rappresentano la continuità nella tradizione, la garanzia di un risultato sempre in linea con le alte aspettative di una committenza esclusiva e selezionata. Il laboratorio di Del Sarto si pone invece come elemento perturbatore, scheggia impazzita al di fuori di qualsiasi ordine precostituito, così come prescrive, se mi è permesso l'accostamento un po' ardito, l'antica tradizione anarchica della città di Carrara. Non si tratta di esprimere qui un giudizio di merito sulle qualità estetiche delle produzioni artistiche dei due laboratori; piuttosto ciò che risulta veramente importante ai fini del mio discorso è osservare in che modo esse siano latrici di istanze socio-culturali spesso differenti, che tuttavia si ricompongono nell'inestinguibile radicamento degli studi e delle rispettive produzioni nella modernità che viviamo.

2.2 Gli “Studi Nicoli”: l’archivio artistico di Carrara

La fondazione degli Studi d’Arte Nicoli risale al 1867, nel quartiere San Francesco, a est del centro cittadino. La collocazione degli Studi rispecchia una tendenza generale per cui, alla fine dell’Ottocento, si verificò lo spostamento dei laboratori dalle zone adiacenti alla via Carriona, fino a quel momento luogo quasi esclusivo nel quale si concentravano tutte le attività di lavorazione del marmo, sia industriale che artistica. Tale spostamento fu dettato dalla necessità di decongestionare il centro della città e di trovare nuovi spazi di lavoro, compatibilmente con la presenza di corsi d’acqua che fornissero la forza idraulica necessaria a far funzionare i macchinari².

Del gran numero di laboratori attivi in quegli anni, e della tradizione scultorea ad essi legata, gli Studi Nicoli sono una delle ultime testimonianze. Negli ultimi cinquanta anni del secolo scorso il mercato del marmo ha registrato una pesante battuta d’arresto. All’indomani della Seconda Guerra Mondiale il marmo veniva associato ad un’idea di estetica e di architettura trop-

² Per una panoramica sintetica ma esaustiva sulla situazione relativa ai laboratori d’arte a Carrara tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento, cfr. C. Andrei, “I laboratori tra arte e artigianato”, in Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, *Dal masso alla forma viva. Il marmo di Carrara attraverso le immagini di Ilario Bessi*, Torino, Edizioni Il tucano, 2002, pp. 119-122.

po legata ai fasti del Fascismo. Data questa motivazione ideologica, aggravata da una reale indisponibilità di fondi da investire nell'abbellimento architettonico delle città, considerato giustamente secondario rispetto alle pressanti esigenze di una ricostruzione rapida delle infrastrutture primarie del paese, l'industria del marmo conobbe un periodo di reale crisi e gli studi d'arte diminuirono sensibilmente in numero e in qualità.

Nonostante ciò gli Studi Nicoli hanno operato senza soluzione di continuità dall'anno della loro fondazione fino ad oggi, e hanno avuto il merito di tenere viva e rigogliosa la grande tradizione del marmo a Carrara anche all'indomani del ventennio fascista, quando «parlare di marmo a Carrara [...] voleva dire connotarti come fascista, perché il marmo era stato usato da Mussolini»³.

Come spiegare dunque le ragioni di questa resistenza agli urti violenti e devastanti della storia del “secolo breve”⁴? Credo che i motivi siano molteplici, e di diversa natura. Si consideri innanzitutto la professionalità e la competenza artistica delle maestranze, che ha reso gli Studi famosi a tal punto da richiamare importanti artisti da tutto il mondo. In molti casi la collaborazione occasionale volta alla realizzazione di un'opera si è

³ Cfr. intervista alla prof.ssa Maria Grazia Passani, in Appendice, p. 279.

⁴ Cfr. E. J. Hobsbawm, *Il secolo breve*, Rizzoli, Milano, 1995.

trasformata negli anni in un rapporto continuativo, che ha trasformato gli Studi stessi in un laboratorio di idee e di forme nuove, sempre sul punto di precorrere i tempi⁵.

L'evoluzione storica dei laboratori d'arte ha dunque visto, in concomitanza con la già citata stabilizzazione dei rapporti tra artigiani locali e artisti provenienti da fuori la città, l'affermazione di una crescente specializzazione dei compiti, necessaria a razionalizzare il lavoro e ad aumentare la produttività. È accaduto così che artisti affermati e quotati sul mercato, come oggi la francese Louise Bourgeois, e prima di lei Poncet, Arp, César, Moore, e tra gli italiani Rossello, Signori, Viani e Vangi, abbiano concepito e sviluppato la loro opera artistica interamente negli Studi, lavorando in essi, spesso affidando alle maestranze la realizzazione fattiva delle sculture.

Ma la reale importanza degli studi Nicoli trascende dal solo valore artistico della produzione delle sue maestranze, pure pregevolissima. Mi pare piuttosto che essa risieda in una serie di fattori ambientali e culturali che ne rendono manifesto e solido il legame profondo con la tradizione scultorea carrarese. In quest'ottica non appare casuale che l'adozione di tecnologie at-

⁵ Il potenziale creativo dell'ambiente degli Studi Nicoli è confermato dalla prof.ssa Passani, quando nell'intervista riportata in Appendice afferma che essi hanno rappresentato il luogo delle prime sperimentazioni astrattiste a Carrara, grazie all'opera dello scultore Signori.

te a facilitare il lavoro degli operai si limiti sostanzialmente agli scalpelli pneumatici, che non fanno altro che sostituire la percussione del martello con quella di un piccolo pistone azionato ad aria compressa. Il lavoro risulta senza dubbio più veloce e meno gravoso, ma non per questo più facile: l'abilità dell'operaio risiede infatti nel sapere orientare lo scalpello in modo tale che produca la scheggiatura desiderata, data la forza con cui il pistone batte sullo scalpello. È evidente che se non si conoscono le proprietà del marmo è impossibile fruire appieno dei vantaggi offerti da questa tecnologia senza compromettere in maniera irreversibile la qualità del risultato finale.



Foto 3

Studi Nicoli: sullo sfondo i modelli in gesso per la riproduzione delle sculture

Visitare gli Studi costituisce il modo migliore per avere una percezione diretta di quanto l'arte che in essi si produce sia essa stessa un fattore identitario primario. Prima che un laboratorio d'arte, gli studi sono un museo della cultura e della scultura di Carrara. Sulle scaffalature ricoperte da un'impalpabile velo di polvere bianca sono esposti i gessi che raccontano la storia degli Studi. I busti, i "pollici" di César, i modelli dei capolavori della classicità o quelli delle sculture del fondatore, Carlo Nicoli: pur nella loro diversità tutti questi elementi concorrono a delineare la vocazione ultima degli Studi: la magnificazione della forma attraverso la nobiltà della materia. Tutto ciò semplicemente non esisterebbe se non trovasse la sua ragion d'essere nella potenziale riproducibilità del modello in un'informe blocco di statuario di Carrara. La presenza dei gessi è una garanzia, un'attestazione di capacità creativa e allo stesso tempo di abilità nella realizzazione; i gessi sono la promessa tangibile di un capolavoro di bellezza e maestria. In una parola, sono *arte in potenza*. È dunque evidente come forma e contenuto siano necessariamente inscindibili, solidali l'una all'altro, perché la forma trae la sua legittimazione estetica non solo dall'intuizione creativa, dalla *ποίησις* dell'artista, ma soprattutto dalla materia che andrà a sostanziare l'opera, rendendola *significato* al di là del momento eminentemente figurativo (il significante). Se ciò è

vero, in linea di principio, per qualsiasi materiale si decida di lavorare, lo è ancora di più per il marmo, in virtù della sua limitata disponibilità, della difficoltà di lavorazione, della forte componente simbolica che nel tempo lo ha permeato⁶.



Foto 4

Studi Nicoli: artigiani a lavoro sui ponteggi

In questo contesto appare denso di significato il rapporto che gli artigiani instaurano con le loro creazioni. Pur non essendo gli ideatori dell'opera d'arte ne sono di fatto gli autori materiali; sono loro a plasmarle, a rifinirle, a *crearle*. Ciò porta evidentemente a chiedersi se essi non possano a loro volta essere

⁶ Cfr. Capitolo I, *infra*.

considerati degli artisti, anziché dei semplici artigiani del marmo, seppure estremamente specializzati. A tale proposito sono d'accordo con quanti affermano che lo status di artista spetta di diritto solo a chi possiede l'estro creativo, la capacità immaginativa necessaria a *vedere* l'opera ancor prima che venga cavato il marmo in cui essa prenderà forma. Tuttavia è un fatto condiviso che storicamente, anche nelle botteghe d'arte carraresi, l'artista sia stato colui che oltre alla fase ideativa provvedeva anche alla fase di rifinitura dei particolari più espressivi della scultura, quelli più delicati dal punto di vista della realizzazione⁷. Ciò presupponeva evidentemente una perfetta aderenza tra la figura del creatore visionario, di stampo segnatamente romantico, e quella, più vicina alla sensibilità moderna, di artista "militante", attivo, fisicamente presente alla sua opera. D'altra parte, la stessa parola latina *ars* contiene in sé una doppia accezione: è definibile *ars* l'abilità nel fare una cosa, ma anche un sistema di pensiero, una cognizione teorica. Dunque è arte *concepire*, ma è arte anche *realizzare*; l'una cosa non è data senza l'altra, pena lo snaturamento del senso originario del termine.

Ferma restando la qualità superlativa del risultato finale delle lavorazioni, garantito da anni di esperienza e da un innato

⁷ Cfr. F. Nicoli, *Scultore: artigiano o artista?*, traccia per il Convegno tenutosi il 28 gennaio 2006 presso l'Associazione culturale "Fare arte", Ex Mulino Forti, Carrara, p. 2.

senso del bello, connaturato a molta parte della popolazione carrarese grazie al costante contatto con le belle arti, il rischio che intravedo oggi nell'affidamento incondizionato dell'opera alle sapienti mani delle maestranze degli Studi, limitando l'intervento autoriale alla fornitura del bozzetto in gesso da ingrandire alle dimensioni desiderate, è il progressivo scollamento, nella figura dell'artista, tra l'*istanza creativa* (pensante) e quella *creatrice* (agente). Se l'artista, inteso come luogo di equilibrata coesistenza di capacità immaginativa e capacità manuale, smettesse di scolpire il marmo per dedicarsi esclusivamente alla concettualizzazione della sua produzione artistica, cesserebbe di essere un artista a tutto tondo. Rinuncerebbe oltretutto, e questo lo fa già affidando la realizzazione della sua opera a terzi, all'importante margine di miglioramento dell'opera derivante dalla costante cura del particolare, in ogni fase della realizzazione. Se plasmare un'opera significa, come io credo, rendersi protagonisti di un *work in progress* gravido di potenzialità espressive latenti, talvolta totalmente imprevedute, istruire un artigiano sulla forma finale da dare alla propria creazione significa congelarla nel momento esatto in cui la si è concepita, con un'evidente perdita in termini di dinamicità dell'opera stessa.

Pur non volendo attribuire alla figura dell'artigiano del

marmo lo status di artista, appare tuttavia evidente la necessità di inquadrarla in maniera più flessibile, evitando possibilmente una sterile contrapposizione con la concezione romantica dell'artista stesso. Si tratta piuttosto di una figura di confine, al limite tra un tecnico abile nel maneggiare gli strumenti del mestiere e un creativo estroso al quale deve necessariamente essere riconosciuta una certa dose di autonomia di esecuzione. Proprio in questo senso, acquista rilievo l'affermazione dell'avv. Carlo Nicoli secondo cui gli operai che lavorano nel suo studio sono maggiormente stimolati quando devono riprodurre sculture figurative, le quali esigono lavorazioni evidentemente più complesse di quelle necessarie per quelle astratte⁸.

2.3 Iporealismo e “primitività” nell'arte di Mario Del Sarto

Ho conosciuto lo scultore Mario Del Sarto per puro caso, passeggiando per le vie di Carrara. Al nostro primo incontro sono rimasto affascinato dalla sua piccola bottega incastrata tra i monti dell'Alpe Apuana, dal suo “piccolo fare”, tanto lontano, e contemporaneamente tanto diverso da quanto avevo osservato negli Studi Nicoli. Una piccola costruzione in muratura, qualche utensile, e una grande quantità di sculture di ogni foggia ac-

⁸ Cfr. intervista all'avv. Carlo Nicoli, in Appendice, p. 250.

catastate all'interno e all'esterno del laboratorio; questo è quanto ho trovato nell'*atelier* di Mario Del Sarto, e tanto è bastato ad incuriosirmi e ad indurmi ad includere in questo lavoro qualche pagina su di esso.



Foto 5

Questa scultura accoglie i visitatori all'entrata della via che porta al laboratorio artistico di Mario del Sarto

La collocazione del laboratorio potrebbe costituire un primo interessante elemento di analisi. Mentre gli Studi Nicoli si trovano nel piano, il laboratorio di Del Sarto si colloca più a monte, lungo una delle vie che portano alle cave. Questa diversa collocazione configura inevitabilmente un problema di visibilità: e infatti gli

Studi Nicoli sono tappa fissa di un certo numero di curiosi o di appassionati d'arte ben informati, mentre il laboratorio di Del Sarto è di fatto tagliato fuori dal circuito turistico primario a causa della sua collocazione periferica. Si consideri poi che a differenza di altri piccoli laboratori che è possibile incontrare sulle strade che portano alle cave, quello di Del Sarto si distingue per la copiosa (ed esclusiva) presenza di opere originali, pensate e realizzate dallo stesso scultore. Ciò determina un elemento di rottura rispetto alla generale tendenza degli artigiani carraresi a riprodurre soggetti classici o religiosi, che evidentemente incontrano più facilmente il gusto dei turisti in visita alla città.

È dunque evidente che la presenza delle sculture non è un invito all'acquisto, ma una presentazione dell'artista, una chiara introduzione alla sua poetica di autore. L'esposizione delle opere è funzionale alla comprensione della visione che il loro autore ha della realtà che quotidianamente esperisce⁹. Di nuovo è possibile ravvisare una differenza rispetto agli Studi Nicoli: la cifra fondamentale dell'attività scultorea non è più la magnificazione della forma *mediante* la mitica purezza della materia marmorea, ma la comunicazione di un discorso sui tempi in cui l'autore vive, *mediata* dal marmo stesso.

⁹ Per una rapida panoramica sulla produzione artistica di Mario Del Sarto, cfr. paragrafo 2.4, *infra*.

Tale comunicazione si attua attraverso quelle che lo stesso Del Sarto definisce «sculture primitive messaggere»¹⁰. La “primitività” delle sculture è da ascrivere al loro aspetto estetico, alla rozzezza dei tratti che le caratterizzano, volutamente non realistici. Ma alla stilizzazione delle forme non corrisponde una presenza muta ed immobile. La poetica di Del Sarto fonda infatti un realismo indipendente dall’aspetto “fotografico” della rappresentazione, cioè un *realismo semanticamente orientato*, legato al contenuto della rappresentazione più che alla sua forma. Il potenziale comunicativo dell’opera di Del Sarto non è inficiato dallo scarso realismo delle sue sculture, ma paradossalmente ne risulta potenziato. Lo sforzo dell’artista si focalizza sulle componenti realmente significative dell’opera, quelle cioè in grado di evocare nell’osservatore il significato che egli stesso intende attribuirgli. Per questo le sculture di Del Sarto sono testimoni vigili di un’epoca, lo specchio di una condizione esistenziale in bilico tra l’auto-distruzione (il bassorilievo commemorativo della tragedia dello Stadio Heysel, la scultura in memoria delle piccole vittime del terremoto di San Giuliano di Puglia) e la fede nei valori fondativi di una pacifica convivenza tra i popoli (*Madre Teresa di Calcutta, Presepe in Marmo, Il Perdono, La Pace nel Mondo*).

¹⁰ Cfr. sintesi dell’intervista allo scultore Mario Del Sarto, in Appendice, p. 217.



Foto 6

Mario Del Sarto intento nella lavorazione di un blocco di marmo

La perfetta aderenza semantica del messaggio veicolato dalla scultura con la realtà è dunque una delle prerogative fondamentali dell'opera di Del Sarto. L'originalità di questo approccio alla scultura risiede a mio parere nel fatto che esso sia nato e si sia sviluppato proprio a Carrara, e cioè in un luogo che storicamente ha prodotto, a livello artistico, più omogeneizzazione che sperimentazione, a parte poche eccezioni.

Anche gli Studi Nicoli, a loro modo, partecipano a questa nuova evoluzione dell'assetto culturale ed artistico carrarese. E infatti l'avv. Nicoli, titolare degli Studi, è da sempre impegnato in un'attenta opera di rinnovamento del panorama artistico della città attraverso un programma di sostegno a giovani scultori promettenti, italiani e non. Tale programma si attua principalmente mediante delle agevolazioni sui costi dei blocchi da lavorare e dell'eventuale supporto alla lavorazione da parte degli operai degli Studi; queste agevolazioni rendono possibile l'accesso all'esercizio della scultura anche a chi, pur avendo creatività e talento, non potrebbe sostenerne le spese.

Ecco dunque che viene configurandosi una situazione in cui entrambi i laboratori, pur nella evidente diversità legata alle dimensioni oggettive dei rispettivi mercati e ai volumi di marmo lavorati, coniugano il significato della loro produzione con le istanze della contemporaneità.

Nel caso degli Studi Nicoli ciò avviene nel solco della tradizione; e non potrebbe essere altrimenti, dato che nei locali del laboratorio è conservata la memoria artistica di Carrara, un vero e proprio archivio di gesso e marmo nel quale si tiene traccia del passaggio di alcune delle più grandi personalità della scultura del secolo scorso. Tuttavia, ciò non preclude agli Studi la possibilità di mantenere il contatto immediato con la realtà contemporanea. Infatti l'impegno dell'avv. Nicoli nella conservazione della memoria artistica di Carrara e nell'incoraggiamento alla collaborazione tra artisti di diversa provenienza¹¹, conferisce loro significato ed importanza al di là delle tendenze artistiche del momento e delle fluttuazioni del gusto della committenza. Ne è prova il fatto che proprio durante la mia permanenza a Carrara gli Studi sono stati adibiti a *location* di una campagna pubblicitaria per degli oggetti di design (lampade, sedie); tale campagna sarebbe dovuta apparire qualche settimana più tardi sulla rivista francese *Marie Claire*.

È questa una circostanza, assai frequente ai tempi d'oggi, in cui l'estetica contemporanea ottiene la sua legittimazione dal confronto con la classicità; materiali, lavorazioni, finanche le

¹¹ Tale impegno è stato riconosciuto dalla XXI Assemblea dei Club e dei Centri Unesco Italiani (Alberobello, maggio 2000), la quale ha nominato all'unanimità gli Studi Nicoli "Sito messaggero di una cultura di pace" (*Foto 7*).

sfumature cromatiche e la luce, sono giustapposti in un gioco ad incastro in cui il contemporaneo acquisisce senso proprio perché posto in relazione con ciò che rispetto ad esso è diametralmente opposto; cosa, dunque, può essere più distante di una sedia dal design futuribile e un modello della *Pietà* di Michelangelo? Come rendere la liscia corposità dei materiali moderni se non giustapponendola alla ruvida e farinosa consistenza del marmo?



Foto 7

Studi Nicoli: targa in ricordo del riconoscimento degli Studi come “Sito messaggero di una cultura di pace” da parte dell’Unesco

D’altra parte, è proprio agendo sul potenziale comunicati-

vo derivante dalla retrocessione temporale delle sue opere che Del Sarto rappresenta figurativamente il passato per parlare del presente. Come ho già evidenziato, l'aspetto primitivo delle sue sculture è solo il mezzo che l'artista impiega per rendere manifesto il significato dell'opera nella contemporaneità. Non solo: Del Sarto parla *del* presente *al* presente stesso, ai suoi contemporanei; non è possibile, infatti, assumere pienamente il significato della sua opera se non associandola ad una poderosa componente di denuncia, di monito. In queste scelte stilistiche, in senso più lato "poetiche", è possibile individuare una precisa consapevolezza artistica, un'autonomia di progettazione e di esecuzione che fa di Del Sarto una piccola ma significativa eccezione nel panorama artistico carrarese.

2.4 Scritto nel marmo: l'arte "primitiva" racconta la post-modernità

Ho appena indicato come la produzione artistica di Mario Del Sarto assuma spesso i caratteri di una vero e proprio monito, di una riflessione appassionata sui grandi temi che caratterizzano la condizione della post-modernità. In uno dei nostri colloqui lo scultore mi ha spiegato come egli intenda con la sua scultura dotare il marmo di un'esistenza propria, slegata dalla pura fisicità della materia. Per usare le sue stesse parole,

egli «vitalizza» il marmo, non nel senso michelangiotesco di liberazione delle forme dalla costrizione della materia in eccesso, ma in quello, di evidente matrice cristiana, di incarnazione e reificazione del messaggio nella materia. La definizione di «scultura primitiva messaggera» sta dunque a significare la sostanziale insolubilità del legame tra il messaggio e la figurazione che lo veicola. L'«estetica del primitivo» è funzionale alla significazione, che a sua volta sarebbe snaturata dal ricorso ad una diversa impostazione estetica. Ciò non significa evidentemente che l'opera cesserebbe di essere «messaggera», ma che lo sarebbe in maniera certamente diversa, forse meno efficace. A tale riguardo si tenga conto del fatto che la recente riscoperta dell'arte tribale (si pensi per esempio ai tatuaggi) e primitiva in senso lato si accompagna probabilmente ad una tentata (spesso non riuscita) riscoperta delle radici ancestrali dell'umanità: il sentore magico che si avverte in ciò che è lontano nel tempo e nello spazio suscita una potente fascinazione, soprattutto nelle nuove generazioni, e questa a sua volta produce significati, simboli, segni, nuovi codici di comunicazione. Credo dunque che Del Sarto, che come ogni artista elabora gli stimoli provenienti dalla sua esperienza di vita quotidiana mutandoli in forme prossime al comune sentire dell'epoca in cui vive, interpreti con la sua produzione artistica una tendenza largamente diffusa nel-

la società post-moderna, in cui il mito delle origini è spesso collegato a componenti magiche dal forte impatto emotivo, e quindi potenti sul piano comunicativo.

Dati questi presupposti è naturale che la riflessione dell'artista non possa che essere orientata verso temi di grande rilevanza morale, quelli che sono cioè i veri nodi problematici dell'esistenza umana: lo scorrere del Tempo, la Pace, la Vita, l'esistenza di Dio, la Fede, la Violenza, il Male. Tra questi i motivi religiosi rivestono un ruolo di primaria importanza. Si consideri per esempio il *Presepe in Marmo* (Foto 8), opera composta di grandi dimensioni che raffigura la Natività di Cristo e con essa tante altre divinità, di altri culti religiosi.

Lo scultore spiega che il significato dell'opera prescinde dall'esistenza della divinità; si spinge oltre, affermando la pari dignità dei culti religiosi e la necessità che questi convivano pacificamente tra loro, nell'armonia e nel rispetto reciproco. La convivenza pacifica di tante divinità immortalate nel marmo in un piccolo fazzoletto di terra è infatti la metafora (forse l'utopia) della pace tra i popoli della Terra, di una perdurante condizione di armonia e di stabilità¹².

¹² Cfr. sintesi dell'intervista allo scultore Mario Del Sarto, in Appendice, p. 217.



Foto 8

Il *Presepe in Marmo* dello scultore Mario Del Sarto.
Sulla sinistra troneggia *Lo Spartano*, autoritratto dell'artista.
L'opera è esposta sul fianco della montagna,
all'entrata del laboratorio dello scultore

L'afflato ecumenico di questa opera ben si attaglia alla concezione della vita dello scultore, manifesta anche in altre sue creazioni. La scultura in ricordo di Madre Teresa di Calcutta (*Foto 9*) è un inno alla pace e alla fratellanza; la scelta di Madre Teresa non è casuale, ma giustificata dal suo instancabile impegno nei confronti dei sofferenti, al di là della fede religiosa o del colore della pelle. La scritta ai piedi della scultura, elemento ricorrente e significativo della poetica di Del Sarto, recita «Donate e sarete felici», richiamando chiaramente il dono estremo fat-

to da Madre Teresa al prossimo: la sua stessa vita.

Le mani tese dalla base verso la figura della beata costituiscono a mio parere l'elemento più significativo della scultura: sono evidentemente mani che implorano aiuto, comprensione, affetto, ma sono anche mani che accompagnano con un gesto di saluto e di ringraziamento la beata nella sua ascensione al cielo, nel suo percorso verso la santificazione. Le mani, luogo del dare e del ricevere, simbolo indiscusso della relazionalità umana, sono in questa scultura il simbolo dello *stare* sulla Terra, tra i poveri, gli ammalati, i reietti della società, pur ascendendo al cielo; in esse trova una sintesi efficace il moto ascensionale verso la santità e l'immanente presenza dello spirito di Madre Teresa tra quanti continuano drammaticamente ad avere bisogno delle sue cure.

Già dai pochi esempi qui riportati, si intuisce quanto la scultura di Del Sarto ambisca a parlare una lingua quanto più possibile universale, in modo tale da raggiungere il maggior numero di coscienze. Ma l'universalità della condizione umana trova riscontro, inevitabilmente, anche nelle violenze ordinarie e straordinarie, nelle paure e nelle angosce umane, ben presenti ed evidenti nella poetica dello scultore.



Foto 9

Laboratorio di Mario Del Sarto:
Madre Teresa di Calcutta. Donate e sarete felici

In questo senso la scultura in ricordo della tragedia dello Stadio Heysel di Bruxelles (*Foto 10*), nella quale persero la vita alcuni tifosi a causa di un cedimento strutturale degli spalti, costituisce un vero e proprio paradigma della poetica artistica di Del Sarto. In essa sono efficacemente rappresentati il flusso lineare del tempo e la temporalità limitata ed instabile del luogo fisico. Tutto è permeato da una straordinaria carica simbolica, che “parla” all’osservatore stimolando in lui una riflessione etica, oltre che un’istintiva reazione patetica.



Foto 10

Laboratorio di Mario del Sarto: bassorilievo in memoria delle vittime del crollo degli spalti avvenuto durante la finale di Coppa dei Campioni Juventus-Liverpool, allo Stadio Heysel di Bruxelles

Osservando l'opera si percepisce chiaramente la dimensione dello spostamento nello spazio: Italia e Gran Bretagna sono accomunate dal festoso pellegrinaggio dei tifosi verso lo Stadio Heysel. Quella che sopra ho definito come "temporalità limitata ed instabile del luogo fisico" corrisponde alla rappresentazione dello stadio stesso, reso attraverso una sineddoche con l'immagine degli spalti che collassano inghiottendo i tifosi. La lineare sequenza delle teste, posta in alto al centro del bassorilievo, man mano che si scende con lo sguardo verso la base assume i caratteri visivi della tragedia; le figure, dapprima ordinatamente sedute, si inclinano progressivamente, cadono le une sulle altre; qualcuno tenta invano di prestare soccorso, ma prevalgono il caos e il panico (*Foto 11*).

Il luogo in cui tutto ciò accade non è direttamente rappresentato, perché non è propriamente, e solamente, lo Stadio Heysel: in senso più lato è qualsiasi luogo in cui lo sport diventi il pretesto per il dissennato esercizio della violenza. Lo specchio posto in alto a sinistra serve allora a proiettare l'osservatore nella scena rappresentata, a renderlo partecipe della dimensione universale e ubiquitaria di cui la tragedia dello stadio Heysel rappresenta solo una variante, tra le tante possibili. Esso costituisce l'elemento di giunzione tra i due protagonisti della comunicazione: l'osservatore e l'opera osservata. Tuttavia credo sia lecito

to sostenere la tesi per cui lo specchio costituisca anche, e soprattutto, il luogo in cui, prendendo vita l'immagine dell'osservatore, acquisisce reale consistenza anche la sua umana inclinazione alla violenza. Sostanzialmente il luogo in cui si generano tragedie come quella dello Stadio Heysel, e altre infinitamente più devastanti, è l'animo umano. Guardarsi nello specchio potrebbe servire allora a presagire la sciagura, ad evitarla in tempo mediante una più profonda conoscenza di sé e delle proprie umane debolezze.

Altri elementi significativi caratterizzano l'opera. La scritta alla base del bassorilievo, in corrispondenza delle ultime figure orrendamente contorte, specifica ulteriormente il senso dell'opera: «Lo sport è pace non morte». Procedendo con lo sguardo lungo i margini fisici della scultura si può osservare poi il “contenitore” della scena raffigurata: il tifo, rappresentato metaforicamente con un serpente le cui spire sono interrotte qua e là dalle alterne fortune delle squadre in campo. Ogni interruzione è un evento significativo (un gol, un calcio di rigore, un'ammonizione, ecc.) che accende gli animi sugli spalti alternativamente, nelle opposte tifoserie. Da ultimo, sulla sommità della scultura, sono scolpite delle piccole teste umane, una per ciascuna delle vittime della tragedia, a memoria della loro scomparsa (*Foto 12*).



Foto 11



Foto 12

Particolari della scultura in memoria delle vittime dello Stadio Heysel.

In Foto 11 il momento del crollo degli spalti;
in Foto 12 primo piano dei ritratti delle vittime

Concludo spendendo le ultime parole per una scultura, a mio parere, particolarmente importante: non solo perché costituisce l'autoritratto dello scultore (motivo per cui potrebbe essere indicativa della percezione che l'autore ha di se stesso in relazione all'ambiente che lo circonda) ma soprattutto perché, rappresentando un cavatore, costituisce anche l'anello della catena artistica di Del Sarto concettualmente più prossimo all'origine fisica e culturale della sua produzione, cioè le cave di marmo. Si tratta de *Lo Spartano. Il primo uomo che scolpì il marmo sulle Apuane* (Foto 13).



Foto 13

Lo Spartano: autoritratto dello scultore Mario Del Sarto e contemporaneamente omaggio alla tradizione dei cavaatori

Questa grande scultura, alta quasi cinque metri, è per l'autore «il giusto tributo alla montagna», un modo di manifestare la gratitudine dei cavaatori nei confronti della Natura, che li ha dotati di un bene prezioso come il marmo.

Nelle intenzioni di Del Sarto lo *Spartano* dovrebbe essere posto in cima al monte ai piedi del quale si trova il suo piccolo laboratorio, in modo da essere ben visibile anche a grande distanza, dal piano. Secondo l'artista questo gesto simbolico servirebbe a «restituire al monte almeno una piccola parte di quello che ha dato» nel corso della storia alla città di Carrara. Nonostante abbia raccolto le firme di molti cavaatori a sostegno della sua iniziativa e abbia addirittura scritto all'ex Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi per dare spessore politico alla sua causa, ad oggi lo scultore non ha ricevuto dal Comune un adeguato sostegno per la finalizzazione del suo progetto. Appare tuttavia significativo che, seppure in maniera circostanziata e limitata, si faccia strada tra i cavaatori la consapevolezza della necessità di operare una revisione nei rapporti tra l'uomo e il marmo in cava. Credo sia irragionevole argomentare l'esigenza di tale revisione a partire dall'apocalittico assunto per cui lo sfruttamento indiscriminato delle cave porterebbe prima o poi all'esaurimento del marmo; questa ipotesi mi sembra quantomeno discutibile. D'altra parte sono in pieno accordo con quanti

sostengono invece una posizione più moderata, che tenga conto in egual misura delle ragioni dei cavaatori e dei proprietari di cava e di quelle degli ambientalisti e dei promotori di strategie di conservazione del panorama delle Alpi Apuane. Nella sua specificità, *Lo Spartano* opera proprio in questo senso, rendendo manifesto l'inscindibile legame tra le cave e coloro che da secoli le scavano.

Parte Seconda

LUOGHI, CONFINI E VISIBILITÀ DEL CONTESTO ARTISTICO CARRARESE

Carrara non è mai stata un centro artistico di eccellenza. Storicamente lo sviluppo economico della città si è articolato intorno a due nodi fondamentali: l'attività estrattiva e la realizzazione di macchinari funzionali ad essa e alle lavorazioni industriali. Non c'è dubbio che, per quanto riguarda il primo aspetto, Carrara sia ancora leader mondiale, grazie alle straordinarie proprietà fisiche ed estetiche del marmo apuano: nel mondo non è stato ancora identificato un bacino marmifero che produca un bianco pregiato come quello carrarese.

Per quanto riguarda i macchinari per la lavorazione del lapideo, l'attuale crisi del settore sarebbe in gran parte da attribuirsi a politiche promozionali poco lungimiranti: secondo molti a Carrara, l'idea di promuovere fiere ed esposizioni sui macchinari per la lavorazione del marmo si sarebbe rivelata controproducente, poiché avrebbe contribuito alla diffusione a livello mondiale di un *know how* particolare e localizzato, che in pre-

cedenza era appannaggio esclusivo delle industrie carraresi. Il progressivo intensificarsi della concorrenza globale ha prodotto quindi nel settore lapideo una condizione di crisi permanente alla quale sembra difficile trovare soluzione. I dati del rapporto sull'economia della Provincia di Massa-Carrara per l'anno 2005 ne sono la prova: «Anche nel 2004, il lapideo non riesce a risollevarsi dalle secche di una crisi che ormai i dati ci dicono essere, senza esitazione, di natura strutturale. Continuano infatti ad essere pesanti le perdite medie dell'anno toccate da tutti i principali indicatori: -8,7% nella produzione, -7,8% nel fatturato, -6,0% negli ordinativi interni, -8,9 negli ordinativi esteri, -11,8% nella spesa per gli investimenti»¹.

In questo contesto, lo sviluppo di strategie alternative, che pur tendendo conto delle vocazioni economiche dominanti nel contesto carrarese sappiano cogliere i vantaggi di una maggiore apertura verso nuove attività (le quali a loro volta possono diventare fattore di sviluppo culturale per la città), sembra costituire una soluzione possibile. Ciò che finora è stato considerato secondario, o quantomeno subalterno, rispetto al facile e veloce guadagno derivante dall'attività estrattiva in cava, potrebbe dunque diventare un fattore di ammodernamento del sistema

¹ Camera di Commercio di Massa Carrara, *Rapporto Economia – Massa Carrara 2005*, Carrara, 2005, p. 107.

socio-economico carrarese; l'arte, e particolarmente la scultura, in questo senso potrebbero rivestire un ruolo di fondamentale importanza.

Dai tanti colloqui avuti a Carrara con esponenti di spicco del panorama culturale locale² emerge che un primo passo in questa direzione potrebbe essere stimolato dall'introduzione di nuovi modelli di fruizione dell'arte nella cittadinanza. Secondo le testimonianze raccolte, la produzione artistica *in loco* andrebbe incentivata e potenziata; soprattutto andrebbe trattenuta e "ambientata" in città, affinché possa divenire uno dei principali fattori di comunione e di identificazione della cittadinanza con il territorio.

Personalmente, condivido l'idea di quanti a Carrara propongono di mutare gradualmente il modo di percepire l'arte della cittadinanza mediante lo screditamento dell'idea per cui la fruizione del patrimonio artistico ed ambientale sia appannaggio esclusivo di una selezionata *elite* di cittadini, o altrimenti dei soli turisti. In questo senso appare sensata la proposta dello scultore Mario Del Sarto, il quale suggerisce di trasformare

² Tra questi ricordo, oltre a quelli riportati in Appendice, anche quelli con il prof. Enrico Dolci, massimo esperto delle questioni relative al marmo nell'antichità e ideatore del Museo Civico del Marmo; con il prof. Luciano Massari, scultore impegnato con l'artista Marco Nereo Rotelli nei progetti "Libri di Marmo", "Openasia 2004 – Isola di Pasqua Project" e nella realizzazione della Cava dei Poeti a Campocecina; con il prof. Beniamino Geminiani, acuto e attento interprete della storia e della cultura carrarese.

gradualmente Carrara in una città-museo, sulla scia di grandi città d'arte come Roma e Firenze³. L'idea alla base di questo progetto è quella di un'arte "diffusa" sul territorio, in grado di dialogare con gli spazi architettonici e sociali in modo da creare un *unicum* inscindibile, la nuova anima della città.

Ancorché un'idea del genere richieda, per essere attuata, investimenti ingenti e continuativi nel tempo, sia in termini economici che organizzativi e manageriali, le evidenze presentate dal territorio e dal contesto socio-culturale carrarese mostrano che non è del tutto irrealizzabile. Alla città non mancano certo i mezzi per creare arte, o più semplicemente, per fare in modo che artisti di professione vengano in città per lavorare alle loro opere. Anzi, questa è una prassi ormai consolidata, che affonda le sue radici, come abbiamo visto⁴, nella lunga tradizione di collaborazione tra artisti e artigiani locali negli studi d'arte. Il problema è semmai nel fatto che storicamente Carrara ha assunto il ruolo di *crocevia* più che di vero e proprio *luogo* del marmo. In casi come quello di Carrara, in cui il contesto culturale è specificamente connotato e fortemente differenziato rispetto al resto dell'offerta turistica presente sul territorio, una strategia fondata sulla creazione di un *distretto culturale* omogeneo po-

³ Cfr. sintesi dell'intervista allo scultore Mario Del Sarto, in Appendice, pp. 219-220.

⁴ Cfr. paragrafo 2.2, *infra*.

trebbe rivelarsi vincente, a patto che si sviluppi in accordo con le istanze e gli orientamenti espressi dalla popolazione locale. Con il termine “distretto culturale” «intendiamo *un’area con un’alta concentrazione di beni culturali, attività e luoghi per l’arte e lo spettacolo, che è in grado di sviluppare un sistema di offerta circoscritta dal punto di vista culturale, caratterizzato da un elevato livello di qualità, articolazione, e integrazione dei servizi culturali e turistici, nonché da un marcato sviluppo delle filiere produttive collegate*. E come nasce l’idea di un distretto culturale? Nasce dall’esigenza di uno sviluppo sostenibile basato sul capitale di conoscenza esistente e sulle tradizioni locali per generare una migliore qualità dei prodotti. Quindi, più che di un progetto economico parliamo di un progetto basato sulla creazione intellettuale e sulla libera circolazione delle idee»⁵.

Pur muovendo da un paradigma di riferimento che è quello del distretto industriale, il distretto turistico-culturale si distacca fortemente da esso, in quanto «necessita evidentemente di un processo di riconversione del territorio in termini di servizi, con particolare riferimento al terziario avanzato e di una cul-

⁵ R. Martelloni, “Il territorio come distretto turistico-culturale. Le professioni emergenti”, in L. Rami Ceci, *Turismo e sostenibilità. Risorse locali e promozione turistica come valore*, Roma, Armando, 2005, p. 276. Per una trattazione esaustiva delle tematiche connesse allo sviluppo di sistemi turistici culturalmente orientati cfr. anche R. Martelloni, *Sistemi culturali, l’interazione dinamica dei beni culturali con il turismo, il mercato, il territorio, le imprese*, Roma, Pieraldo Editore, 2005.

tura che parta direttamente dagli operatori presenti nel territorio»⁶.

Ad oggi, tuttavia, quando si parla di marmo a Carrara si fa riferimento quasi esclusivo all'attività estrattiva, la quale, movimentando ingenti quantità di denaro, assurge di diritto al ruolo di prima donna sul palcoscenico degli interessi economici della città. Tuttavia ciò non fa che limitare il dibattito pubblico sull'argomento, precludendo di fatto ogni possibilità di sviluppo ad una nuova sensibilità fondata sul carattere artistico di altre attività legate al marmo.

Nei prossimi capitoli analizzerò in maniera specifica e dettagliata alcuni casi di studio particolarmente indicativi di questa condizione di subalternità dell'arte rispetto ad altri settori produttivi legati al vasto universo del lapideo. Farò riferimento specialmente al Museo Civico del Marmo, alle Biennali Internazionali e ai Simposi di Scultura, ma non tralascerò di dedicare qualche riflessione anche ad altri “luoghi del marmo”, forse meno noti, ma ugualmente importanti ai fini del mio discorso.

Non mancano degli esempi incoraggianti, delle iniziative che ben fanno sperare in una soluzione positiva della situazione, ma come si vedrà sono rari, isolati e ancora acerbi.

⁶ *Ibidem*, pp. 275-276.

Il Museo Civico del Marmo: la “cultura del marmo” in mostra

3.1 Un progetto museologico complesso: la strategia espositiva tra completezza e narrativa

Il Museo Civico del Marmo nasce a Carrara nel 1982, a seguito della rifunzionalizzazione dei locali di un complesso architettonico creato all’inizio degli anni ’60 per ospitare la Mostra Nazionale del Marmo e poi caduto in disuso per un lungo periodo di tempo. Il progetto museologico¹ curato dal prof. Enrico Dolci (attualmente docente presso l’Accademia di Belle Arti di Carrara) prevedeva originariamente l’allestimento di una quindicina di sezioni diverse, che spaziavano dall’archeologia all’artigianato del marmo, dalle tecniche di escavazione antiche e moderne all’assetto geologico delle Alpi Apuane.

Nelle intenzioni del suo creatore, il museo avrebbe dovuto costituire il luogo della riscoperta e della conservazione della

¹ Il progetto museologico relativo al Museo Civico del Marmo è consultabile sul n. 19 del 1979 della rivista “Carrara Marmi”.

memoria storica della città: la sovrabbondanza di sezioni, pur inficiando in maniera evidente l'unità narrativa del percorso museale, ambiva dunque a documentare in ogni suo aspetto la polimorfica essenza di quella che lo stesso Dolci definisce "cultura del marmo". «Partendo dalla considerazione che la cultura del marmo è la sommatoria di molteplici componenti di carattere storico, artistico, archeologico, tecnico, minerario e sociale – spiega il prof. Dolci – chi scrive riteneva (e ritiene ancora) che un museo che prendesse in considerazione solo una o solo alcune di queste componenti perderebbe il suo ruolo di "struttura civica" per acquisirne uno forse più specialistico dal punto di vista collezionistico, ma anche più limitato sul piano culturale»².

Sembra dunque che alla definizione del progetto che ha generato il Museo Civico del Marmo di Carrara abbiano partecipato due diverse istanze: l'una strutturale e istituzionale, attenta a definire e preservare il carattere "civico" del museo, l'altra più prettamente culturale, vorrei quasi dire "narrativa", orientata invece alla qualità del messaggio che le strategie espositive avrebbero contribuito a generare.

Stando alle evidenze raccolte nel Museo e alle opinioni di quanti a Carrara ritengono necessaria la rivalutazione delle stra-

² E. Dolci, *Guida ai musei della provincia di Massa-Carrara*, Provincia di Massa-Carrara, 2003, p. 89.

tegie espositive da esso adottate, ho maturato la convinzione che la prima tendenza abbia prevalso sulla seconda, imbrigliando pesantemente le potenzialità comunicative del museo e rendendolo inerte, quasi del tutto insensibile alle richieste di significati e di identità provenienti della collettività. Ciò è accaduto, probabilmente, perchè alla pur meritoria opera di recupero e di promozione del patrimonio culturale legato al marmo apuano attuata dal prof. Dolci, non sembra esser mai corrisposto un progetto strutturato volto alla piena esplicitazione delle potenzialità comunicative ed identitarie del Museo.

3.2 La struttura museologica: la “cultura del marmo” come frutto del lavoro nei secoli

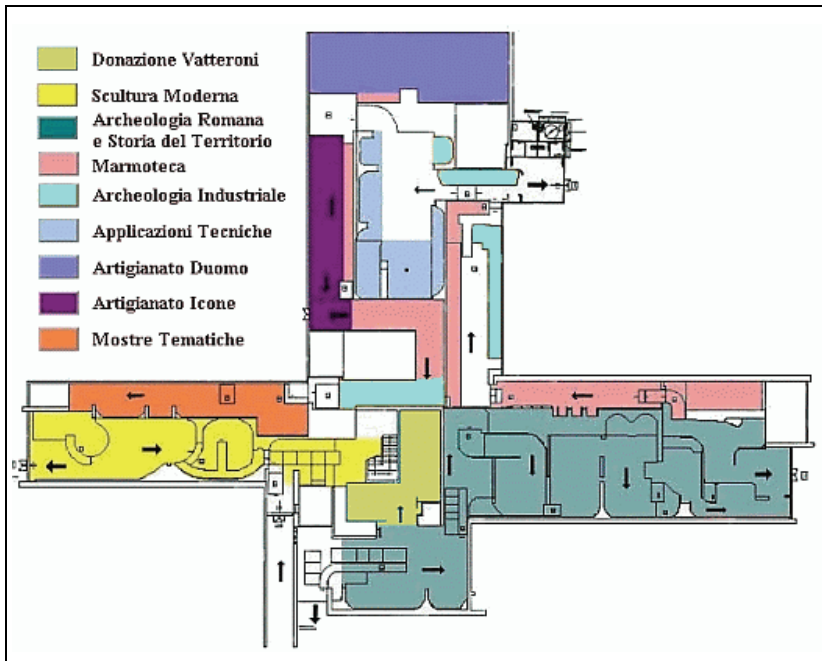
Attualmente, a seguito dell’allestimento curato tra il ’95 e il ’96 dall’Università Normale di Pisa, il Museo Civico del Marmo presenta otto sezioni, più un’area destinata ad esposizioni temporanee di scultura, pittura o fotografia (*Figura 2*). Le sezioni attualmente presenti sono: *Archeologia Romana e Storia del Territorio*, *Marmoteca*, *Archeologia Industriale*, *Applicazioni Tecniche del Marmo*, *Artigianato del Duomo*, *Icone marmoree*, *Scultura moderna* e *Donazione Vatteroni*.

La conformazione strutturale dello stabile che ospita il Museo obbliga ad un percorso lineare che si snoda a partire dal-

la sezione di Archeologia Romana e Storia del Territorio fino ad arrivare alla piccola sala in cui è ospitata la Donazione Vatteroni. Il criterio espositivo dominante è dunque quello *cronologico*: seguendo il percorso stabilito il visitatore non solo ottiene una panoramica completa dell'evoluzione tecnica delle lavorazioni del marmo in cava e al piano, ma può anche scorgere lo scorrere del tempo nella mutevolezza delle forme artistiche succedutesi nei secoli.

Figura 2

Pianta del Museo Civico del Marmo di Carrara



Il percorso espositivo è strutturato in modo tale da coprire un arco temporale molto ampio, nel quale è compresa l'intera storia dell'attività artistica legata al marmo; si parte dalla statuette votive di Giove Sabazio e di Artemide-Luna, rispettivamente rinvenute presso le antiche cave romane di Gioia e Fossacava all'inizio del secolo scorso, e si prosegue attraverso l'arte medievale (riproduzioni di elementi decorativi gotici del Duomo di Carrara) e l'artigianato a soggetto sacro del periodo a cavallo tra il XV e il XIX secolo (le icone marmoree), fino ad arrivare alla sezione di Arte Moderna, nella quale sono esposte opere di alcuni tra gli esponenti più significativi della scultura del secolo scorso, quali Carlo Sergio Signori, Augusto Perez, Alberto Viani e Giuliano Vangi. Il percorso si chiude con una nutrita collezione di piccole sculture e di studi d'opera donati al Museo dall'artista carrarese Felice Vatteroni nel 1992.

3.3 Analisi del percorso espositivo

Il percorso espositivo del Museo comincia già all'esterno dell'edificio che lo ospita, nel grande giardino antistante. In esso sono esposti alcuni grandi oggetti che per ovvie ragioni di spazio non hanno trovato una collocazione alternativa all'interno dell'edificio (*Foto 14*).



Foto 14

Museo del Marmo: la disposizione degli oggetti esposti nel giardino antistante il Museo non sembra seguire un particolare criterio espositivo. Il mattonato in armo disegna il percorso da seguire per visionare i reperti da diversi angoli visuali

Si tratta principalmente di grandi sculture di arte contemporanea, reperti di epoca romana (capitelli, *tagliate*, sezioni di colonne) rinvenuti nelle antiche cave lunensi negli ultimi venti anni, e preziosi reperti di archeologia industriale. Si distinguono particolarmente per imponenza e presenza scenica una trattrice di fine Ottocento riconvertita a schiacciasassi, l'ultimo vagone della dismessa Ferrovia Marmifera (che dalla seconda metà dell'Ottocento e per parte del Novecento assicurò un collegamento veloce tra i bacini marmiferi a monte e il ponte di carico

a Marina di Carrara) e l'ultimo esemplare rimasto di telaio multilama a "calacorda", con la relativa "ruota pescatora".

Non vi è dubbio che la collocazione di questi oggetti all'esterno del museo costituisca un elemento di richiamo per la curiosità dei visitatori. Ma pure ammettendo che tale collocazione sia frutto di un progetto espositivo più ampio e strutturato, oltre che di una necessità oggettiva, non si può fare a meno di evidenziare come le condizioni generali del giardino denuncino una situazione di sostanziale incuria, dannosa per l'immagine del Museo e per la conservazione stessa dei reperti.

Se può apparire naturale, e in certa misura anche sensato da un punto di vista museologico, che le grandi tagliate romane e le sculture contemporanee rimangano all'esterno per "iniziare" il visitatore alla fruizione di quanto è esposto all'interno, come una sorta di *summa* ideale del percorso che si snoda tra le sale del museo, si profila invece un evidente problema di conservazione per i reperti di archeologia industriale, le cui massicce strutture in ghisa e legno si rivelano particolarmente sensibili all'azione logorante degli agenti atmosferici (*Foto 15*) Onde evitare il progressivo deterioramento dei reperti, occorrerebbe provvedere alla loro copertura, magari con strutture leggere di legno, alluminio e vetro, a basso impatto visivo. I reperti potrebbero poi essere posizionati su pedane espositive in marmo

grezzo, atte a simulare il contesto nel quale hanno operato per decenni: al recupero funzionale delle strutture si unirebbe così anche una riproduzione filologica del contesto, in funzione della quale troverebbe maggiore legittimazione anche la scelta di lasciare all'esterno macchine e strumenti nati per lavorare proprio all'aperto, nell'aspro ambiente della cava³.



Foto 15

Carro per il trasporto dei blocchi di marmo con struttura in ferro e piano di carico in legno. È evidente l'avanzato stato di ossidazione della struttura; la pedana espositiva ha ceduto sotto il peso del carro.

³ Una scelta espositiva simile è stata adottata presso il Museo Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari di Roma. Nella sala che conserva esempi di carri provenienti da tutta l'Italia si è provveduto infatti a ricreare a terra un selciato, per restituire al visitatore la sensazione della funzione e della collocazione originaria dei reperti.

Colpisce poi, in negativo, la totale assenza di indicazioni in grado di orientare, seppure sommariamente, la visita al giardino. Se si escludono infatti le indicazioni per le diverse sezioni dell'edificio (*Museo, Biblioteca e Polo didattico*) e il percorso obbligato segnato dai lastroni che compongono il mattonato di marmo, il visitatore non ha alcuno strumento per costruire un percorso consapevole tra i reperti che gli sono presentati. Non si spiega, per esempio, il funzionamento dei macchinari che costituiscono la sezione esterna di Archeologia industriale, né si fa alcun accenno agli autori delle sculture esposte: sembra quasi che i reperti in questione siano stati esposti nel giardino temporaneamente, in attesa di una collocazione migliore. Tuttavia, dato che ogni evidenza porta a concludere che il giardino sia ormai il luogo della loro collocazione definitiva, appare necessaria la formulazione di una strategia espositiva meno approssimativa, nonché l'attuazione di una serie di interventi volti alla preservazione dei reperti dagli agenti atmosferici e alla definizione della loro identità visiva nel contesto.

Entrato nel museo, il visitatore ha accesso diretto alla biglietteria, che strutturalmente si configura come punto di raccordo tra la prima e l'ultima sala del complesso. Prima di essa, proprio in corrispondenza della porta d'entrata, un foglio posto in una cornice espositiva traccia le linee fondamentali della sto-

ria del museo. Sulla sinistra una gigantografia del Duomo di Carrara prefigura la trasversalità del progetto museale: è proprio nel Duomo di S. Andrea che trova massima espressione la compenetrazione tra gli aspetti materiali, artistici e simbolici connessi alla cultura del marmo a Carrara.

Prima di intraprendere la visita vera e propria, il visitatore può visionare un filmato esplicativo, proiettato a richiesta nella postazione multimediale posta alla destra dell'entrata. Il filmato, disponibile anche in DVD presso la biglietteria⁴, si propone di introdurre il visitatore alla materia mediante la presentazione, attuata in maniera chiara e appassionante, delle principali tappe dell'evoluzione tecnica ed artistica nella lavorazione del marmo; un'efficace ripartizione in quattro ambiti tematici principali (*I metodi di escavazione, La lavorazione, Il trasporto, Il commercio*) rende personalizzabile la fruizione dei contenuti multimediali: il visitatore può interagire con il computer, saltare alcune sezioni, rivederne altre, cambiare la lingua (sono disponibili italiano, inglese, francese e tedesco), ecc.

Già nella prima sezione del museo, quella di Archeologia Romana e Storia del Territorio, si palesa quella che sarà una costante assolutamente significativa di tutto il percorso espositivo:

⁴ Cfr. Comune di Carrara, Museo civico del Marmo, *Il marmo, la materia e le idee. Storia e lavorazione del marmo dall'antichità ai giorni nostri* (DVD).

la continua giustapposizione di pezzi autentici e di riproduzioni, di reperti a grandezza naturale e di modelli in scala, di campioni e di tavole sinottiche; insomma, la continua dialettica tra il *naturale* e l'*artificiale*⁵. La legittimità a livello espositivo di una tale promiscuità deriva dall'impostazione sostanzialmente didattica del museo. Il valore documentaristico degli antichi reperti di età romana (steli, attrezzi da lavoro, statuette votive) trova il suo corrispettivo nell'artificiosa ricostruzione dei plastici rappresentanti l'orogenesi delle Alpi Apuane; similmente le fotografie delle cave romane "dialogano" con i modelli e le tavole che localizzano quelle stesse cave sui territori circostanti. Ma l'esposizione dei plastici non è fine a se stessa: essa non sarebbe culturalmente rilevante, cioè non avrebbe alcun valore documentario all'interno del museo se non realizzasse la sua ragion d'essere nella localizzazione delle cave sul territorio. In questo senso la scelta dei curatori ha privilegiato la completezza dell'approccio all'argomento: esporre l'evoluzione orografica del contesto naturale che fa da cornice alle cave significa dunque chiarire la natura del requisito necessario al successivo intervento umano.

La successiva sezione, la Marmoteca, è l'unica a non presentare la caratteristica della continuità espositiva (a parte, co-

⁵ Sullo status specifico dell'oggetto naturale e dell'oggetto artificiale, e tra questi dei prodotti artistici, cfr. G. Dorflès, *Artificio e natura*, Milano, Skira, 2003, pp. 43-58.

me abbiamo visto, quelle di Archeologia romana e di Archeologia industriale, che per motivi logistici occupano anche parte del giardino). I campioni di marmo provenienti dai bacini marmiferi apuani e dai principali bacini italiani, europei e mondiali sono esposti in ogni zona di passaggio, in ogni corridoio tanto stretto da non permettere altro tipo di esposizione. Questo tipo di esposizione genera un vero e proprio “effetto tunnel” (Foto 16); periodicamente, seguendo il percorso espositivo, il visitatore esperisce l’unica forma di *immersività* offerta dal museo, nonché la sua naturale vocazione all’esaltazione del marmo in ogni sua forma e colore.



Foto 16

Museo del Marmo: sezione della marmoteca dedicata ai marmi apuani

Le cromie alternate delle decine di campioni esposti generano meraviglia nei visitatori, e rappresentano efficacemente la varietà dell'universo simbolico esprimibile dal marmo: nessuna altra materia naturale sembra assecondare meglio dei tanti marmi diversi esposti la fantasia e il gusto per la sperimentazione tipico della specie umana.

Trovo particolarmente significativo che si sia scelto di esporre in questa sezione piastrelle solo parzialmente lucidate, in modo tale da rendere evidente il risultato della lavorazione sul marmo grezzo (*Foto 17*). Ci troviamo in questo caso di fronte ad una consapevole costruzione espositiva, che mira a rendere ancora una volta evidente lo scarto che divide la naturalità delle cose dalla rielaborazione artificiale che l'uomo opera su di esse. Pre-scindendo dalle più evidenti differenze di colore, i marmi sono tutti simili quando non sono lavorati: la reale differenziazione avviene solo a seguito della lavorazione, la quale opera una vera e propria trasmutazione oltre che delle forme anche di quella che sembra essere la natura sostanziale della materia. È la lucidatura, per esempio, a rendere evidenti le venature e le policromie dei marmi e dei graniti; *è la lavorazione a rendere specifico e unico nel suo aspetto estetico ciò che in precedenza era generico nella sua valenza funzionale*. Per questo ritengo che la Marmoteca costituisca una delle sezioni più importanti del Museo del Marmo;

le lunghe sequenze di lastre che la compongono incarnano infatti la peculiare concezione, storicamente radicata nel territorio, che vede nella Natura la fonte generosa di una materia sì pregiata, ma comunque inderogabilmente asservita al potenziale umano di trasformazione che su di essa interviene.

La sezione di Archeologia Industriale presenta all'attenzione del visitatore una serie di strumenti originali e di riproduzioni in scala di macchinari usati fino alla metà del secolo scorso per l'escavazione e la lavorazione industriale del marmo. Trovano spazio in questa sezione carrucole, bobine di filo elicoidale, cuscini idraulici, carriole e martinetti, accompagnati sulle pareti da pannelli esplicativi e dalle piastrelle di marmo della Marmoteca, quasi a suggellare il legame tra la funzionalità e l'estetica del marmo e il lavoro necessario a generarle. In questa sezione si conserva la memoria storica di un modo di lavorare ormai superato, che tuttavia trova riscontro nelle attuali tecnologie applicate in cava, le quali sfruttano sostanzialmente gli stessi principi di quelle che le hanno precedute, anche se raffinati e perfezionati (*Foto 18*).

Più avanti il percorso espositivo, in continuità logica e cronologica con la sala dell'Archeologia industriale, prevede la sala delle Applicazioni tecniche del marmo, una delle più importanti per gli attuali sviluppi dell'arte scultorea.

**Foto 17**

Particolare di una lastra di marmo esposta nella Marmoteca.

Si nota la netta differenza tra l'ampia zona lucidata e quella non trattata

**Foto 18**

Particolare di una bobina di filo elicoidale conservata presso la sezione di Archeologia industriale. Le moderne tecniche di taglio mediante filo diamantato sono un'evoluzione di questa tecnologia

In essa sono presentati vari tipi di utilizzi del marmo, dalla statuaria funeraria all'arredamento da giardino, dai rivestimenti parietali e pavimentari ad elementi di arredo interno come tavolini e scale a chiocciola. Colpisce la presenza in questa sezione di vari oggetti d'arte e di design, evidentemente ottenuti mediante l'applicazione di procedimenti tecnici al blocco originario. Ciò è evidentemente indice di una incipiente contaminazione tra i modi della produzione seriale mediata da procedure industriali governate dalle macchine e quelli della produzione artigianale ed artistica affidata alla competenza e all'esperienza

delle maestranze, che genera di volta in volta un *unicum* irripetibile. Gli oggetti esposti in questa sezione hanno evidentemente perso l'aura derivante dalla non riproducibilità tecnica dell'oggetto d'arte originario⁶. Di più: non sono di fatto definibili come oggetti d'arte, se non in un'accezione molto ampia, che faccia rientrare in questa categoria qualsiasi oggetto di una certa caratura estetica, al di là del metodo attraverso il quale è stato prodotto. È proprio questa la strada che stanno prendendo gli attuali sviluppi dell'arte digitale, i quali non tarderanno ad avere ripercussioni anche nell'arte a tre dimensioni. Già oggi la progettazione assistita da computer monopolizza di fatto l'architettura. Per quanto riguarda la scultura, macchine estremamente precise sono in grado di scannerizzare con fasci di raggi laser la superficie delle opere per riprodurre i volumi e creare così dei modelli digitali identici in tutto all'originale. Non c'è dunque da stupirsi del fatto che la lavorazione artistica del marmo abbia già stipulato un patto di reciproco vantaggio con il codice binario; piuttosto costituisce una novità il fatto che si sia scelto di musealizzare questo patto, di portarlo alla luce ancor prima che i macchinari avessero raggiunto livelli di complessità tecnica tali da renderlo possibile nei fatti. La sezione

⁶ Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.

relativa alle Applicazioni tecniche del marmo persegue dunque una finalità precisa ma neutrale: porre il visitatore di fronte all'evidenza di un pervasivo processo di *ibridazione*, che ridisegna la geografia dell'arte sconvolgendone i confini. In questa scelta non ravviso una specifica presa di posizione, quanto piuttosto una sensibile volontà documentaristica di fronte a un fenomeno tipico della contemporaneità e trasversale alle culture umane di tutto il mondo.

Non è un caso, allora, che nelle sezioni successive si assista finalmente all'apoteosi del concetto di riproduzione; in due grandi sale sono conservate le copie filologiche (cioè eseguite rigorosamente a mano, senza l'ausilio delle moderne tecnologie) di alcuni elementi decorativi in stile gotico del Duomo di Carrara e di numerose icone a soggetto religioso, sparse nei vicoli di Carrara, tra gli antichi portali con gli stipiti interamente in marmo e le edicole votive poste in corrispondenza dei crocicchi.

Le riproduzioni degli elementi decorativi del Duomo di S. Andrea sono state realizzate nel 1994, in occasione di un restauro attuato in vista dell'eventuale sostituzione degli stessi elementi, duramente aggrediti dal tempo e dall'inquinamento atmosferico. In questa circostanza è stato superato il concetto di riproduzione come attività fine alla conservazione e si è insce-

nato un vero “teatro della ri-produzione”, intesa come attività degna di attenzione al pari della creazione artistica originaria. La manualità ottiene così una storica rivalsea nei confronti della fase creativa ideale, tanto che si è appositamente scelto di rappresentare il processo di riproduzione nel suo realizzarsi progressivo, attraverso le diverse fasi della lavorazione. Infatti, i marmi dei Profeti sono esposti ciascuno in una fase della lavorazione diversa, dalla prima, nella quale sono ancora ben visibili i punti di riferimento segnati con il pantografo, fino all’ultima, quella in cui la cura delle rifiniture ha conferito all’opera il suo aspetto definitivo. Questo percorso si snoda attraverso una serie di tappe intermedie, corrispondenti a diverse fasi della lavorazione, in cui la manualità e la tecnica scultorea dell’artigiano diventano protagoniste in quanto cause primarie della trasformazione della materia, al di là della romantica esaltazione del momento creativo. In questo caso il focus del progetto espositivo cessa di essere la consistenza estetica e materiale dell’oggetto riprodotto, evidentemente contaminata dalla non completezza delle opere, e diventa il patrimonio immateriale costituito dal “saper fare” degli artigiani carraresi⁷; viene espo-

⁷ Un numero crescente di realtà museali locali, sparse sul territorio nazionale, pongono tra le loro priorità, accanto alla conservazione dei patrimoni materiali, anche la conservazione e la salvaguardia delle memorie, delle storie e dei saperi tradizionali. «Sempre più consapevolmente, infatti, si

sto un processo, un'idea di intervento, più che la testimonianza fattiva della bontà dell'intervento stesso.

Anche la sezione relativa alle icone marmoree, come quella che ospita gli elementi decorativi del Duomo di S. Andrea, raccoglie un numero significativo di calchi in gesso e di riproduzioni filologiche in marmo (*Foto 19*).

Esse testimoniano un'usanza assai diffusa sul territorio apuo-versiliese per tutto il periodo che va dal XV secolo alla prima metà del secolo scorso. Sviluppata in piena Controriforma, la consuetudine di ornare edicole votive e facciate di palazzi con le icone sacre trova il suo fondamento antropologico nel particolare valore simbolico attribuito alla pietra sin dall'epoca preistorica. Infatti, come evidenzia opportunamente Dolci, «Sole, luna, stelle e pietre sacre sono gli elementi naturali sui quali gli uomini del tardo neolitico costruirono il primo sistema conosciuto di simboli della storia dell'umanità

pensa oggi il museo come strumento per la tutela di patrimoni culturali e come dispositivo atto al rilevamento, alla valorizzazione e alla comunicazione di aspetti della vita materiale e di forme di sapere locale: museo come luogo di ricerca, di conoscenza e di confronto, che al contempo, attraverso una sorta di spettacolarizzazione espositiva, desti senso di meraviglia nel visitatore. Una direzione, questa, che favorisce l'affermarsi di nuovi modi di esporre oggetti, comunicare e trasmettere saperi, storie e idee ad essi sottesi [...]». V. Desogus, «La comunicazione dei saperi nei musei locali. Il museo delle tradizioni alimentari della Sardegna», in Lai F. (a cura di), *Fare e saper fare. I saperi locali in una prospettiva antropologica*, Cagliari, CUEC, 2004, p. 77.

legati alla sfera del “sacro”»⁸.



Foto 19

Calco in gesso di un'icona rappresentante la scena dell'Annunciazione. Come nella sezione relativa all'artigianato del Duomo, anche in quella delle icone si nota una particolare attenzione alle fasi che costituiscono il processo di riproduzione dell'artefatto

Le icone marmoree sono uno dei *topoi* della cultura del marmo a Carrara. In esse il tempo ha sedimentato non soltanto una serie di preziose indicazioni sull'evoluzione del gusto arti-

⁸ Cfr. E. Dolci, *Icone marmoree. Materiali per una storia dell'Arte nell'area apuana*, Massa, Società Internazionale Dante Alighieri – Comitato di Carrara, 1997, p. 11. Sulle valenze simboliche dei rituali litici pagani, sedimentatisi nel tempo e giunti sino ad oggi sotto forma di rielaborazioni metamorfiche del Cristianesimo, cfr. R. Cavallaro, *La pietra, la quercia e i cavalieri. San Biagio tra folklore e mito*, Roma, Edizioni Seam, 2000.

stico degli artigiani del marmo carraresi, ma anche interessanti informazioni sull'evoluzione della lingua e sui rapporti degli artigiani locali con la committenza che ordinava le opere. In questo senso l'esposizione delle icone votive, come quella precedentemente descritta degli elementi decorativi del Duomo, si configura come un tentativo ben riuscito di coordinare l'*ethos* del Museo al *genius loci* di Carrara⁹. Se si ammette dunque la tesi assai diffusa secondo cui il le icone votive, intese come fenomeno storico-sociale, siano luogo di espressione artistica (spesso di alto profilo) e contemporaneamente indicatore attendibile di alcuni cambiamenti storici intervenuti a modificare gli assetti sociali della città nei secoli, allora appare naturale l'interesse dimostrato nei loro confronti dai curatori del Museo.

Mi sembra comunque che l'interesse specifico stimolato dalle icone prescindendo dal discorso relativo alla rappresentazione della riproduzione fatto in precedenza per le decorazioni del Duomo. La continuità storica che contraddistingue il fenomeno delle icone lo

⁹ Si consideri che la normale collocazione extra-museale delle icone nei vicoli di Carrara costituisce *di per sé* un importante momento di collegamento tra il Museo del Marmo e il territorio. Godere della vista delle icone in città e ritrovarle nel Museo, con una maggiore attenzione per gli elementi tecnici della loro produzione, significa, a mio parere, dar corso in maniera intelligente ed appagante ad una modalità di fruizione del patrimonio culturale della città in tutto assimilabile all'*heritage tourism*. Per una riflessione approfondita sui concetti di turismo, *heritage* e sostenibilità, cfr. A. Simonicca, "Teoria e prassi dell'*heritage tourism*", in L. Rami Ceci, *Turismo e sostenibilità. Risorse locali e promozione turistica come valore*, Roma, Armando, 2005.

slega di fatto da una contingenza temporale delimitata, dotandolo di converso di un significato storico e sociale più ampio. Mentre le decorazioni del Duomo di Carrara sono espressione di un gusto estetico prevalente, di un *mainstream* culturale preciso e facilmente collocabile nel tempo (l'arte gotica), le icone rappresentano un fenomeno trasversale nel tempo, quindi prego di significati culturali più ampi e complessi; proprio in funzione di ciò si è deciso di intervenire sugli elementi decorativi del Duomo per sviluppare un meta-discorso sulle tecniche di riproduzione, mentre si è lasciato che le icone fossero libere di rappresentare cinque secoli di storia nelle loro figurazioni e nelle loro epigrafi (*Foto 20*).



Foto 20

Anche nella sala delle icone sono presenti i campioni della Marmoteca

Superate la sezione delle icone marmoree e la zona del Museo adibita all'allestimento di mostre temporanee di arte e fotografia, si giunge finalmente alla sezione di Arte moderna, la penultima del percorso espositivo. Stando a quanto ho appreso dai colloqui con il personale del Museo, questa sezione sarà probabilmente trasferita in un altro spazio espositivo, appositamente progettato come contenitore d'arte per le sculture; nel frattempo, continua ad ospitare le opere di importanti scultori del Novecento, tra i quali spiccano Carlo Sergio Signori, Arturo Martini, Branco Ruzic, Augusto Perez, Giuliano Vangi.

Sin dalla mia prima visita al Museo del Marmo, ho avuto la sensazione che la sezione di Arte moderna fosse tra tutte la meno organica al progetto museologico, almeno per come esso si manifesta nelle sale precedenti. Pur volendo soprassedere alla scarsa illuminazione della sala, assolutamente inefficace nella valorizzazione delle opere, mi è sembrato da subito che la presenza della stessa sezione costituisse di per sé una frattura nell'unità narrativa del percorso espositivo. Si consideri, per esempio, l'ambiguità che genera l'esposizione nello stesso ambiente di sculture non solo in marmo, ma anche in legno, gesso e bronzo: si tratta di una discontinuità di non poco conto, eventualmente giustificabile solo sulla base di un intento espositivo chiaro, persino auto-evidente. Perché mai esporre nel Museo

Civico del Marmo sculture che non sono in marmo? Per documentare l'opera degli scultori che hanno operato a Carrara, lavorando *anche* i marmi delle sue cave (ma, evidentemente, non solo quelli)? Oppure per ricreare nel Museo uno spazio espositivo *assoluto* (nel senso etimologico del termine), asetticamente neutro, libero cioè dalla patina storica e socio-culturale che localizza tutte le sezioni precedenti sul territorio?

Se fosse vera la prima ipotesi ci troveremmo nella paradossale condizione in cui si ritiene non solo possibile, ma anche accettabile, sostituire ad un intervento espositivo specialistico (per ipotesi, una galleria di arte moderna) la semplice integrazione nel Museo di una piccola sezione dedicata alla scultura del Novecento. L'ingenuità di una soluzione simile è più che evidente, soprattutto se si considera che la vastità e la complessità del contesto artistico e artigianale carrarese necessiterebbero probabilmente di soluzioni ancora diverse, di più ampio respiro, in grado di portare l'arte *fuori* dai contenitori creati per ospitarla, a contatto cioè con il tessuto connettivo che lega le pratiche della quotidianità ai valori culturali ad esse sottesi.

Nel caso in cui fosse vera la seconda ipotesi, invece, assisteremmo attoniti ad una sistematica quanto repentina ed immotivata delegittimazione del percorso espositivo sin qui descritto, fondato sulla contestualizzazione degli oggetti nel substrato so-

cio-culturale che li ha generati; cosa di per sé troppo auto-lesiva per trovare una giustificazione, pure ammettendo la possibilità di un macroscopico errore di concetto nell'impianto museologico del progetto originario.

La contraddizione interna alla sezione di Arte moderna potrebbe allora essere riconducibile ad un eccesso di zelo da parte dei curatori, evidentemente più attenti alla completezza che alla coerenza interna del discorso espositivo. Il previsto trasferimento della collezione in una sede espositiva diversa ripristinerà comunque l'unità logico-narrativa dell'esposizione, e permetterà inoltre di valorizzare in maniera più accorta le opere mediante la collocazione in un contesto più consona.

Diverso è il caso dell'ultima sala del Museo, quella che ospita la Donazione Vatteroni, una collezione di quattordici piccole sculture e vari studi d'opera acquisita dal Museo nel 1992. In essa la contestualizzazione delle opere è affidata ad un meta-discorso sulla gravidanza simbolica delle forme, che collega strettamente le sculture all'ambiente fisico in cui sono esposte; è infatti l'unica sala in cui si tenti di istituire un dialogo tra l'ambiente espositivo e gli oggetti in esso esposti, al di là del contesto socio-culturale che li ha generati (*Foto 21 e Foto 22*).



Foto 21 e Foto 22

La sala che accoglie la Donazione Vatteroni costituisce un'entità espositiva *ibrida*, in cui la forma delle sculture dialoga con quella dell'impianto architettonico circostante; si noti la ridondanza dell'elemento circolare

Questo tentativo si sostanzia praticamente nella curvatura dei volumi e nella ripetizione costante dell'elemento circolare negli arredamenti interni, in piena consonanza formale con la cifra estetica dominante delle sculture di Vatteroni. Questa impostazione architettonica contrasta in maniera palese e visivamente violenta con gli ambienti precedenti, razionalmente organizzati secondo linee rette tra loro parallele o perpendicolari. Ciò porta inevitabilmente ad interrogarsi sul grado di significatività di quel particolare spazio espositivo in relazione al suo contenuto, sul perché si sia scelto di esporre in quel modo, cosa si sia voluto comunicare attraverso quel particolare allestimento.

Credo che la risposta a questi interrogativi possa derivare solo da un attento esame degli elementi attivi nel processo di significazione che le opere attuano nei confronti dell'osservatore: in due parole, la comunicazione che si instaura tra i partecipanti al discorso sul significato dell'opera.

In questo contesto un ruolo di primo piano spetta di diritto agli attori umani del processo comunicativo. Secondo Baxandall¹⁰ essi sono l'osservatore, l'artista e il curatore del museo, il quale scegliendo di esporre in un modo piuttosto che in un altro partecipa in maniera determinante al posizionamento delle ope-

¹⁰ Cfr. "Intento espositivo: alcune precondizioni per mostre di oggetti espressamente culturali", in I. Karp, S. D. Lavine, *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, Bologna, CLUEB, 1994, p. 15.

ra nel discorso culturale sviluppato dal museo. Mi interessa tuttavia focalizzare il discorso sui due elementi classici senza i quali è impossibile sviluppare un processo comunicativo efficace: il *codice* e il *contesto*.

Nel nostro caso il codice è costituito da una base minima di conoscenze, spesso derivante dalla semplice frequentazione di un ambito culturale piuttosto che un altro, attraverso la quale è possibile “decifrare” la componente segnica dell’opera: attribuire cioè un *significato* ad un *significante*. È evidente che non potendo attuare una comunicazione di tipo verbale, l’opera attua il processo di significazione mediante codici diversi, per lo più figurativi. Ciò tuttavia non presuppone che l’applicazione di un codice da parte del destinatario della comunicazione sia soggetta alla libera interpretazione. In questo senso conviene sgombrare il campo da qualsiasi fraintendimento: affinché il destinatario della comunicazione sia nelle condizioni di comprendere correttamente il messaggio comunicato dall’opera è necessario che egli sia *anticipatamente* in possesso del codice attraverso cui l’opera attua il processo di significazione, anche in maniera incompleta e frammentata: infatti «Non è mai possibile che il segno possa essere interpretato senza tale conoscenza in base a caratteristiche della forma del significante – ovvero non esistono codici “naturalisti” o “autoevidenti” che non richiedono di es-

sere appresi»¹¹. Ciò è vero per il museo tanto quanto lo è in relazione al luogo *in cui e per cui* il museo nasce: «Anche nel caso di una compresenza di linguaggi, quello che conta è che i segni siano individuabili e, come ci insegna qualsiasi trattatello sulla percezione, è individuabile ciò che è riconoscibile. Si riconosce, ovviamente, ciò che si conosce, e perciò è importante che i luoghi abbiano non soltanto segni, ma anche codici. Uno o più, non importa, *purché vi siano strumenti per appropriarsi di questi codici*, per comprenderne la sedimentazione, per dipanare, insomma, il messaggio apparentemente illeggibile in submessaggi interpretabili»¹².

La riflessione di Ruggieri Tricoli introduce un secondo spunto di riflessione: affinché la comunicazione (dentro e fuori il museo) sia efficacemente contestualizzata, è necessario che avvenga in un ambiente di per sé significativo ai fini della piena manifestazione del messaggio. «Nessun messaggio è comprensibile, anche se si possiede perfettamente il codice in base al quale è generato, se non si dispone altresì del contesto che il *messaggio* presuppone. In termini ancor più diretti: qualunque messaggio presuppone un contesto condiviso tra chi lo emette e

¹¹ F. Antinucci, *Comunicare nel museo*, Bari, Laterza, 2004, p. 29.

¹² M. C. Ruggieri Tricoli, “Luoghi, storie, musei. Musei del luogo dalla storia all’attualità”, in Ruggieri Tricoli M. C., Rugino S., *Luoghi, storie, musei: percorsi e prospettive dei musei del luogo nell’epoca della globalizzazione*, Palermo, Flaccovio, 2005, p. 14 (corsivo mio).

chi lo riceve»¹³. Il tipo di comunicazione che si attua tra un'opera d'arte e il suo osservatore presuppone ciò che Antinucci definisce “contesto enciclopedico”, cioè «le conoscenze permanenti relative al mondo che ci circonda e la sua storia»¹⁴.

Ritornando al nostro caso di studio, ecco dunque che l'azione congiunta di conoscenze pregresse e di significazione visiva derivante dal dialogo tra l'aspetto figurativo delle opere e la forme dell'ambiente in cui sono esposte genera un processo comunicativo efficace, fedele all'intento originario dell'artista.

Quando il visitatore entra nella sala che ospita la Donazione Vatteroni si trova dinnanzi ad una serie di piccole sculture di figure umane, rannicchiate su se stesse in posizione fetale; le sculture sono principalmente in statuario bianco e in marmo rosa. Sin qui è la semplice descrizione dei significanti. Il codice si manifesta solo nel momento in cui un'analisi più attenta e consapevole dei volumi rivela all'osservatore che le figure rappresentate sono delle donne nude. A questo punto i particolari delle sculture cominciano ad acquisire una consistenza semantica più definita, una significatività che va oltre la semplice figurazione. Per esempio il colore rosa dei marmi utilizzati potrebbe richiamare visivamente la femminilità, culturalmente associata a que-

¹³ F. Antinucci, *op. cit.*, p. 30.

¹⁴ *Ibidem*, p. 31.

sto colore, così come le forme lisce e rotonde impongono il riconoscimento visivo della morbida sinuosità delle forme femminili. Entra ora in gioco il contesto enciclopedico, il quale si esprime in due diversi direttrici: nell'esplicito riferimento visivo alle sculture primitive rappresentanti le Grandi Madri, simbolo universale di prosperità e di fertilità, e nella riproduzione a livello espositivo delle stesse forme tonde e morbide che caratterizzano le sculture di Vatteroni.

Per quanto riguarda il primo aspetto mi sembra significativo come la sinuosa modulazione delle forme delle sculture di Vatteroni si ponga in continuità logica con l'addome smisurato delle Grandi Madri, nelle quali la fertilità era rappresentata simbolicamente proprio mediante la generosa abbondanza del ventre e dei seni. Il medesimo elemento figurativo poteva significare alternativamente la sazietà e il benessere derivante da un'alimentazione sufficiente oppure la disponibilità alla riproduzione; si tenga presente che gli antropologi spiegano come la diffusa preferenza degli uomini per le donne formose costituisca ancora oggi un'atavica reminescenza istintuale, secondo la quale la scelta della partner cadeva generalmente su donne il cui aspetto florido sembrasse assicurare con maggiori probabilità la sopravvivenza della prole.

Ma le sculture di Vatteroni sono figlie della modernità,

non possono più essere il punto di intersezione di situazioni esistenziali oggi tanto distanti, grazie all'altissimo tenore di vita che caratterizza la società occidentale. È per questo che alla componente legata all'abbondanza alimentare si è sostituita, a mio parere, la dimensione della solitudine, dell'alienazione che la modernità ha storicamente prodotto nella società occidentale. La posizione rannicchiata delle donne di Vatteroni rivela dunque un disperato sforzo difensivo, una consapevole chiusura di fronte all'anomia imperante; eppure, contemporaneamente, evoca la segreta speranza in una rinascita. In questo senso l'elemento della fertilità femminile rimane inalterato nella sua straordinaria carica simbolica: il ventre, centro fisico e semantico delle sculture, continua ad essere il luogo della vita e della rinascita, nonostante le traversie dell'esistenza moderna.

Le supposizioni fatte sinora non hanno il carattere di una verità unica e conclusiva, che preclude un'interpretazione alternativa all'opera di Vatteroni. Tuttavia rappresentano un tentativo plausibile di situare la produzione artistica dello scultore nel contesto socio-culturale che l'ha ispirata e che l'ha informata di sé fino a generare delle complesse architetture simboliche, in cui gli aspetti figurativi dell'opera diventano il pretesto per lo sviluppo di un discorso su temi esistenziali caratterizzati da un altro grado di astrazione.

Ai fini del mio discorso è comunque rimarchevole che un'interpretazione dell'opera di Vatteroni, per quanto personale o condivisa possa essere, è possibile grazie anche alla feconda interazione tra le opere e il contesto che le ospita. La strategia espositiva contribuisce qui a creare un substrato simbolico, un *humus* fertile nel quale l'opera, rappresentativa del modo di intendere l'esistenza dell'autore, e l'osservatore, a sua volta latore di un'esperienza di vita soggettiva, pongono il seme di una significazione condivisa. L'interazione dialettica e solidale tra il contenuto e il contenitore genera senso, ma lo fa in maniera sotterranea, a livello del subconscio. Il contesto, pur essendo altamente strutturato, scompare lasciando tutto lo spazio al messaggio: di qui la sensazione di entrare in consonanza emotiva con l'autore stesso.

3.4 Il museo per tutti: nuovi modi di esporre, nuovi modi di vedere

È da tempo acclarato che il museo, inteso come istituzione in cui «raccolgere, conservare, studiare, interpretare e mettere in mostra»¹⁵, non solo attua un'importante opera di tutela dei patrimoni artistici e culturali in senso lato delle diverse comuni-

¹⁵ J. Veatch Noble, "Museum Manifesto", in *Museum News* 48, 8, 1970, pp. 16-20.

tà umane, ma agisce autonomamente nei processi di selezione e di esposizione delle immagini e delle idee. Se ciò implica ripercussioni di portata relativa nel caso dei musei d'arte, in cui il tipo di fruizione è, nella stragrande maggioranza dei casi, funzione diretta di una strategia espositiva che non fa altro che esporre ciò che era stato creato per essere esposto, non si può affermare altrettanto per i musei etnografici e della cultura materiale, in cui trovano spazio soprattutto oggetti la cui vocazione primigenia era subordinata a funzionalità precise, scandite dai ritmi del lavoro, della festa, della vita quotidiana.

Si tenga presente che, pur sussistendo questa importantissima differenza, il museo della cultura materiale tende invariabilmente a conferire agli oggetti esposti un'aura di "artisticità", di straordinarietà, di unicità. Ciò spiega come sia possibile che vengano musealizzati oggetti tanto diversi, in funzione di una loro presunta legittimità estetica; è l'"effetto museo" di cui parla Svetlana Alpers: decontestualizzando gli oggetti di una cultura materiale si finisce per attribuire loro delle connotazioni simboliche aggiuntive (o addirittura alternative) rispetto a quelle originarie¹⁶. L'"effetto museo" costituisce dunque un "modo di

¹⁶ Cfr. S. Alpers, "Il museo come modo di vedere", in I. Karp, S. D. Lavine, *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, Bologna, CLUEB, 1994.

vedere” nel museo¹⁷, e ancor prima un modo di selezionare e di esporre gli oggetti al suo interno.

Ciò serve a mettere in evidenza quanto la musealizzazione del patrimonio di una cultura sia soggetta alla soggettività dei curatori (nel momento in cui viene allestito il museo) e a quella dei visitatori (quando i reperti al suo interno sono osservati). Si pone dunque l’esigenza di chiarire la natura dei rapporti che si instaurano tra il museo, la cultura che rappresenta, e i visitatori ad essa estranei.

Non credo di essere avventato quando affermo che il rapporto che lega il museo locale alla sua comunità umana di riferimento debba essere osmotico, in talune circostanze (soprattutto nella fase di progettazione) addirittura simbiotico. Questo è un requisito fondamentale, senza il quale il dispiegamento dell’identità del luogo culturale che il museo rappresenta non è possibile. Il *genius loci* deve trasparire nelle teche del museo, aleggiare come una presenza palpabile sugli artefatti e sugli strumenti di lavoro. D’altra parte, è più difficile individuare i termini corretti di una proficua relazionalità tra il museo e quanti lo visitano pur non appartenendo alla cultura che rappresenta. In questo caso intervengono una serie di fattori esogeni non direttamente controllabili, quali l’estraneità culturale del visitato-

¹⁷ *Ibidem.*, p. 5.

re, la sua reale predisposizione alla comprensione ed al confronto costruttivo con l'alterità, il grado di legittimità che decide di accordare all'impianto museografico della mostra. Il rischio che si corre è quello di inciampare in una deriva autoreferenzialista in funzione della quale la chiusura identitaria del museo prenda il sopravvento sul suo potenziale comunicativo e relazionale¹⁸. Questo è proprio quanto accade, a mio parere, nel caso del Museo del Marmo di Carrara. In esso il biancore dei marmi esposti e di quelli usati per le finiture degli arredamenti interni dialoga meravigliosamente con i toni aciduli e caldi del legno e della ruggine dei reperti di archeologia industriale; si ritrovano nel museo le atmosfere lunari delle cave, un mondo cromaticamente alieno, quanto di più difficile da immaginare quando si pensa ai toni bruni e verdeggianti dei paesaggi montani. Pur necessitando di alcuni correttivi, il museo riproduce con un buon grado di approssimazione la complessità della cultura del marmo carrarese, pagando tuttavia lo scotto di una pressoché totale autoreferenzialità.

«Uno degli indizi del successo di un museo sembra essere dato dalla libertà e dall'interesse con cui i visitatori si muovono

¹⁸ Sulla capacità comunicativa e relazionale dei musei, segnatamente di quelli d'arte, oltre al già citato studio di F. Antinucci, cfr. S. Bodo (a cura di), *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, Torino, Edizione Fondazione Giovanni Agnelli, 2000.

e si guardano attorno senza la mediazione intimidatoria frapposta tra osservatore e oggetto da strumenti come gli onnipresenti auricolari»¹⁹. L'unidirezionalità del percorso espositivo del Museo del Marmo, pur essendo funzionale alla sequenzialità cronologica delle sezioni, rappresenta da questo punto di vista un primo evidente ostacolo alla libera fruizione degli oggetti esposti.

Si consideri, in secondo luogo, che il Museo non offre al visitatore alcuna possibilità di interazione con gli oggetti esposti. Riprendendo un'espressione di Mary Louise Pratt e riadattandola alla sua riflessione sulla sistemazione della collezione Rasmussen presso il Portland Museum of Art, James Clifford descrive il museo etnoantropologico come «zona di contatto» tra culture e orientamenti valoriali diversi. In questo senso il museo si pone come istanza mediatrice fondamentale per la composizione delle diversità in relazioni correnti e tendenti ad una reciprocità paritaria: la zona di contatto è «un tentativo di evocare la compresenza spaziale e temporale di soggetti in precedenza separati da iati geografici e storici, e le cui traiettorie ora si intersecano. [...] Una prospettiva di “contatto” evidenzia come i soggetti siano definiti dalle relazioni reciproche e all'interno di queste. [Essa pone l'accento su] compresenza, interazione, pratiche e intendimenti interconnessi, spesso nell'ambito di rela-

¹⁹ S. Alpers, *op. cit.*, p. 11.

zioni di potere radicalmente asimmetriche»²⁰. Trascurando la componente estetica ed esperenziale della fruizione a vantaggio di un tipo di fruizione eminentemente contemplativo, il Museo del Marmo mostra il suo scarso orientamento al “contatto”, nell’accezione descritta da Pratt e poi da Clifford. Non auspico, evidentemente, che chiunque abbia facoltà di “usare” i reperti a suo piacimento; piuttosto ritengo che sia opportuno investire, come suggeriscono le teorie elaborate dalla museologia contemporanea, sulla componente emotiva dell’esperienza di fruizione. L’idea di “museo diffuso” proposta da Drugman prevede proprio che il progetto espositivo sia sin dall’inizio orientato al coinvolgimento intellettuale ed emotivo del visitatore: «lo stretto legame tra interno ed esterno, tra alterità e familiarità, tra consueto ed eccezionale, tra quotidiano e unico, tra natura e cultura, tra artigianato e industria» fondano la reale possibilità «di usare il museo come “casa” e come “luogo di rappresentanza”, come soffitta e come salotto, come luogo del simbolico e luogo dell’immaginario, come album dei ricordi e come proiezione nel futuro, come caposaldo della comunità e come rifugio individuale»²¹.

²⁰ J. Clifford, *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del XX secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 238.

²¹ F. Drugman, “Imparare dalle cose”, in R. Riccini (a cura di), *Imparare dalle cose: la cultura materiale nei musei*, Bologna, CLUEB, 2003, p. 17.

Tutte le più recenti riflessioni nel campo della museologia propongono dunque il potenziamento degli aspetti relazionali della fruizione nel museo; questo discorso vale indifferentemente per i musei d'arte e per quelli etnografici e antropologici: non importa che si tratti di una tela di Picasso, di un copricapo cerimoniale o di un piccone di epoca romana usato dai primi cavautori sulle Apuane: ciò che realmente perseguono i curatori più attenti è la predisposizione di condizioni espositive tali da favorire il trasferimento di conoscenze dall'oggetto all'osservatore. Tra queste, oltre alla già citata relazionalità degli allestimenti, trova spazio anche l'implementazione di accorgimenti tecnici atti a creare l'ambiente adatto ad una vera e propria *partecipazione* del fruitore al percorso interpretativo proposto dall'allestimento. A ben vedere si tratta di un'ulteriore specificazione del concetto di relazionalità, sopra esposto mediante la metafora della "zona di contatto". Ad esempio, si potrebbe prevedere l'installazione lungo il percorso espositivo di postazioni in cui delle persone adeguatamente preparate (magari un ex cavatore in pensione, oppure alcuni studenti dell'Istituto professionale "Tacca" o dell'Accademia di Belle Arti) possano organizzare delle dimostrazioni pratiche di come si taglia e si lavora il marmo, offrendo ai visitatori più arditi anche l'ebbrezza di un colpo di scalpello. L'idea (solo una tra le tante che possono es-

sere proposte e vagliate) può sembrare azzardata, ma sono molti gli studi che testimoniano l'effettiva efficacia di simili approcci all'esposizione. Ancora Clifford descrive con entusiasmo l'esperienza di alcuni scultori degli Altipiani della Nuova Guinea, giunti alla Stanford University di Palo Alto, in California, per dare prova della loro abilità nello scolpire il legno e la pietra. Nel giro di poche settimane questo gruppo di artisti ha creato attorno a sé una fitta rete di relazioni, catalizzando l'attenzione e l'interesse degli studenti e dei molti curiosi che quotidianamente accorrevano per assistere alla lavorazione dei materiali presso il giardino del campus universitario. Con il passare dei mesi, anche dopo il ritorno degli scultori in Nuova Guinea, l'angolo di giardino in cui erano state installate le sculture è rimasto a testimoniare la convergenza in una stessa dimensione spazio-temporale di istanze culturali diverse, ma tuttavia capaci di trovare nell'appropriazione simbolica di un luogo le ragioni di un'esperienza estetica fruttuosa, e soprattutto *condivisa*. È infatti importante sottolineare che la partecipazione degli studenti al progetto era *reale*, non solo contemplativa: essi erano chiamati a partecipare attivamente alla creazione delle opere e al finanziamento del progetto; inoltre i ritrovi serali nella *location* di questa insolita *performance* artistica erano l'occasione per istituire un dialogo interculturale paritario, di

grande gravidanza simbolica: «Il loro laboratorio [...] il venerdì sera ospitava feste con grigliate, pitture facciali, tamburi e danze. Gli artisti della Nuova Guinea insegnarono a fare i loro disegni agli abitanti di Palo Alto interessati. Un numero crescente di persone si presentava ogni settimana per gironzolare, occuparsi d'arte e festeggiare. [...] Al New Guinea Sculture Garden, il processo interattivo era altrettanto importante della produzione e collezione di “arte” o “cultura”»²².

Da parte sua A. Mottola Molfino inquadra gli sviluppi recenti della museografia italiana delineando una tassonomia composta da tre diversi tipi di museo: il *museo errante*, il *museo-spettacolo* e il *museo locale* classico, di impostazione etnoantropologica, strettamente legato al luogo fisico e culturale nel quale insiste²³. Lo sviluppo in senso relazionale e partecipativo del museo sembra realizzarsi nell'accorpamento di elementi derivanti dalla classica impostazione etnoantropologica (documentazione delle specificità culturali e sociali di un territorio) e di elementi prossimi ad un'impostazione più dinamica, orientata alla narratività e alla *living history*. Un esempio di eccellenza di questo tipo di allestimento ibrido è il sito gallico di Bibracte,

²² J. Clifford, *op. cit.*, p. 242.

²³ Cfr. A. Mottola Molfino, *L'etica dei musei*, Torino, Allemandi, 2004 (citato in D. Accardi, “Un caso di *living archaeology*: Bibracte e il Museo della Civiltà Celtica”, in M. C. Ruggieri Tricoli, Rugino S., *Luoghi, storie, musei: percorsi e prospettive dei musei del luogo nell'epoca della globalizzazione*, Palermo, Flaccovio, 2005).

adagiato in cima al Mont Beuvray, in Francia²⁴. Nel caso dell'antica roccaforte gallica di Bibracte la musealizzazione del territorio ha potuto beneficiare della prossimità fisica degli scavi archeologici²⁵: il Museo della Civiltà Celtica, realizzato *in situ*, costituisce un vero e proprio laboratorio permanente, in cui trovano spazio tutte le più recenti scoperte in arrivo dagli scavi. È interessante sottolineare come il museo sia architettonicamente strutturato per fornire *prima* una documentazione visiva delle testimonianze oggettuali provenienti dagli scavi, *poi* una ricostruzione immersiva e coinvolgente degli scenari evocati in precedenza, mediante vari espedienti tecnico-scenografici (filmati, plastici, diorami, ricostruzioni). E infatti «l'esito più significativo della musealizzazione di Bibracte è sottolineato dal fatto che i visitatori, durante il percorso, visualizzano e sperimentano direttamente tutte le informazioni che il museo ha trasmesso loro "virtualmente"»²⁶. Inoltre il sito offre una vasta gamma di ser-

²⁴ Cfr. A. R. D. Accardi, "Un caso di *living archaeology*: Bibracte e il Museo della Civiltà Celtica", in M. C. Ruggieri Tricoli, Rugino S., *Luoghi, storie, musei: percorsi e prospettive dei musei del luogo nell'epoca della globalizzazione*, Palermo, Flaccovio, 2005.

²⁵ In Italia non è affatto raro imbattersi in casi di musei archeologici nati a ridosso degli scavi: è il caso, per esempio, dell'importante Museo Archeologico di Lipari, sito nell'antichissima acropoli dell'isola eoliana. Anche a Carrara, il Museo Archeologico di Luni sorge nel mezzo dell'area archeologica di epoca romana. La vicinanza strategica di museo e scavi riduce la decontestualizzazione dei reperti, permettendone una fruizione più completa ed autentica.

²⁶ Cfr. A. R. D. Accardi, *op. cit.*, p. 155.

vizi didattici per adulti e bambini, sia presso le strutture del museo, sia presso gli scavi, tuttora in corso. La filosofia che guida l'intero progetto di musealizzazione del sito di Bibracte è dunque fortemente orientata alla condivisione delle conoscenze: grazie a questa politica di “animazione attiva” «diviene possibile pensare di elaborare una ricetta gastronomica tipica dei Galli, forgiare una moneta nei laboratori ricostruiti o addirittura macinare del grano mediante l'utilizzo di una vera e propria macina gallica, etc.»²⁷.

Anche l'esempio del parco archeologico di Bibracte mostra come sia effettivamente possibile dotare la visita al museo dell'*appeal* intellettuale derivante dall'acquisizione immediata della conoscenza, mediante la valorizzazione della componente esperienziale delle visite.

Con riferimento agli esempi appena citati, mi pare che si debba sperare nell'implementazione della dimensione esperienziale, carente, se non del tutto assente, nell'attuale allestimento del Museo del Marmo. Il paradosso consiste nel fatto che si esce da un museo della cultura materiale (quale è appunto il Museo del Marmo) senza avere la benché minima cognizione di come funzionino certi macchinari o di come si esegua una certa operazione; ciò accade perché manca un punto di raccordo tra

²⁷ *Ibidem.*

l'impostazione didascalica dell'esposizione e le legittime istanze conoscitive derivanti dai visitatori; i due elementi viaggiano su due binari paralleli, senza trovare mai un punto d'incontro, un luogo di esperienza condivisa. «Quando i visitatori entrano in un museo, non lasciano la loro cultura e la loro identità al guardaroba, e neppure rispondono passivamente ai materiali esposti. Piuttosto, essi interpretano le mostre allestite all'interno attraverso l'esperienza vissuta e i modelli, i valori e le capacità percettive culturalmente appresi e acquisiti attraverso l'appartenenza a raggruppamenti plurimi»²⁸. Non solo: essi attuano un'operazione conoscitiva anche relazionandosi al contesto espositivo, che come abbiamo visto può essere fonte di preziose suggestioni per una corretta interpretazione dei materiali esposti. Ma nel caso del Museo del Marmo il “contesto deittico”²⁹, quello in cui ha fisicamente luogo l'incontro tra l'oggetto e l'osservatore, non suggerisce, non sviluppa alcun tipo di discorso sulla consistenza ontologica e culturale degli oggetti, né tanto meno delinea i termini di un meta-discorso sulle connessioni tra esso e il contesto enciclopedico che orienta la fruizione del visitatore.

²⁸ I. Karp, “Musei e comunità: la politica dell'intervento culturale pubblico”, in I. Karp, C. Mullen Creamer, S. D. Lavine, *Musei e identità. Politica culturale e collettività*, Bologna, CLUEB, 1994, p. 11.

²⁹ Cfr. F. Antinucci, *op. cit.*, p. 30.

Sarebbe dunque opportuno abbandonare l'idea di un presunto ventriloquismo degli oggetti per giungere finalmente all'adozione di criteri museografici nuovi, che facciano del contesto il luogo più adatto all'incontro tra le culture, e al dialogo tra esse³⁰. Il contesto dovrebbe evolvere da *luogo dell'interpretazione* (concetto ambiguo che può presupporre la prevalenza di un orientamento interpretativo sugli altri, o comunque una dialettica di poteri che riproduca l'affermazione di un *mainstream* su linee di pensiero minoritarie) a *luogo della conoscenza* e del riconoscimento dell'alterità. L'“effetto museo” tende ad appiattire l'alterità mediante processi di assimilazione che rendono graditi al gusto estetico occidentale oggetti provenienti da culture lontane nel tempo e nello spazio; allo stesso modo esso opera nel Museo del Marmo, modificando in maniera artificiosa la percezione del visitatore mediante la decontestualizzazione degli oggetti, o meglio la neutralizzazione del contesto stesso. Quando Dolci teorizza la neutralità degli ambienti espositivi³¹ non fa altro che riprodurre questo appiattimento, nella convinzione che sviluppare un discorso su una

³⁰ «Presi di per sé, decontestualizzati nel museo, [gli oggetti] sono perfettamente muti: per il visitatore profano il linguaggio non verbale delle cose è pura presunzione museologica. Spetta dunque all'ordinatore e all'allestitore farli “parlare”: ossia interpretarli e offrire tale interpretazione al pubblico». F. Drugman, *op. cit.*, p. 12.

³¹ E. Dolci, *Guida ai musei della provincia di Massa-Carrara*, Provincia di Massa-Carrara, 2003.

cultura significhi essenzialmente esporne le testimonianze oggettuali, giustapporre nella convinzione che il visitatore sia capace di decifrarne i significati. Ciò è vero, e solo nel migliore dei casi, quando la struttura museale ha come referente unico la comunità locale, già da lungo tempo avvezza a cogliere le implicazioni culturali espresse dagli oggetti di cui si serve, o si è servita in passato. Ma il Museo del Marmo, pur essendo una struttura civica votata alla documentazione delle tracce di una cultura territorialmente circoscritta, dovrebbe presentare, in ragione della grande risonanza che il marmo apuano ha in tutto il mondo, un maggiore grado di elasticità e di apertura nei confronti di quanti non conoscono la cultura del marmo.

In conclusione, contestualizzare significa curare la *narratività* dell'esposizione, dispiegare per intero il suo coefficiente di attrattività e la sua capacità di creare esperienza. Mi sembra utile ricordare a questo proposito la proposta di Stephen Greenblatt, il quale suggerisce la progressiva ibridazione delle poetiche espositive che egli stesso definisce “risonanza” e “meraviglia”: la prima porta l'oggetto esposto a travalicare i suoi limiti formali per evocare la complessa amalgama di istanze culturali che lo hanno prodotto, mentre la seconda designa «il potere che l'oggetto ha di arrestare il visitatore sui suoi passi, comunicandogli un senso di unicità

che lo afferra suscitando in lui un'attenzione intensa»³². Il dosato equilibrio tra queste due diverse concezioni della rappresentazione, quando è volto alla loro fusione in una poetica composita e sovraordinata, costituisce la chiave per una fruizione dei musei (e tra questi anche del Museo del Marmo) esperenzialmente appagante e realmente immersiva.

³² S. Greenblatt, "Risonanza e meraviglia", in I. Karp, S. D. Lavine, *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, Bologna, CLUEB, 1994, p. 27.

Attraversamenti.

Produzione e ambientazione dell'arte a Carrara

4.1 Sculture “in progress”: i Simposi Internazionali di Scultura tra immersività e partecipazione

Come ho evidenziato in precedenza, il Museo Civico del Marmo non offre ai suoi visitatori un'esperienza culturale completa; si configura piuttosto come una vetrina tendenzialmente statica, in cui la cultura del marmo trova un'espressione certamente autorevole dal punto di vista scientifico, ma inefficace da quello più strettamente comunicativo e relazionale. Oltretutto, il criterio espositivo adottato segna le tappe dello sviluppo cronologico complessivo della cultura del marmo trascurando la dimensione relativa all'esercizio pratico dell'arte scultorea: il poco che si può desumere sul mestiere dello scultore è affidato alla capacità degli strumenti esposti di evocare nell'osservatore la loro funzione e gli usi cui erano destinati.

D'altra parte, è vero che posto a confronto con una cultura “altra” e con le sue testimonianze oggettuali, l'uomo tende i-

stintivamente ad interrogarsi circa la natura e l'efficacia pratica delle soluzioni adottate da quella cultura. È esattamente quanto accade anche a chi si confronti per la prima volta con la cultura del marmo di Carrara: ancor prima di approfondire le ragioni storiche e sociali della fioritura economica ed artistica della città, il "forestiero" (così i carraresi definiscono chiunque venga da un'altra città, o da un altro paese) sente il bisogno di avere un contatto diretto ed immediato con l'aspetto più stimolante e seducente della cultura del marmo: l'esperienza creativa dell'artista.

La natura interstiziale e pervasiva dell'arte in questo frangente risulta particolarmente evidente: il valore storico, documentario e simbolico di un'opera d'arte si situa esattamente al crocevia tra l'atto comunicativo insito nell'intervento autoriale e l'atto ricettivo compiuto dall'osservatore. Ma quando il momento della creazione è socialmente condiviso la cifra socio-simbolica dell'opera risulta considerevolmente potenziata: la romantica immagine dell'artista chiuso in sé alla ricerca della perfezione formale lascia il posto a quella dell'*homo faber* alle prese con l'impalpabile consistenza delle astrazioni mentali e con la difficoltà di tradurre in realtà il progetto artistico originario. La manualità del lavoro sull'opera d'arte diviene dunque la chiave fondamentale attraverso cui percepire la comune umani-

tà dell'artista. In virtù di ciò il lavoro acquisisce una valenza simbolica sua propria, aliena al prodotto che genera, tanto da arrivare a caratterizzare in maniera assolutamente originale l'identità visiva di importanti manifestazioni culturali legate alla lavorazione artistica del marmo, come i Simposi Internazionali di Scultura "Carrara città Laboratorio - Scolpire all'Aperto" (*Foto 23*).

I Simposi di Scultura hanno luogo durante i mesi estivi degli anni dispari (alternativamente alle Biennali, che invece vengono organizzate nelle estati degli anni pari) nelle strade e nelle piazze del centro di Carrara e di Marina. Ad essi partecipano artisti provenienti da tutto il mondo, selezionati da una commissione di esperti e critici d'arte, tra cui anche alcuni professori dell'Accademia di Belle Arti di Carrara. La direzione artistica dell'evento è attualmente affidata al prof. Bruno Corà (curatore, peraltro, anche delle ultime Biennali), già direttore del Centro per l'Arte Contemporanea "Luigi Pecci" di Prato.

Dal punto di vista concettuale, ciascuna edizione del Simposio di Scultura manifesta la sua unicità orientando la riflessione degli artisti attorno ad un tema specifico, che varia ad ogni edizione: accade così che un filo rosso leghi le sculture e tutte le manifestazioni collaterali, a comporre un vero e proprio *concept*, un orientamento generico a cui rispondono tutte le diverse

componenti del Simposio stesso.



a cura di Bruno Corà

Carrara
23 Luglio - 18 Agosto 2005

Piazza Alberica - Cave di Marmo



Foto 23

Volantino contenente il programma del XVI Simposio Internazionale di Scultura (Carrara, 23 luglio - 18 Agosto 2005).

Gli occhiali protettivi e la polvere di marmo evocano direttamente la dimensione del lavoro. Il marmo polverizzato, scarto residuale della lavorazione, annuncia l'avvenuta trasformazione del blocco grazie all'intervento dell'artista

Nella scorsa edizione, quella dell'estate 2005, il tema portante con il quale si sono confrontati gli artisti è stato la precarietà del lavoro; il Simposio del 2003 era incentrato invece sul tema dell'infanzia¹. La valenza simbolica delle sculture è dunque subordinata al rispetto della tematica proposta (o imposta, a seconda dei punti di vista) dalla direzione artistica della manifestazione.

Ciononostante la *tematicità* costituisce, a mio parere, uno dei punti di forza salienti della manifestazione; innanzitutto perché contribuisce a definirne l'identità in giustapposizione alle Biennali (che pur prevedendo percorsi tematici, constano generalmente di una maggior varietà); in secondo luogo perché si rivela un importante fattore di collegamento con il territorio e la cittadinanza. Si consideri, a titolo di esempio, il caso del Simposio del 2003: l'infanzia, argomento centrale di quella edizione, era un tema tanto trasversale alle culture di tutto il mondo da permettere la partecipazione e il confronto tra artisti latori di diversi punti di vista, culturalmente caratterizzati; contemporaneamente si trattava di un tema tanto radicato nel contesto locale da giustificare un collegamento tra la manifestazione e gli alun-

¹ Il XV Simposio di Scultura si è tenuto nel periodo compreso tra il 26 luglio e il 14 agosto 2003; il XVI Simposio, significativamente intitolato "Lavoro senza fine... fine del lavoro", si è svolto invece nel periodo compreso tra il 23 luglio e il 18 agosto 2005.

ni delle scuole presenti sul territorio².

La caratteristica fondamentale dei Simposi di Scultura è la *simultaneità* della produzione e della fruizione dell'opera: gli artisti che partecipano alla manifestazione lavorano alle loro sculture in appositi stand allestiti in varie *location* sparse nella città, scelte in ragione della loro significatività scenografica³: i passanti e i visitatori hanno così la possibilità di assistere alla trasformazione della materia, possono cioè partecipare, seppure da semplici osservatori, alla nascita dell'opera dall'informe blocco di marmo. La particolare atmosfera che contraddistingue i Simposi di Scultura li rende particolarmente suggestivi e cer-

² Cfr. Aa.vv., *XV Simposio Internazionale di Scultura. Carrara Città Laboratorio – Scolpire all'aperto*, Carrara, Comune di Carrara, 2003.

³ Per la prima volta nel 2005, in occasione della sedicesima edizione del Simposio, alle classiche *location* di Piazza Alberica, della piazza antistante il Duomo di S. Andrea e del lungomare di Marina di Carrara, si sono aggiunte anche le cave, a formare un percorso ideale che congiunge il piano al monte, la materia al lavoro che la plasma.

L'importanza delle vie di comunicazione nel delineamento dei percorsi di fruizione culturale di un luogo emerge anche in molti altri contesti. Nel caso delle ville venete sul Brenta, per esempio, il percorso è segnato dall'elemento fluviale. Più spesso sono le strade a permettere il contatto con realtà periferiche di grande valore storico ed artistico, come nel caso della piana di Beyda, in Giordania. La strada, che dovrebbe collegare l'antico insediamento neolitico a Petra, sarebbe anche un fattore di sviluppo e di riavvicinamento della popolazione del piccolo centro di Umm-Sayhun alle rovine dalle quali fu allontanata nel corso degli anni '80. In relazione a questi contesti cfr. rispettivamente D. Schmidt, A. J. Huaroto "Le Ville Venete: tra conservazione ed espansione" e S. Abu Hdaib, "Umm Sayhun e Beyda tra storia e futuro", entrambi in L. Rami Ceci (a cura di), *Sassi e templi. Il luogo antropologico tra cultura e ambiente*, Roma, Armando, 2003.

tamente spendibili nel quadro di una politica culturale e turistica consapevolmente basata su un'attenta selezione e un'adeguata soddisfazione del target di riferimento. Si potrebbe dire che durante i Simposi la città si trasforma in un grande palcoscenico, in cui il sudore degli scultori, l'assordante frastuono dei martelli pneumatici e le suggestive nuvole di polvere di marmo che avvolgono gli stand diventano testimonianza tangibile di un *work in progress* socialmente condiviso, proprio perché esposto alla curiosità di coloro che assistono. L'evento si configura come il terreno di confronto ideale tra autore/scultore e osservatore/visitatore, grazie all'introduzione, nella fruizione dell'evento stesso, di elementi di partecipazione e immersività, a mio modo di vedere assolutamente funzionali al delineamento di un'esperienza culturale a tutto tondo, cognitivamente e intellettualmente stimolante.

Uscendo dai laboratori la scultura mostra il suo lato nascosto, ciò che normalmente avviene al chiuso delle quattro mura di uno studio d'arte; parallelamente, alla contemplativa osservazione dell'opera conclusa si sostituisce un tipo di fruizione che, esattamente come la produzione, presenta i caratteri di un progresso *in fieri*, continuamente re-inventato e rinegoziato. Il fulcro attorno cui ruota questa nuova modalità di interazione tra autore e pubblico è ancora una volta l'opera; non nella sua qua-

lità effettiva di oggetto d'arte (sarebbe impossibile esprimere un giudizio estetico compiuto e conclusivo sull'opera ancora incompleta), quanto piuttosto nel suo farsi progressivo, nel suo essere frutto di un processo produttivo *visivamente percepibile* nel tempo e nello spazio. La chiara percepibilità del mutamento del blocco rende il Simposio Internazionale di Scultura un evento effettivamente relazionale, in quanto stabilisce un'autorità di verifica sostanziale dell'operato dello scultore da parte dell'osservatore; si tratta di una forma di controllo che l'osservatore esercita spesso in maniera inconsapevole, ma pur sempre efficace e continuativa.

Si potrebbe controbattere questa tesi evidenziando come tale forma di controllo sia limitata dall'effettiva mancanza di una modalità di sanzione, di intervento diretto dell'osservatore; in effetti non ci troviamo di fronte ad una relazionalità simmetricamente strutturata, in cui i soggetti coinvolti hanno stessi poteri e stessi mezzi per esercitarli: si tenga però presente che non è cosa semplice creare i presupposti per lo sviluppo di una relazionalità complessa in un contesto che prevede un approccio essenzialmente contemplativo alle opere, immobili nella posa che l'artista ha voluto imprimere nel marmo nel momento in cui le ha immaginate⁴.

⁴ Il limite del "mutismo" dell'opera d'arte è stato già da tempo superato, anche grazie alle nuove tecnologie multimediali. Sono ormai frequentissime,

Mi pare quindi incoraggiante che si sia cominciato ad agire in direzione di un progressivo avvicinamento dell'autore al suo pubblico. D'altra parte, l'osservazione finalizzata alla comprensione e alla riproduzione dei gesti costituisce una delle prime forme di apprendimento che il bambino esperisce, già in precocissima età; perché dunque non investire su di essa, almeno in una fase iniziale, per creare una base di confronto condivisa e culturalmente negoziabile tra istanza autoriale e istanza ricettiva?

In secondo luogo, mi preme evidenziare come l'uscita sulla scena sociale dei processi di lavorazione artistica del marmo produca una evidente valorizzazione simbolica dei luoghi cittadini che ospitano la manifestazione: infatti l'opera diventa significativa non già in relazione alla sua peculiare cifra estetica (come generalmente accade quando è intesa come elemento costitutivo dell'arredo urbano), ma in ragione della sua

presso i musei di arte contemporanea, le mostre che si avvalgono del supporto delle tecnologie multimediali. Alcuni curatori si spingono oltre e allestiscono mostre composte principalmente di installazioni interattive: è il caso della mostra "Hic sunt leones", curata da Omar Calabrese e Maurizio Bettini, visitabile fino al 23 luglio 2006 presso le ex Acciaierie di Cortenuova, in provincia di Bergamo (cfr. O. Calabrese, M. Bettini, *Hic sunt leones. Estetica dei non luoghi*, Milano, Skira, 2006). Diverso ma ugualmente significativo il caso del polivalente artista Matthew Barney, scultore, pittore e regista cinematografico, le cui installazioni, pur soffrendo del medesimo mutismo sopra citato, trovano un importante momento di significazione nell'interazione che stabiliscono con il set cinematografico e con gli attori che le manovrano (cfr. l'intero ciclo *Cremaster*, 1994, 1995, 1997, 1999, 2002, e particolarmente *The Order*, 2002).

condizione di incipienza, del flessibile legame con l'*hic et hoc* in cui sta prendendo forma. Ne risulta che le sculture non sono *belle*, cioè artisticamente apprezzabili perché ben eseguite; piuttosto sono *vere*, in quanto il processo che le genera si dipana interamente sotto l'occhio curioso ed attento dei visitatori.

In occasione dei Simposi di Scultura sembra quasi che l'aspetto estetico dell'opera d'arte, almeno in una fase iniziale, passi in secondo piano rispetto alla condivisione sociale del momento creativo; almeno in questo contesto, in generale controtendenza con le più radicate convinzioni occidentali in fatto di arte, si rivela illuminante l'intuizione di Geertz, secondo il quale la produzione dell'arte non deve mai essere scissa dal più ampio contesto socio-culturale che la ispira; semmai, compito dello scienziato sociale è proprio quello di situarla in maniera critica nel sistema socio-culturale: «[...] la definizione dell'arte in qualunque società non è mai interamente intraestetica, e ben di rado lo è più che marginalmente. Il problema principale suscitato dal mero fenomeno della forza estetica, in qualunque forma sopraggiunga e come risultato di qualunque attività, è come collocarlo entro gli altri tipi di attività sociale, come incorporarlo nel tessuto di un particolare schema di vita»⁵.

⁵ C. Geertz, *Antropologia interpretativa*, Bologna, il Mulino, 2001, p. 122.

La dimensione sociale dei Simposi si esplicita, infine, nella possibilità, offerta ai visitatori, di dialogare liberamente con gli scultori nell'ambito dei tanti momenti di confronto e di dibattito organizzati a latere dell'esibizione di scultura. Il dibattito serale con gli artisti è effettivamente il momento in cui la curiosità e l'interesse accumulatisi durante l'esibizione trovano un naturale canale di sfogo nella possibilità di discutere con gli artisti e con i curatori dell'evento della fattiva realizzazione delle opere, e dei significati simbolici ad esse sottesi. In questa circostanza la natura generalmente personalistica ed autoreferenziale dei processi creativi artistici muta in una disposizione al dialogo estremamente fruttuosa, e per di più veramente stimolante per i visitatori interessati ma digiuni di competenze tecniche ed artistiche in materia.

Come prefigurato nel capitolo precedente, *partecipazione*, *condivisione di esperienze* ed *immersività* costituiscono le basi su cui fondare un modo nuovo di intendere la produzione artistica e la sua fruizione da parte del grande pubblico. L'auspicio implicito in questa affermazione è che si possa giungere a considerare, più di quanto non si faccia già, l'arte come un dinamico fattore di sviluppo culturale e socio-economico, anche in vista del potenziamento dell'offerta turistica della città. Il *turismo culturale* è secondo molti la frontiera a cui devono guardare i

piccoli centri come Carrara, ricchi di storia e di testimonianze artistiche di pregio, ma anche benedetti da una natura maestosa e incontaminata come quella delle Alpi Apuane.

4.2 Arte globale, promozione locale. Le Biennali Internazionali Città di Carrara

Carrara è ormai da molti decenni luogo di ritrovo abituale di molti scultori (giovani e meno giovani, affermati e non) provenienti da ogni parte del mondo. Tale afflusso di idee e saperi in città è spesso finalizzato al reperimento *in loco* dei marmi da lavorare, ad un costo senza dubbio inferiore rispetto a quello che si dovrebbe sostenere nel caso in cui si procedesse all'avvio delle pratiche per la spedizione internazionale (molto spesso anche intercontinentale) dei blocchi⁶. Secondariamente, Carrara si rivela anche un'ottima palestra per quei giovani scultori desiderosi di fare esperienze o di un trampolino di lancio autorevole per la loro carriera: ne siano prova i già citati esempi di collaborazione tra gli artisti e le maestranze degli Studi Nicoli.

La naturale tensione della città alla promozione del marmo e della cultura della lavorazione trova la sua manifestazione più istituzionalmente rilevante nelle Biennali Internazionali. Es-

⁶ Cfr. intervista all'avv. Carlo Nicoli, in Appendice, p. 235.

se hanno storicamente costituito, pur nell'incostante susseguirsi delle diverse edizioni⁷, un luogo di convergenza unico per le tendenze artistiche vigenti nella scultura, ma anche una vetrina nella quale esporre l'*ethos* di Carrara, cioè rappresentare il suo inseparabile legame culturale con il marmo. Le Biennali costituiscono il palcoscenico ideale sul quale la globalizzazione degli orientamenti estetici e del gusto artistico e la promozione delle risorse locali trovano il loro naturale punto d'incontro. Ciò è ben evidente anche nell'impianto strutturale delle manifestazioni: non vengono esposte solo opere di artisti carraresi, né solo sculture realizzate in marmo di Carrara; piuttosto, in esse trovano spazio anche opere di artisti stranieri, quand'anche fossero state realizzate in marmi diversi da quello apuano. È evidente che un'operazione simile affonda le sue radici in una progettualità ambiziosa, che mira alla creazione a Carrara di un centro importante di dibattito artistico sulle evoluzioni della scultura moderna e contemporanea, parallelamente alla conferma del comprensorio apuano come polo mondiale dell'escavazione di materiali lapidei ad uso artistico. Le Biennali, nate in risposta alla crisi post-fascista del settore lapideo per rilanciare in Italia e nel mondo l'immagine del marmo di Carrara, sono oggi il

⁷ La mancanza di fondi e varie difficoltà amministrative e gestionali hanno comportato il rinvio, e talvolta addirittura la soppressione, di alcune edizioni della Biennale.

luogo istituzionalmente deputato alla rappresentazione della diversità delle idee, degli stili, delle culture artistiche; il marmo, inteso ad un tempo come materiale e come stile di vita, condiviso dai carraresi e dagli artisti che vengono in città a lavorare o a presentare le proprie opere, è l'elemento comune in grado di ricomporre la frammentarietà delle espressioni artistiche in un disegno omogeneo e coeso.

Mi pare opportuno richiamare all'attenzione del lettore un particolare caso di studio, a mio parere esemplificativo della tesi che sto sostenendo: si tratta della X Biennale⁸, quella del 2000, che ha rappresentato un'esperienza rilevante e a suo modo originale nel quadro della storia della manifestazione. Si tratta infatti di una biennale retrospettiva, dedicata alla rievocazione dei percorsi umani ed artistici degli scultori che hanno operato a Carrara nel corso del Novecento. «In genere questa specie di manifestazioni [...] è destinata alle novità, alla presentazione delle ricerche più evolute in materia di produzione artistica, al nuovo che avanza, alle avanguardie, all'insolito, all'inedito, al sorprendente. Le biennali, per loro natura, rifuggono dal *déjà vu*, dal consolidato, dall'assimilato al livello di massa. [...] Ma *Il Primato della scultura* era un passo necessario, un pegno da

⁸ Cfr. A. V. Laghi (a cura di), *X Biennale Internazionale Città di Carrara – Il Primato della Scultura. Il Novecento a Carrara e dintorni*, Firenze, Maschietto & Musolino, 2000.

pagare alla storia, un tributo dovuto sul cammino della nostra tradizione culturale, che Carrara era tenuta a pagare. Alla fine di un ciclo storico, di una stagione, di una scansione temporale, come quella segnata dal passaggio tra un millennio e l'altro [...], è sacrosanto tracciare un bilancio. Fare il punto, fermarsi a riflettere, guardarsi indietro. Registrare, soprattutto. Perché la registrazione degli eventi implica il beneficio della memoria»⁹.

Conservare la memoria significa, innanzitutto, porre per tempo le basi su cui essa possa fondarsi, costruire cioè un'identità condivisa e largamente introiettata nei vissuti quotidiani di tutta la comunità locale. In questo senso la X Biennale compie un'operazione che tutte le precedenti biennali non si erano curate di finalizzare: rappresentare la storia della lavorazione del marmo a Carrara attraverso la *contemporanea* presenza di tutte le più importanti testimonianze oggettuali che questa esperienza ha generato nel corso di un intero secolo. La chiave di lettura di questo progetto è appunto da individuare nella simultaneità dell'esposizione e nella dimensione trans-temporale del percorso espositivo, che dislocava in diverse sedi espositive i diversi periodi storici rappresentati.

Non va dimenticata inoltre la tanto coraggiosa quanto ne-

⁹ C. Bordoni (a cura di), *X Biennale Internazionale Città di Carrara – Il Primato della Scultura. La biennale del giorno dopo*, Massa, Mori Editore, 2001, pp. 7-8.

cessaria opera di esegesi dell'arte sviluppatasi nel ventennio fascista, intrapresa proprio dai curatori della Biennale. Lo sviluppo in senso diacronico di un percorso che non tenesse conto delle importantissime commesse ricevute dai cavatori e dagli artigiani carraresi sotto il regime fascista non avrebbe certamente giovato alla completezza e alla credibilità storico-scientifica della mostra. Si ponevano tuttavia complessi problemi di metodo, principalmente relativi a come parlare di arte fascista senza necessariamente rievocarne la componente ideologica e politica; si trattava in sostanza di scindere l'aspetto estetico delle opere dalla loro pregnanza ideologica, impresa di per sé ardua, ma ancor più se si considera che si stava tentando di attuarla in una città dalla fiera tradizione repubblicana e anarchica.

Il buon successo di critica e di presenze registrato dalla Biennale in questione mostra che la riscoperta dell'identità di un luogo può e deve essere attuata mediante la valorizzazione delle produzioni e dei saperi professionali che nel tempo l'hanno plasmata. La dialettica tra globale e locale è ormai un elemento pienamente acquisito, anche in piccole comunità; il suo significato travalica i limiti dell'ormai classica *querelle* ideologica sulla contaminazione e la trasformazione dell'autenticità, e approda alla definizione di una condizione esistenziale ormai conclamata in cui le istanze omogeneizzanti

della globalizzazione e quelle particolaristiche afferenti alla rivalutazione del locale trovano la loro ragion d'essere nel reciproco confronto e ibridazione. Preso atto di questa circostanza, Hannerz, sulla scia dell'economista S. Marglin, ipotizza che la diversità culturale frutto delle contemporaneità possa costituire una "riserva culturale" alla quale attingere per la rielaborazione continua di conoscenze, valori, e "alternative" culturali. Sotto questo punto di vista essa rappresenta un'occasione di sviluppo, non più una minaccia da cui difendersi¹⁰.

La X Biennale costituisce, a mio parere, il paradigma esemplare di questa congiuntura: una produzione artistica variegata, dispersa nel tempo e nello spazio¹¹, ritrova grazie ad essa la sua localizzazione originaria. Dal punto di vista espositivo, la scelta di posizionare parte delle opere in mostra nelle strade del centro storico di Carrara e nel Parco della Padula¹² denota un preciso sforzo di contestualizzazione. I curatori hanno "ambientato" le opere, le hanno cioè messe in condizione di poter interagire con l'ambiente circostante e con le stratificazioni socio-culturali in esso sedimentate.

¹⁰ Cfr. U. Hannerz, *La diversità culturale*, Bologna, Il Mulino, 2004.

¹¹ Si consideri che solo poche delle opere progettate e realizzate per le precedenti edizioni delle biennali sono rimaste in città, a corredo degli ambienti urbani: la maggior parte di esse ha preso la via dei musei e delle gallerie, lasciando per sempre il contesto che le aveva ispirate.

¹² Cfr. paragrafo 4.3, *infra*.

In conclusione, ritengo che le Biennali costituiscano di fatto un elemento chiave in vista del rinnovamento estetico ed identitario della città. Non solo c'è da sperare che sempre più artisti (e sempre più importanti) accettino di partecipare ad esse, ma ci si dovrebbe augurare che una più avveduta politica di acquisizione delle opere ponga finalmente un limite ai danni derivanti dalla diaspora delle opere stesse all'indomani dello svolgimento delle manifestazioni. Carrara ha probabilmente bisogno di fondare la sua identità visiva su quanto sa produrre meglio di qualsiasi altra città; come Manhattan non sarebbe la stessa senza il suo inconfondibile *skyline* (tragica verità evidente agli occhi di tutti all'indomani dell'11 Settembre 2001), così Carrara non può rinunciare alla presenza scenica delle cave e delle sue sculture, simboli rispettivamente di un ambiente primigenio gravido di significati culturali e della interpretazione che nel tempo l'uomo ha saputo dare di esso.

Alla luce di queste considerazioni e, soprattutto, della qualità intrinseca del panorama culturale carrarese, potrebbe rivelarsi utile per Carrara investire sulla sua già ben presente vocazione a città d'arte d'interesse turistico, parallelamente a quella di città industriale. In vista di questo obiettivo, mi sembra che proprio l'ambientazione delle opere d'arte, cioè il loro dislocamento significativo sul territorio, possa dotare la città di

un *appeal* turistico originale¹³. Se si considera poi la ciclicità delle crisi del settore lapideo, la necessità di diversificare le fonti di reddito della città appare evidente: si potrebbe allora riflettere sulle reali potenzialità di sviluppo in senso turistico del comprensorio apuano, considerando in maniera attenta il bagaglio storico culturale che lo contraddistingue e gli innegabili vantaggi derivanti dalla presenza simultanea nel raggio di pochi chilometri del mare e di suggestivi ambienti montani.

¹³ La Regione Toscana è già da anni impegnata nella promozione di parchi tematici con installazioni di arte ambientale. L'Istituto Regionale di Ricerca Educativa (IRRE) della Toscana, insieme ad altri importanti soggetti istituzionali, propone in tal senso il Progetto "Sentieri nell'Arte", volto proprio alla sensibilizzazione ai temi dell'arte ambientale. I "Sentieri" comprendono numerose località toscane, tra cui spiccano la Fattoria di Celle a Santomato di Pistoia, il Parco di Pinocchio a Pescia e il Parco-Museo per il Centro d'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato. Tra gli interventi di arte ambientale patrocinati dall'IRRE c'è anche quello relativo al progetto di recupero del Parco della Padula e dell'annessa Villa Fabbricotti a Carrara.

4.3 Le foglie e la pietra. Esempi di arte ambientale a Carrara

Da più parti nel corso di questo lavoro è emerso quanto sia importante e necessario intervenire sul paesaggio cittadino per qualificarlo in senso originale ed unico e per rifondare l'identità visiva della città di Carrara. È infatti evidente che la strategica disposizione dei manufatti artistici nel contesto cittadino produce già di per sé significazione. È il caso, per esempio, di Piazza XXVII Aprile, in cui sorge il *Monumento ai caduti nelle cave* di Floriano Bodini (*Foto 24*). Il monumento è il punto di fuga prospettico nel quale il paesaggio circostante e le istanze culturali derivanti dalla lunga tradizione di escavazione e lavorazione del marmo a Carrara intessono un dialogo ricco anche di implicazioni sensoriali, soprattutto visive. L'orientamento e la particolare conformazione della piazza rendono il monumento il centro simbolico di un mondo sospeso tra le cave e i laboratori, quindi tra due modalità d'intervento sulla materia lapidea diverse, ma complementari. Guardando il monumento in posizione frontale si ha l'impressione che esso si stagli sul paesaggio lunare delle cave; se lo si osserva dal retro, invece si potrà notare la prossimità spaziale con gli Studi Nicoli, nei quali Bodini ha lavorato alla sua realizzazione.



Foto 24
Carrara, Piazza XXVII Aprile:
Monumento ai caduti nelle cave di Floriano Bodini

L'opera parla contemporaneamente della materia che la costituisce e di chi ha reso possibile la sua creazione e quella di innumerevoli altre, anche a sacrificio della propria vita. Il suo significato risiede dunque nella capacità di situarsi sulla linea mediana che divide idealmente il marmo nella sua forma primordiale ed incompiuta (le cave alle spalle della scultura) dallo stesso marmo nella sua espressione artistico-culturale (la scultura, rappresentata dagli Studi Nicoli).

Ugualmente significativa la localizzazione del Monumento di Carlo Fontana a Pietro Tacca, importante artista carrarese vissuto a cavallo tra il XVI e il XVII secolo, sicuramente uno dei massimi esponenti del Barocco toscano nella scultura (*Foto 25*). La scultura si trova proprio di fronte all'Accademia di Belle Arti, in via Roma, a ricordare lo stretto legame tra i maestri carraresi, la loro arte e i luoghi istituzionali, primo tra tutti proprio il Palazzo Malaspina, divenuto in seguito sede dell'Accademia.

Il Parco della Padula, situato a poche centinaia di metri dal centro storico di Carrara, rappresenta un luogo in cui l'arte e il paesaggio esprimono una naturale propensione a fondersi in un unico mondo simbolico, fatto di spazi fisici e sociali integrati e rispondenti alle esigenze di socialità condivisa espresse dalla cittadinanza.



Foto 25

Carrara, via Roma:

Monumento a Pietro Tacca di Carlo Fontana

Il Parco è stato oggetto di un poderoso intervento di rifunzionalizzazione in occasione della XI Biennale, svoltasi a Carrara nel 2002, il cui obiettivo fondamentale, come si può leggere sul sito ufficiale della manifestazione, coincideva appunto con «la valorizzazione del territorio partendo dallo specifico carrarese [...] e dell'intera cultura locale»¹⁴. In effetti la Biennale del 2002 fu la prima occasione per riflettere in maniera approfondita sull'opportunità di effettuare un intervento di *re-styling* sul territorio, in maniera tale da renderlo concettualmente e visivamente più aderente al patrimonio culturale ed esperienziale generato da secoli di lavorazione artistica del marmo in città. Non a caso in quella stessa occasione si concepì l'ambizioso progetto di scolpire frammenti di poesia sulle pareti di una cava: era la genesi dell'idea che avrebbe prodotto la Cava dei Poeti, nell'ambito della sezione della Biennale intitolata “Scolpire la parola”.

Riprenderò questo tema più avanti. Ora intendo sviluppare una riflessione sul Parco della Padula, importante esempio di arte ambientale sul territorio carrarese. Le sculture che compongono l'esposizione permanente d'arte ambientale che oggi caratterizza gli spazi del Parco sono nate nell'ambito del proget-

¹⁴ Cfr. www.biennalecarrara.it, sito ufficiale dell'undicesima edizione della Biennale di Carrara.

to “Scolpire il marmo”, interno alla Biennale del 2002. Il coordinamento di questa sezione della manifestazione fu non a caso affidato a Giuliano Gori, proprietario della Fattoria di Celle e persona molto sensibile agli sviluppi contemporanei dell’arte ambientale. La selezione degli artisti che avrebbero dovuto partecipare al progetto è avvenuta proprio tra coloro che già avevano collaborato all’allestimento degli “spazi d’arte” della Fattoria di Celle: alla fine risultarono ammessi al progetto nove artisti (Dani Karavan, Ian Hamilton Finlay, Robert Morris, Claudio Parmiggiani, Luigi Mainolfi, Mario Merz, Sol LeWitt, e i coniugi Anne e Patrick Poirier), equamente suddivisi in quattro laboratori artistici della città. Nella territorialità e nella località del lavoro ravviso un primo elemento significativo: gli artisti hanno infatti lavorato *a Carrara per Carrara*, concependo le opere in relazione al contesto che la avrebbe ospitate in maniera permanente.

Ma l’importanza di questo progetto va ben oltre la localizzazione dei processi di lavorazione; si colloca anche nel livello di astrazione delle opere, tanto alto e raffinato da rendere possibile processi interpretativi diversificati e multiformi, in grado di stimolare istintivamente una riflessione esistenziale ed introspettiva nell’osservatore. L’opera intitolata *Crescita (Foto 26)*, dell’artista israeliano Dani Karavan, denuncia in maniera

inequivocabile la provenienza geografica del suo autore. Il marmo costituisce per Karavan la metafora di un'esistenza faticosa, disseminata di travagli, di odi e di dolori: ma è proprio in quest'esistenza che mette radice la vita, è nella sofferenza che si radica l'amore per il domani. L'ulivo, simbolo universale di pace, di forza e di longevità, diventa qui segno dell'ineliminabile tensione umana al futuro, della sua inestinguibile fiducia in un domani migliore. Nonostante la cicatrici nel marmo raccontino di un passato triste e doloroso, la crescita dell'ulivo presagisce il rinverdimento della vita, la ciclica vegetazione dell'esistenza.



Foto 26

Carrara, Parco della Padula: Dani Karavan, *Crescita*, 2002
marmo di Carrara (cm 520x350x130) e ulivo

Mi pare interessante sottolineare come da quest'opera trapaja in maniera più che evidente il tema del radicamento dell'identità nel territorio, ancor più significativo perché presentato da un artista proveniente da un paese, Israele, che da anni vede minacciate e misconosciute le ragioni stesse della sua esistenza fisica nella geografia politica mondiale. Non a caso, scrivendo del suo progetto, l'artista ne ha descritto il senso in questo modo: «L'albero legherà la scultura al luogo e al giardino; le sue radici legheranno il marmo con la terra. E se un giorno qualcuno vorrà spostare la scultura dovrà sradicare anche l'albero: l'ulivo»¹⁵.

La promessa del mutamento, dell'accadimento in potenza, rappresenta la cifra fondamentale anche dell'opera di Claudio Parmiggiani (*Foto 27*), installata presso il confine del Parco, sul limite che lo divide dal bosco soprastante. Si tratta di un'opera senza titolo costituita da un enorme uovo di marmo adagiato sulla fenditura tra due alte rocce. L'allusione alla sfera della sessualità non è celata: la bianca perfezione dell'uovo contrasta cromaticamente con la penombra dell'anfratto sottostante, evocando nell'osservatore la memoria rassicurante ed istintiva del calore del ventre materno.

¹⁵ Cfr. http://www.labiennaleedicarrara.it/scolpire_il_marmo/karavan.php3.



Foto 27

Carrara, Parco della Padula: Claudio Parmiggiani, *Senza titolo*, 2002
marmo di Carrara (cm 185x138 diam.)

L'*Omaggio a Jean-Jacques Rousseau* di Ian Hamilton Finlay assume i caratteri di una vera e propria speculazione sul rapporto tra uomo e natura (*Foto 28*). L'opera è costituita da due spesse lastre di marmo sagomate in modo da rappresentare, come in un'illusione ottica, due visi posti uno di fronte all'altro, oppure un calice contenente il paesaggio retrostante. Per Hamilton Finlay, il vuoto tra le due lastre costituisce un luogo privilegiato attraverso cui osservare la natura. Così lo scultore spiega la sua opera: «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; insieme il calice e l'ambiente che racchiude, assumono il significato della considerazione ideale e classicheggiante della natura, tipica del pensiero di Rousseau, quindi con la "N" maiuscola»¹⁶.

L'opera dei coniugi Poirier, intitolata *La stanza bianca del silenzio* (*Foto 29*) rappresenta il tentativo di creare un ambiente in cui il visitatore possa liberamente ritrovare il gusto di esperire la sua componente spirituale ed ascetica. Si tratta di una stanza perfettamente cubica, di cinque metri di lato, costruita attorno ad un vecchio ulivo che continua a crescere al suo interno. L'innalzarsi delle fronde sopra le pareti della camera rappresenta l'elevazione del pensiero al di sopra delle contin-

¹⁶ Cfr. http://www.labiennaedicarrara.it/scolpire_il_marmo/finlay.php3.



Foto 28 e Foto 29

Carrara, Parco della Padula:

in alto: Ian Hamilton Finlay, *Omaggio a Jean-Jacques Rousseau*, 2002
marmo di Carrara (cm 917x346x40);

in basso: Anne e Patrick Poirier, *La stanza bianca del silenzio*, 2002
marmo di Carrara, (cm 500x500x500)

genze della vita terrena. Il tetto della stanza è il cielo: esso è il limite ultimo della meditazione umana. Ai quattro angoli interni dell'ambiente delimitato dai blocchi di marmo quattro sedili, anch'essi in marmo, invitano alla sosta e alla contemplazione metaforica dell'ulivo. Quattro parole evocative ("Silenzio", "Sogno", "Cielo" e "Solitudine"), incise sui quattro lati del cubo, accentuano la retorica del raccoglimento e del moto ascensionale delle idee.

Come risulta da questa pur sintetica panoramica le sculture del Parco della Padula parlano di un presente attuale, di una condizione esistenziale diffusa e ben presente nella quotidianità. Colpisce la portata dell'intento trasformativo del paesaggio cittadino: in esso traspare la chiara volontà di istituire a Carrara un polo culturale ed artistico rispondente alle esigenze di un pubblico moderno e allargato, caratterizzato da gradi diversificati di competenza in materia artistica. Ma è utile ricordare che l'istituzione di uno spazio espositivo permanente di arte ambientale richiede una pianificazione accorta e ponderata, attenta anche ai risvolti sociali della riqualificazione degli spazi urbani. La tessitura di una rete di relazioni semantiche stabili tra il territorio e i manufatti che dovrebbero rappresentarne l'essenza deve necessariamente essere accompagnata da una previsione di massima sul livello di gradimento che la cittadi-

nanza intenderà accordare al nuovo polo espositivo, non solo in ragione del suo peculiare valore artistico-culturale, ma anche della sua potenziale capacità di divenire un nuovo *forum*, un luogo di discussione e di intrattenimento stabile. Onde evitare la deprecabile eventualità che il Parco si trasformi in un contenitore d'arte avulso dal contesto sociale cittadino, è necessario che la caratterizzazione in senso artistico del territorio sia supportata da un progetto di intervento sociale, in grado di rendere la fruizione del luogo appetibile anche per ragioni alternative a quelle legate ad interessi artistici purtroppo ancora troppo settoriali, ancorché abbastanza diffusi. Senza compromettere la sua identità di “luogo dell'arte”, predisposto per facilitare il contatto con l'ideale, l'astrazione e, in senso lato, il “bello”, il Parco della Padula deve trovare il modo di reinventarsi continuamente, per non scadere in una stucchevole fissità, eredità stantia di una felice intuizione ormai lontana nel tempo. In questo senso si potrebbe intervenire localizzando al suo interno alcune importanti attività socio-culturali, come è stato fatto mediante l'istituzione della Scuola di Scultura dell'Accademia di Belle Arti presso le ex Scuderie di Villa Fabbriotti; si diversificherebbe così l'offerta delle attrattive, e si indurrebbero la presenza e la partecipazione della cittadinanza in ogni momento dell'anno.

Se gli esperimenti ambientali del Parco della Padula impongono all'attenzione del visitatore la contemporaneità, diversamente le incisioni della Cava dei Poeti, concepite e realizzate dall'artista Marco Nereo Rotelli nell'ambito della sezione "Scolpire la parola" della XI Biennale, raccontano un futuro prossimo, fatto di esperienze visive ed estetiche estremamente ricercate.

Prima dell'intervento di Marco Nereo Rotelli, la Cava dei Poeti era una vecchia cava di marmo dismessa, in località Campocecina; oggi, grazie ai versi donati da poeti e parolieri del calibro di Alda Merini, Fabrizio de Andrè e Mario Luzi, costituisce un esperimento di arte ambientale suggestivo e unico nel suo genere. Il *concept* che guida il progetto è perfettamente riassunto nelle suggestive parole di Vincenzo Vitiello: «Custodiscono, le parole, nella loro impalpabile natura di suono, respiro, alito, la potenza e l'energia della creazione. [...] "Le parole sono pietre" (Carlo Levi). Come pietre colpiscono. Feriscono. Spesso ingannano. La voce come rivela, così nasconde l'intenzione, il sentimento, il disegno dell'animo. Nella profondità della mente matura l'inganno, che la voce ospita e cela. [...] Scolpire la parola nel chiarore del marmo è sottrarre alla notte della menzogna il suono chiaro del significato. Scolpire la parola è identificare, è fare identica la voce al suo significato, negarla all'intenzione nasco-

sta. Scolpire la parola è riportarla all'originaria, naturale comunanza di gesto e suono, in cui viveva l'originaria, pre-storica, animale unione di uomo e terra»¹⁷. In nessun altro luogo a Carrara come nella Cava dei Poeti il significante reclama la sua autorità, la sua autonoma consistenza ontologica al di là della variabilità delle interpretazioni: qui la parola scritta esige di essere percepita come *segno* ancor prima che come *simbolo* sovraordinato della realtà astratta alla quale fa riferimento il discorso del poeta. Questa circostanza è provata dalla criptica illeggibilità delle scritte scolpite sulle pareti; l'intenzione dell'autore non è precisamente quella di comunicare il significato insito nelle poesie, perché un'operazione del genere presupporrebbe un'arditezza interpretativa incompatibile con l'intento programmatico dell'artista, chiarito qualche rigo sopra: essa risiede piuttosto nel suo tentativo di suscitare meraviglia e suggestione sviluppando un meta-discorso sulle forme di rappresentazione della parola scritta, più che sul significato attribuibile ad essa. L'interpretazione è in questo contesto un'operazione secondaria, ancorché necessaria, che risulta possibile solo dopo una lunga fase di *ambientamento*: la lettura delle parole è infatti vincolata ad un'osservazione minuziosa, ad un attento sforzo di decifrazione del significante.

¹⁷ V. Vitiello, "Scolpire la parola", in M. N. Rotelli, *Scolpire la parola. La Cava dei Poeti*, Firenze, Maschietto&ditore, 2003, pp. 56-57.



Foto 31

Campoecina: particolare di una parete incisa nella *Cava dei Poeti*

Insomma, protagonista del progetto della Cava dei Poeti non è la poesia, ma il modo contemporaneo di parlarne, di rappresentarla e di auto-rappresentarla a noi stessi: «Se si va a guardare a fondo nel significato del *linguistic turn*, della svolta linguistica e in parallelo delle altre tecniche costruttivistiche nelle diverse forme della cultura contemporanea, quello che troviamo e che a nostro giudizio costituisce la svolta cruciale rispetto alla tradizione, è il passaggio da una cultura della rappresentazione accurata della realtà, assunta come principale motore di ricerca, ad una nuova, inedita cultura che nei più svariati campi e nelle più svariate forme non ha più per oggetto la rappresentazione di qualcosa, di un mondo davanti *out there*, là fuori [...]. Si tratta di una nuova cultura che manifesta di essere fondamentalmente impegnata nell'analisi, nell'illustrazione e nell'esemplificazione dei propri repertori simbolici e delle proprie strumentazioni linguistiche. [...] Il nostro orizzonte è costituito dai modi di descrivere tutto ciò che viene descritto. Il nostro universo consiste, per così dire, di questi modi piuttosto che di un mondo o di mondi»¹⁸.

La natura metalinguistica e metadiscorsiva del progetto artistico sotteso alla realizzazione della Cava dei Poeti introdu-

¹⁸ A. G. Gargani, "La cultura come patrimonio di possibilità", in M. N. Rotelli, *Scolpire la parola. La Cava dei Poeti*, Firenze, Maschietto&ditore, 2003, pp. 46-47.

ce un elemento di originalità nella riflessione che sto qui sviluppando: essa configura a mio parere una condizione di fruibilità ben diversa da quella prima descritta in relazione al Parco della Padula. Innanzitutto, e banalmente, in ragione della differente collocazione logistica dei due siti (l'uno a due passi dal centro cittadino, l'altro a più di mezz'ora di automobile da Carrara, su per strade pericolose o addirittura inaccessibili in inverno a causa del ghiaccio e della neve); in secondo luogo a causa di una sostanziale incompatibilità del luogo con flussi turistici di massa genericamente orientati alla fruizione passiva ed occasionale del patrimonio ambientale ed artistico di una località. La Cava dei Poeti stipula un patto con chi si aggira tra i suoi spazi silenziosi: in cambio di un'esperienza esaltante chiede di abbandonarsi estaticamente alla convergenza delle forme, delle luci, degli spigoli, dei bagliori del marmo; perché il segno sul marmo è il simbolo della trascendenza umana e della sua capacità di fermare nella scrittura ciò che proverbialmente è destinato a volare via in un alito: la parola.

Pur rappresentando un fecondo esempio di incontro tra ambiente, cultura, e produzione artistica esattamente come il Parco della Padula, il discorso fatto per quest'ultima sull'opportunità di coordinare connotazione artistica del territorio e istanze sociali provenienti dalla cittadinanza non può esse-

re applicato *sic et simpliciter* anche alla Cava dei Poeti. Ferma restando la possibilità di utilizzare la cava come grande palcoscenico all'aperto per incontri, concerti e manifestazioni culturali (previa verifica delle condizioni di agibilità del percorso che porta alla cava stessa), ritengo che essa debba necessariamente conservare intatto l'alone di magia che aleggia attorno alle sue alte pareti di marmo. Come i libri, che secondo Borges di notte lasciano che le parole si scollino dalle pagine e sperimentino ogni possibile combinazione, ogni sfumatura cromatica, ogni nota narrativa, per poi ricomporsi su di esse alle prime luci dell'alba, così la Cava dei Poeti dovrebbe permettere al tempo di fluire sempre uguale e sempre diverso sui suoi versi, uguali nel marmo ma sempre nuovi nell'esperienza e nella sensibilità di quanti li leggono.

Parte Terza

IL MARMO COME RISORSA CULTURALE, TURISTICA ED ECONOMICA

Il patrimonio ambientale costituito dalle Alpi Apuane e quello culturale e artistico in esso sedimentatosi, anche grazie alla presenza del pregiato marmo statuario, sono già da tempo al centro di un acceso dibattito. Ci si interroga particolarmente su quali siano le migliori modalità di valorizzazione e di promozione del territorio, e sull'opportunità di riconvertire parte dell'economia carrarese, fortemente sbilanciata verso il settore lapideo, investendo più nel comparto turistico e culturale.

I proventi della lavorazione del marmo, un tempo distribuiti tra un grande numero di famiglie carraresi grazie alla consistente occupazione in cava e nell'indotto della lavorazione al piano, sono oggi concentrati nelle mani di un'esigua minoranza, composta prevalentemente dai proprietari di cave. Oltretutto a Carrara si è andata delineando nel tempo una tendenza per cui ad un'attività estrattiva frenetica non è seguito un'altrettanto sostenuto incremento dei volumi di marmo lavo-

rati in città: in altre parole, ormai da molti anni si estrae moltissimo per poi inviare i blocchi direttamente ai committenti; i semilavorati vengono quindi ottenuti proprio là dove servono, con un'evidente risparmio sulla lavorazione, più costosa a Carrara in virtù dell'alto grado di specializzazione della manodopera.

Parallelamente, il guadagno relativamente facile e veloce derivante dall'escavazione ha di fatto cannibalizzato le lavorazioni artistiche ed artigianali, relegandole ad un ruolo quasi ancillare. Negli ultimi anni il numero dei laboratori storici si è drasticamente ridotto; la maggior parte di essi ha chiuso i battenti, o al più ha riconvertito la produzione orientandola al settore industriale, di certo più remunerativo. Sono ormai pochissimi gli studi che esprimono nelle lavorazioni che eseguono la secolare tradizione dell'artigianato carrarese, così profondamente legato al territorio e così ricco di significati storici e culturali.

È in corso, in definitiva, un cambiamento epocale nel panorama economico di Carrara: la globalizzazione degli scambi e dei mercati, come in altri contesti, sta letteralmente fagocitando le piccole imprese a gestione familiare, incoraggiando d'altra parte l'investimento di capitali esteri mediante l'entrata sul mercato di grandi multinazionali. Ma come spesso

accade, alle pressioni globalizzanti della società fa eco una diffusa tendenza alla riscoperta delle radici culturali del luogo, dell'essenza originale che lo rende unico al mondo e distinguibile da tutti gli altri. Ed è proprio dall'innegabile originalità della sua storia e della sua tradizione artistica che Carrara potrebbe partire per rifondare la sua economia in senso maggiormente turistico, in modo tale da diversificare le fonti di reddito per la città e da imprimere all'assetto del territorio una svolta decisiva.

Un altro elemento spinge a valutare la reale fattibilità di tale soluzione: l'iscrizione della città alla lista propositiva delle località candidate a diventare Patrimonio dell'Umanità sotto l'egida dell'Unesco. La candidatura a questo importante riconoscimento impone una riflessione approfondita sulle modalità attraverso le quali l'uomo ha agito diacronicamente sul territorio, modificandolo: è infatti fondamentale che qualunque località chieda di essere iscritta alla lista dei siti di interesse ambientale e culturale Patrimonio dell'Umanità garantisca la presenza e il rispetto permanente di alcuni requisiti di accesso: *unicità, integrità e autenticità*. Se anche uno solo di questi non dovesse essere soddisfatto Carrara non potrebbe avere accesso alla lista; d'altra parte, quand'anche fossero temporaneamente soddisfatti tutti i requisiti, è importante che la classe dirigente

della città adotti politiche d'intervento sociale, culturale ed economico atte a mantenerne costante il rispetto. L'iscrizione, infatti, non è definitiva, ma può essere revocata, qualora fosse documentata la cessazione di anche solo uno dei requisiti sopra citati.

La memoria del territorio. Paesaggio, arte e cultura per uno sviluppo turistico sostenibile a Carrara

5.1 La “reinvenzione” dell’ambiente di cava: attività estrattive e patrimoni identitari

Quando a Carrara si discute di promozione del territorio e di valorizzazione del patrimonio culturale locale, il pensiero corre inevitabilmente alle cave, che con la loro maestosa presenza connotano singolarmente il paesaggio, imprimendo alla città un marchio di unicità inconfondibile. «L’identità di Carrara è indubbiamente nel marmo, come del resto è indicato nella stessa parola Carrara: da Kar(re) cioè *pietra* in ligure, secondo la tesi del glottologo G. Bottiglioni [...]. Anche per E. Repetti l’etimologia più genuina è quella che deriva da Carraria, e Carreria, usati fin dal IV secolo e mantenuti nella parola francese *carrière* che ha lo stesso significato di *lapidicina*, cioè di cava»¹. Singolarmente,

¹ M. G. Passani, “Le Alpi Apuane nella storia dell’uomo, del lavoro, dell’arte”, in L. Rami Ceci (a cura di), *Sassi e templi. Il luogo antropologico tra cultura e ambiente*, Roma, Armando, 2003, p. 416.

Carrara condivide l'etimo del suo nome con Petra, l'antica città monumentale nabatea in Giordania²; entrambe portano nel loro nome il riferimento alla materia costitutiva dell'insediamento. Quelle di Carrara e Petra sono *identità territoriali litogenetiche*: nascono letteralmente dalla pietra e da essa deriva anche la cultura che vi ha operato, modificando il territorio, adattandolo in maniera mirabile alle esigenze delle popolazioni locali. La materia che costituisce le strutture fondamentali delle due città (poco importa che si tratti di templi monumentali, di sculture o di patrimoni esperenziali legati all'acquisizione di un metodo per la lavorazione della materia stessa) è la stessa che dà loro il nome, che cioè le *identifica*.

Ciò è indicativo dell'alto grado di commistione tra fattori ambientali e fattori culturali che contraddistingue Carrara e, in generale, l'intero comprensorio marmifero apuano. Ne deriva che la salvaguardia e la valorizzazione delle identità locali deve necessariamente tenere conto del legame profondo che esse intrattengono con il territorio: altrimenti si rischia di snaturare il luogo, privandolo dell'"anima" di cui parla Hillmann³.

Se le cave, intese qui come luogo simbolico in cui ha pri-

² Cfr. L. Rami Ceci, "Genius loci: l'eredità culturale del *luogo* tra continuità e rinnovamento", in L. Rami Ceci (a cura di), *Sassi e templi. Il luogo antropologico tra cultura e ambiente*, Roma, Armando, 2003.

³ Cfr. Parte Prima, *infra*.

mariamente origine l'identità carrarese, costituiscono il nodo centrale del dibattito culturale, politico ed economico di Carrara, appare sensato ipotizzare che sia proprio da esse che si debba partire per elaborare un progetto di riqualificazione del territorio, orientato certamente alla continuità della coltivazione degli agri marmiferi, ma anche alla definizione di proposte concrete per la *reinvenzione*⁴ delle cave stesse al termine delle attività estrattive.

Nell'ambito del convegno intitolato "Geositi tra valorizzazione e conservazione della natura. Dalla conoscenza alla gestione dei siti geologici"⁵, Giancarlo Poli, responsabile del Servizio Valorizzazione e Paesaggio della Regione Emilia Romagna, propone una riflessione intorno alla necessità di sviluppare politiche di intervento sulle cave compatibili con un'eventuale rifunzionalizzazione in senso culturale e scientifico delle stesse,

⁴ Il termine "reinvenzione" rimanda in questa sede ad un significato più profondo e complesso di quello che generalmente si attribuisce a termini simili, come "rifunzionalizzazione" o "recupero": esso fa infatti riferimento ad un complesso intreccio di interventi volto a facilitare la convivenza e il coordinamento degli aspetti ambientali e socio-culturali di un luogo, per favorirne la piena e dinamica fioritura culturale. Cfr. L. Rami Ceci, "L'invenzione dello spazio tra storia, metastoria e cultura", in L. Rami Ceci (a cura di), *Sassi e templi. Il luogo antropologico tra cultura e ambiente*, Roma, Armando, 2003.

⁵ Il convegno si è svolto a Marina di Carrara il 10 ottobre 2001; obiettivo principale degli interventi è stato la sensibilizzazione dell'opinione pubblica sulla rilevanza scientifica del comprensorio marmifero apuano. Gli atti del convegno si chiudono con una mozione, sottoscritta da tutti i relatori, per sostenere la candidatura delle Alpi Apuane ad "Unesco-Geopark".

una volta terminata l'attività estrattiva. Nelle parole dell'autore: «Il tentativo è quello di proporre una diversa considerazione delle cave. La possibilità che esse possano trasformarsi, una volta esaurito il loro ciclo produttivo primario, in una risorsa per lo sviluppo culturale e fruitivo dei territori interessati da queste attività di trasformazione. Una potenzialità ancora quasi del tutto inespressa nel nostro paese. Perché questa possibilità possa concretizzarsi dobbiamo inquadrare il tema delle attività estrattive e del loro recupero in una prospettiva più ampia, secondo approcci progettuali, mentali e culturali diversificati e interrelati con altre opportunità e politiche di settore. Dobbiamo innanzitutto spogliarci dell'idea che una cava debba realizzarsi esclusivamente in funzione di un fabbisogno di materia prima. Dal punto di vista della “produzione culturale”, collegabile ad un sito di cava, l'estrazione del materiale lapideo rappresenta solo una fase progettuale e di attività: non necessariamente la più importante»⁶. Insistendo sul valore scientifico e didattico dell'ambiente di cava, ma anche auspicando la rifunionalizzazione in senso culturale e turistico delle cave dismesse, Poli propone uno sforzo preventivo di pianificazione, da compiersi

⁶ G. Poli, “Le cave come opportunità di valorizzazione territoriale”, in A. Amorfini (a cura di), *Atti del convegno di studi “Geositi tra valorizzazione e conservazione della natura. Dalla conoscenza alla gestione dei siti geologici”*, Marina di Carrara, 10 ottobre 2001 (*Acta Apuana*, supplemento anno IV, 2005, http://www.parcapuane.it/actapuana/ACTA%APUANA_4_SUPPL.pdf), p. 19.

soprattutto nella fase progettuale che precede l'apertura di una nuova cava. Si tratta di concepire un'attività estrattiva orientata non solo all'escavazione della materia prima, ma anche al futuro recupero del contesto ambientale, da destinarsi successivamente alla ricerca o alla pubblica fruizione mediante l'impianto di strutture ricreative e culturali. «La fase di progettazione della fruizione non può essere improvvisata o desunta, semplicisticamente, da quelli che saranno i profili di abbandono della cava ad attività estrattiva conclusa, ma deve essere concepita già nella definizione del progetto di sfruttamento, sulla base delle caratteristiche, dell'assetto geologico-geomorfologico e della destinazione finale del giacimento, al fine di trovare le soluzioni più idonee di *esposizione*, di *accesso* e di *sicurezza* per i futuri utilizzatori. Risulta di conseguenza evidente la necessità di concertare, già nella fase di pianificazione, l'utilizzazione finale dell'area che viene interessata dalla previsione estrattiva attraverso un confronto con tutti gli attori locali coinvolti (direttamente e indirettamente) [...]»⁷.

L'attenta riflessione di Poli sembra escludere a priori la possibilità, effettivamente irrealistica, che l'attività estrattiva in cava venga abbandonata in favore di una riconversione completa delle cave stesse in senso turistico; egli propone piuttosto di

⁷ *Ibidem*, p. 24 (corsivo mio).

praticare la via della mediazione tra gli interessi degli operatori economici afferenti al settore lapideo e quelli delle organizzazioni ambientaliste, attente alla preservazione e alla valorizzazione del territorio in cui è radicata la memoria storica e culturale della popolazione locale.

Da quanto detto sinora appare dunque necessario che la reinvenzione del paesaggio carrarese, ambientale e culturale ad un tempo, si fondi su regole e principi quanto più possibile condivisi dalla popolazione locale, perché è proprio da questa che dovrebbe partire qualsiasi intervento di mutamento del territorio. A questo proposito, ancora Poli propone un breve memorandum, che ha il pregio di tenere in gran conto non solo gli aspetti strutturali derivanti dalle esigenze di localizzazione delle cave in bacini marmiferi spesso difficilmente raggiungibili (quindi difficilmente “spendibili” in previsione di una rifunzionalizzazione in senso turistico-culturale), ma anche le istanze culturali provenienti proprio dalla popolazione che insiste sul territorio e che in esso spazializza il proprio vissuto quotidiano⁸.

Ferma restando la possibilità di adibire le cave meno accessibili ad uso scientifico e specialistico, come luogo di didattica per l’osservazione *in situ* delle dinamiche geologiche sotte-

⁸ Cfr. L. Rami Ceci, *op. cit.*

se all'orogenesi delle Alpi Apuane, o per l'applicazione diretta di tecniche sperimentali di coltivazione degli agri marmiferi, Poli riassume le tappe per la formulazione di un efficace piano di valorizzazione delle cave dismesse in otto punti, che riporto di seguito:

1. rispetto dell'*identità del territorio*, che da sola costituisce già la base ideale sulla quale imperniare il progetto di valorizzazione;
2. importanza di un'impostazione operativa basata su un'*ottica di sistema*: non importano le dimensioni dell'area che si intende valorizzare, piuttosto bisogna acquisire conoscenze vaste e approfondite su *tutti* i diversi aspetti del territorio, e sulle reciproche relazioni tra di essi;
3. necessità di classificare tutte le risorse e le potenzialità presenti su scala locale, valutando contemporaneamente «la loro capacità di raccontare una *storia* (degli eventi geologici, del paesaggio, di un prodotto, di un luogo e dei suoi abitanti, ecc.)»;
4. necessità di considerare la popolazione locale, custode dell'identità e della memoria del luogo, come una risorsa culturale indispensabile alla felice realizzazione del progetto;
5. il progetto stesso, per come è strutturato, deve saper «rac-

contare delle storie, dipanare dei percorsi di conoscenza e di scoperta, sollecitare interessi e curiosità nel fruitore finale»;

6. inoltre il progetto deve essere strutturato in modo tale da essere *emotivamente coinvolgente*; l'iniziativa rivela la sua efficacia nella misura in cui stimola in colui che ne ha fruito emozioni, ricordi e sensazioni piacevoli a tal punto da volerle replicare, o da sentire il bisogno di dividerle con altri;
7. definizione delle *criticità*, ossia delle soglie di intervento oltre le quali «il territorio che si intende valorizzare verrebbe snaturato nelle sue componenti strutturali e nei suoi elementi identificativi e funzionali»;
8. necessità di assumere un atteggiamento propositivo e aperto alla serena valutazione di tutte le possibilità prospettate; «Cambiando la prospettiva anche le cave possono svolgere un ruolo culturale e diventare elementi fruibili».⁹

L'applicazione di queste indicazioni alle cave carraresi potrebbe contribuire in maniera considerevole all'implementazione nel contesto delle Alpi Apuane di valori e orientamenti fondamentali per un corretto riposizionamento dell'ambiente di cava nell'immaginario e nel vissuto della collettività. Si consideri poi

⁹ Cfr. G. Poli, *op. cit.*, p. 24.

che una politica davvero orientata alla reinvenzione delle cave in senso maggiormente identitario potrebbe approdare, non senza grandi sforzi organizzativi ed infrastrutturali, anche ad un progetto di musealizzazione delle cave stesse; la particolare sedimentazione storica che ha prodotto nelle cave di epoca romana una grande abbondanza di reperti e di testimonianze del passato sembrerebbe richiedere proprio un intervento simile. In alternativa potrebbe essere proficuamente considerata l'idea di impiantare presso le cave dismesse un centro di ricerca geologica di eccellenza, sul modello di quello istituito nel 2002 presso il comune di Stazzerna, in provincia di Lucca: il Centro di Ricerca e Alta Formazione per la prevenzione del Rischio Idrogeologico (CERAFRI)¹⁰.

Qualunque sia l'uso a cui si decida di destinare le cave dismesse appare comunque fondamentale che i processi di escavazione non siano improntati alla logica dello sfruttamento indiscriminato delle risorse naturali. Infatti «In un territorio a forte vocazione turistica, ecologia ed economia non si contrappongono. In altre attività economiche l'esigenza di uno sviluppo sostenibile è indotta/imposta dall'esterno, come limite all'uso

¹⁰ Cfr. E. Paris, "CERAFRI: il progetto e la realizzazione di un centro di ricerca e di alta formazione per la prevenzione del rischio idrogeologico", in A. Amorfini (a cura di), *Atti del convegno di studi "Geositi tra valorizzazione e conservazione della natura. Dalla conoscenza alla gestione dei siti geologici"*, Marina di Carrara, 10 ottobre 2001 (*Acta Apuana*, supplemento anno IV, 2005, http://www.parcapuane.it/actapuana/ACTA%APUANA_4_SUPPL.pdf).

delle risorse naturali. Nel turismo, invece, la sostenibilità è un'esigenza interna. L'ambiente è il principale sub-sistema del turismo e la distruzione di risorse naturali e del paesaggio provoca la scomparsa dei principali fattori di attrattiva e la rarefazione, all'inizio lenta e poi sempre più rapida, dei flussi turistici»¹¹. In linea con questa posizione la prof.ssa Maria Grazia Passani, Presidente del Club Unesco di Carrara dei Marmi, afferma che «la montagna scavata ormai da duemila anni esige rispetto, la continuità dell'escavazione deve perpetrarsi, ma deve essere condotta con senso della misura, i massi non devono essere polverizzati per ricavare il prezioso carbonato di calcio ed il marmo estratto non deve essere solo esportato, ma anche lavorato in zona, e va anche favorito lo sviluppo della lavorazione artigianale se pure meno redditizia».¹² Questa affermazione introduce nel mio discorso sulla valorizzazione del contesto naturale e culturale carrarese spunti di riflessione nuovi e stimolanti, in particolare sul ruolo che in relazione ad essa dovrebbe svolgere la lavorazione artigianale del marmo, cifra fondamentale, profondamente identitaria, del comune sentire della popolazione locale.

¹¹ M. Fusilli, "Il turismo nei parchi: autenticità, qualità, rapporto con le comunità locali", in L. Rami Ceci (a cura di), *Turismo e sostenibilità. Risorse locali e promozione turistica come valore*, Roma, Armando, 2005, p. 185.

¹² M. G. Passani, *op. cit.*, p. 417.

5.2 La scultura e la tradizione artigiana nella promozione turistica del territorio

Carrara costituisce indiscutibilmente un centro di grande interesse turistico e culturale, in ragione della sua secolare tradizione artigiana, ma anche della bellezza del paesaggio che le fa da cornice. Già da molti anni i piccoli paesi a monte costituiscono la meta ideale per le vacanze estive della piccola nobiltà italiana ed europea, che nelle ville nascoste nel verde delle Alpi Apuane e nel fermento creativo degli studi di scultura trova una dimensione esperenziale ideale, ludica e culturale al tempo stesso¹³. Parallelamente, anche grazie alla vivacità del panorama culturale cittadino, Carrara si è andata affermando come meta turistica di una larga fetta di turisti interessati alla fruizione dei contenuti artistici che la città offre generosamente, nelle finiture marmoree dei portali, così come nelle icone che ornano i vicoli della città vecchia e nelle tante iniziative espositive che propongono un'articolata riflessione sugli usi artistici del marmo carrarese. Il marmo e tutto l'indotto culturale che intorno ad esso si sviluppa (ivi comprendendo i laboratori di scultura e l'antica tradizione di conoscenza e di lavoro in essi conservata) costitui-

¹³ Cfr. intervista all'avv. Carlo Nicoli, pp. 261-262.

scono quindi un altro presupposto fondamentale per la pianificazione di un intervento di valorizzazione che, tenendo conto delle peculiarità del territorio, sappia parlare un linguaggio universale in grado di richiamare in città turisti mossi da un comune interesse per l'arte e per la scultura: «Il consumo culturale come fenomeno diffuso (per non dire di massa) si va spostando sempre più verso una dimensione esplorativa identitaria, il cui significato non è solo di tipo individuale, ma assume nuovi significati con il bisogno da parte degli individui a integrarsi e a identificarsi in gruppi all'interno dei quali è possibile condividere una vocazione»¹⁴.

La singolare compresenza di aspetti culturali ed ambientali tanto rilevanti, in un territorio tutto sommato limitato, dovrebbe indurre a considerare la possibilità di intervenire sul territorio in modo tale da rendere agevole, e allo stesso tempo *sostenibile*, lo sviluppo di un turismo eminentemente culturale, orientato cioè alla fruizione delle attrattive culturali che il contesto locale può offrire. È esattamente quanto accaduto in altri contesti, già prima ricordati, in cui l'unicità delle testimonianze culturali presenti nel luogo hanno indotto le autorità locali ad adottare, non senza difficoltà, politiche di valorizzazione in

¹⁴ R. Martelloni, *Nuovi territori. Riflessioni sullo sviluppo e la comunicazione del turismo culturale*, Milano, Franco Angeli, in corso di pubblicazione.

grado di orientare il turismo in senso culturale, rifuggendo così dai modelli di fruizione frettolosa e talvolta distruttiva tipici di un certo tipo di turismo massificato¹⁵. In questo contesto la candidatura di Carrara all'iscrizione nella lista dei siti Patrimonio dell'Umanità, annualmente aggiornata dall'Unesco, risulta ancor più opportuna: tale candidatura presuppone infatti un serio sforzo di miglioramento delle condizioni generali di accesso turistico al luogo, ma contemporaneamente pone limiti stringenti allo sfruttamento indiscriminato del territorio, delineando così il substrato nel quale impiantare una politica di valorizzazione attenta agli aspetti relativi alla conservazione e alla gestione dei siti¹⁶.

Nonostante la spiccata vocazione culturale di Carrara, l'attuale assetto delle pratiche di promozione del territorio appare improntato ad una certa frammentarietà; non sempre, infatti,

¹⁵ A Petra e a Matera la "rinascita" dei luoghi ha coinciso con il mantenimento della loro funzione originaria: i Sassi sono oggi di nuovo abitati, dopo lunghi anni di abbandono; a Petra, d'altra parte, convivono flussi turistici consistenti e riti tradizionali, che hanno ancora luogo, come in passato, nelle antiche strutture monumentali. Un altro interessante caso di studio è quello riguardante la riqualificazione della Medina di Fès. Nel progetto di riqualificazione si è cercato di intervenire sul territorio replicando in maniera fedele le strutture architettoniche tradizionali, cariche di significati simbolici, in modo da non alterare la funzione socio-culturale e religiosa assegnata agli spazi dalla popolazione locale. Cfr. U. Macri, "Risorse locali e riqualificazione ambientale della Medina di Fès" in L. Rami Ceci (a cura di), *Sassi e templi. Il luogo antropologico tra cultura e ambiente*, Roma, Armando, 2003.

¹⁶ Cfr. M. R. Guido, "Piani di Gestione dei Siti UNESCO, Struttura e metodologia", in L. Rami Ceci (a cura di), *Turismo e sostenibilità. Risorse locali e promozione turistica come valore*, Roma, Armando, 2005.

le politiche di promozione adottate dall'amministrazione locale sembrano coincidere con le istanze propositive della popolazione locale o delle associazioni impegnate nella tutela del territorio e delle sue tradizioni. Particolarmente, l'esperienza di ricerca sul campo ha messo in evidenza uno iato sostanziale tra la promozione auspicata e proposta dal locale Club Unesco, presieduto dalla prof.ssa Maria Grazia Passani, e le iniziative effettivamente intraprese in questo settore dall'amministrazione pubblica.

Il Club Unesco, forte di un'impostazione programmatica e culturale decisamente orientata alla promozione intra- ed extra-cittadina della tradizione maturata nel settore della lavorazione artistica del marmo, propone di investire maggiormente sulla riscoperta delle radici identitarie di Carrara, sulla sua "unicità": nelle parole della prof.ssa Passani, Carrara «deve rispettare ciò che la connota, e puntare il turismo su quello. Noi siamo grandi per i nostri laboratori, per gli studi di scultura [...]»¹⁷. Rientrano in questa progettualità la salvaguardia dei patrimoni di conoscenza detenuti dalle maestranze che lavorano il marmo nei laboratori¹⁸, ma anche la sensibilizzazione alle problematiche

¹⁷ Cfr. intervista alla prof.ssa Maria Grazia Passani, in Appendice, p. 270.

¹⁸ Sin dalla sua fondazione, nel 1996, il Club Unesco di Carrara dei Marmi intrattiene un rapporto privilegiato con gli Studi Nicoli, nei quali ri-

concernenti lo sviluppo dell'arte a Carrara, soprattutto in senso diacronico; da qui anche l'attenzione per tutte quelle personalità che in passato hanno fatto di Carrara un vero e proprio laboratorio artistico in continuo fermento.

Questo approccio mira evidentemente alla negoziazione e al mantenimento di un'identità ampiamente condivisa, frutto di una particolare temperie culturale, unica perché precisamente localizzata e radicata nel territorio e nella sua storia. Di conseguenza la proposta di valorizzazione del Club Unesco di Carrara dei Marmi si concretizza in una serie di iniziative espositive volte proprio a comunicare la portata storico-culturale della tradizione artistica sedimentatasi nel tempo a Carrara: muovono in questa direzione, per citare solo alcuni esempi, la mostra retrospettiva “Un obiettivo sulle Biennali Internazionali di Scultura”, dedicata al fotografo carrarese Ilario Bessi¹⁹, e l'importante mostra “Dal masso alla forma viva”²⁰, tenutasi all'inizio del

conosce la continuità della tradizione artigianale e la persistenza di legami profondi con la storia artistica di Carrara, dato il gran numero di importanti artisti che in essi hanno sviluppato la loro opera. Tra le priorità del Club c'è dunque la preservazione e la valorizzazione degli Studi, testimonianza genuina, secondo la prof.ssa Passani, della secolare esperienza dei carraresi nell'arte dello scolpire il marmo.

¹⁹ Club Unesco Carrara dei Marmi, *Un obiettivo sulle Biennali Internazionali di Scultura (1957-1973) - Omaggio a Ilario Bessi*, Carrara, 1998.

²⁰ Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, *Dal masso alla forma viva. Il marmo di Carrara attraverso le immagini di Ilario Bessi*, Torino, Edizioni Il tucano, 2002.

2002 al Museo Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari di Roma. Tale mostra, voluta e promossa da Tentori, fu progettata ed allestita per documentare l'antico legame dei cavatori con le montagne da cui estraggono il prezioso marmo.

Di converso l'amministrazione locale, pur continuando nel solco della tradizione a dare visibilità al marmo apuano attraverso i Simposi e le Biennali, è intervenuta a livello territoriale implementando forme di fruizione innovative, ma non sempre aderenti all'*ethos* originario del luogo. A questo proposito la Cava dei Poeti si pone come esempio paradigmatico di un progetto di valorizzazione *ambientato* nel territorio ma aperto ad interpretazioni e possibilità di fruizione più ampie, tali da non lasciare indifferenti una consistente quota di turisti provenienti da fuori città²¹. Ciò si rivela, a mio parere, particolarmente importante per un piccolo centro culturalmente omogeneo come Carrara, nel quale, non potendo fare affidamento su una gamma di attrattive culturali ampiamente differenziate, potrebbe risultare conveniente differenziare *almeno* l'offerta primaria, proponendo ai turisti e ai cittadini soluzioni che possano incontrare gusti differenti, pur nel rispetto sostanziale del minimo comun denominatore che di fatto le lega (nel nostro caso la "cultura del marmo").

²¹ Cfr. paragrafo 4.3, *infra*.

In linea generale, è possibile identificare nella politica di promozione del territorio adottata dall'amministrazione locale un tendenziale slittamento verso manifestazioni a contenuto artistico prettamente contemporaneo: se ne ha prova visitando il Parco della Padula, luogo di installazioni di arte ambientale, ma anche scorrendo la lista delle ultime mostre ospitate in città, attente a documentare gli aspetti più innovativi ed inconsueti della lavorazione artistica del marmo²².

Sembra insomma che si confrontino tra loro due "idee" di promozione assolutamente diverse, apparentemente incompatibili: l'una centrata su Carrara e sull'identità culturale della popolazione locale, l'altra aperta alla sperimentazione di forme artistiche nuove, spesso estranee alla cultura storicamente sedimentatasi nella sapiente manualità delle maestranze degli studi, ma pur sempre indicative della contingenza storica e socio-culturale in cui prendono forma²³.

²² Tra il 23 ottobre 2004 e il 27 febbraio 2005 ha avuto luogo a Carrara la manifestazione "Disegnare il marmo", curata da Marisa Vescovo, alla quale molti importanti artisti, designer, architetti e fotografi hanno partecipato per sperimentare forme innovative di "narrazione figurata", attraverso l'incisione su lastre di marmo. Cfr. Vescovo M. (a cura di), *Disegnare il marmo*, Carrara, Comune di Carrara, 2005.

²³ Mi pare che stia muovendo in questa direzione, l'intera regione toscana, le cui politiche culturali sembrano propendere per la valorizzazione e la promozione dell'arte contemporanea; ne sono prova i tanti parchi tematici di arte ambientale (cfr. <http://www.irre.toscana.it/artamb/flash/intro.html>),

In realtà credo che sia proprio dall'incontro e dall'integrazione di queste due politiche, apparentemente tanto lontane, che potrebbe scaturire un progetto di valorizzazione del territorio organico ed efficace. Appare infatti evidente che la promozione del contesto carrarese non può prescindere da un riferimento costante alle radici storiche e culturali del luogo, pena il disfacimento dell'identità locale sotto i colpi della globalizzazione, o meglio della *omogeneizzazione*, come preferisce definirla Hannerz, degli orientamenti culturali²⁴; d'altra parte è altrettanto chiaro che sarebbe pericoloso arroccarsi su posizioni pregiudizialmente autoreferenziali, precludendosi a priori la possibilità di sviluppare un "discorso" culturale non soltanto identitario, ma anche accattivante e intellettualmente stimolante per i turisti che scelgono di fruirne. Tale rischio è paventato anche da recenti contributi in materia di turismo culturale, nei quali giustamente si evidenzia che «Il significato di "cultura locale" è in realtà più complesso se si considera l'arte contemporanea, i movimenti di avanguardia e la necessità crescente di conciliare l'identità di una comunità sociale e del territorio con la sua crescente tendenza al multiculturalismo [...]»²⁵. Proprio

già ricordati in precedenza, e la fervente attività di centri culturali di eccellenza come Firenze, Siena e Prato.

²⁴ Cfr. U. Hannerz, *La diversità culturale*, Bologna, Il Mulino, 2004.

²⁵ R. Martelloni, *op. cit.*

sul campo della negoziazione di un'identità equilibratamente radicata nel passato e protesa al futuro si gioca una partita che le piccole comunità sono costrette a vincere, proponendo soluzioni nuove e convincenti, per non soccombere alle pressioni globalizzanti della società contemporanea. Ciò è tanto più vero per Carrara, da sempre crocevia d'incontro di orientamenti e valori culturali estremamente diversificati; qui più che altrove sembra utile abbandonare la parzialità dei punti di vista per istituire un dialogo costante che coinvolga contemporaneamente gli enti locali, le agenzie di promozione del patrimonio ambientale e culturale del territorio e, *last but not least*, la popolazione locale; i primi detengono infatti gli strumenti per attuare una politica di valorizzazione, mentre le seconde sono le principali fonti di orientamenti e di istanze propositive di cui tener conto per fare in modo che tale politica sia effettivamente radicata nel territorio. Affinché il dialogo tra questi diversi attori sia possibile potrebbe rivelarsi preziosa l'azione coordinatrice di nuove professionalità, come quella del *cartografo delle risorse culturali*²⁶, abile nel "leggere" le potenzialità insite in un dato contesto locale per poi svilupparle in un quadro sistemico, anche in

²⁶ R. Martelloni, "Il territorio come distretto turistico-culturale. Le professioni emergenti", in L. Rami Ceci (a cura di), *Turismo e sostenibilità. Risorse locali e promozione turistica come valore*, Roma, Armando, 2005, p. 281.

funzione della presenza delle infrastrutture (assi viari, alberghi, centri ludico-ricreativi), indispensabili per garantire la permanenza del turista nel contesto prescelto.

Purtroppo bisogna prendere atto del fatto che il problema fondamentale in vista di una reale “svolta turistica” della città di Carrara risiede proprio, secondo l’opinione diffusa tra molti osservatori del contesto carrarese, nella grave mancanza di infrastrutture. Nonostante i turisti possano ragionevolmente essere invogliati a permanere in città per godere insieme delle bellezze paesaggistiche e di quelle culturali che essa può offrire, la scarsità di strutture alberghiere e il difficile collegamento con le zone più periferiche costringe i turisti ad un turismo “mordi e fuggi” che di fatto pregiudica in maniera incisiva la fruibilità del luogo e quella delle tante iniziative di carattere culturale ed artistico che in esso si svolgono (su tutte i Simposi e le Biennali, peraltro manifestazioni eminentemente stagionali, durante le quali si concentra la massima affluenza di turisti in città). Il problema si ripropone in termini simili anche quando si tratti di cave dismesse per cui sia stato previsto un progetto di rifunzionalizzazione. Emblematico, ancora una volta, il caso della Cava dei Poeti, difficilmente raggiungibile in inverno a causa dell’impraticabilità delle strade che salgono lungo il monte, pericolose perché spesso ghiacciate. In questo caso, la “reinven-

zione” dell’ambiente di cava, di cui si è accennato sopra, ha tenuto conto esclusivamente della componente “artistica” del progetto, escludendo la localizzazione del sito dal novero degli elementi da considerare in vista della sua piena fruibilità. Fatalmente, il risultato di questa scelta ci consegna un sito di grande interesse culturale e di magnifico impatto scenografico, attentamente costruito per provocare un’esperienza emotiva profonda ed appagante, ma che sostanzialmente propone un modello di fruizione marcatamente stagionale, per nulla adatto a sostenere la causa di un turismo capillarmente diffuso sul territorio durante tutto l’anno.

In conclusione vorrei ricordare, se ancora ce ne fosse bisogno, quanto sia fondamentale l’apporto della popolazione locale alla strutturazione di un buon progetto di valorizzazione del territorio. Tutti gli studiosi sono concordi nell’affermare che è proprio dalla popolazione che deve partire lo stimolo per la formulazione di un’ipotesi di intervento sul territorio; non importa che tali stimoli siano espliciti o latenti, l’importante è che le amministrazioni siano pronte a comprenderli e ad elaborarli in un’ottica sistemica, in cui ciascuno contribuisca, secondo le proprie competenze e le proprie capacità, allo sviluppo integrato di *tutto* il territorio. Si consideri che l’autenticità e la profondità del rapporto che si instaura con la popolazione locale costituisce

di per sé un valore aggiunto della massima importanza, nonché uno dei fattori principali di soddisfazione all'indomani del viaggio. Purtroppo, però, «assai spesso si dimentica che la popolazione residente, la sua cultura, i suoi valori, il suo senso di ospitalità e tutte le innumerevoli altre espressioni dei suoi modi di vivere sono una componente fondamentale, e talvolta determinante, dell'attrattiva turistica»²⁷; accade allora che viene a spezzarsi l'anello di congiunzione tra il turista e il territorio, cosicché la fruizione del contesto locale risulta superficiale, maldestra, nel peggiore dei casi assolutamente inconcludente sotto il profilo dello scambio culturale tra i vari attori coinvolti. Alla luce di questa considerazione, anche a Carrara sarebbe utile ricordare quanto giustamente evidenzia Simonicca, e cioè che «il rapporto tra *host* e *guest* non è da intendersi in modo meccanico, in quanto esso 1) è un processo, non un momento puntuale; 2) si gioca fra due lati, ognuno dei quali ha un'immagine di Sé e dell'Altro, con relativi sistemi di aspettative, di ruolo e di routine; 3) si articola in una molteplicità di zone in cui le persone fisicamente si incontrano, ognuna con specifiche modalità reattive

²⁷ G. Peroni, «La società ospitante come componente fondamentale del sistema culturale di attrattiva per il turismo», in L. Rami Ceci (a cura di), *op. cit.*, p. 193. Per una trattazione esaustiva delle problematiche connesse al marketing nel turismo cfr. anche G. Peroni, *Marketing turistico* (11^a edizione), Milano, Franco Angeli, 2002.

ve rispetto all'Altro»²⁸.

La complessità della relazione che si instaura tra i visitatori e la comunità locale che insiste sul territorio suggerisce dunque di intervenire su di esso *solo* dopo un'attenta riflessione; senza l'appoggio e la partecipazione della comunità locale non può esserci *ospitalità*, ma soprattutto non può strutturarsi un'identità locale tanto solida da trasmettere la sua *diversità* al visitatore (rendendo la sua esperienza appagante dal punto di vista culturale) e al tempo stesso tanto permeabile da saper introiettare e rielaborare a proprio vantaggio il mutamento socio-culturale derivante dalla frequentazione del territorio da parte dei turisti.

²⁸ Cfr. A. Simonicca, *Turismo e società complesse*, Roma, Meltemi, 2004, p. 40.

Scolpire nel marmo il ritratto di una città

«Le Alpi Apuane non costituiscono solo uno spettacolo di eccezionale bellezza, ma un sito antropico di grande interesse per la cultura che ha prodotto e che ancora vi è conservata, non solo nei reperti archeologici, ma anche nelle tecniche di escavazione che, pur nelle innovazioni e modernizzazioni, rispondono a procedimenti antichi»¹. La particolare valenza culturale di Carrara deriva dall'originale forma di consociazione tra l'elemento umano e quello naturale; uomo e cava, scalpello e marmo, appaiono come elementi inscindibili di un vero e proprio *ecosistema culturale*. Riprendo a tal proposito una felice metafora di Ingold sui cambiamenti operati dall'uomo nell'ambiente naturale². L'autore invita ad immaginare che una

¹ M. G. Passani, "Le Alpi Apuane nella storia dell'uomo, del lavoro, dell'arte", in L. Rami Ceci (a cura di), *Sassi e templi. Il luogo antropologico tra cultura e ambiente*, Roma, Armando, 2003, p. 409.

² A sua volta Ingold mutua la metafora della quercia da von Uexküll. Cfr. J. von Uexküll "A Stroll through the Worlds of Animals and Men", in C. H. Schiller (a cura di), *Instinctive Behaviour: the Development of a Modern Concept*, New York, 1957, International Universities Press.

grande quercia, invece di sorgere in una foresta, come sarebbe naturale aspettarsi, sorga entro i confini di una casa: «Di primo acchito non esiteremo a considerare la casa, ma non l'albero, come una costruzione, un esempio di architettura. Infatti la casa, come dice Godelier, appartiene a “quella parte della natura che è trasformata dall'azione e dal pensiero umani e deve la sua esistenza all'azione conscia umana sulla natura”. L'albero d'altronde, non ha un tale debito nei confronti dell'umanità, perché è cresciuto lì, dalle sue radici, interamente per conto suo. Osservando più attentamente però, la distinzione tra queste parti dell'ambiente come rispettivamente “costruite” e “non costruite” si fa confusa. La forma dell'albero non è più data come un immutabile fatto naturale, di quanto la forma della casa sia una pura imposizione della mente umana. Ricordiamo i molti abitanti della quercia: la volpe, la civetta, lo scoiattolo, la formica, lo scarafaggio, e molti altri. *Tutti loro, attraverso le loro varie attività di abitazione, giocano la loro parte nel creare le condizioni in cui l'albero, nel corso dei secoli, cresce e assume la sua particolare forma e le sue particolari proporzioni.* Così fanno gli esseri umani, nel prendersi cura di ciò che circonda l'albero. [...] Nella misura in cui prevale la componente umana le caratteristiche dell'ambiente sembreranno più costruite; nella misura in cui pre-

vale la componente non umana lo sembreranno meno»³. Ingold ricorre a questa metafora per spiegare come le attività del costruire e dell'abitare non costituiscano un'esclusiva umana; soprattutto, egli intende delineare i tratti di una compartecipazione del fattore umano e di quello naturale al continuo processo di formazione e definizione dell'ambiente. Per questo conclude affermando che «è nel processo stesso dell'abitare che costruiamo»⁴.

Credo sia possibile estendere la riflessione di Ingold anche al contesto carrarese; se si abbandona la dimensione *micro* costituita dall'abitazione e si considera invece la condizione *macro*, ossia l'ambiente nel suo complesso, si potrà notare come quanto detto precedentemente possa trovare un riscontro diretto sul territorio della città toscana, da due millenni luogo di incontro di culture, di reciproca influenza, di memoria e di lavoro, di vita e di sofferenza.

Nel concludere l'esposizione della mia ricerca vorrei porre in evidenza i rischi potenziali derivanti da un'impostazione mentale e culturale che non tenga conto della specificità sopra descritta, attraverso la bella metafora di Ingold. Carrara deve la sua grandezza passata ad un rapporto con la montagna reiterato,

³ T. Ingold, *Ecologia della cultura*, Roma, Meltemi, 2004, pp. 137-138 (corsivo mio).

⁴ *Ibidem*.

continuativo nel tempo, e soprattutto diffuso trasversalmente in tutta la popolazione. Il calo dell'occupazione in cava generato dall'avanzamento tecnologico e la tendenziale terziarizzazione dell'economia moderna hanno progressivamente allontanato gran parte della popolazione dal contatto, fisico e spirituale ad un tempo, con il pregiato marmo apuano. Si è prodotto in questo modo un inevitabile impoverimento dei patrimoni simbolici ed operativi afferenti alla sfera del marmo; oggi tali patrimoni sono appannaggio esclusivo della limitata cerchia di operatori del settore, e dell'ancora più esigua minoranza di esperti di arte e di architettura che, nonostante tutto, contribuisce alla costruzione socio-culturale dell'immagine di Carrara promuovendo manifestazioni, mostre e studi.

Pur disponendo di risorse culturali ed ambientali ragguardevoli, Carrara soffre a mio parere di una sorta di *rachitismo culturale*, che ne limita le potenzialità di sviluppo. Le ragioni di ciò sono verosimilmente molte e complesse; credo non siano da sottovalutare affatto quelle di natura economica, considerati i volumi di affari che genera l'escavazione e la trasformazione del marmo. Non intendo tuttavia addentrarmi in campi che non pertengono allo spirito con cui è stata portata avanti questa ricerca, pur breve e frammentaria; ciò che mi interessa sottolineare, piuttosto, è che a Carrara sembra sia stato reciso il legame

culturale, di reciproco sostanzamento, tra il territorio e la sua popolazione. Il marmo non basta più, da solo, a svolgere la funzione di elemento unificante della complessa identità storica e sociale della città; si sta consumando un lento ma progressivo “scollamento” tra il territorio e la popolazione, comprovato dal sostanziale disinteresse dei giovani carraresi per la cultura del marmo. Se dovesse svanire definitivamente la possibilità di una trasmissione generazionale dei saperi locali, Carrara correrebbe il rischio di vedere perdersi nel nulla il precipitato storico di secoli e secoli di esperienza e di tradizione artigiana.

Per questi motivi, ancor prima di vagliare le potenzialità di sviluppo derivanti dalla riconversione in senso turistico del comprensorio carrarese, dovremmo sperare che in *questo* presente, fatto ancora di conoscenze, tradizioni ed esperienze uniche al mondo, la città sappia ritrovare e riannodare i fili di un'identità culturale che ora appare diluita e opaca. Non si dimentichi, d'altra parte, che proprio i processi di confronto e di negoziazione dell'identità con l'*altro*, connaturati a qualsiasi attività che voglia definirsi turistica, potrebbero generare anche nel caso qui in esame la spinta necessaria alla strutturazione di un'identità locale dinamicamente interrelata con il territorio, in grado di resistere, o quantomeno di contrapporsi costruttivamente, alle spinte omogeneizzanti della società globalizzata

contemporanea. È questa, in fondo, la sfida sottesa alla candidatura di Carrara alla lista dei siti Patrimonio dell'Umanità tutelati dall'Unesco: per entrare nel ristretto novero delle località degne di questo prestigioso riconoscimento, non basterà esibire la folgorante bellezza delle cave o qualche reperto di epoca romana, a testimonianza di una tradizione artigiana secolare; sarà necessario, oltre a tutto ciò, fornire garanzie precise sull'unicità del contesto carrarese, ma soprattutto documentare le reali capacità di interazione dello stesso contesto con la contemporaneità che ora viviamo; espressione di questa contemporaneità sono i numerosi turisti che ogni anno si riversano assetati di sapere, di autenticità e di diversità, nelle tranquille vie della città vecchia. Con gli occhi all'insù, a guardare stupefatti le cave a monte di Carrara.

Appendice

Nelle pagine seguenti riporto le trascrizioni delle interviste che ho effettuato a tre testimoni privilegiati del contesto culturale carrarese, ad uso di quanti volessero approfondire dalle parole dei protagonisti alcuni degli aspetti trattati in questo lavoro. Il primo ad essere intervistato è stato lo scultore Mario Del Sarto; il secondo è stato l'avvocato Carlo Nicoli, amministratore di uno dei più importanti laboratori di scultura di Carrara; la terza è stata la prof.ssa Maria Grazia Passani, presidente del Club Unesco di Carrara dei Marmi.

Per motivi di opportunità, data la difficile situazione in cui si è svolta, non ho potuto registrare l'intervista allo scultore Mario Del Sarto.

Non potendo operare una trascrizione letterale, propongo una sintesi delle principali questioni sollevate dall'intervistato mantenendo un'impostazione dialogica: riporterò le domande nell'ordine e nella formulazione in cui le ho poste e, di seguito, le sintesi delle risposte fornitemi dall'intervistato. Questo accorgimento renderà più agevole la lettura e restituirà al lettore

una visione di insieme delle strutture fondamentali della relazione intervistatore-intervistato. Riporto tra virgolette alcune affermazioni a mio parere particolarmente significative, che ho appuntato durante l'intervista nell'esatta formulazione espressa dall'intervistato.

Infine riporto la lista completa dei criteri adottati dall'Unesco per valutare l'ammissibilità di un sito nella lista dei siti Patrimonio mondiale dell'umanità¹; i primi sei criteri sono relativi ai siti di interesse culturale, mentre gli ultimi quattro sono relativi a quelli di interesse paesaggistico e ambientale. Per entrare a far parte della lista dei siti tutelati dall'Unesco, ciascun sito deve soddisfare *almeno* uno dei criteri riportati; ne consegue che il soddisfacimento di più criteri costituisce una misura approssimativa ma abbastanza attendibile dell'effettivo valore qualitativo del sito.

¹ Cfr. Unesco, *Operational guidelines for the implementation of the World Heritage Convention*, WHC, Feb. 2005.

***Sintesi dell'intervista allo scultore Mario Del Sarto
Carrara, 16 febbraio 2006***

Quando e come nasce il suo studio di scultura?

Io ho cominciato a scolpire venticinque anni fa, dopo essere andato in pensione. Prima ero un cavatore. Veramente ho cominciato un po' per scherzo; poi ci ho preso gusto, ho visto che le sculture mi riuscivano bene, e quindi ho continuato.

Come è organizzato il lavoro nel suo studio?

Generalmente lavoro da solo, non ho operai fissi nel mio studio. Però quando devo fare opere di grandi dimensioni chiamo qualche artigiano per aiutarmi, almeno per i lavori più pesanti.

Si occupa personalmente della scelta dei marmi o delega questo compito ad altri?

No, faccio tutto da solo. Per le opere più grandi vado in cava e scelgo i blocchi. Altrimenti, se devo fare sculture più piccole,

tipo statue, mortai, posacenere, eccetera, riciclo anche gli scarti di lavorazione delle segherie e dei grandi laboratori della zona.

Ha mai lavorato materiali diversi dal marmo? Ci sono delle differenze?

Sì, ho scolpito anche il legno. Il legno lo preferisco perché è un materiale vivo, mentre il marmo è una pietra morta. Però il marmo ha il pregio di conservarsi bene anche all'aperto, al contrario del legno, che si deteriora. Quindi, non avendo molto spazio per stipare le sculture all'interno dello studio, oggi lavoro quasi esclusivamente marmo; poi le metto fuori, così dentro lo studio mi rimane lo spazio per lavorare.

Nel suo studio vedo tante creazioni originali, tutte indiscutibilmente legate al suo stile, alla sua concezione estetica della scultura. Mi piacerebbe sapere però se ogni tanto fa anche qualche riproduzione...

No, io faccio solo creazioni originali, per le riproduzioni ci sono gli artigiani, come quelli che lavorano nel settore dell'arte funeraria. Al di là della qualità del risultato finale mi piace mettermi

davanti a un blocco e alla fine vedere cosa viene fuori. Una volta mi è stata commissionata una riproduzione a partire da una fotografia. Ma «la fotografia è ingannevole e transitoria». Se tu prendi tre foto della stessa persona, scattate in tre momenti diversi della sua vita, vedrai che sono completamente diverse, sia per le qualità della persona ritratta sia per le condizioni in cui di fatto la foto è stata scattata (luminosità, contrasto, profondità di campo). Di fronte a questa varietà quale dovrei scegliere? Come faccio a scegliere il modello della mia scultura? Per questo preferisco fare sculture originali. Io le chiamo «sculture primitive messaggere» perché portano un messaggio di pace di speranza.

Mi può parlare un po' delle sue opere?

Eh, ne ho fatte tante: la scultura dell'Heysel, Madre Teresa, il Presepe di Marmo... Il Presepe rappresenta varie divinità, di tante religioni diverse. È universale, nel senso che porta un messaggio di pace e di rifiuto della violenza al di là delle singole religioni. Al mondo c'è posto per tutti, ciascuno può pregare il suo Dio a patto che non offenda il credo religioso altrui. Anche Madre Teresa è una figura universale. Sulla scultura c'è scritto «Donate e sarete felici», perché lei era felice di donare tutta se stessa a chi aveva bisogno del suo conforto. Nella scul-

tura dell'Heysel c'è un serpente tutto intorno che simboleggia il tifo. Le interruzioni nel serpente corrispondono ai gol, ai contropiede, a tutti quegli avvenimenti che accendono alternativamente la passione nelle tifoserie. Le trentotto teste su in alto rappresentano i tifosi morti in quella occasione, mentre lo specchio serve a «far entrare l'osservatore nella scultura» e a fargli pensare: «Un giorno potrei essere anche io uno di quelli». E poi in basso c'è scritto «Lo sport è pace, non morte», quindi anche questa scultura lancia un messaggio di pace. Poi c'è lo “Spartano”. Io avrei voluto metterlo in alto, in cima al monte, illuminato dal basso con dei fari cosicché sia visibile anche di notte. Sarebbe un gesto simbolico, per «restituire al monte parte di ciò che mi ha dato», ma qui a Carrara manca la volontà di fare queste cose. Ho raccolto le firme dei cavatori, ho persino scritto al Presidente della Repubblica, ma ancora non si fa niente...

Quali sono secondo lei le ragioni per cui uno scultore sceglie il marmo di Carrara per le sue opere?

Il marmo di Carrara è in assoluto il migliore per la scultura. È bianco, puro, friabile e al tempo stesso molto resistente. Si distingue in maniera netta dalle altre pietre... Anzi è importante ribadire questa distinzione, perché la gente fa un po' di confu-

sione e chiama marmo anche ciò che marmo non è. Il marmo di Carrara è una cosa ben precisa, poi ci sono altre cose che non sono marmo, ma pietra.

Secondo lei il marmo di Carrara avrà ancora spazio nelle tendenze artistiche del futuro oppure verrà soppiantato da altri materiali?

Il marmo di Carrara non può essere rimpiazzato da altri materiali. «Il marmo è come l'oro». Secondo te l'oro può essere sostituito da altri materiali? Certo, c'è anche l'oro finto, ma l'oro rimane pur sempre il metallo più prezioso. Lo stesso accade per il marmo.

Crede che le manifestazioni che si organizzano periodicamente a Carrara – mi riferisco in particolare alle Biennali e ai Simposi di scultura – valorizzino effettivamente il marmo e la secolare tradizione della sua lavorazione?

Sinceramente credo che non si faccia abbastanza, le Biennali e i Simposi non bastano più. Da anni io propongo di trasformare Carrara in una città-museo, sul modello di Roma o Firenze. Si dovrebbe poter uscire per strada e vedere le sculture di grandi

scultori... Per fare questo è necessario uscire dalla logica dell'eccezionalità dell'evento e portare gli scultori a lavorare a Carrara; soprattutto bisogna convincerli a lasciare le loro opere alla città, in modo da incentivare le visite di quanti vogliono vedere dal vivo le loro opere.

Ritiene sufficiente e qualificante la preparazione artistica dei giovani che studiano all'Accademia di Belle Arti e alla Scuola del Marmo?

«L'arte non si impara, o ce l'hai o non ce l'hai». All'Accademia e alla Scuola del Marmo si impara la tecnica, ti insegnano a fare delle riproduzioni, ma quella non è arte, è un mestiere! Da lì non escono artisti del marmo, ma artigiani. «L'arte è inventiva, creatività; fare madonnine e angioletti è un mestiere».

Qual è oggi il ruolo della tecnologia nella lavorazione artistica del marmo? Pensa che le tecnologie possano sostituirsi, almeno nella fase esecutiva, all'artista?

Oggi non si lavora più come una volta... considera che non ci sono più neanche fabbri capaci di riparare gli attrezzi. «Oggi l'artista è obbligato ad usare gli strumenti che gli fornisce la

tecnologia». Questo sicuramente diminuisce i tempi di lavorazione e permette di produrre più pezzi con minor lavoro. Il risultato è che la gente va comprare là dove i pezzi costano meno, magari perché sono stati fatti con una macchina. Addirittura alcune aziende di Carrara, pur di vendere, importano vasetti di marmo dalla Cina e li vendono a 1 o 2 euro spacciandoli per vero marmo di Carrara. Ma non è la stessa cosa: le sculture fatte con le macchine sono tutte uguali, non hanno nulla che le connota come opere d'arte. Comunque credo che le tecnologie non potranno mai sostituirsi all'artista. Al massimo potranno alleggerirne il carico di lavoro, ma questo succede già oggi...

Come vede il futuro della lavorazione artistica del marmo a Carrara? Negli ultimi cinquanta anni gli studi d'arte sono notevolmente diminuiti...

O ci inventiamo qualcosa di nuovo, come la città-museo che ti dicevo prima, oppure Carrara muore. Oltretutto la tradizione legata alla lavorazione del marmo recuperato dalle lavorazioni più grandi si va lentamente estinguendo. Prima con i pezzi piccoli si facevano tante cose: piastrelle, lavabi, mortai, a volte anche di una certa levatura artistica. Oggi non ci si pensa nemmeno, si preferisce mandare i pezzi più piccoli agli stabilimenti per

la produzione del carbonato di calcio.

Un'ultima curiosità: perché dipinge le sue sculture?

«Le dipingo perché anche i Greci le dipingevano». E poi anche perché il marmo diventa nero all'esterno. Prima anneriva molto più lentamente, ma oggi, dopo un paio d'anni è già scuro. E poi il colore serve ad esaltare i particolari di un bassorilievo, che non si coglierebbero se il marmo fosse tutto di un unico colore.

*Trascrizione dell'intervista all'avv. Carlo Nicoli,
amministratore unico di Nicoli & Lyndam sculptures s.r.l.
Carrara, 16 febbraio 2006*

Quando andavamo alle cave con Tullio Tentori dicevamo sempre che è curioso come qui a Carrara, mentre si va alle cave, è un continuo incontrare le tagliate romane... I Romani sono venuti qui nel 200 a.C., quando Roma era fatta di fango e di pezzi di legno, e prendeva fuoco in continuazione, e hanno detto – Qui sarà il caso di fare costruzioni in muratura – Ma il dato eclatante è che noi, quando i Romani hanno deciso di fare Roma in muratura, hanno detto – Qui bisogna smetterla di andare a comprare il marmo in Grecia, perché ce l'abbiamo a Carrara: allora andiamo a lavorarlo a Carrara – E loro si erano accorti che il marmo era qui perché vedevano queste punte bianche in mezzo al mare, passando con le navi [...] . Sono andati a controllare, hanno visto che il marmo è consistente, è molto più microcristallino del marmo greco – il marmo greco è macrocristallino, tra un cristallo e l'altro c'è del talco, quindi è molto più poroso, beve l'acqua – questo invece è microcristallino, è molto più teso, molto più forte, tanto che, come io faccio vedere sem-

pre [...], se lo colpisci con il pugno chiuso fa un suono simile a quello di una campana: se suona come una campana vuol dire che la tensione e la forza di coesione sono simili, o quasi identiche, a quelle di una campana, a quella del metallo. Quindi se la tensione è così forte vuol dire che regge meglio di qualsiasi altro tipo di marmo. Il granito non suona quando si tocca, quando si percuote... è molto più duro. Gli architetti fanno l'errore di dire che ci vuole il granito nel nord degli Stati Uniti e nel Nord Europa, perché il marmo di Carrara è troppo tenero. Perché? Perché siccome il granito lo trovano dappertutto, è inutile andare a prendere il marmo di Carrara, che è più caro. Il granito, all'origine, è meno caro; poi quando si lavora diventa tre volte più caro, perché essendo più duro è più difficile da lavorare... Non so se te l'ho mai spiegate queste cose. La durezza del granito è la risultante dell'aggregazione di cristalli di quarzo che hanno durezza pari a sette, sulla scala della durezza dove il talco è uno e il diamante è dieci [...]. Ma i cristalli di quarzo, che hanno durezza sette, sono tenuti insieme da un magma che non ha nemmeno durezza uno: quindi sette e uno otto diviso due fa quattro. Il granito è tre e mezzo, quasi quattro, quindi vuol dire che quel magma che tiene insieme i cristalli di quarzo è molto debole. Il marmo come durezza non ha tre e mezzo o quattro, ha due e mezzo, quindi è molto più tenero, ma la coesione tra i cri-

stalli è talmente forte che suona come una campana. Vuol dire che è addirittura elastico. Io su avevo un terrazzo con delle longarine di ferro e sopra delle lastre di marmo; dopo un po' di anni le lastre sulle longarine si incurvavano, senza rompersi però! Questo vuol dire che il marmo ha una coesione fortissima, e poi è più tenero del granito, per cui anche con un martellino ed uno scalpello si accarezza e va via tranquillo, quindi si lavora meglio [...]. Ecco il motivo per cui la gente ancora si stupisce – Ma come mai il marmo di Carrara è ancora così famoso nel mondo? – Perché ha delle doti e un equilibrio tra saldezza e tenerezza che lo rende la cosa migliore per gli scultori.

Senza contare poi le sue qualità estetiche...

Sì, le qualità estetiche, il colore, le venature, importanti per gli arredamenti, per gli architetti, eccetera... l'uso per l'architettura, anche quello... i Romani decisero comunque che era il caso di smettere di prendere i marmi greci, perché si vede che i Greci li imbrogliavano regolarmente, da bravi levantini, e allora cosa hanno fatto? Nel libro dodicesimo delle Storie di Tito Livio, che ci hanno fatto tradurre quando eravamo in terza liceo, c'è scritto che i Romani, quando hanno deciso di fare Roma in marmo di Carrara, sono venuti a Carrara e hanno detto

– Qui c’è un problemino – E il problema qual è? È che a quei tempi, nel 250-240 a.C., Roma aveva già conquistato tutto il sud della Francia, la Provenza, e anche la Spagna, fino quasi a Madrid; erano passati con i loro accampamenti nel piano ma non si erano mai preoccupati di vedere cosa ci fosse in mezzo ai monti. Allora hanno detto – Se noi dobbiamo andare a lavorare lì bisogna “pulire” la zona – perché c’era una tribù di Liguri Apuani, che era una tribù barbara pre-romana che da Genova arrivava fino a qui: da Genova a Spezia si chiamavano Liguri, da Spezia a qui Apuani, così questi monti si sono chiamati Apuani. Allora che cosa è successo? Che a quel punto hanno fatto un accampamento a Sarzana [...], che è all’inizio della catena delle Apuane, un altro accampamento a Camaiore, che si trova all’interno, sul retro delle Apuane, poi da Lucca sono saliti su per la Garfagnana, hanno circondato tutto, hanno fatto un rastrellamento come facevano i tedeschi e hanno deportato trentaseimila uomini, di questi Liguri Apuani, che era una popolazione un po’ strana... Ancora oggi, quando c’è il funerale di un cavatore morto e vado lì perché conosco la famiglia, magari sono miei amici, o amici dei miei operai, scopri delle file di elementi lunghi come pertiche, nasacci, rossi di capelli, biondi di capelli, occhi azzurri tutti quanti, che sono ancora i discendenti non solo dei Liguri Apuani, ma anche di tutti gli schiavi che i

Romani, dal 240 a.C. fino al 400 d.C., fino alla fine dell'Impero Romano, hanno fatto lavorare nelle cave. Tutti i prigionieri che venivano fatti durante le campagne nell'Europa del Nord venivano schiavizzati e venivano messi a lavorare qui. Quindi: o erano già rossi e biondi i Liguri Apuani o comunque tutti gli schiavi che deportavano qui venivano dalla Gallia, dall'Inghilterra, dalla Germania, e quindi tu vai a questi funerali e vedi questi strani tipi... Io a volte vado a questi funerali con dei tedeschi, con degli inglesi o con degli americani che mi dicono – Ma che strano, non sembra nemmeno di essere in Italia! – Ma Cristo! Ci sono stati seicento anni qui gli schiavi provenienti dal Nord Europa, messi qui negli accampamenti, come schiavi, in catene, capito? Ora c'è una cosa buffa che ti devo raccontare: come mai la razza è ancora quella, ma soprattutto come mai esistono adesso ancora delle strane abitudini – sono cose che ho raccontato anche a Tentori, queste qui – e lui mi disse – Guarda che tu dovresti fare uno studio su queste cose qui – ma fatelo voi uno studio su queste cose! – I miei operai, il giovedì grasso, mi legano il braccio, non solo a me, ma a tutti i “padroni” di cava e di studio, di Carrara solo, in tutto il resto d'Italia non esiste questa abitudine... legano il braccio a me, lo legavano a... ora lo legano a me e alle mie figliole, prima lo legavano a mia madre e a me, a mia madre e a mio padre, sempre

così... Tutti legati noi dovevamo pagare un grande pranzo e una gran bevuta... poi magari, se uscivano anche degli strambotti, delle cantate un po'... per prendere in giro il padrone, il padrone deve poi saper rispondere allegramente. Io ho provato a chiedere ai miei operai – Ma perché fate così? Che cos'è questa legatura? – perché poi, nel dopoguerra la fascia era rossa, sai, i comunisti [...], poi adesso è ritornata bianca rossa e verde; prima, durante le guerre d'indipendenza la fascia era bianca rossa e verde; il mio bisnonno era un capo irredentista, e a quei tempi essere repubblicano voleva dire essere come Bin Laden o giù di lì, eh! I carbonari... infatti abbiamo fatto un mucchio di club, che erano club di irredentisti: gli Animosi a Carrara, gli Impavidi a Sarzana, i Valorosi a Spezia eccetera. Questi erano i nomi dei club di carbonari che facevano le guerre di indipendenza, e gli davano la caccia come a dei terroristi a quei tempi. Finita l'Unità d'Italia hanno fatto il loro teatro, che è il Teatro degli Animosi e davanti il mio bisnonno ci ha messo il suo Garibaldi, che è uno dei più bei Garibaldi che ci siano, e ne ha fatto una copia per il Paraguay e una copia per Carrara; è un Garibaldi che sta scendendo dalla barchetta per sbarcare in Sicilia, lo Sbarco dei Mille, no? Ma naturalmente lo ha idealizzato, come poi in fondo aveva appena fatto anche Canova, che aveva fatto un Napoleone che ha un fisico come una statua di Prassitele, e

per di più nudo! E Napoleone gli ha detto – Te lo tieni te – e lui gli ha detto – Se lo vuoi, ti prendi il nudo e buonasera! – perché il viso somigliava un pochino, ma poi con l’idealizzazione era il dio della guerra, che stava così con una statuetta della vittoria... Come vedi io divago molto, comunque sono tutte cose in un certo qual modo collegate. Per cui, quando io non sapevo cos’era questa famosa cosa della legatura, una professoressa mi ha detto – Guarda che il giovedì grasso è la festa cristiana che ha preso il posto dei Saturnali – i Saturnali pagani, che si facevano all’inizio della primavera, simboleggiavano la ribellione di Saturno contro il padre, quindi la ribellione contro il padrone. E in che cosa consistevano i Saturnali? Nel legare il padre-padrone, che se voleva ritrovare la libertà doveva pagare delle grandi multe e poi, passata la grande balla, ritornavano in catene gli schiavi e lui libero. Ma il fatto che questa tradizione sia ancora così viva, duemiladuecento anni dopo, è una cosa che ti fa... Io, parlandone nelle università americane – io insegnavo nell’Università della Georgia, ad Atlanta, che era il posto dei sudisti, il posto in cui non volevano liberare gli schiavi – spiegavo loro che la *slavery*, la schiavitù, era così radicata a Carrara che ancora oggi continua questa ribellione contro il padrone. Mi vengono a legare e nessun operaio sa che cosa vuol dire. Ma siccome la festa dei Saturnali dopo il cristianesimo è diventata

il giovedì grasso, la festa si fa proprio il giovedì grasso, la gran mangiata... Come qui a Porto Venere si sono inventati il culto di San Venerio. Era l'isola dedicata a Venere, nel Golfo di Spezia, c'è una vecchia chiesa, costruita sopra un antichissimo tempio siriano dove, siccome ci sono degli scogli altissimi e le onde delle mareggiate fanno un mucchio di schiuma, hanno sempre detto, dato che Venere nasce dalla schiuma, che lì era nata Venere. Ma il culto è talmente forte che ancora adesso, per San Venerio partono con le barche, vanno lì davanti e buttano i fiori in mare: fanno un rito primitivo, pagano, come fanno gli hawaiani. [...] Da queste cose che ti dico ti rendi conto di come la preistoria sia presente al giorno d'oggi. Poi per quanto riguarda la lavorazione del marmo, i capi cava sono molto importanti. Qui ci sono delle ditte del marmo che hanno provato a chiamare degli scienziati, a fare degli studi geologici, e sono tutte finite a gambe all'aria: la Montecatini Marmi, Donegani... quando Fabbricotti è andato a gambe all'aria Mussolini ha detto a Donegani – Vai di corsa a Carrara, prendi tu le cave di Fabbricotti, perché senza Fabbricotti quella zona lì è già tutta rossa. Sarebbe bene che tu vada, dai delle paghe un po'... tipo Milano, li fai stare meglio, così può darsi che noi riusciamo a curare questa piaga della zona rossa – tremendamente rossa, comunista e anarchica. Il centro anarchico più importante è Carrara; anche

questa tradizione anarchica probabilmente è dovuta alla legislazione estense sulle cave, nella quale chi faceva uscire tre blocchi dal monte aveva diritto di prendere il monte dalla cima alla base. Perché? Perché se uno ti viene a scavare sopra ti butta i sassi in testa, se viene a scavare sotto sei tu che butti i sassi in testa a lui, quindi tutte le concessione sono strisce verticali. Quindi tu chiamavi il messo della Duchessa o del Duca d'Este, che era il duca di Modena qui, quello vedeva che tu avevi tirato fuori tre blocchi, e ti dava il monte dalla cima fino in fondo, dietro il pagamento di un canone ragguagliato al reddito agricolo: due sacchi di erba secca, una cosa simbolica. Quindi tutta l'Alpe era di proprietà del Duca. Quando il ducato è finito, con l'Unità d'Italia, è subentrato il Comune di Carrara, e i monti sono diventati patrimonio del Comune di Carrara. Ora il Comune ha abrogato la legge estense, che lasciava la libertà più assoluta al cavatore, e quindi i cavatori vanno a gambe all'aria [...]. Secondo la legge estense, erano concessioni quelle che faceva il Duca... perché poi, fino a una certa epoca, con l'uso della polvere da sparo, le guerre eccetera, le palle di cannone venivano fatte con il marmo, per cui si trattava quasi di un valore strategico, e il Duca si riservava il dominio su tutta l'estensione delle cave di Carrara. Ora il Comune ha fatto un regolamento suo [...], i cavatori sono presi per il collo e quindi molti vanno a

gambe all'aria... anzi i più forti, che erano tutti miei amici di scuola, tutti laureati in legge, gente oramai coltivata da diverse generazioni, sono proprio loro che hanno aperto le prime cave, prima il monte non rendeva niente; adesso ogni cava rende mille o duemila tonnellate al mese; a un milione a tonnellata, vedi bene come possono nascere velocemente delle ricchezze, soprattutto tra i cavaatori, è quello il lato "ricco" della lavorazione del marmo. Noi della scultura siamo dei poveri pezzenti. A Carrara hanno sempre detto che il marmo chi più lo lavora meno guadagna; chi guadagna di più è quello che fa solo i blocchi; poi quello che fa le lastre per la lavorazione industriale guadagna già meno; quello che fa la scultura è quello che guadagna meno di tutti. In realtà, però, io che sono nella scultura sono qui da sei generazioni mentre tutti i colossi del marmo industriale se ne sono andati tutti a gambe all'aria. Prima i Fabbrocotti, poi la Montecatini e Donegani mandati da Mussolini, che sono stati vivi fino a qualche anno fa e ora sono quasi falliti, perché le cave sono in mano a delle cooperative comuniste che fanno il loro comodo e quindi sono successe delle cose per cui sono fallite anche cave molto importanti, come quelle che erano dei Fabbrocotti e che sono passate alla Montecatini prima e che ora sono in mano alle cooperative, con le quali, se Dio vuole, io vado d'accordissimo [...]. Quando gli scultori sono ricchi e afferma-

ti, e vogliono il marmo bello e caro, io glielo posso comparare, perché se sono scultori famosi hanno già una quotazione sul mercato che consente di pagare il marmo al prezzo giusto e le lavorazioni al prezzo giusto. Se invece sono dei giovani... adesso qui ho un giovanotto che ha due pezzi di cinque metri che mi dà, per avere i pezzi eseguiti dai miei operai, una cifra che non serve nemmeno per pagare il marmo. Ma se anche prendi il marmo più brutto che c'è, tanto poi quand'è lavorato... sono pezzi di cinque metri di altezza che vanno in cima a delle colline... non me ne frega niente. Quindi io riesco per pochissimo a comprare dei blocchi di cinque metri [...]. Dunque, questo è il lato dell'escavazione. Come puoi ben capire, se non ci fosse l'escavazione qui per me sarebbe impossibile trovare blocchi di cinque metri, che dovrebbero costare ventimila euro, a cinquemila. Per cui con altri diecimila euro gli faccio le lavorazioni e lo scultore può avere delle sculture di cinque metri per quindicimila euro, che se uno vuole un marmo di prima scelta deve spendere quindici ventimila euro solo per il marmo. È questo il motivo per cui in giro per il mondo non ci sono grandi studi di scultura: c'è il mio e una serie di piccoli studietti a Carrara e altri a Pietrasanta. Perché essendo sotto le cave riusciamo a trovare sia i blocchi belli e cari sia i blocchi più convenienti, che servono a spingere i giovani [...]. Comunque, ritornando al lato

dell'escavazione... A Carrara c'è un gran numero di cave: prima erano quattrocento, ora sono duecentocinquanta, ma comunque il grosso delle cave è qui. Poi ci sono anche due o tre cave a Massa e quattro o cinque cave sopra Querceta e in Garfagnana. Ma in realtà le duecentocinquanta cave che producono al mese tra duecentocinquantamila e trecentomila tonnellate di blocchi, che partono da Carrara e vanno in tutto il mondo, sono qui a Carrara. Quindi, dal momento che c'è questa grande produzione, la scelta per gli scultori è enorme; e quando il mercato è ricco e la produzione è grande escono fuori anche i pezzetti che lo scultore cerca a prezzi convenienti. Se uno scultore va alla prima cava che incontra e dice – Voglio un pezzo di due metri e cinquanta, stretto qui, più largo in cima, o più largo in fondo perché la base è così – se lo ordina così lo paga due milioni a tonnellata; se invece va su e trova un blocchetto storto in cui c'entra la scultura lo prende a duecentomila lire a tonnellata, cioè a cinquanta, cento euro a tonnellata, invece che a mille euro, capito? Adesso qui a Carrara è di moda dire che il marmo deve essere usato per le sculture e basta, che il marmo industriale deve smettere. Ma qui se il marmo industriale smette noi chiudiamo molto prima che il marmo industriale abbia il tempo di chiudere definitivamente, perché se non abbiamo il marmo ad un prezzo particolarmente conveniente noi non ce la faccia-

mo. Quelli che vengono qui a scegliere i blocchi per fare i monumenti a Taiwan poi si fanno mandare venti blocchi e li pagano venti volte più di me, è chiaro. E allora mi chiedo – Perché questi vogliono i modelli per poi farsi le sculture là? – Ma perché Cesar veniva qui da Parigi? E perché pure Arp, Poncet, Steven Cox, gli inglesi vengono qui, gli americani vengono qui? Perché sappiamo anche eseguire i loro lavori, e quindi è inutile che si mettono loro stessi a comprare i blocchi qui, che li pagano tre volte di più, e poi magari se li lavorano a macchina, quindi la lavorazione gli costa molto meno, ma comunque... è un po' assurda questa cosa [...]. Quanto agli aspetti culturali nella lavorazione del marmo... io ho cominciato con il parlare della lavorazione nelle cave, poi c'è la lavorazione del marmo industriale. I blocchi vengono fatti a forma di parallelepipedo poi nelle segherie si mandano sotto i telai e vengono trasformati in lastre, per gli edifici, per gli arredamenti, ad uso degli architetti di tutto il mondo. Questo è l'uso che si fa del novantanove virgola nove per cento di tutto il marmo che si estrae. La maggior parte è usato a scopi industriali, la scultura è una sciocchezza in confronto. Io che ho gli studi di scultura più grandi che ci sono forse al mondo, non so... adopererò cento tonnellate. Negli ultimi anni di granito dello Zimbabwe ne avrò adoperato cinquecento o seicento tonnellate... adesso ne ho altre tre-

cento quattrocento tonnellate da usare. Quindi, come vedi, il marmo è un quantitativo ridicolo, quello che va nella scultura. Quindi pensare che in futuro il marmo possa servire solo per la scultura è un'assurdità, perché il giorno che il marmo non fosse più utilizzabile industrialmente, le cave chiudono e buonasera! E noi torneremmo a prendere i marmi in Grecia, oppure ci sono marmi bianchi anche negli Stati Uniti, in Brasile, e quindi... il grande centro del marmo si sposterebbe: prima era Londra, nell'Ottocento. Durante l'Impero Britannico, quando tutto il mondo era sotto l'Inghilterra, l'Inghilterra era anche il più grande centro per la lavorazione dei marmi e delle pietre. Il centro non era Carrara, ma era Londra. Poi, quando l'Inghilterra è calata... Tanto che noi... per esempio il famoso Teatro dell'Opera di Città del Messico, che è tutto di marmo ed è tutto fatto da artisti italiani come Bistolfi, eccetera, è uno dei capolavori dello stile Liberty, quindi già molto moderno, se vogliamo. Questo grande Teatro si chiama il Palazzo delle Belle Arti: c'è il Conservatorio, il Teatro, la Scuola di pittura e di scultura, l'Accademia, il disegno, l'architettura... tutto lì, tanto che il più grande scultore messicano, che è Zuñiga, quello che faceva tutte quelle donne indiane ciccione – naturalmente è precedente a Botero, che fa le ciccione anche lui, ma Botero fa le ciccione per fare dell'umorismo sui borghesi ricchi, mentre lui faceva

queste cose perché sua moglie era la fondatrice del Partito Comunista Trozkysta Messicano, e quindi ritrae le indiane sfasciate dalla povertà, non dalla ricchezza... – Ad ogni modo, parlando della lavorazione industriale, vedi che questi grandi edifici in giro per il mondo si sono sempre fatti così. C'era una certa epoca in cui i miei avi... ce n'era uno che stava fisso alla corte di Spagna, un altro che se ne andava dagli zar, perché erano le ultime corti che davano lavoro, perché c'erano grandi palazzi da fare... proprio adesso sto facendo delle ricerche perché so che una parte del Cremlino è stata rifatta nello stile che era di moda, lo stile verista [...]. Lo Zar ha fatto fare una parte del Cremlino con delle statue del mio bisavolo alte sei metri; le ha già viste mia sorella, le ha viste Nene Bernieri, che era il capo dei comunisti, e che è stato l'unico italiano invitato al funerale di Stalin. Proprio lui mi ha detto che ci sono queste statue lì dentro. Vorrei mandare degli studenti a fare delle fotografie e a studiare gli archivi, ma nessuno ci va: mi ha detto una russa che Putin è fissato con i servizi segreti e non vuole che qualcuno metta il naso negli archivi con la scusa di vedere queste cose... insomma, non mi riesce di avere uno studio esatto... ma ci sono statue lì dentro. Quindi si viaggiava e si viveva nelle corti, in cui, fondamentalmente, si facevano i palazzi. Poi per arredare i palazzi si facevano anche le sculture, venivano come una specie di per-

tinenza del palazzo, dell'architettura, anche perché a quei tempi, fortunatamente, l'architettura si concepiva solo se era coperta di arredi di scultura, per cui dove c'erano dei palazzi c'erano sempre da fare anche delle sculture. Poi è venuta fuori la famosa Bauhaus e quindi il settanta per cento delle sculture che venivano fatte è sparito. È nata però la scultura di ricerca, che è tutto un filone diverso, tipo Brancusi: magari un sassetto così, grezzo, vale più per noi moderni di queste sculture meravigliose piene di fronzoli. Ad ogni modo, come vedi, la lavorazione artistica del marmo serviva da arredo alle lavorazioni industriali, tanto è vero che è stata Maria Teresa d'Austria, che era una cugina di Beatrice d'Este [...], che ha istituito l'Accademia di Belle Arti e l'ha dotata di tutte le copie di Fidia, eccetera, che sono dentro all'Accademia di Carrara, affinché la gente che lavora il marmo avesse [...] una base culturale per lavorare meglio il marmo. Detto questo purtroppo c'è sempre stata una specie di dicotomia tra l'inventore dell'opera d'arte – che poi nel Romanticismo è diventato un personaggio speciale, mentre prima, nel Medioevo, la gente faceva centinaia di statue sui tetti e nessuno le ha mai firmate – e poi mi chiedono – Ma tu fai le sculture? – io di sculture ne ho fatte un bel po', ma io faccio come quelli dell'epoca romanica, che ne facevano centinaia e non ne firmavano nessuna [...].

Finora mi ha parlato dell'escavazione e della lavorazione industriale del marmo... Ora mi potrebbe parlare un po' del suo studio e della lavorazione artistica del marmo?

Ecco: già avevo incominciato a parlarti di questa strana dicotomia. Quando Maria Teresa d'Austria ha istituito l'Accademia di Carrara per dare un supporto culturale a quelli che lavoravano il marmo anche come scultori, ha pensato molto bene. Però in realtà, i grandi nomi non vengono quasi mai dall'Accademia di Carrara, vengono sempre da qualunque Accademia ma non da quella di Carrara, che fino adesso non è mai stata a livelli eccezionalmente elevati, salvo quando c'era Arturo Dazzi; però Nardo Dunchi è diventato famoso per avergli dato del rimbambito, ad Arturo... Ma Nardo dava dello scemo agli altri perché erano fascisti, mentre lui è stato un grande partigiano comunista, quindi si odiavano anche per quel motivo. Ma comunque Dazzi non era affatto uno scemo, era un bravo scultore, un bravo pittore anche, ed era anche nipote del mio bisavolo Carlo Nicoli. Comunque la dicotomia che si è determinata è questa: è sempre vissuta tra Carrara e Pietrasanta una specie di *humus*, un terreno fertile di lavoranti del marmo, quelli che hanno una mano abbastanza abile e che naturalmente... chi finiva a fare vasi da cimitero, chi le lapidi, perché quella è un'industria che non si ferma

mai, e ancora le fontanine, i leoncini sopra i pilastri, i vasi da giardino, i vasi decorati, quegli oggettini da mettere a terra affinché la porta non sbatta, e così via. Si tratta di un tipo di artigianato che ha sempre costituito una parte importante del marmo lavorato a Carrara. Poi, per esempio, le “Quattro stagioni” del mio bisavolo Carlo Nicoli sono finite nei cataloghi di soggetti religiosi [...], ma anche le opere originali del mio bisnonno, che erano famosissime, sono state ripetute così tante volte che ormai vengono da me e dicono – Quanto vuoi? – e io dico – È l’opera del mio bisavolo e la voglio fare benissimo; ho pure i modelli originali, quindi te la faccio bene; però, se volete, qualunque artigiano di Carrara le copia dalla fotografia, le fa come vengono vengono – Io dovrei impedirglielo, avrei il diritto di fermarli e di impedirgli di farne delle pessime esecuzioni. Il diritto d’autore decade dopo cinquanta anni dalla morte, ma il diritto morale di difendere l’opera è imprescrittibile. Quindi anche i bisnipoti possono saltar fuori e dire – Tu mi fai le “Quattro Stagioni” con la testa grande come un cocomero, fanno schifo, e io ti proibisco di farle – Capito? Quindi, ritornando, questo *humus* di lavoratori del marmo che fanno queste cose a cui oggi si dà molto risalto: l’oggettistica salva tutto! Il design, parola inglese, capirai... il design di qua, il design di là... il design sarà sempre una sottospecie rispetto all’opera d’arte originale che

noi facciamo e che va al museo direttamente. Io qui ho la testa della moglie di Francesco Messina, che me l'ha fatta rifare quando aveva novantacinque anni, l'ha eseguita un mio operaio e ha detto – Di più di così non si può fare – e lui – Va direttamente al museo così come l'ha fatta il tuo uomo, perché è stato bravissimo – e l'ha mandata direttamente al museo. Queste sono cose che esistono ancora... Naturalmente c'è chi dice – Sì ma c'è la questione della griffe, per l'oggettistica – i tavolini per bere il caffè, con un disegnetto astratto moderno, eccetera, con una firma di un designer qualunque, può darsi che facciano la loro strada. A me, se mi capita una cosa del genere, la potrei anche fare, ma vorrei farla ad edizione limitatissima, e poi telefono alla Letizia Gucci e le vende solo lei. Allora vale la pena [...], altrimenti... se tu va in un qualsiasi studio di Carrara vedrai una testa che si chiama l'Uragano, che è una testina coi capelli al vento che si fa fare agli apprendisti – Fammi vedere cosa sai fare – e quello gli fa un Uragano, a occhio, e magari lo sanno fare anche discretamente bene. Comunque, il fatto che noi siamo riusciti a tenere... non ce ne sono mica tanti a Carrara di laboratori che fanno solo opere d'arte come noi, è un po' una fissa per noi... ma noi riteniamo, insomma, che dovrebbe essere l'aspetto più vicino all'opera d'arte originale, quindi mi pare che bisognerebbe che ne tenessero conto anche le Sovrinten-

denze di Pisa e di Lucca e che si decidessero a dire che un posto dove c'è una tradizione di sei generazioni, che lavoravamo per i Bistolfi nell'Ottocento; per Arturo Martini e Sironi durante gli anni Trenta; e poi dopo per l'astrattista Viani, eccetera eccetera... mi pare che sarebbe il caso che si decidessero, seguendo anche i ricorsi che hanno fatto l'Unesco, Italia Nostra, il Fai, che ha fatto l'Associazione Industriale, che sono andati alle sovrintendenze dicendo – Guardate che gli Studi Nicoli sono dei monumenti storici – Quindi ora tocco un tasto un po' la mia elucubrazione perché... ora mi fanno qui una catasta di palazzi: se io qui mi ritrovo in un cortile buio è un po' difficile continuare a fare delle sculture. Quindi io vorrei che i palazzi li facessero un po' più bassini vicino a me, e possono farli alti invece sette, dieci metri vicino a Piazza Farini, visto che l'area che hanno a disposizione è di quasi tre ettari. Non c'è nessun motivo di venirmi a fare dei palazzoni enormi addosso... però la Sovrintendenza dovrebbe difendermi [...]. Vedi, l'Accademia dice – Eh, ma gli Studi Nicoli sono importanti – e il Comune – Eh, Nicoli è il più importante – sono il più importante ma sono qui da quaranta anni a difendermi con i denti, perché cercano di chiudermi; perché gli unici operai che sono stati formati per fare questo lavoro qui sono i miei, quindi c'è un mucchio di gente che si vuol mettere a fare la lavorazione del marmo per gli scul-

tori e non hanno gli operai [...]. C'è un mucchio di gente che pensa che gli studi di scultura stiano aumentando: non è vero niente! Ci sono tre o quattro studi di scultura che dicono di essere studi di scultura e non hanno nemmeno un operaio. Ed è questo il punto che credo sia necessario chiarire: e cioè che non esiste uno studio di scultura se non c'è un gruppo di artigiani preparati, con il curriculum di decine di anni di pratica che fanno tutte le differenti fasi della lavorazione di una scultura, che sono l'abbozzatura, la smodellatura, che sarebbe la messa ai punti, la finitura e la lucidatura. Ognuna è fatta da un operaio diverso che fa solo quella fase lì; ho provato a unificarle, quando ero ragazzo... sarebbe molto meglio se fosse un operaio che fa tutto lui, dall'inizio alla fine. Credevo che questa fosse un'idea giusta, poi ho visto che gli operai si offendevano quando io gli dicevo – Ma perché questa non l'abbozzi te? – e quello – Ma come, l'abbozzatura la fa un uomo di cava, che fa due o tre tagli grezzi. Io sono quello che mette ai punti; se non faccio bene i punti la copia non è fatta bene – e poi il finitore dice – Ma come? Se non sono io a leggere come sono messi i punti e a confrontarli col modello chi lo fa? Se non faccio io la finitura... – ognuno è convinto che la sua fase sia una fase fondamentale, quindi si offendevano quando io gli chiedevo di iniziare e proseguire fino alla fine. Non sono buoni, e non vogliono imparare,

perché se io ho scelto di mettere ai punti vuol dire che il mio temperamento è di fare un lavoro preciso. L'abbozzatore – No, io sono un cavatore, so dare dei tagli grossi e basta, non mi chiedere di andare sul sottile – Il finitore è già uno che ha fatto un po' di studi, conosce un po' di anatomia... adesso stiamo facendo il “Lanciatore di giavellotto” per il Foro Mussolini, e l'operaio che lo sta terminando ha detto – Facciamo posare un operaio nostro, perché certe cose... – e allora gli abbiamo dato dei libri di anatomia perché lui voleva rispolverare certe cose e se le è andate a vedere; quindi il finitore è l'unico che avrebbe il diritto di chiamarsi scultore, e che una volta aveva anche il diritto di arrivare con cinque minuti di ritardo, tanto che si narra che molti finitori quando la mattina venivano gli operai, pur arrivando in tempo si mettevano dietro l'angolo perché volevano mantenere le distanze, avendo il diritto di arrivare con cinque minuti di ritardo... ed erano anche vestiti più eleganti. Poi la lucidatura... è tutta una questione di strusciamiento, è una roba barbosa! Però la levigatura e la lucidatura, se non passi dieci carte... Adesso sto facendo una discussione con il Comune di Milano perché vogliono restaurare una scultura di Rossello, che erano due camionate di pezzi. Loro l'hanno smontata, l'hanno buttata in una discarica e adesso si sono accorti che hanno fatto un errore e dicono – Ma noi abbiamo dei marmisti anche qui a

Milano – sì, ma i marmisti di Milano... – Io ho fatto l'originale, ho gli stessi operai, ho chiamato anche i pensionati, si ricordano tutto... lo faccio rifare dalle stesse mani che l'hanno fatto per Rossello, se volete. Però tenete presente che se fate fare i preventivi a Milano, a Milano per lucidare una lastra gli danno un colpo sopra con un piattino, poi prendono il frullone con la pasta bianca ed è già bella che lucidata. – Un mio lustratore, per lucidare, gli deve dare tre o quattro tipi di pietre, sempre più sottili, e poi sette o otto tipi di carta-vetro che va dal 30/60 fino al 400. Quando ha fatto tutti questi passaggi fino in fondo, si dà l'ossalato di calcio e il marmo diventa lucido, e tiene il lucido. Poi si dà del piombo, se sta all'esterno, per durare ancora di più; ma se non fai un trattamento così come noi l'avevamo fatto sull'originale non è come la voleva Rossello; se la fai fare in un altro modo, fuori la lucidatura non dura nemmeno un mese, capito? quindi facciamo dei grandi imbrogli. E gli ho dovuto spiegare tutto, tanto che la mia figliola mi ha detto – Ma papà, gli hai fatto un preventivo di non so quante pagine! – Ma se non gli spiego tutte queste cose quelli sono architetti giovani che non sanno un cavolo di niente e dicono – Ma perché a Milano mi chiedono la metà? – Perché non fanno il lavoro in modo artistico. Io ho fatto l'originale, lo so! Oltretutto non avevano più i disegni, e io ho pure i disegni, quindi gli altri vanno avanti senza

disegni, mentre io, qui nel mio dossier, di quando abbiamo fatto l'originale negli anni Ottanta, mi sono rimasti i disegni di Rossetto. Quindi io so come va fatto, gli altri no! A questi livelli le cose diventano complesse, perché sono legate ad una lavorazione che fa l'artista, che ritiene di fare un'opera d'arte, che va direttamente in un museo o va in una piazza ma, insomma, resta tra gli arredi urbani di città come Milano, come Roma, come un'opera originale di quello scultore; che mi sembra una cosa ben diversa da ciò che fa il cosiddetto artigiano. Detto questo, i miei, che all'inizio hanno incominciato tra la Scuola del Marmo e qualche laboratorietto, hanno cominciato anche loro facendo queste cose di terzo ordine, ma poi, venendo da me, io li ho instradati a fare questo tipo di lavorazione [...]. Però, in tutta questa storia, la cosa che mi intriga della tua tesi è il fatto di mettere in relazione l'antropologia con la descrizione di quella che in fondo è un'attività pratica di lavoro.

Il punto è che in questa attività di lavoro sono sedimentati secoli e secoli di esperienza; proprio qui entra in gioco l'antropologia. Tutta questa tradizione trova oggi una manifestazione nella lavorazione artistica del marmo, ma potrebbe avere anche, considerato anche il particolare valore paesaggistico di Carrara, un riscontro economico legato a forme di turismo sostenibile.

Cosa vuol dire “sostenibile”?

Il turismo è sostenibile nella misura in cui contribuisce allo sviluppo economico, sociale e culturale del territorio che lo ospita senza però devastarlo.

Che è un po' quello che vuole fare il Comune con i soldi di Urban, quando dice – Basta con il lavoro nelle cave; mettiamo dei grandi ascensori e dei pulmini che portano i turisti su alle cave. Devi sapere che le vecchie famiglie di cavatori che erano a scuola con me al Liceo o all'Università, è tutta gente che non ha mai portato, nemmeno una sola volta, la propria moglie a vedere la cava. Guai! [...] Nelle cave mai! Anche perché sono signori, hanno lo yacht eccetera, e quasi gli dà noia che in fondo anche loro sono lì, nel fango, dalla mattina alla sera, perché poi hanno cercato ragazze di buona famiglia e quindi gli dà fastidio che vedano che in fondo sono nel pantano anche i padroni della cava. Certo, non è solo per quello: è anche perché nella cava ci sono sempre dei rischi, quindi se inizia pure ad arrivare la moglie, e poi la moglie col bimbo, corrono dei rischi inutili, e allora mai portarsi la moglie, mai portarsi i figlioli; quando sono cresciuti vengono mandati alla cava quasi come punizione, capito? Se non vai bene all'università te ne vai subito alle cave!

Tipo punizione... E di solito fanno molti più soldi, e molto prima, se vanno alle cave invece di stare all'università. Ma comunque avere un po' di cultura non dispiace e non fa male a nessuno. Comunque, il turismo sostenibile è una cosa difficilissima, perché se incominci a mettere pulmini che vanno di qua e di là e ascensori su per le pareti enormi delle cave... ti immagini gli ascensori che vanno su e giù, con tutti i bambini che piangono. Io credo che, se si pensa che l'escavazione, un po' alla volta, debba essere chiusa per sempre, allora dopo non ci resta che lo sfruttamento di tipo turistico. Ma guarda che vedere le cave morte e come andare sulla Luna, è come andare su un pianeta morto! Quando io ho dei clienti che mi dicono – Andiamo! – ed è domenica, gli dico – Guarda, mi vuoi dar retta? Non andiamo alle cave di domenica, perché fa venire il magone! – Ti sembra di essere sulla Luna, su un pianeta morto; non c'è rumore, non c'è vita, non c'è niente. Vai quando ci sono i camion che arrivano, le gru che marciano, le mine che esplodono, gli operai in giro, una lizza... vedi un mondo vivo, e c'è della gente che è appassionata. Molti di questi cavatori sono dei visionari, eh! A volte mi hanno fatto fare sei ore di cammino dicendomi che i blocchi che io cercavo ce li avevano loro, mi hanno portato in un posto con un po' d'erba e mi hanno detto – I blocchi sono sotto l'erba! – – Ma scusa eh! Mi fai fare sei ore di

marcia e non c'è nemmeno la cava?!? – – Ma se ti dico che qua sotto ci sono! Basta togliere la terra e c'è il marmo. – Io cercavo dei blocchi di marmo nero di Carrara e un vecchio m'ha preso e mi ha fatto fare una scarpinata, non dico di sei ore, ma due e mezza sicuro; in tre ore, a quei tempi, si andava a piedi a Campocecina, che è a millequattrocento metri... mi hanno portato lassù, ma credevo che almeno ci fosse la cava! Vabbè che io sono un appassionato delle Alpi, un'escursione non mi dispiace e torniamo giù. Ma, ecco, sono dei visionari, quindi hanno anche il bernoccolo di andare dietro al filone, sanno che ci sono delle regole antichissime: puntano il bastone, l'ombra a mezzogiorno, il marmo va tagliato in quel senso lì, perché tutti i filoni e tutte le cave hanno un orientamento che si incastra con il sole che sorge, il sole a mezzogiorno eccetera. Sono cose che sanno i capi-cava [...]. E i capi-cava si seguono di padre in figlio, come i padroni, hai capito? E quindi sono tutte cose che si tramandano da una generazione all'altra.

Che rapporto c'è, quantitativamente parlando, tra le riproduzioni e le opere originali che fate qui negli studi? Sono più le prime o le seconde?

Il filone principale è la lavorazione per gli scultori viventi, per

cui parliamo di pezzi unici e originali. Detto questo, specialmente quando era di moda la scultura astratta [...] – la maggior parte erano sfere, colonne, pilastri... – gli operai, che si ritengono capaci di fare dei capolavori, quando a quell'epoca mi venivano le ordinazioni per fare un David di Michelangelo o un Mosè [...], gli operai... è chiaro che quando dicono – Questo lo abbiamo lavorato noi! – sono molto più fieri, perché si vede molto di più la loro maestria su quelle opere che non a fare un'opera contemporanea, capisci? Quindi erano molto fieri di fare queste opere e io, molte volte, ho preso delle ordinazioni di copie più che altro per il piacere di farle fare ai miei operai [...]. Poi c'è un'altra cosa interessante da dire ad un antropologo: quando i Romani sono venuti qui la tecnica l'avevano imparata in Grecia, e i Greci l'avevano imparata in Egitto. Per esempio, quando Tito Livio parla di quando sono state aperte le cave qui dice che sono stati deportati dal Sannio trentaseimila barbari Liguri Apuani, e qui è stato dato quel pezzetto di pianura ai veterani delle legioni; e c'è un cippo, al museo di Luni dove i veterani ringraziano per i terreni che gli erano stati concessi *manu militari* [...]. Bedizzano era un accampamento militare, con il decumano massimo, il cardo eccetera eccetera; era un accampamento militare dove questi prigionieri in catene venivano portati alla sera, per dormire; la mattina dopo, con le catene, li

portavano alle cave a lavorare. Poi a sera ritornavano lì e stavano lì finché non se ne andavano all'altro mondo [...]. Hanno continuato con questo sistema fino al 450 d.C., dal 200 a.C.; sono seicento e passa anni di schiavitù... ecco perché la razza è rimasta di tipo nordico, ancora adesso [...].

Negli ultimi anni sono molto cambiate le tecnologie al servizio del lavoratore del marmo. Come è cambiato, secondo lei, il lavoro dell'artigiano del marmo? Fino a che punto le macchine possono sostituire il lavoro dell'uomo?

Questo è un altro punto su cui corro il rischio di passare per un reazionario. In realtà non è che io sia reazionario per principio; il punto importante è che noi abbiamo un'industria che serve a fare le sculture agli scultori. Se invece di farle a mano le facciamo con delle macchine copiatrici assistite dai computer siamo belli che fritti, secondo me! Quindi io sono contrario ad affidarmi a queste macchine, che pure già esistono, fino adesso sono sempre stato contrario. Certo che, ora che anche gli scultori cominciano a pensare, molto spesso... per esempio, la grande Louise Bourgeois fa dodici pezzi e li considera tutti originali; quindi se bisogna fare dodici pezzi, ogni pezzo sono quindici tonnellate, sono centocinquanta duecento tonnellate di materiale

da lavorare... capisci bene che a quel punto, se bisogna fare dodici pezzi uguali, le macchine potrebbero anche servire. Però io fino adesso ho preferito continuare con la lavorazione a mano. Però c'è una cosa da chiarire: noi consideriamo lavorazione a mano anche se gli operai usano dei martelli pneumatici, perché il compressore non è altro che un tubo con un pistone dentro che batte. Che cosa fa il martello compressore? Da un colpo, ma quella che lavora è sempre la mano che tiene il ferro [...], è la mano sinistra che guida, il compressore non fa che dare i colpi di martello, quindi è sempre come lavorare con il martello e il ferro [...]. Poi nelle fasi di lucidatura, oggi ci sono delle lucidatrici ad acqua che accelerano un po', ci sono dei tipi di cartavetro che hanno i pezzi di diamante, e quindi mangiano molto di più, però è sempre l'uomo che le passa lungo le forme, seguendo le forme giuste. Quindi fino adesso, con una certa fievolezza, noi ci consideriamo ancora della gente che lavora a mano. Non è escluso che, se prenderà piede questa cosa per cui sono originali anche dodici copie, probabilmente ricorreremo a certe macchine. Ma le macchine hanno dei banchi sui quali puoi mettere dei blocchi che pesano massimo due o tre tonnellate: invece, tutti gli occhi che devo fare io, in serie da dodici, pesano quindici tonnellate, quindi bisogna farsi fare una macchina apposta, che anche costando dei mezzi miliardi vale la pena di far-

la, perché basta che mi risparmi uno o due uomini... un uomo mi costa cinquanta milioni l'anno, quindi si fa presto a risparmiare dei miliardi... Quindi può anche darsi... ma per ora noi lavoriamo ancora molto a mano.

Secondo lei il marmo, e soprattutto quello di Carrara, continuerà ad avere l'importante valore artistico che ha sempre avuto, oppure verrà soppiantato da altri materiali?

Quando prima ti ho parlato di questo eccezionale equilibrio tra saldezza e dolcezza al colpo del ferro credo di avere già detto, più o meno, il motivo per cui vengono tutti qui a cercare il marmo. Ora faccio una piccola digressione [...]. Quando i Romani hanno deciso di aprire le cave qui avevano preso la tecnica dai Greci. Dalla fine della Seconda Guerra Mondiale in Grecia non è rimasto più nessuno che si ricordasse la tecnica dell'escavazione. Sono state le ditte di Carrara che sono andate a Taxos, a Paros e hanno riaperto anche le cave del famoso marmo pario. Quando io ero al liceo avevo degli amici di scuola che avevano il loro babbo che faceva il capo operaio in Grecia, ad insegnare di nuovo ai greci quella tecnica che loro avevano insegnato a noi nel 250 a.C.. Nel dopoguerra loro l'avevano persa; siamo andati laggiù e abbiamo rilanciato sui mercati internazionali i

loro marmi, tanto che proprio oggi stavo parlando con un signore che mi ha tagliato un pezzo di marmo di Taxos, che lo devo dare ad un famoso giovane scultore italiano [...]. Il punto è che c'è stato questo strano prestito di tecniche. E che gli Egiziani fossero del tutto superiori ai Romani, si ricava ancora una volta da quel famoso libro XII di Tito Livio [...] – è uno dei punti più belli della letteratura degli storici e di Tito Livio in particolare – quando dice che, arrivato in cima alle Alpi con gli elefanti, Annibale non sapeva più come andare avanti. A quel punto Annibale convoca una riunione dei capi [...] e dice – Come facciamo adesso a scendere giù? – Erano in cima alle Alpi e dovevano scendere nella Pianura Padana, e non ce la facevano. Allora buttano giù un bosco, lo dispongono tutto lungo le pareti rocciose e gli danno fuoco, per non so quanti giorni; in più cospargono tutto d'aceto, mentre la pietra era rovente. Trattato così, il granito delle Alpi diventava – Tito Livio dice – dolce al ferro, e quindi hanno potuto scavare un sentiero per far scendere giù gli elefanti e tutto l'esercito. A quel punto – e qui sta il merito di Tito Livio, che aveva capito – a seguito di questa specie di magia, perché come tale veniva considerata, l'Italia rimaneva senza difese. C'era la difesa delle Alpi, che aveva trattenuto Annibale, ma adesso l'Italia era indifesa. Tanto è vero che l'esercito scappa verso sud e la prima battaglia la danno sotto a Roma, pensa te

che fuga che hanno fatto! Questa “magia” ti dimostra che gli egiziani, ancora allora, erano i detentori della tecnica più raffinata per la lavorazione della pietra [...]. Ai tempi di Annibale non era importante solo la differenza di temperatura, ma c’era anche la chimica, perché l’aceto – dice Tito Livio – serviva ad intenerire la pietra. Invece la Water-jet che hanno inventato nel dopoguerra funziona solo secondo il principio per cui un getto d’acqua, a contatto con la superficie arroventata del marmo, lo fa saltare e scheggia la pietra, e la superficie viene via addirittura da sola; oggi questa cosa la fanno con le fiamme ossidriche, capisci? Quindi la tecnica di oggi si basa solamente sulla differenza di temperatura, mentre Annibale era superiore perché sapeva che con l’aceto si inteneriva la pietra! Potrebbero anche fare un’altra macchina, che usa l’acido acetico... Comunque, credo che sia interessante anche questo scambio di nozioni tra l’Africa, la Grecia e l’Italia [...]. Quando mi hanno detto di andare in Vaticano, perché dovevo mettere una scultura di sette metri nelle nicchie disegnate da Michelangelo nell’abside della Basilica di San Pietro, mi hanno detto – Guardi che lei deve venire giù con i suoi uomini, perché forse non sa che le statue si fanno, si mettono davanti alla nicchia, ma dentro alla nicchia non ce li può mettere una gru – – E perché? – – Perché la nicchia l’ha disegnata Michelangelo; se la gru va dentro con il suo

braccio, dà un colpo e vengono giù dei mattoni, darebbe un buon motivo alle sovrintendenze per mettere il naso negli affari del Vaticano [...] – Considera che la nicchia è a ventiquattro metri da terra; allora hanno fatto un ponteggio, la gru ha messo la statua davanti alla nicchia, poi si è messa in un angoletto. Allora siamo arrivati noi e io ho detto – Per i miei operai sono giochi da ragazzi – e quelli – Ora lei deve metterla dentro alla nicchia con il sistema degli egiziani – Ma il sistema degli egiziani è quello che adoperiamo sempre noi! Allora: due tavole parallele, cosparse di sapone, poi altre due verghe di legno perpendicolari alle prime, la gru mette sopra la scultura e noi con i martini la mettiamo dentro. Naturalmente questo lavoro l'abbiamo fatto alle dieci di sera, perché prima era pieno di capi di Stato in visita al Papa. Era dalle sei di mattina che aspettavamo e abbiamo cominciato a lavorare alle quattro, gli operai erano arrabbiati come bestie e dicevano – Almeno questi straordinari potrebbero pagarceli loro – Io ho provato a chiedere e mi hanno detto – Ma voi date i numeri. Lo scultore ce la deve dare al prezzo stabilito, messa dentro, e quindi noi non vi diamo nulla – Quando abbiamo messo su la scultura sotto c'erano tutti i cardinali che fotografavano, e su i miei operai tutti con le maglie col Che Guevara! E insomma, ce la siamo cavata così...

Secondo lei, manifestazioni come le Biennali e i Simposi di Scultura sono utili alla promozione di Carrara e dei suoi marmi?

Penso che la Biennale abbia rappresentato una formula molto proficua, perché all'inizio era congegnata in un modo tale che ha servito moltissimo! Primo perché a quei tempi c'erano dei comuni rispettosi, da bravi marxisti com'erano [...]. A quel tempo [...] sai come l'aveva impostata questa Biennale il mio amico Nene Bernieri? Ogni paese aveva un critico: c'era un critico d'arte di Parigi, uno di Berlino [...], uno inglese... i critici d'arte ogni due anni chiamavano tre o quattro grossi nomi delle rispettive nazioni. E Bernieri si era messo in testa che il grosso pericolo di una Biennale a Carrara fosse che qualunque laboratorietto che fa gli angeli per i cimiteri venisse fuori dicendo – Io sono un grande artista, voglio mandare il mio angioletto alla Biennale! – Quindi i critici – c'era anche un critico d'arte italiano, che era Mario di Micheli dell'Unità, mio carissimo amico anche lui – prima di tutto vegliavano affinché il tutto fosse davvero a livello artistico e non artigianale. Poi, durante l'autunno precedente al giugno della Biennale [...], chiamavano gli scultori importanti dall'estero, e io ho detto – Antonio, dato che molti di questi che chiamate sono già miei clienti, spero che non

li manderete a lavorare da un'altra parte [...] – Viene Viani, che è tutta la vita che gli facciamo le sculture noi, che è venuto qui perché prima c'era Martini che era il suo professore, che faceva fare le sue sculture dai miei operai. Poi viene lui a fare l'astrattismo qui, ci mettiamo degli anni a capire che cos'è l'astrattismo e gli operai a capirlo e a eseguirlo... è chiaro che quello non vuole essere mandato da un altro, dove gli dicono che la scultura che fa lui fa schifo, che sono meglio i fiori che fa lui per il cimitero! Capisci? Quindi, fatta così, la Biennale serviva, perché venivano dei grossi nomi... Tra quelli veniva Cesar, che era già mio amico, veniva Poncet, che [...] ha girato tutto poi è venuto da me ed è rimasto da me. Per esempio Poncet è proprio uno di quelli che sono venuti nel quadro delle Biennali, che portavano gli scultori a venire qui un anno prima per realizzare le sculture che poi venivano mandate alla Biennale. Naturalmente Mario di Micheli, che era comunista, non voleva gli americani. Dopo sono stato io che gli ho detto – Mario, insomma, guarda che ci sono degli americani di primissimo ordine – – Ma sai, far venire le sculture dall'America costa caro – – Ma le sculture sono già tutte qui, in piazza, sono la cosa che costa meno! – E allora, dato che già c'era una certa critica favorevole all'arte astratta e c'erano dei comunisti contro il realismo socialista, loro hanno voluto cavalcare questa onda. Quindi le

prime dieci Biennali hanno portato a Carrara molti nomi e molto lavoro. Poi le opere ognuno se le portava a casa sua, non sono rimaste a Carrara, venivano solo esposte; però intanto venivano eseguite qui, e gli artisti bravi avevano i loro mercanti di Parigi, che pagavano le fatture! Come vedi era proficuo per la città, perché portavano lavoro a tutti gli studi. Ora invece, nelle ultime tre o quattro edizioni chiamano Pistoletto, al quale io gli ho fatto il “Forte di Belvedere”, e l’ho finanziato tutto io! In una delle passate biennali l’hanno fatto venire giù e poi l’hanno mandato a lavorare in un altro studio, dove non c’è nemmeno un operaio; e Pistoletto ha detto – Ma io non lo tocco il marmo; volevo venire qui da te, invece mi hanno mandato a lavorare da un altro. – [...] Comunque non me ne frega niente, se Dio vuole il lavoro ce l’ho lo stesso, e buonasera. Sarebbe stato meglio continuare nella vecchia versione [...]. Adesso non ci sono più i critici che fanno da schermo, capisci? [...] O ritorni alla formula che serve per portare la gente a lavorare qui, ma pensare di chiamare della gente perché venga qui a vendere le opere è una follia, perché qui un ufficio vendite non lo hanno mai organizzato! [...] Bisognerebbe organizzarsi per portare qui dei grandi nomi, che poi restino a lavorare a Carrara, se ne hanno bisogno. Però creare il mercato degli acquirenti delle opere qui... questa sì che è una follia, perché non c’è più nemmeno a Milano un

mercato, non c'è più nemmeno a Roma, quindi figurati se si può portare qui... forse con delle spese enormi puoi portare qui qualche grosso mercante, può darsi che ce la fai... ma è molto meglio portare qui la gente a lavorare, a dare del lavoro agli operai, alle maestranze degli studi di scultura, quando ci sono...

Secondo lei, Carrara come appare alle persone che vengono da fuori? La presenza del marmo conferisce un'identità particolare alla città?

Io ho visto che questi grandi nomi come Cesar, come Rossello, che veniva da Milano, erano molto fieri di dire che lavoravano i loro marmi a Carrara.

Non parlo solo degli artisti, ma anche dei turisti, o di chi, per una qualsivoglia ragione, entri in contatto con la città. Insomma, parlo dell'immagine che ha la città al di fuori dei suoi confini geografici.

[...] Mah... penso che il qui il turismo ci sia già: nel golfo di Spezia e in Versilia. A Pietrarsa hanno la spiaggia, e la gente dalla spiaggia viene. Gli scultori, Botero, eccetera, vanno a fare i bagni sulla spiaggia e poi... una certa mistura che io detesto,

francamente! [...] Perché l'artista si dovrebbe considerare al di sopra del turismo, secondo me. Detto questo, Pietrasanta, per esempio, sfrutta proprio questo fatto di avere una spiaggia famosa come Forte dei Marmi, perché la gente va lì e poi va anche a vedere gli studi. Questo può succedere anche qui a Carrara. In fondo tutta Milano è a Forte dei Marmi; io stesso andavo a fare il bagno a Forte dei Marmi [...] poi le grandi gallerie mandavano gli scultori a lavorare qui da me, quindi questa cosa potrebbe diventare automatica. Il fatto che in questi grandi contenitori di turismo, sia qui che a Spezia, ci sia anche della gente coltivata, che magari quando piove viene qui a vedere gli studi perché sa che c'è il nome tale e il nome talaltro, è automatico; succedeva prima e succede ancora adesso. Sembra che la vocazione di un turismo culturale venga anche da sola, ecco... io e il mio amico Piero Fabbricotti, che una volta aveva trecento cave, abbiamo tutti questi amici tra i nobili lucchesi, i nobili fiorentini, i nobili che vengono da tutto il mondo. E tutti questi personaggi di una certa elite culturale Piero Fabbricotti li porta a girare le cave, poi vengono da me, girano il laboratorio... abbiamo molti amici di questo tipo. Già ci pensano da sé a farlo, senza che ci si metta il Comune. E probabilmente, il giorno che ci si mettesse il Comune [...], le elite probabilmente se ne resterebbero sulla spiaggia! Ma, insomma, queste sono cose normali,

che accadono in ogni settore... Comunque, che esistano già queste cose è sicuro. C'è un villaggio qui dove sono venuti un sacco di nobili [...]; si son comprati tutti una bella casetta. Loro partono al mattino, vengono a visitarmi, vengono a salutarmi ogni anno, poi se ne vanno a Forte dei Marmi a fare il bagno, alle quattro o le cinque del pomeriggio se ne ritornano in cima ai monti, in mezzo al verde, e sono contentoni! Lassù trovano il deserto, oltretutto [...]; escono dal bailamme della costa e trovano la pace, il verde, il silenzio... sono contentoni... e ogni anno mi vengono a trovare, mi portano le notizie del tale, del talaltro [...], e mi informano anche sui mercanti di moda a Bruxelles e mi dicevano – Quello lì lascialo stare perché a Bruxelles sappiamo già tutti che è un falsario: compra delle sculture giuste, ma poi fa delle copie in resina – quindi, come vedi, mi avvisavano che il tale mercante era un imbroglione, e io lo sapevo dieci anni prima degli scultori, che invece ci cascavano. Poncet gli vendeva le sculture e poi loro facevano delle copie di resina. La prima scultura che compravano era giusta, poi le altre erano dei falsi.

*Trascrizione dell'intervista alla prof.ssa Maria Grazia Passani,
presidente del Club Unesco di Carrara dei Marmi
Carrara, 17 febbraio 2006*

Sarebbe importante ottenere il riconoscimento di Carrara per la sua attività, che si è protratta nel tempo – perché è secolare – nella lavorazione del marmo: sia a livello della lavorazione della materia, sia al livello dell'artigianato, sia al livello artistico. Solo allora noi potremmo rientrare nella lista dei beni materiali e immateriali che l'Unesco ha elaborato da un paio di anni; perché anche l'artigianato ci rientra. Questa lista valorizza tutto quello che è opera dell'uomo, tutto quello che fa parte di un bagaglio filosofico, religioso... i sogni, le danze, il folklore... Ma io ho sempre sostenuto, e la Stringa si è sempre opposta a me, che in questa lista c'è anche l'artigianato [...]. Gli operai di Nicoli, per esempio, sono dei maestri, hanno un valore immenso; Arturo Martini, che è stato un grande artista che si è innamorato di Carrara, li chiamava "autentici Stradivari". Quindi noi miriamo almeno ad avere il riconoscimento di Carrara come maestra dei mezzi con cui si lavora questa materia, che sembra dura e invece è una materia plasmabile, è una materia che già in sé è

un'opera d'arte. Michelangelo diceva che basta cavare il superfluo ché già tutto c'è lì. Proprio a dimostrazione di questo, addirittura sognava di fare una grande scultura proprio scolpita sulla stessa montagna, tale che si potesse vedere anche dal mare. Ecco perché noi puntiamo sempre sullo Studio Nicoli [...]; potrei portarti anche in altri studi, ma per i nostri fini, altamente culturali, non servirebbe a molto, perché lì c'è una tradizione proprio nell'operaio, nel maestro, capito? Perché l'artista ci viene, da Nicoli, spontaneamente, da tutto il mondo. La Bourgeois, che è l'artista più quotata al mondo, è ultranovantenne oramai, lavora solo lì. Poi ci sono due tecniche: o l'artista va lì proprio a lavorare, come faceva Signori, come fa Dunchi, oppure mandano solo un bozzetto e lasciano che lo sviluppino gli operai. E qui si apre il discorso se l'artigiano è già in sé artista, come creatore dell'arte, oppure non lo è [...]. Ormai è chiaro che l'Occidente ha dimostrato una superiorità in senso lato, perché possiede i tesori di maggior valore: noi abbiamo Leonardo, Raffaello, Michelangelo, insomma, ne abbiamo una sfilza! Le nostre opere d'arte sono in tutti i musei del mondo. Per esempio un museo che doveva essere a Carrara e invece è tutto lì è il museo di San Pietroburgo: eh, insomma, quelle son tutte sculture nostre! Però oramai non si guarda più al mondo in quest'ottica, perché sono cambiate tante cose. Lo stesso Tentori diceva che un popolo

non va visto per il massimo che ha raggiunto, come l'Occidente, che ha una storia lontana nel tempo, ma va visto in rapporto ai mezzi che ha avuto, alle sue possibilità. Allora l'Unesco, nel suo patrimonio, ha messo anche i beni naturali, i paesaggi, ha messo, per esempio, un tempio fatto con le canne, anche cose che se le vai a vedere non sono certo la Cupola di San Pietro, non sono le opere del Brunelleschi, però hanno un valore. Allora l'Unesco segue questa nuova tendenza... poi con la globalizzazione non c'è più questo concetto dell'uomo perfetto, dell'uomo ideale, l'uomo greco. Ecco che dunque ha stilato questa nuova lista, e questa lista è bella perché dà spazio un po' a tutti, non c'è più una comunità che possa rimanere esclusa. [...] Proprio l'altro giorno leggevo che in Russia, in una comunità in cui vivono ancora ad un livello, diciamo, primordiale – hanno gli sciamani – hanno delle case di legno, fatte però in modo tale che il vento non le spazza via, eppure in quella zona lì... [...] Vedi allora come Carrara si sia già fatta conoscere dall'Unesco, perché ha fatto il progetto che ha salvato il tempio di Abu Simbel; nessuno aveva pensato di tagliare [...].

Vorrei chiederle di parlarmi del Club Unesco che presiede. Quando è nato? Come? E quali sono oggi i suoi compiti istituzionali?

Dunque, il Club Unesco di Carrara dei Marmi, che però comprende anche tutto il resto della provincia, anche Massa e la Lunigiana, è nato nel 1996, ed è stato chiamato da noi Club Unesco di Carrara dei Marmi in quanto abbiamo voluto puntare proprio su questa identità del lavoro del marmo, che non è soltanto stato svolto dai carraresi, ma anche dai massesi, perché le cave si estendono anche a Massa, e poi anche la stessa Lunigiana conta tantissimi cavatori, che venivano da là per lavorare a Carrara e che, anzi, hanno portato un grande contributo per quanto riguarda l'artigianato, perché loro trasferirono nella lavorazione del marmo l'esperienza che avevano nella lavorazione del legno. Quindi è nato nel 1996, proprio nell'anno in cui io ho lasciato la mia scuola, il Liceo Classico, e così, facendo lezione ad un giovane universitario si parlava di questi patrimoni, lui mi ha dato una spinta, allora mi sono messa in contatto con la Stringa, che allora era segretaria della federazione, e insomma, in poco tempo abbiamo avuto questa approvazione e nel novembre del '96 abbiamo fatto l'inaugurazione, in Accademia [...]. In questo modo il Club si proponeva alla cittadinanza come un organo che aveva questa funzione: sensibilizzare all'amore per la nostra tradizione e poi, naturalmente, a quel rispetto per i diritti umani che fa parte dello Statuto. Abbiamo fatto in Accademia delle conferenze su tutta la storia della scul-

tura, poi il pomeriggio – è durata un giorno intero – ci siamo spostati al complesso fieristico della MarmoMacchine e lì c'è stata la presentazione di alcuni documentari, di una mostra fotografica sulle cave e sulla lavorazione, privilegiando questo aspetto dell'artigianato... e quindi abbiamo insistito su questa connotazione di Carrara [...]. Questa peculiarità si è conservata nel corso dei secoli, perché i Romani hanno scavato qui nel I secolo a.C., ma qualcuno sostiene che già gli Etruschi scavassero qui il marmo; prima era il marmo lunense, poi è diventato il marmo di Carrara e il porto si è spostato da Luni al nostro porto, di Carrara.

Quindi il compito principale del Club è la sensibilizzazione...

Sì, certo, non abbiamo nessun'altra possibilità...

E come persegue questo obiettivo, dal punto di vista pratico?

A livello pratico facciamo conferenze, mostre; abbiamo fatto addirittura una mostra all'Eur, al Museo di Arti e Tradizioni Popolari. Abbiamo fatto dei seminari [...]. Poi abbiamo coinvolto le scuole e, non ultimo, abbiamo sostenuto le vostre tesi con soddisfazione; siamo stati invitati a partecipare al convegno

di *Sassi e Templi*, su Petra e Matera, perché Tentori voleva appunto che noi facessimo un gemellaggio con Petra e Matera. Poi lui è mancato e quindi... Ci vorrebbe anche una grande convinzione da parte dell'amministrazione, che invece fa delle scelte sue, che possono essere buone o non buone, ma io sono convinta che la nostra strada è ottima. Però non posso farci niente...

A proposito di ciò che organizza l'amministrazione, secondo lei manifestazioni come le Biennali e i Simposi valorizzano la città e i suoi marmi oppure no?

Certo che la valorizzano, e ti dirò di più: le Biennali sono state una geniale idea dell'amministrazione quando era sindaco il mio professore di latino e greco, Leo Gestri, uomo di grande cultura... e poi c'era anche questo Bernieri, che era un onorevole... Comunque le Biennali sono nate nel 1957, che è una data importante, perché Carrara, come tutta l'Italia, aveva subito molto, c'era un disastro, no? Eppure in questa opera di ricostruzione si è sentito anche il bisogno di far sì che la città ospitasse una manifestazione di largo respiro, aperta anche al mondo, perché nella Biennale concorrono scultori da tutto il mondo. Quindi si è cominciato nel 1957, e queste Biennali sono durate fino al 1973, ogni due anni. Veniva assegnato il Premio Inter-

nazionale di Scultura “Città di Carrara” [...]. Nella prima Biennale partecipava anche Picasso con una scultura in bronzo, perché la materia non era solo il marmo, ma anche il bronzo. Quando nel 1998 la città, dopo un lungo periodo di tempo, riprese a fare la Biennale, noi abbiamo fatto una mostra che ha avuto un grande successo, e che è stata inserita proprio in quella Biennale. La mostra si chiamava “Un obiettivo sulle Biennali” [...]: abbiamo esposto le fotografie delle sculture che avevano fatto parte delle Biennali precedenti. Anche i Simposi sono delle buone iniziative, solo che negli ultimi tempi non hanno portato niente, non c’è stato un ritorno economico. Molte spese, la protesta dei cittadini nel centro storico per la polvere e il rumore in Piazza Alberica... Una volta hanno fatto un tentativo di farla a Marina, in Viale Verrazzano, nella parte del porto verso Massa, e lì è stato bello, c’era tanto spazio, però è una zona periferica. Poi quest’anno la Biennale non l’hanno fatta, hanno fatto il Simposio ma non la Biennale. Probabilmente ti potrebbero parlare meglio di questi progetti gli addetti ai lavori; la mia opinione è che hanno puntato troppo su un turismo che di fatto non c’è, perché se pure ci fosse gente che si vuole fermare non ci sono le strutture: in città abbiamo appena un albergo, questo è il punto! Però è troppo sul modernismo... io trovo che una città debba anche essere un po’ lo specchio di se stessa, insomma,

deve rispettare ciò che la connota, e puntare il turismo su quello. Noi siamo grandi per i nostri laboratori, per gli studi di scultura, capito? Invece lì che cosa fanno? Vanno a prendere un architetto che magari ha fatto un museo di arte moderna, di avanguardia, eccetera, e quindi la cittadinanza non recepisce questo messaggio perché è estraneo alla sua cultura. Per quanto riguarda la gente da fuori, vengono pure, ma è un turismo di giornata [...]. Allo studio di Barattini – loro sono molto legati all'amministrazione – c'è per esempio un architetto – mi pare che si chiami Rotelli – che ha fatto il museo di Rovereto, molto moderno, e lì hanno fatto una cosa che a me, sinceramente, mi lascia di ghiaccio: praticamente hanno fatto le scritte sul marmo, i famosi “Libri di marmo”. Io personalmente... cioè, io sono andata una volta alla famosa Cava del Morlungo [...]: sulla parete di questa cava dismessa ci sono questi versi di poeti, tipo Sanguinetti, tutti quelli che vuoi... Ma mi chiedo: quando io voglio leggere un poeta... come faccio? Me lo leggo nel libro, no? Se ti metti lì e guardi non leggi niente, non leggi niente perché non vedi niente. Io non riesco a capire: sarò poco intelligente, ma non riesco a capire il significato, il messaggio. Poi hanno fatto degli spettacoli lì. Uno lo fece la sorella di Sgarbi, con una sua coreografia, un gran gioco di luci, ma io quello non l'ho visto; poi però sono andata una sera insieme a Gioia Lon-

go, e c'era un concerto. Sai, il clima di Carrara alle cave è un clima particolare. Voglio dire: o c'è un sole che ti abbaglia, o c'è vento e freddo. Quella sera, che andammo su con un bus, perché con le macchine ovviamente non ci vai, c'era un vento che Dio lo mandava! Un freddo! Un buio! Insomma, anche la Longo è rimasta male impressionata. Se il turismo è quello chi vuoi che ci vada? Poi ci ha fatto uno spettacolo anche Moni Ovadia, uno di quegli spettacoli ad invito, e hanno preso tutti questi vip, queste persone danarose, quindi la città si è ribellata e Moni Ovadia l'altra settimana ha fatto un concerto gratuito per tutta la cittadinanza, e soprattutto per i giovani che si erano visti esclusi. Quindi c'è stato Ovadia che faceva questo concerto e tutti questi giovani a fare confusione, hanno fatto proprio una sommossa. Quindi non sono state sperimentazioni che hanno portato... io poi non voglio far polemica, ma penso che la più bella Biennale che hanno fatto sia quella del 2000. È stata veramente bella, perché quella ha avuto il significato di riportare in città le sculture dei grandi artisti che hanno lavorato a Carrara, [...]. Ora hanno fatto un progetto per insonorizzare una galleria [...] con una cava a pozzo e trasformarla in una sala da concerto... ma io, non so... [...] Nel 1997 Tentori tornò qui a Carrara e mi ricordo che restò affascinato dalla materia, dall'*humus* del cavatore. Poi, peraltro, mangiammo in un risto-

rante a Fantisciritti, dove c'è proprio la nostra cucina tipica; dopo mangiato siamo usciti e lui ha avuto una fortuna sfacciata perché hanno fatto una cosa che oggi non fanno più: avevano fatto brillare una mina per modificare il monte, perché a volte ci sono dei massi che sono vacillanti e allora fanno la mina per evitare pericoli. E in quella occasione lui rimase affascinato. Non so se gli avrebbe fatto lo stesso effetto ascoltare un concerto di Mozart nel paesaggio della cava, non lo so... Non so, può darsi che mi sbaglia io, però credo che sia soprattutto questo l'aspetto su cui si dovrebbe puntare: far conoscere un mondo nella sua natura.

Il Club ha rapporti con altre associazioni dislocate sul territorio?

Certo, con altre associazioni... per esempio con Italia Nostra, soprattutto [...]; Italia Nostra è un'associazione legata a noi per questa valorizzazione, sensibilizzazione, diffusione della nostra cultura. Magari Italia Nostra è più battagliera, perché scende in campo attivamente e attacca le amministrazioni quando vede qualcosa che non va. Questo il Club Unesco non lo fa; noi abbiamo la base dei beni culturali e dei diritti umani, loro invece si basano sulla salvaguardia delle opere d'arte, del paesaggio,

dei beni etnoantropologici, ma loro fanno più battaglie, attaccano direttamente le amministrazioni. Infatti adesso Italia Nostra è impegnata in una battaglia per ottenere il riconoscimento delle cave come beni di tutta la comunità. Hanno contattato anche me, io sono andata, però la battaglia la fanno loro, sono proprio strutturati così. Se io vado a dire alla Stringa che voglio fare una battaglia si spaventa!

So che avete rapporti anche con Legambiente...

Sì, la segretaria di Legambiente è una mia ex-alunna, una ragazza molto in gamba, molto intelligente. Anche loro entrano nel merito di tutti questi problemi relativi alle cave, alla salute, all'inquinamento. L'altro giorno leggevo un articolo sul giornale che trattava di alcune sorgenti che sarebbero inquinate dagli scarichi di materie tossiche e di residui delle cave. Noi questo non lo facciamo, loro invece lo fanno, capito?

Secondo lei i cittadini di Carrara che partecipano alle manifestazioni legate al marmo – come i Simposi, le mostre, le Biennali – sentono il marmo stesso come un fattore identitario, unificante?

Sì, sì, questo in genere avviene, soprattutto nelle persone di una certa età, più che nei giovani; e soprattutto nei paesi si riscontra di più questo senso di appartenenza. Per questo io ritengo che il Club Unesco debba continuamente fare opera di trasmissione di certi valori, perché è chiaro che un giovane [...] fa parte di una società più industriale, o post-industriale. Praticamente Carrara, negli anni Settanta, ha puntato tutto sulla grande industria – c'erano la Montedison, la Olivetti, eccetera – quindi si è un po' perso il senso della tradizione legata alla lavorazione del marmo. Quindi quelle generazioni e i giovani di oggi sono un pochino più indifferenti. Per questo poi vedi che questa è una città complessivamente povera, con una ricchezza che viene mal suddivisa: ci sono i miliardari e poi c'è gente che arriva con difficoltà alla fine del mese. Poi c'è soprattutto molta disoccupazione diffusa tra i giovani. Peraltro noi abbiamo anche un'alta percentuale di laureati, però questi laureati non si sistemano qui, in genere; la maggior parte se ne va fuori. E comunque i giovani non sentono molto il legame con il territorio [...].

A proposito di giovani laureati: crede che la preparazione dei giovani che studiano all'Accademia di Belle Arti e alla Scuola del Marmo sia la degna erede della secolare esperienza dei carraresi in materia di lavorazione artistica del marmo?

Per quanto riguarda la Scuola del Marmo non credo, perché se non si ritirano un po' su... quella scuola è stata la prima, ed è unica al mondo nel suo genere. Ha avuto un grandissimo successo: sono usciti tanti artigiani-artisti. Però adesso è molto in crisi, perché la cittadinanza non manda volentieri i figlioli alla scuola del marmo, perché c'è un po' di pregiudizio. Per cui, almeno secondo me, finora non è che si siano dati molto da fare, anche per tenere alto il livell culturale, perché per me non ci può essere professionalità, anche manuale, se non è sostenuta da una cultura. Io, infatti, ho sempre cercato di valorizzare la Scuola del Marmo; anche recentemente abbiamo fatto una mostra nazionale, "La pietra centro del mondo", e ho portato due foto anche della Scuola del Marmo, per far vedere come la Scuola ha anche queste capacità. Però, sinceramente, non hanno risposto positivamente, anche perché la preside, alla quale avevo anche chiesto di venire a parlare, non è nemmeno venuta [...].

Cosa pensa invece dell'Accademia?

Recentemente l'Accademia è stata parificata all'università, ci sono tanti corsi nuovi, anche con grandi insegnanti, con grandi maestri. Ora c'è anche il restauro, tanto che sul giornale di ieri c'era scritto che stanno restaurando i busti dei grandi carraresi,

di quei carraresi che hanno fatto la nostra storia: la famiglia Fabbrocotti, la famiglia Del Medico, i Corsi... tutti questi busti ora saranno ripuliti e poi esposti. Comunque pare che l'Accademia stia ad un livello senz'altro più elevato, stando almeno a quanto si legge sui giornali. Però sono tutti ragazzi che vengono da fuori, andranno tutti a lavorare fuori, non resteranno qui...

Quali sono dunque, secondo lei, i motivi per cui ancora oggi Carrara non fa parte della lista dei siti di interesse culturale e paesaggistico tutelati dall'Unesco?

I carrarini hanno pregi e difetti, ma secondo me i difetti ottenebrano i pregi. Soprattutto sono molto individualisti. Hanno perso molto anche della vecchia anarchia, perché la vecchia anarchia era qualcosa di sublime: era un amore per la libertà, per gli ideali, di cui oggi non è rimasta traccia. E poi sono divisi tra di loro: praticamente se fai qualcosa trovi sempre qualcuno che ti ostacola, che ti critica. Per me è proprio questo il punto negativo: che non hanno trovato ancora una coesione tale da poter dire – Puntiamo su questo e condividiamolo! – Altrimenti come si spiegherebbe il fatto che la città ora è piena di comitati di protesta? Vuol dire che qualcosa non funziona. Tuttavia non si trova

ancora un punto di incontro. Insomma, il positivo è quando c'è il dialogo. Ti dico la verità: siamo partiti con molto entusiasmo, e buona parte lo conserviamo perché, insomma, ne facciamo di cose, anche con sacrificio! Però poi, alla fine, non credo di ottenere molto. Se tu pensi che da Roma, sia la professoressa Rami che la Longo, anche sulla spinta di Tentori, che ci teneva molto, hanno spinto affinché Carrara avesse un museo antropologico che fosse anche un laboratorio di ricerca... questo progetto non è stato colto al volo dall'amministrazione. L'amministrazione avrebbe potuto avere un progetto senza spendere, perché l'avrebbero fatto di propria volontà; eppure hanno lasciato cadere. Ecco cosa mi offende! E adesso dicono che faranno un museo civico... Che significa? Staremo a vedere... comunque devi capire che il Club si è impegnato molto per avere l'affetto, la stima e l'amicizia di un grande studioso come Tentori [...]. E allora ecco il motivo per cui io ormai sono abbastanza fredda con loro. Non so nemmeno più se andarci oppure no [...]. Tentori mi diceva – Lei ci vada sempre – però non so... non lo so... tanto non serve a niente. È tutta una messinscena. Comunque credo che sia importante puntare sulla sensibilizzazione, sulla diffusione, sulla valorizzazione, questo sì. E soprattutto sarebbe il caso di investire sul nostro patrimonio culturale, come diceva Tentori [...]. Noi abbiamo chiesto di avere i sotterranei di que-

sta scuola [...], lì c'è tantissimo spazio. Abbiamo chiesto di fare lì il museo antropologico. Sai come hanno risposto? Hanno detto che ci fanno un bar, ci fanno i vespasiani, ci fanno un centro di aggregazione... hai capito?

Secondo lei, seppure si riuscisse a fare il museo, ci sarebbe spazio qui a Carrara per un tipo di turismo culturale?

Io penso di sì, perché noi amiamo conoscere. Io, per esempio, quando vado in un posto, amo vedere ciò che è stato, vedere una cultura proprio nella sua purezza, nella sua primitività, e vedere come ha saputo conservarsi nel tempo, mantenersi insomma. Per me quella sarebbe l'attrattiva del turismo. Non camuffarsi! Non travestirsi! Per me è così. Poi può darsi che io sia vecchia, che io sia fuori dal tempo, che io non capisca, ma io la mia gente la conosco, la conosco molto. Vorrei che tu parlassi con gli operai di Nicoli, perché lì vedi l'amore per l'arte, quello che può essere reinvestito [...]. La famiglia Nicoli ha avuto un grande pregio – io li conosco bene, sono nata lì – cioè di aver conservato l'arte e la funzione del marmo dopo la guerra. Sai cosa voleva dire parlare di marmo a Carrara – questo lo devi scrivere! – dopo la guerra? Voleva dire connotarti come fascista, perché il marmo era stato usato da Mussolini. La famiglia

Nicoli ha tenuto viva questa tradizione, tant'è che uno spirito anarchico come Signori, quando è venuto a Carrara, è stato ospitato da Nicoli, e lui non gli dava un soldo perché non ne aveva allora di soldi; eppure qui [...] ha fatto il primo monumento astratto [...]. Per me è importante parlare di questa storia, che è importante, è grande.

Criteria per l'ammissione nella lista dei siti Patrimonio Mondiale dell'Umanità dell'Unesco

Per essere iscritto nella lista dei siti Patrimonio Mondiale dell'Umanità un sito deve:

1. rappresentare un capolavoro del genio creativo dell'uomo;
2. aver esercitato un'influenza considerevole in un dato periodo o in un'area culturale determinata, sullo sviluppo dell'architettura, delle arti monumentali, della pianificazione urbana o della creazione di paesaggi;
3. costituire testimonianza unica o quantomeno eccezionale di una civiltà o di una tradizione culturale scomparsa;
4. offrire esempio eminente di un tipo di costruzione o di complesso architettonico o di paesaggio che illustri un periodo significativo della storia umana;
5. costituire un esempio eminente di insediamento umano o d'occupazione del territorio tradizionale, rappresentativi di una culturale (o di culture) soprattutto quando esso diviene vulnerabile per effetto di mutazioni irreversibili;
6. essere direttamente o materialmente associato ad avveni-

- menti o tradizioni viventi, idee, credenze o opere artistiche e letterarie con una significanza universale eccezionale (criterio da applicare solo in circostanze eccezionali o in concomitanza con altri criteri);
7. contenere fenomeni naturali superlativi o aree di bellezza naturale eccezionale e di importanza estetica;
 8. rappresentare esempi eccezionali degli stadi principali della storia della terra, compresa la presenza di vita, processi geologici significativi in atto per lo sviluppo della forma del territorio o caratteristiche geomorfiche o fisiografiche significative;
 9. essere un esempio eccezionale di processi ecologici e biologici in essere nello sviluppo e nell'evoluzione degli ecosistemi terrestri, delle acque dolci, costali e marini e delle comunità di piante ed animali;
 10. contenere gli habitat più importanti e significativi per la conservazione *in situ* delle diversità biologiche, comprese quelle contenenti specie minacciate di eccezionale valore universale dal punto di vista scientifico o della conservazione.

Riferimenti bibliografici

Testi di base

- Angioni G., *Il sapere della mano*, Palermo, Sellerio, 1986
- Antinucci F., *Comunicare nel museo*, Bari, Laterza, 2004
- Augé M., *Non-luoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 1993
- Augé M., *Disneyland e altri non luoghi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999
- Augé M., *Rovine e macerie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004
- Augé M., Colleyn J. P., *L'antropologia del mondo contemporaneo*, Milano, Elèuthera, 2006
- Barthes R., *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974
- Barthes R., *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi, 2002
- Barthes R., *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 2003
- Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966
- Bodo S. (a cura di), *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, Torino, Edizione Fondazione Giovanni Agnelli, 2000
- Brunello P., *Anton Cechov. Scarpe buone e un quaderno di appunti*, Roma, Minimum fax, 2004
- Calvino I., *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972
- Canevacci M., *Antropologia della comunicazione visuale. Feticci, merci, pubblicità, cinema, corpi, videoscape*, Roma, Meltemi, 2001

- Cavallaro R., *La pietra, la quercia e i cavalieri*, Roma, Seam, 2000
- Cavallaro R., *Partire, tornare, raccontare*, Roma, Edizioni CiErre, 2005
- Clifford J., *I frutti puri impazziscono*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993
- Clifford J., *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999
- Clifford J., *Ai margini dell'antropologia. Interviste*, Roma, Meltemi, 2004
- Clifford J., Marcus G. E. (a cura di), *Scrivere le culture*, Roma, Meltemi, 2001
- Commissione Nazionale per i Beni Demoetnoantropologici (a cura di), *Il patrimonio museale antropologico. Itinerari delle regioni italiane: riflessioni e prospettive*, Roma, ADN Kronos Cultura, 2004
- Coppola Pignatelli P., *Emozioni di pietra*, Roma, Edizioni Maggi, 2004
- Di Valerio F. (a cura di), *Contesto e identità: gli oggetti fuori e dentro i musei*, Bologna, CLUEB, 1999
- Dorfles G., *Artificio e natura*, Milano, Skira, 2003
- Dorfles G., *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'informale al neo-oggettuale*, Milano, Feltrinelli, 2003
- Evola D., Delli Santi F., *L'arte oltre la cultura*, Roma, Oriente-occidente, 2004
- Francastel P., *Studi di sociologia dell'arte*, Milano, Rizzoli, 1980
- Geertz C., *Interpretazioni di culture*, Bologna, Il Mulino, 1987
- Geertz C., *Opere e vita*, Bologna il Mulino, 1990
- Geertz C., *Antropologia interpretativa*, Bologna, il Mulino, 2001
- Hammad M., *Leggere lo spazio, comprendere l'architettura*, Roma, Meltemi, 2004

- Hannerz U., *Esplorare la città. Antropologia della vita urbana*, Bologna, Il Mulino, 1992
- Hannerz U., *La complessità culturale*, Bologna, Il Mulino, 1998
- Hannerz U., *La diversità culturale*, Bologna, Il Mulino, 2004
- Heinich N., *Sociologia dell'arte*, Bologna, il Mulino, 2004
- Hillman J., *L'anima dei luoghi*, Milano, Rizzoli, 2004
- Ingold T., *Ecologia della cultura*, Roma, Meltemi, 2004
- Karp I., Lavine S. D., *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, Bologna, CLUEB, 1994
- Karp I., Mullen Kreamer C., Lavine S. D., *Musei e identità. Politica culturale e collettività*, Bologna, CLUEB, 1994
- Lai F. (a cura di), *Fare e saper fare. I saperi locali in una prospettiva antropologica*, Cagliari, CUEC, 2004
- Lotman J. M., *Il girotondo delle muse: saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Bergamo, Moretti&Vitali, 1998
- Laureano P., *Giardini di pietra: i Sassi di Matera e la civiltà mediterranea*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993
- Laureano P., *La Piramide rovesciata, il modello dell'oasi per il pianeta Terra*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995
- Marcus G., Fischer M.M.J., *Antropologia come critica culturale*, Roma Meltemi, 1998
- Martelloni R., *Sistemi culturali, l'interazione dinamica dei beni culturali con il turismo, il mercato, il territorio, le imprese*, Roma, Pieraldo Editore, 2005
- Martinelli F. (a cura di), *Città e scienze umane. Sociologie del Territorio, Geografia, Storia, Urbanistica, Antropologia, Semiotica, Informatica*, Napoli, Liguori Editori, 2004
- Mazzette A. (a cura di), *La città che cambia*, Milano, Franco-Angeli, 1998
- Montani A. R., *Messer Milione... Internet*, Napoli, Liguori Editore, 2005
- Ong W., *Oralità e scrittura*, Bologna, Il Mulino, 2001

- Peroni G., *Marketing turistico* (11^a edizione), Milano, Franco Angeli, 2002
- Pomian K., *Dalle sacre reliquie all'arte moderna. Venezia, Chicago dal XVII al XX secolo*, Milano, il Saggiatore, 2004
- Rami Ceci L., *La città, la casa, il valore. Borghesia e modello di vita urbana*, Roma, Armando, 1996
- Rami Ceci L., *Porcellane, ninnoli e martingale. Ovvero l'elogio dell'effimero*, Roma, Armando, 2002
- Rami Ceci L. (a cura di), *Sassi e templi. Il luogo antropologico tra cultura e ambiente*, Roma, Armando, 2003
- Rami Ceci L. (a cura di), *Turismo e sostenibilità. Risorse locali e promozione turistica come valore*, Roma, Armando, 2005
- Riccini R. (a cura di), *Imparare dalle cose: la cultura materiale nei musei*, Bologna, CLUEB, 2003
- Ruggieri Tricoli M. C., Rugino S., *Luoghi, storie, musei: percorsi e prospettive dei musei del luogo nell'epoca della globalizzazione*, Palermo, Flaccovio, 2005
- Sgroi E., *Mal di città*, Milano, FrancoAngeli, 1997
- Simmel G., *La metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando, 2004
- Simonica A., *Antropologia del turismo*, Roma, Carocci, 1997
- Simonica A., *Turismo e società complesse*, Roma, Meltemi, 2004
- Sobrero A. M., *Antropologia della città*, Roma, Carocci 1992
- Tentori T., *Antropologia culturale*, Roma, Armando, 1960
- Tentori T. (a cura di), *Antropologia economica*, Roma, Koiné, 1996
- Tentori T., *Il pensiero è come il vento*, Roma, Edizioni Studium, 2004
- Tota A., *Sociologie dell'arte: dal museo tradizionale all'arte multimediale*, Roma, Carocci, 1999

Sezione monografica su Carrara

- Aa.vv., *Floriano Bodini. XI Biennale Internazionale di Scultura, Città di Carrara*, Pisa, Pacini Editore, 2002
- Aa.vv., *XV Simposio Internazionale di Scultura. Carrara Città Laboratorio – Scolpire all’aperto*, Carrara, Comune di Carrara, 2003
- Aa.vv., *L’immagine di Carrara. Mito usi simbolici pedagogie del marmo nell’Ottocento*, Città di Castello (Pg), Fondazione Cassa di Risparmio di Carrara, 2004
- Amorfini A. (a cura di), *Atti del convegno di studi “Geositi tra valorizzazione e conservazione della natura. Dalla conoscenza alla gestione dei siti geologici”*, Marina di Carrara, 10 ottobre 2001 (*Acta Apuana*, supplemento anno IV, 2005, [http://www.parcapuane.it/actapuane/ACTA%APUANA_4_SUPPL.pdf](http://www.parcapuane.it/actapuana/ACTA%APUANA_4_SUPPL.pdf)).
- Andrei C., *Percorsi storico-naturalistici nei paesi a monte di Carrara: un sentiero etnografico per Bedizzano*, in “Le Apuane. Rivista di storia, cultura, etnologia” Anno XXII, n. 42 (Nov. 2001), Massa, Uliveti, 2001
- Androssov S., *I contatti artistici tra la corte ducale di Massa Carrara e Russia nel primo Settecento*, in “Le Apuane. Rivista di storia, cultura, etnologia” Anno XV, n. 30 (Nov. 1995), Massa, Uliveti, 1995
- Bernieri A., *Carrara*, Genova, Sagep Editrice, 1985
- Bernieri M., *William Walton e il suo tempo. L’avventura italiana di un inglese del XX secolo*, Carrara, Società Editrice Apuana, 1993
- Bertozzi M. (a cura di), *Augusto Perez. Il mito della scultura*, Massa, 2004
- Bertuccelli G., *I luoghi del marmo (parte I)*, in “Le Apuane. Rivista di storia, cultura, etnologia” Anno XXIII, n. 44 (Nov. 2002), Massa, Uliveti, 2002

- Bertuccelli G., *I luoghi del marmo (parte II)*, in “Le Apuane. Rivista di storia, cultura, etnologia” Anno XXIV, n. 45 (Mag. 2003), Massa, Uliveti, 2003
- Bertuccelli G., *I luoghi del marmo (parte III)*, in “Le Apuane. Rivista di storia, cultura, etnologia” Anno XXIV, n. 46 (Nov. 2003), Massa, Uliveti, 2003
- Bordoni C. (a cura di), *X Biennale Internazionale Città di Carrara – Il Primato della Scultura. La biennale del giorno dopo*, Massa, Mori Editore, 2001
- Borgioli M., Gemignani B., *Carrara e la sua gente: tradizioni, ambiente, valori, storia, arte*, Carrara, Società Editrice Apuana, 1977
- Camera di Commercio di Massa Carrara, *Economia Apuana – Indicatori statistici 2004*, Carrara, 2004
- Camera di Commercio di Massa Carrara, *Rapporto Economia – Massa Carrara 2005*, Carrara, 2005
- CarraraCongressi, *Sintesi dell'indagine sulle strutture ricettive e congressuali dell'area costiera apuo-versiliense*, Marina di Carrara, 2003
- Club Unesco Carrara dei Marmi, *Un obiettivo sulle Biennali Internazionali di Scultura (1957-1973) - Omaggio a Ilario Bessi*, Carrara, 1998
- Cogetti A., *La trasformazione dell'universo simbolico religioso: una ricerca empirica sulla religiosità carrarese (parte I)*, in “Le Apuane. Rivista di storia, cultura, etnologia” Anno X, n. 20 (Nov. 1990), Massa, Uliveti, 1990
- Cogetti A., *La trasformazione dell'universo simbolico religioso: una ricerca empirica sulla religiosità carrarese (parte II)*, in “Le Apuane. Rivista di storia, cultura, etnologia” Anno XI, n. 21 (Mag. 1991), Massa, Uliveti, 1991
- Commellato A., Melotti M. (a cura di), *Melotti: Opere su carta*, Milano, Edizioni Mazzotta, 2004
- Cordiviola A. V., *Poesie*, in “Atti e memorie della Accademia Aruntica di Carrara”, vol. IV, anno 1998, Carrara, 1998

- Cristallino G., *È possibile salvare Ramsete II tagliandolo a fette*, in “Il Giornale del mattino” del 24 marzo 1963
- Dolci E., *Carrara la città e il marmo*, Sarzana (Ms), Zappa Editore, 1985
- Dolci E., *Icone marmoree. Materiali per una storia dell'Arte nell'area apuana*, Massa, Società Internazionale Dante Alighieri – Comitato di Carrara, 1997
- Dolci E., *Le origini dell'industria marmifera a Carrara. Atti della giornata di studio (29 settembre 2001, Museo Civico del Marmo)*, Massa, 2002
- Dolci E., *Guida ai musei della provincia di Massa-Carrara*, Provincia di Massa-Carrara, 2003
- Dunchi N., *Memorie artistiche*, Carrara, Maiettini Editore, 2004
- Galleni Pellegrini R. M., *Contributo alla cronaca di Carrara: la vita cittadina nel periodo preunitario, l'ambiente degli “studi” e il culto dei Santi Quattro in un insolito e “falso” documento*, in “Le Apuane. Rivista di storia, cultura, etnologia” Anno XVI, n. 31 (Mag. 1996), Massa, Uliveti, 1996
- Galleni Pellegrini R. M., *Il marmo, l'uomo, la memoria*, Carrara, L'Eco Apuano Editore, 1996
- Galleni Pellegrini R. M., *Parole di marmo. Il marmo come metafora nella cultura popolare carrarese*, Carrara, Società Editrice Apuana, 1997
- Galleni Pellegrini R. M., *Il marmo come emozione estetica ed allegoria morale nella Divina Commedia*, in “Atti e memorie della Accademia Aruntica di Carrara”, vol. IV, anno 1998, Carrara, 1998
- Galleni Pellegrini R. M., *La tradizione orale come supporto e/o riscontro della realtà storico-sociale del territorio: metodologia e utilizzo delle fonti*, in “Le Apuane. Rivista di storia, cultura, etnologia” Anno XX, n. 40 (Nov. 2000), Massa, Uliveti, 2000

- Galleni Pellegrini R. M., *Archetipi, simboli e miti nella cultura demologica carrarese*, in “Le Apuane. Rivista di storia, cultura, etnologia” Anno XXI, n. 41 (Mag. 2001), Massa, Uliveti, 2001
- Galleni Pellegrini R. M., *Reliquie di Luni: i crocifissi “miracolosi” di Carrara e di Avenza*, in “Le Apuane. Rivista di storia, cultura, etnologia” Anno XXII, n. 42 (Nov. 2001), Massa, Uliveti, 2001
- Galleni Pellegrini R. M., *Memorie di marmo. L’orgoglio del mestiere nella cultura popolare carrarese*, Massa, Cecchetti, 2002
- Gemignani B. (a cura di), *1894 – Resoconto dei processi per i fatti accaduti nella prov. di Massa e Carrara*, Carrara, Società Editrice Apuana, 1996
- Gemignani B., *I marmi dell’eternità*, Carrara, Società Editrice Apuana, 1999
- Guadagnini W. (a cura di), *Il disegno della scultura contemporanea da Fontana a Palladino*, Milano, Edizioni Mazzotta, 2005
- Laghi A. V. (a cura di), *X Biennale Internazionale Città di Carrara – Il Primato della Scultura. Il Novecento a Carrara e dintorni*, Firenze, Maschietto & Musolino, 2000
- Liceo Scientifico Statale “G. Marconi” di Carrara, *La città del silenzio. Uno studio*, Carrara, Francesco Rossi Editore, 2001
- Maestrelli M. G., *Architettura e statuarìa a Carrara durante il Fascismo*, in “Atti e memorie della Accademia Aruntica di Carrara”, vol. III, anno 1997, Carrara, 1997
- Mannoni L. e T., *Il marmo: materia e cultura*, Genova, Sagep, 1978
- Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, *Dal masso alla forma viva. Il marmo di Carrara attraverso le immagini di Ilario Bessi*, Torino, Edizioni Il tucano, 2002

- Musetti R., *I Fabbricotti. Il volto di una dinastia del marmo tra '700 e '900 a Carrara*, Milano, FrancoAngeli, 2005
- Newman C., *Carrara Marble: Touchstone of Eternity*, in "National geographic", vol. 162 no. 1, July 1982
- Newman C., Pinna M., *Marmo*, in "National Geographic", vol. 17 no. 5, Maggio 2006
- Nicoli F., *Scultore: artigiano o artista?*, traccia per il Convegno tenutosi il 28 gennaio 2006 presso l'Associazione culturale "Fare arte", Ex Mulino Forti, Carrara
- Paoletti G., *Animali in pietra. Il bestiario del Duomo di Carrara*, in "Atti e memorie della Accademia Aruntica di Carrara", vol. IV, anno 1998, Carrara, 1998
- Passeggia L., *Carrara e il mercato della scultura*, Milano, Fondazione Cassa di Risparmio di Carrara, 2005
- Rotelli M. N., *Scolpire la parola. La Cava dei Poeti*, Firenze, Maschietto&editore, 2003
- Sciaccaluga M. (a cura di), *Madre Terra*, Pisa, Pacini Editore, 2004
- Semeraro G., *L'Uomo di Marmo. Lo Studio Nicoli di Scultura in Carrara*, Carrara, Maiettini Editore, 2000
- Vescovo M. (a cura di), *Disegnare il marmo*, Carrara, Comune di Carrara, 2005

Webgrafia

<http://giove.cnuce.cnr.it/Museo.html> (sito del Museo civico del Marmo)

<http://portale.provincia.ms.it/> (portale della provincia di Massa)

<http://www.accademiacarrara.it/> (sito dell'Accademia di Belle Arti di Carrara)

<http://www.biennalecarrara.it/> (sito ufficiale della X Biennale Internazionali di Scultura Città di Carrara)

<http://www.carraracongressi.it/> (sito di Carrara Congressi, polo congressuale della città di Carrara)

<http://carrarasiamonoi.splinder.com/> (il sito si definisce: “blog politico sociale di una piccola città dalla grande anima”)

<http://www.cavemichelangelo.it/> (sito di Cave Michelangelo S.r.l.)

<http://www.comune.carrara.ms.it/> (sito del comune di Carrara)

<http://www.cultura.regione.toscana.it/> (sito dell'Assessorato alla Cultura e allo Sport della Regione Toscana)

<http://www.interscultura.it/> (portale degli scultori che operano a Carrara)

<http://www.immcarrara.com/> (sito dell'Internazionale Marmo Macchine)

<http://www.irre.toscana.it/artamb/flash/intro.html> (Arte Ambientale Arte Ambientata – sito dell'Istituto Regionale di Ricerca Educativa sui percorsi toscani di arte ambientale)

<http://www.istitutomarmotacca.it/> (sito dell'Istituto professionale “Pietro Tacca” di Carrara)

<http://www.labiennaledicarrara.it/> (sito ufficiale della XI Biennale Internazionali di Scultura Città di Carrara)

<http://www.marmidicarrara.com/> (sito di Marmi di Carrara S.r.l.)

<http://www.marmoscultura.it/> (sito della società Studi d'Arte Cave Michelangelo)

- <http://www.ms.camcom.it/> (sito della Camera di Commercio della provincia di Massa)
- <http://www.nicoli-sculptures.com/> (sito dello studio Nicoli)
- <http://www.parcapuane.it/> (sito ufficiale del Parco Nazionale delle Alpi Apuane)
- <http://www.portofcarrara.it/> (sito dell’Autorità Portuale del Porto di Carrara)
- <http://www.sitiunesco.it/> (sito dell’Associazione delle Città Italiane Patrimonio Mondiale dell’Unesco)
- <http://www.unesco.it/> (sito della Commissione Nazionale Italiana per l’Unesco).

Materiale videografico

- Autorità portuale – Marina di Carrara, *Il porto di Carrara*
- Beek P., *Il marmo. Mito della scultura*, DKP/Amsterdam, 2000
- Comune di Carrara, Museo civico del Marmo, *Il marmo, la materia e le idee. Storia e lavorazione del marmo dall’antichità ai giorni nostri*, 2005
- Carrara Marmotec, *Di marmo e... dintorni. Tra passato e presente tracce di civiltà*, 2003

Fonti iconografiche

Tutte le fotografie presentate in questo lavoro sono state scattate dall'autore nel corso della ricerca a Carrara. Fanno eccezione la fotografia a p. 169 e quella a p. 172, entrambi di Francesco Martorelli (© 2003 Regione Toscana / Artout-m&m-Maschietto&ditore, Firenze).

La Figura 2 a p. 92 è tratta dal sito del Museo Civico del Marmo (<http://giove.cnuce.cnr.it/museo/turista/index1.html>).

Ringraziamenti

A conclusione di questo lavoro desidero ringraziare quanti con il loro supporto, o anche con la sola rassicurante presenza al mio fianco, lo hanno reso possibile.

Ringrazio innanzitutto la prof.ssa Lucilla Rami Ceci: sua l'idea di coinvolgermi nell'entusiasmante esperienza di ricerca di cui questa tesi rappresenta il frutto ultimo; sua anche l'attenta supervisione in ogni fase della ricerca, sia in fase di progettazione, sia durante il lungo periodo nel quale ho proceduto alla redazione della tesi.

A Carrara ho trovato un ambiente amichevole, vorrei dire quasi "famigliare". La mia riconoscenza va in primo luogo, e in maniera particolarmente sentita, alla prof.ssa Maria Grazia Passani, Presidente del Club Unesco di Carrara dei Marmi, e a tutti i soci del Club, attenti conoscitori del contesto carrarese, nonché preziose guide nelle lunghe giornate di ricerca sul campo. Vorrei dedicare un ringraziamento anche all'amministrazione comunale, nella persona del dott. Andrea Zanetti, Assessore alla Cultura del Comune di Carrara, per il sostegno che ha voluto offrire alla mia ricerca; e all'avv. Carlo Nicoli, presenza insostituibile, fonte di ispirazione per molte delle riflessioni sviluppate in questo lavoro.

Un sincero ringraziamento anche alla prof.ssa Rossella Martelloni, docente presso la Link Campus University of Malta, che gentilmente ha permesso che mi avvalessi di un suo contributo ancora inedito in materia di turismo culturale, nel capitolo riguardante appunto le politiche di valorizzazione del territorio attuate nel contesto carrarese.

Il ringraziamento più profondo va, infine, ai miei genitori e a mia sorella, sempre presenti, sempre pazienti, sempre pronti a rincuorarmi nei momenti in cui tutto sembrava ostacolare il sereno svolgimento del mio lavoro. A loro, con enorme affetto, dedico ogni rigo di questa tesi.