

## DIMENSIUNEA CARRARA. ISTORIE ȘI CONTEMPORANEITATE

### REZUMAT

Așa cum sugerează și titlul, cercetarea de față încearcă să pună în lumină câteva experiențe importante din istoria sculpturii, examinate din perspectiva modului în care acestea s-au produs la Carrara. Așa cum am menționat și în *Avertisment*, intenția noastră a fost aceea de a face o radiografie a modului în care s-a făcut sculptură în zona Munților Apuani, înregistrând cronologic variațiile istorice și sociale ale acestei experiențe, ca și pe cele din cadrul sistemelor culturale și estetice specifice locului, în scopul de a demonstra că toate interferează, determinând, în anumite contexte, un complex de schimbări și de inovații care pot explica specificitatea sculpturii contemporane. Ca studiu de istoria artelor, investigația a avut în vedere constatarea că procesualitatea este intrinsecă producției culturale și că schimbarea trebuie să constituie un obiectiv principal al observației. Am urmărit, deci, tendințele care s-au manifestat de-a lungul secolelor în procesul dinamic al creativității sculpturale, într-un anumit mediu social. Practic am încercat să dăm înțeles contextual unei suite de considerații dedicate sculpturii, în strânsă legătură cu cadrul mai amplu al sociologiei artei, făcând apel la domenii care dau și alte informații necesare investigației, cum ar fi istoria artelor, estetica, fără a uita să apelăm la cele care pot stabili un cadru contextual problematicii abordate (istoria, geografia, antropologia, etnologia, istoria mentalităților). Ne-am limitat, din motive strategice, la cercetarea condițiilor creării obiectului sculptural, mai puțin asupra receptării acestuia, încercând să evidențiem astfel dinamica proceselor sociale și culturale specifice acestui loc unde se face sculptură.

Metoda noastră de lucru a fost una în care diacronia se bazează pe sincronie, perspectivă pe care am socotit-o potrivită deoarece *istoria devine contemporană doar în momentul în care conceptul de contemporaneitate capătă o accepție istorică*. Trecerea în revistă a evenimentelor artistice din spațiul apuan, începând din Antichitate și până în zilele noastre, poate reprezenta și o modalitate de a pătrunde în dimensiunea ascunsă a vieții culturale din acest spațiu. Carrara se poate dezvălui astfel ca animată de două „vieți”: una aparținând celor care extrag și prelucrează marmura, pentru opere arhitectonice și sculpturale răspândite în toată lumea, alta

care se consumă pe un teren subiectiv, de căutare a noului, din punct de vedere artistic, în atelierelor care atrag sculptori consacrați sau pe cale de consacrare, fapt ce conferă orașului un aer cosmopolit, de capitală a marmurei și a sculpturii.

După mai bine de un deceniu de activitate în atelierelor Carrarei ne-am asumat, cum se vede, riscul de a evalua realitățile acestea atât dintr-un punct de vedere istoric, cât și dintr-o perspectivă personală. Tocmai de aceea, într-un prim scurt capitol, am încercat să explicăm alegerea respectivei problematice, printr-o asumare subiectivă a ceea ce am numit „dimensiunea Carrara”. Este vorba de textul intitulat „*Dimensiunea Carrara*” ca mod de asumare subiectivă.

Abordarea propriu-zisă a temei am încercat să o motivăm în capitolul *Delimitări teoretice și exigențe metodologice*, structurat în câteva subcapitole. Pentru a demonstra că sculptura, ca de altfel și celelalte produse ale creativității artistice, se realizează cu scopul de a comunica, am subliniat ideea conform căreia imaginea este o realitate de sine stătătoare în raport cu cuvântul, acesta din urmă activând o convenție structurată prin semantizarea lexicală a orizontului cognitiv individual. Imaginea este primordială și nemijlocită, în timp ce cuvântul face apel la o convenție de tip derivat, oscilând altfel pe scara subiectivității. Nu am insistat asupra raporturilor dintre vizual și expresia verbală, ca moduri de comunicare umană, pentru a nu ne îndepărta de tema propusă. Am socotit însă necesară motivarea pe scurt a apariției reprezentărilor artistice elaborate în cheie tridimensională, pornind de la ceea ce am numit „prospețimea analitică a privirii omului primitiv”. Legat de această realitate, am evidențiat și acele circumstanțe în care tridimensionalitatea unui univers preexistent a condus la apariția primelor reprezentări figurative.

Importantă ni s-a părut constatarea că sculpturile avant la lettre ale primitivilor au fost reținute ca atare de către ochiul omului preistoric pentru că ele erau purtătoare de semnificații religioase, iar intervenția mâinii asupra lor, ca obiecte, poate nici nu era necesară pentru ca acestea să devină semnificative. Preexistența unor forme manuport a catalizat contextul în care humanoizii au plăsmuit primele artefacte cu funcționalitate rituală. Aproprierea simbolului și ulterioara intervenție asupra reliefului investit cu valoare reprezentativă au călăuzit pașii timizi ai artistului primordial spre conștințarea capacității sale de a plăsmui

forme ale unui imaginar coerent, sub aspect expresiv. Pentru că tehnicile de excavare a pietrelor, până la revoluția industrială, nu au cunoscut decât modificări legate de utilizarea metalelor, din care s-au confecționat unelte tot mai rezistente, a trebuit să înaintăm considerabil în timp pentru a putea examina tehnologia de prelucrare a pietrelor dure, înțelegând cum blocurile pot fi desprinse din zăcământ, apoi transportate și prelucrate. Trecerea în revistă a modului în care anticii reușeau să excaveze materialele, a uneltelor pe care le foloseau (cu trimitere specială la egipteni), a pregătit terenul pentru cercetarea „dimensiunii Carrara”, plecând de la premisa că orașul „aurului alb” și atelierele sale au rămas păstrătoarele vechilor tehnici și unelte ale sculpturii, chiar dacă implementarea celor moderne, cum sunt scannerul tridimensional și robotul antropomorf, desființează mitul artistului tradițional, fapt care pare a confirma profetia lui Arturo Martini, cuprinsă în sintagma care a făcut carieră la sfârșitul secolului trecut: scultura – lingua morta.

Capitolul următor, intitulat „*Aurul alb*” al Munților Apuani ca sursă a „dimensiunii Carrara”, cuprinde două secțiuni. În cea dintâi, *Specificități geografice*, sunt prezentate structura geografică a bazinului marmifer al Munților Apuani, localizarea în acești munți a marilor exploatări, calitățile de bază ale principalelor varietăți extrase, urmărind, în fiecare caz, structura internă a acestora și resursele lor expresive, anomaliile structurale, densitatea și, mai ales, fiabilitatea materialului în procesele executive ale sculpturii, aspecte pe care le-am considerat utile discursului nostru, întrucât sunt strâns legate de tehnica valorificării marmurei, în general, ca și de uneltele necesare sculptorului pentru a o ciopli și a o șlefui. Au fost analizate varietățile de marmură, de la cea mai cunoscută, numită statuario, materialul preferat al sculptorilor care s-au aprovizionat din carierele din Carrara, până la varietățile mai puțin cunoscute. Cea de a doua secțiune, purtând titlul *Perspectiva istorică*, urmărește dezvoltarea acestei mici localități, Carrara, a cărei istorie nu o examinează exhaustiv, ci doar din perspectiva evoluției exploatării zăcămintelor marmifere. Au fost reținute momentele cruciale ale procesului extractiv din Munții Apuani, care a atras după sine și apariția primelor ateliere de sculptură, fenomen care a dus la formarea unei tradiții care a supraviețuit până în ziua de astăzi. Totul pare a fi început odată cu cucerirea și cu colonizarea romană,

după lupte crâncene cu ligurii apuani, când a fost descoperită marmura și a fost fondată colonia Luni, parcursul fiind punctate de apariția carierelor, a primelor rudimente locative (*Vezzala*), mărturiile istorice vorbind despre dezvoltarea tehnicilor de excavare și de transport, din aceeași perioadă datând și primele sculpturi locale, realizate în chiar perimetrul carierelor. Soarta exploatării marmurei este urmărită și în epoca de după căderea Imperiului Roman, în acei seicento anni di tenebre despre care vorbește Emanuelle Repetti, care au dus la abandonarea carierelor și a sculpturii în marmură. Momentul redescoperirii acestui prețios mineral va coincide cu transformarea coloniei *Vezzala* în *cortem de Carraria*, în anul 963, epocă în care apar și primele informații despre reluarea sporadică a unor activități extractive. Aducerea lui Nicola de Apulia (Nicola Pisano) pe șantierele din Pisa, de către Frederic al II-lea, faimosul împărat, va marca reînceperea concretă a activităților extractive în mai multe zone ale bazinului marmifer. Pe vremea romanicului târziu, activitatea atelierului de sculptură al lui Nicola și Giovanni Pisano, la doar câteva zeci de kilometri de cariere, va reda chiar marmurei locale o parte din faima pierdută în perioada de stagnare a Evului Mediu. Marile șantiere din Lucca, Pisa, Pistoia, Genova, Siena sau Florenza vor consolida interesul pentru mica așezare apuană, care va deveni și ținta a numeroase încercări de anexare din partea orașelor învecinate, doritoare de a pune stăpânire pe această resursă naturală. O succintă prezentare a acestor conflicte, cuceriri, retrocedări, precum și a vânzării și a cumpărării acestei zone, evidențiază importanța pe care carierele o vor dobândi în anii care urmează, concomitent cu formarea cercurilor de interese locale care și-au disputat dreptul de a exploata marmura.

Începând cu anul 1473 și cu intrarea Carrarei sub dominația familiei Malaspina, ne apropiem de acea etapă istorică în care prestigiul marmurei se va ridica la un nivel comparabil cu cel al Antichității greco-latine. La doar doi ani după anexare, în 1475, se naște Michelangelo Buonarroti. În 1497 are loc prima sa vizită în cariere, unde va identifica și primul bloc de marmură destinat unei sculpturi. Tot Michelangelo va fi și cel care, la cererea papei Leon al X-lea, va deschide carierele din Masivul Altissimo, la Pietrasanta. Perioada barocului nu va influența în chip hotărâtor ritmul de dezvoltare al economiei locale, deși un alt mare sculptor, Gian

Lorenzo Bernini, va întări semnificativ renumele marmurei de Carrara și se va folosi de specialiști formați la Carrara, care vor ajunge să lucreze la Roma și la Napoli. În anul 1769 este înființată Academia de Arte Frumoase (*Accademia di Belle Arti*) din Carrara, instituție care va cunoaște o prestigioasă înflorire după cucerirea Italiei de către Napoleon, odată cu ajungerea la putere a Elisei Bonaparte. Astfel este favorizată producția locală, prin creșterea impozitelor pe blocurile neprelucrate și prin anularea dărilor atunci când era vorba de producția atelierelor din Carrara, a căror activitate va fi încurajată și prin comenzi imperiale. Acesta este și momentul cristalizării definitive a „dimensiunii Carrara”, atât din punct de vedere istoric, cât și tehnic, deoarece, evoluția modalităților de abordare a marmurei atinge prin Canova evoluția sa maximă. Începând cu acest moment sculptori de pretutindeni vor veni la Carrara, atât pentru marmură, cât și pentru a lucra împreună cu sculptorii și artizanii locali, în atelierele formate special pentru a răspunde exigențelor acestora, cum ar fi cel al lui Carlo Nicoli. Mai aproape de contemporaneitate, am amintit politica culturală a lui Benito Mussolini, cu ambiția sa de a crea cea de a doua Romă. Apoi, studiul își focalizează atenția asupra istoriei recente, când, pe lângă dezvoltarea instituțiilor de învățământ și pe lângă aplicarea unei politici culturale proprii, Carrara se va impune nu numai prin tehnologia sculpturii în marmură, ci și prin măiestria prelucrării altor materiale. Au fost consemnate, la final, implementarea tehnologiilor digitale și aplicarea lor în sculptură, fapt care contravine, într-un fel, spiritului zonei, bazat pe metode tradiționale.

Capitolul intitulat *Michelangelo și „dimensiunea Carrara”*, divizat, la rândul său în mai multe subcapitole, debutează prin radiografierea raporturilor pe care le-a avut marele geniu al Renașterii italiene cu tehnologia de prelucrare a marmurei dezvoltate în zona Munților Apuani și cu locuitorii acestora. Michelangelo Buonarroti, așa cum ne spun Vasari și Condivi, s-a format în mediul artizanal al cioplitoriilor din Settignano. Am dedicat un spațiu amplu formării acestui mare artist, ale cărui relații cu orașul marmurei și cu proprietarii de cariere au fost analizate prin apelul la vasta bibliografie generată de opera sa. Am încercat să subliniem caznele sculptorului, care a petrecut în această localitate mai bine de doi ani. Sunt cunoscute conflictele maestrului cu proprietarii de cariere, generate adesea

de calitatea de mediator economic pe care și-a asumat-o între aceștia și papalitate. La fel de bine cunoscută este exigența lui Michelangelo de a-și procura marmură de cea mai bună calitate, motiv pentru care participa adesea la extragerea ei. Michelangelo a fost unul dintre primii sculptori italieni care a cunoscut îndeaproape zăcămintele de marmură de aici, fiind cunoscut pentru tăința de a-și alege blocurile. Numeroasele conflicte pe care le-a avut cu cei angajați în exploatarea marmurei ilustrează și latura dificilă a raporturilor sale cu această zonă. Cu vremea, între Michelangelo și marmura de Carrara s-a înfiripat însă o legătură extrem de strânsă, pe care o mărturisesc scrisorile maestrului, amintirile contemporanilor, dar și operele realizate de el în acest material. Angajat în extragerea și în transportarea blocurilor, Michelangelo era chiar să-și piardă viața. Evenimentul s-a petrecut într-o faimoasă *lizzatura* când, prin ruperea unui odgon, încărcătura a alunecat necontrolat, eveniment care s-a soldat cu moartea unui muncitor. În ciuda aparențelor, Michelangelo i-a preferat pe localnici, mai ales pentru munca lor grea și pentru devotamentul pe care îl arătau față de marmură. S-a evidențiat astfel un tip de creativitate pe care l-am numit *modus operandi* de tip subiectiv, prin care forma expresivă era căutată în interiorul blocului. Michelangelo nu s-a slujit în această activitate de mijloacele de mărire la scară și i-a plăcut să lucreze singur. Pușinii colaboratori pe care i-a avut i-au fost impuși în general de papalitate, maestrul neavând prea mare încredere în ei. Studiind modul în care maestrul își concepea modelele și mai apoi sculpturile, de la degroșarea blocurilor, care începea încă din carieră, până la terminare, ne-am putut da seama de rigoarea cu care maestrul își concepea sculpturile, cu toate că nu se baza pe artificii matematice, ci pe acuitatea privirii. Nefiind adeptul colaborării cu alți sculptori, sculptorul nu făcea uz de cunoscutele metode de transpunere la scară a punctelor de mărire (obiectiv-matematice), ci își concepea figurile prin apelul la văz, fapt care nu i-a îngăduit o bună colaborare cu colegii de breaslă, după cutumele consolidate în sistemul atelierelor din perioada romanului și a Renașterii.

Odată evidențiate aceste caracteristici ale felului său de a fi și de a lucra, au fost cercetate împrejurările în care maestrul a acceptat totuși, constrâns de papalitate, să colaboreze cu Raffaello da Montelupo și cu Fra Montorsoli, după eșecul unei

prime colaborări, cu Pietro Urbano. S-a arătat reticența sa față de sculptura realizată prin apelul la mâna de lucru străină și felul personalizat, unic, în care degroșarea și definitivarea suprafețelor sculptate. Căutarea formei expresive este evidentă cu atât mai mult în partea finală a vieții artistului, când nu mai acorda importanță detaliilor, iar expresivitatea se naștea pe dimensiunea nonfinitului multora din lucrările sale. Pietà Rondanini reprezintă un bun exemplu, în acest sens, Michelangelo fiind poate primul mare artist care a dezvoltat o viziune sui-generis a volumetriilor expresive, pe care arta modernă le va dezvolta și le va exploata. Uneltele lui Michelangelo n-au diferit de acelea ale altor sculptori, utilizarea lor fiind impusă de specificitatea lucrărilor realizate și de materialul în care a lucrat, deși cel mai adesea a apelat la gradină și la dințele de câine. Cum spuneam, marmura de Carrara a fost pentru Michelangelo un material față de care a simțit o puternică atracție, unicitatea personalității sale izolându-l însă de ceilalți, prin statură și expresivitate. Odată cu Michelangelo, faima marmurei de Carrara reajunge la gloria din Antichitate, când localitatea cu acest nume nici nu exista, dar marmura din aceste locuri slujea deja la realizarea unor monumente grandioase.

Capitolul următor, intitulat *De la Bernini la Max Bill în consolidarea "dimensiunii Carrara"*, împărțit, și acesta, în mai multe secțiuni, încearcă o abordare sintetică a experiențelor istorice legate de utilizarea artistică a bogăției Munților Apuani, începând cu Gian Lorenzo Bernini și terminând cu impasul din perioada contemporană. Apărut într-un peisaj cultural diferit de acela renașcentist, Gian Lorenzo Bernini este un nou tip de creator, deosebit de acela michelangiolesc. Tot atât de adevărat este însă și faptul că împrejurările istorice în care a trăit Bernini erau altele decât acelea ale Renașterii, mișcare născută la adăpostul Umanismului care a înflorit în orașele italiene, după redescoperirea culturii greco-latine. Italia Contrareformei nu mai este Italia lui Michelangelo. Opresiunea spaniolă, activitatea iezuiților și dogmele Conciliului din Trento sunt contemporane cu pauperizarea tot mai vădită a claselor de jos, cu traiul într-un climat de teamă pe care doar prestigiul papalității îl mai putea depăși, prin fastul de care a început să se înconjoare. Pentru a ilustra modul în care se realizează acum colaborările în sculptură, fapt care, așa cum sperăm să se fi înțeles, reprezintă una din componentele de maxim interes ale

procesului de constituire a „dimensiunii Carrara”, am recurs la o comparație între Michelangelo și alt mare utilizator al marmurei de Carrara, Gian Lorenzo Bernini. Alăturarea celor doi sculptori poate părea forțată, câtă vreme ei nu apar în același secol și același curent artistic, însă punerea lor față în față poate ajuta la înțelegerea cu mai multă claritate a două modalități creatoare diferite, aflate în succesiune istorică. Este vorba de un modus operandi subiectiv (Michelangelo) și de un modus operandi obiectiv (Bernini), pe această cale mai ușor de comparat.

Dacă Buonarroti nu agreea colaborările, așa cum am arătat, pentru Bernini acestea au reprezentat o necesitate și o exigență. Nu avem informații care să ne confirme faptul că Bernini va fi căutat vreodată blocuri de marmură direct în cariere, știut fiind că atitudinea maestrului baroc față de materialul în care lucra era diametral opusă față de aceea a maestrului Renașterii. Bernini nu trata marmura ca pe un monolit și nu se sfia să utilizeze mai multe varietăți de marmură în același ansamblu, după cum nu ezita să colaboreze cu alți artiști, așa cum văzuse în atelierul tatălui său, unde s-a și format, într-o atmosferă de lucru similară aceleia în care s-a format și Michelangelo. Ambii sculptori au luat contact cu dalta și cu ciocanul la vârste fragede. Însă numai Bernini va impune în istorie un comportament sculptoricesc care va crea o tradiție ce se va perpetua până în atelierelor din Carrara contemporană. Cu un atelier în care, în momentele sale de maximă glorie, activau 39 de asistenți, Bernini se folosea de sculptorii cu care colabora într-un mod aproape discreționar. La lumina unor studii recente, cum sunt acelea semnate de Jeniffer Montagu sau de Peter Rockwel, a devenit evident faptul că în realizarea operelor berniniene au fost implicați asistenți a căror pregătire tehnică o depășea pe cea a maestrului. Cazul cel mai răsunător are în vedere realizarea grupului statuar Apollo și Dafne, în care „dimensiunea Carrara” este direct implicată. Așa cum arată Jeniffer Montagu, autoare a studiului *Bernini Sculptures not by Bernini*, carrarezul Giuliano Finelli poate fi considerat, cu argumente extrem de credibile, drept coautor al uneia din cele mai faimoase sculpturi atribuite, până nu de mult, în întregime marelui reprezentant al barocului. Colaborarea a avut loc, spun autorii de mai sus, în



prima perioadă din creația lui Bernini, până în 1628, an în care, după o colaborare începută, se pare, prin 1622, cei doi sculptori renunță să mai lucreze împreună.

N-am insistat asupra acestei descoperiri recente din dorința de a țirbi în vreun fel prestigiul marelui sculptor Bernini, ci pentru a face lumină în chestiunea evoluției unui mod tradițional de a concepe și de a executa lucrările, prin apelul la mâna de lucru străină, fapt care, așa cum spuneam și în altă parte, pune personalitatea sculptorului autor într-o postură similară aceleia a unui compozitor-dirijor de orchestră. Dar dacă în muzică orchestrei îi este recunoscut meritul interpretării, motiv pentru care primului violonist i se și strânge mâna, lui Giuliano Finelli nu i-a recunoscut nimeni meritele, deși a folosit un instrument cu nume grăitor, il violino, pentru a plăsmui uluitoarea imagine a mâinilor ninfei Dafne, care se transformă în frunze. *Apollo și Dafne* este o lucrare în fața căreia privitorul rămâne și azi mut de uimire, pătruns de farmecul unei realizări ieșite din comun, dacă nu și cutremurat de riscul performanței obținute în final. Rămâne de explicat doar natura conflictului dintre Bernini și Finelli, similar aceluia dintre Bernini și Francesco Borromini, deși privitorul de azi este departe de urile și de invidiile de odinioară.

Opiniile noastre despre ceea ce am numit un modus operandi obiectiv în sculptura lui Bernini nu concordă din păcate cu acelea ale unor specialiști cum sunt Peter Rokwel sau Anna Coliva, care cred că Bernini ar fi tăiat marmura direct, asemenea lui Michelangelo. Convingerea noastră, formată în „dimensiunea Carrara”, este că, în realizarea unui număr atât de mare de lucrări, beneficiind de ajutorul a numeroși asistenți, tehnica colaborării rămâne imposibil de conceput fără apelul la convenții matematice de transpunere a informației la scară, plecând de la model, știut fiind faptul că modul de a lucra al lui Bernini a fost unul riguros. Deși nu au ajuns până la noi informații concrete legate de tehnica sa de lucru, credem că maestrul și sculptorii-asistenți s-au folosit de o tehnică de mărire de tipul *exempeda* și *definitor*, teoretizată cu mult timp înainte de Leon Battista Alberti. Producția artistică girată de Bernini a fost uriașă, iar tipul de creativitate pe care se bazează implică, așa cum spuneam, un *modus operandi* de tip obiectiv, specific marilor ateliere care iau ființă în vârsta barocului. Disciplina pe care a știut să o impună

Bernini se asociază unei tot mai eficiente deprinderi a mijloacelor de mărire la scară, priceperea angajaților lui Bernini devenind prodigioasă. Cazul lui Giuliano Finelli, despre care s-a vorbit din ce în ce mai insistent, la sfârșitul secolului trecut, ca despre un mare sculptor, rămâne în acest sens pilduitor. Împrejurările istorice au făcut ca măiestria sculptorilor formați la Carrara să fie valorificată cu adevărat abia atunci când Bernini a colaborat cu Giuliano Finelli la realizarea grupului *Apollo și Dafne*. Din motive obiective, mulți meșteri carrarezi migraseră din zona Munților Apuani, în a doua parte a secolului al XVII-lea, urmând calea pe care erau siliți să o apuce totuși cei aflați în căutare de comenzi, primul oraș căutat în acest sens fiind Roma. Numai că, înspre sfârșitul aceleiași perioade, o parte dintre ei vor ajunge să facă drumul invers, revitalizând viața artistică a atelierelor locale. Modul de a lucra obiectiv, specific lui Bernini, va rămâne însă predominant. Priceperea carrarezilor, de care Bernini fusese deplin conștient, va deveni tot mai cunoscută. Astfel încât, pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, începe să capete tot mai mulți adepți ideea deschiderea unei academii de arte frumoase la Carrara. Împrejurările deschiderii acesteia, evocate în partea a doua a capitoului, sunt relativ bine cunoscute. Importantă de subliniat rămâne constatarea că, odată cu primele generații de sculptori formați în academie, la Carrara se afirmă o adevărată școală de sculptură, dezvoltată în perioada iluminismului și a neoclasicismului, care vor triumfa către sfârșitul secolului al XVIII-lea. Metoda de lucru din marile ateliere, cum fusese acela ale lui Gian Lorenzo Bernini, se consolidaseră, perpetuându-se în neoclasicismul școlii de la Carrara reprezentat de Bertel Thorvaldsen și Pietro Tenerani. Aceasta nu numai prin lucrările lor personale, ci și prin modul exemplar în care au știut să colaboreze. Nu trebuie uitat nici numele lui Antonio Canova care, urmând calea deschisă de Michelangelo, va trece pe la Carrara în căutare de marmură, lăsând academiei nou înființate câteva prețioase machete în gips. Începe astfel epoca faimoaselor ateliere carrareze, mândre de profesionalismul angajaților lor, care vor împânzi Europa cu lucrări realizate aici, unele comandate de casele regale ale unor țări cum sunt Anglia, Rusia, Franța ori Olanda. Faima crescândă a marmurei de Carrara, pe plan european, s-a slujit adesea de asemenea mesageri artistici, realitate care poate fi constatată cu prisosință la începutul secolului al XIX-lea.

La un moment dat, totul se tia i se putea face la Carrara, evident, în sculptură, fapt ce explică i o anume plafonare care va duce la o criză tot mai vădită, atunci când noile experiențe artistice, specifice secolului al XX-lea, vor începe să se manifeste. Seria ismelor artistice, care revoluioneaz peisajul artistic al Europei la începutul secolului trecut, va găsi la Carrara un mediu propice de afirmare, cazul atelierelor Nicoli fiind grăitor în acest sens. Prestigiul prelucrării locale a marmurei fusese consolidat încă de pe vremea lui Michelangelo i a lui Bernini care, dei n-a trecut niciodată pe la Carrara, era informat despre calitile artistice ale acestui material, motiv pentru care a apelat la el de attea ori. Fenomenul de care vorbim acum are însă alte caracteristici. Profesionalismul meterilor locali a slujit, în cadrul atelierelor Nicoli, la realizarea unor experiențe artistice cu totul deosebite. Cazul colaborării dintre Max Bill i Dominique Stroobant, găzduită de atelierul S.G.F. este la fel de elocvent. De bună seamă, noile experiențe artistice ale veacului nu implicau doar marmura, aa cum s-ar putea bănui. O lucrare cum e *Continuitate*, aparinnd lui Max Bill, a fost transpusă în granit prin colaborarea cu Dominique Stroobant, la Carrara, colaborarea dintre cei doi evideniind noile practici artistice care încep să se dezvolte acum. Către final, am avut ansa de a introduce în acest capitol i un interviu luat lui Dominique Stroobant, cu intenia de a evidenia formele pe care le-a luat colaborarea dintre cei doi. n fine, panoramarea pe care am făcut-o întregii perioade istorice, l-a avut în vedere i pe Brncui, raportarea sa la „dimensiunea Carrara” evideniind analogii i diferenieri fa de cele realizate în trecut. Asemenea lui Bernini, Brncui n-a trecut niciodată prin Carrara, dar modul de a lucra al lui Michelangelo, din partea a doua a vieii sale, i-a pus amprenta asupra personalitii sale, ct vreme între nonfinitul michelangiolesc i infinitul brncuian pot fi puse în corelaie. Privind lucrurile în ansamblu, putem spune chiar că experienele artistice găzduite de zona Carrarei de-a lungul istoriei evidențiază cel puin două modaliti de a structura formele expresive. Una i aparine lui Michelangelo, fiind prin excelen subiectivă i individuală, care privete direct către modernitate. Cealaltă este de tip obiectiv, bazată adesea pe principii i pe metode matematice, de unde i ideea de coal, de atelier, cu colaborări de tot felul, care a avut ecouri într-o contemporaneitate din ce în ce mai strictă, dar în care

colaborarea s-a dovedit la fel de riguroasă ca aceea de odinioară. Ne referim, evident, la colaborări cum a fost aceea dintre Max Bill și Dominique Stroobant.

Capitolul următor, intitulat *Demers personal*, singurul în care am abandonat pluralul politeșii, reprezintă o incursiune în universul de forme în care am ajuns să evoluez, suita de experiențe prilejuită de plecarea mea la Carrara născându-se din contactul spiritual cu dimensiunea istorică a creativității acestor locuri. Cât de fructuoasă a fost această plecare rămâne la latitudinea cititorului să stabilească, prin lectură, acceptând-o ca modalitate de a intra în contact cu universul plastic pe care l-am imaginat într-un larg interval de timp. Contactul cu atmosfera artistică din Munții Apuani, descoperită în momentul în care părăseam atelierelor Universității de Artă și Design din Cluj-Napoca, m-a condus la o analiză, cred, nepărtinitoare, lucidă, a propriilor cunoștințe și aptitudini, pe care a trebuit să le validez în context internațional. În chip direct, am ajuns în situația de a lucra, ca asistent, pentru sculptori de diverse naționalități și de facturidiferite, personalități care, la rândul lor, au ales Carrara pentru executarea unor comenzi. Am acumulat astfel o experiență tehnologică care ulterior mi-a permis abordarea unor structuri compoziționale proprii, dobândind, în primul rând, mai multă libertate de expresie, fapt mijlocit și de emulația tehnologică a mediului de adopție. Totodată, am avut ocazia de a acumula informații despre alte academii și universități de artă din lume, lucru care mi-a facilitat o analiză obiectivă a propriilor resurse. Participarea la numeroase expoziții și simpozioane internaționale de sculptură mi-a dat și ocazia de a lucra ca autor, reușind astfel să mă poziționez pe ambele părți ale baricadei creativității, împrejurare care, sunt convins, mi-a îngăduit formarea unei viziuni obiective a raportului asistent-sculptor, realitate care, după cum probabil s-a observat, constituie unul dintre subiectele principale ale lucrării de față.

Ultimul capitol, acela de *Concluzii*, încearcă o restituire sintetică a varietății de experiențe cu care am intrat în contact și pe care le-am trăit în chip nemijlocit în „dimensiunea Carrara”, la care ne-am referit în atâtea rânduri. După mai bine de un deceniu de activitate constantă în atelierelor Carrarei ne-am asumat, cum se vede, riscul de a evalua realitățile acesteia atât dintr-un punct de vedere istoric, cât și din perspectiva propriilor experiențe. Dacă ar fi să rezumăm într-o singură fraza

cercetarea noastră, am putea spune, parafrazându-l pe Howard Saul Becker, că aceasta investighează „lumea” sculpturii realizate din marmură de Carrara, de la romani până în zilele noastre. Cum era și firesc, ne-am concentrat atenția asupra unor personalități reprezentative pentru principalele curente artistice care și-au pus amprenta asupra marilor perioade istorice, după epoca sculpturii imperiale, din Antichitate, cum ar fi Michelangelo, pentru Renaștere, Bernini și Finelli, pentru baroc, Canova și discipolii săi, pentru neoclasicism. Numitorul comun al acestor creații a fost folosirea cu predilecăie a marmurei de Carrara, dar și a mâinii de lucru specializate, oferită de bazinul Munților Apuani.

Am încercat chiar să demonstrăm că sculpturile lucrate în marmura de Carrara n-ar fi ajuns să fie realizate, dacă n-ar fi existat munca carrarinilor care au rămas anonimi și care au cioplit, partea nevăzută a capodoperelor pe care le admirăm în marile muzee ale lumii. Toate aceste eforturi au fost depuse de o comunitate formată din *cavatori, lizzatori, bottegai, scalpellini, artigiani* etc. Lume care merită să fie cunoscută pentru că, dacă Michelangelo, cel singuratic, taciturn și încăpățânat, s-ar fi descurcat, poate, și fără ajutorul ei, cu siguranță orgoliosul Bernini nu ar fi putut da viață Romei baroce, cea care ne uimește și azi, fără meșterii din atelierele sale. Pentru realizarea unor sculpturi, materialul în care se lucrează reprezintă o componentă de primă importanță. Tocmai de aceea am insistat și asupra grijii cu care Michelangelo își alegea materialului din care își realiza lucrările, ajungând nu numai să-l cumpere singur, ba chiar să-l și extragă din cariere. Astfel, sperăm să fi reușit să arătăm că, pentru înțelegerea complexă a unei opere de artă, este necesară contextualizarea acesteia în dimensiunea spațială și temporală în care își are originea, realitate care, de obicei, este neglijată în studiile de specialitate. În același scop, am dat informații legate de aspectul financiar al materializării unora dintre sculpturi.

Legată de partea nevăzută a realizării operelor de artă este și problema mecenașilor și cea a comanditarilor. Dacă comitenții lui Michelangelo au avut planuri mărețe, dar s-au dovedit adesea oșvăitori în acțiunile și în deciziile lor, Bernini s-a bucurat de sprijinul total al papilor și al nobililor vremii, îngăduindu-și să plătească numeroși meșteri pricepuți, dintre care mulți erau din Carrara, fapt

ce a contribuit la ducerea la bun sfârșit a multora din proiectele și comenzile angajate. Faptul de a apela la ajutoare pentru a realiza un proiect sculptural nu implică niciun moment contestarea rolului de „plăsmuitor” al sculptorului, căruia îi aparține, ca om dotat cu sensibilitate și cu forță creatoare. Am încercat doar să depășim perspectiva care pune sub semnul întrebării poziția sa în acest context, neglijând adesea mediul în care acesta a activat și circumstanțele în care și-a realizat operele. Pe de altă parte, nu ne putem ralia nici părerilor excesive, conform cărora existența semnăturii unui artist cunoscut pe un anumit obiect îl și transformă într-o operă de artă, în baza unor „convenții” stabilite de personalitățile care își desfășoară activitatea în industria artei. Tot așa, rolul artistului nu poate fi transferat personalului ajutător și nici redus la ceea ce poate realiza robotul.

Lucrarea este însoțită de o *Bibliografie* constituită din cărți care ne-au servit pentru realizarea cadrului istoric, social și geografic al Carrarei; marea majoritate a lucrărilor consultate sau citate sunt de specialitate și ne-au ajutat în argumentarea unor opinii proprii sau a unora susținute de specialiști și pe care le-am împărtășit și noi. Am alăturat și un capitol de *Anexe*, referitoare la receptarea lucrărilor noastre cu ocazia unor expoziții. Pentru că lucrările expuse cu ocazia susținerii publice a tezei noastre sunt în număr limitat, am recurs la o anexă cu reproduceri, pe care le-am considerat reprezentative pentru evoluția personală.

## CUPRINS

I. ARGUMENT.....**Error! Bookmark not defined.**

II. „DIMENSIUNEA CARRARA” CA MOD DE ASUMARE SUBIECTIVĂ**Error! Bookmark not defined.**

III. DELIMITĂRI TEORETICE ȘI EXIGENȚE METODOLOGICE**Error! Bookmark not defined.**

1. La început a fost cuvântul? .....**Error! Bookmark not defined.**

2. Ochiul proaspăt al preistoriei. ....**Error! Bookmark not defined.**

2.1. *Natura naturans*. .... 19

2.2. Formele naturalității. Eroziune și sculptura *avant la lettre*.....**Error! Bookmark not defined.**

2.3. Artele primitive și reprezentările infantile. ....**Error! Bookmark not defined.**

2.4. De la manuport la sculptură. ....**Error! Bookmark not defined.**

3. Expresii ale tridimensionalului. ....**Error! Bookmark not defined.**

3.1. Dimensiunea spațială. .... 27

3.2. Formarea atelierelor. ....**Error! Bookmark not defined.**

3.3. Transmiterea cunoștințelor între generații. ....**Error! Bookmark not defined.**

4. Sculptura – *lingua morta*. ....**Error! Bookmark not defined.**

IV. „AURUL ALB” AL MUNȚILOR APUANI CA SURSĂ A „DIMENSIUNII

CARRARA” .....**Error! Bookmark not defined.**

A. SPECIFICITĂȚI GEOGRAFICE.....**Error! Bookmark not defined.**

1. De la *statuario* la *bianco P*..... 44

2. Structura internă a marmurei de Carrara și resursele sale expresive.**Error! Bookmark not defined.**

B. PERSPECTIVA ISTORICĂ.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
1. De la <i>Portus Lunae</i> la <i>lunensium lapicidinis</i> .....	55
2. <i>Vezzala versus Carrara</i> din Evul Mediu până în Renaștere... <b>Error! Bookmark not defined.</b>	
3. Marmura <i>de Carrara</i> în lumea modernă. .... <b>Error! Bookmark not defined.</b>	
4. Postmodernismul robotizării contemporane..... <b>Error! Bookmark not defined.</b>	
V. MICHELANGELO ȘI „DIMENSIUNEA CARRARA”.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
1. Radiografia unei mari iubiri: marmura <i>de Carrara</i> . .... <b>Error! Bookmark not defined.</b>	
2. <i>La lizzatura</i> . .... <b>Error! Bookmark not defined.</b>	
3. Structura unui tip de creativitate. .... <b>Error! Bookmark not defined.</b>	
4. <i>Spiritus loci</i> în constituirea „dimensiunii Carrara”. .... <b>Error! Bookmark not defined.</b>	
5. Maestrul și ajutoarele sale..... <b>Error! Bookmark not defined.</b>	
6. Nonfinitul..... <b>Error! Bookmark not defined.</b>	
7. „Dimensiunea Carrara” și uneltele lui Michelangelo. .... <b>Error! Bookmark not defined.</b>	
VI. DE LA BERNINI LA MAX BILL ÎN CONSOLIDAREA „DIMENSIUNII CARRARA”.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
1. Gian Lorenzo Bernini. .... <b>Error! Bookmark not defined.</b>	
2. Giuliano Finelli și paternitatea grupului statuar <i>Apollo și Dafne</i> . <b>Error! Bookmark not defined.</b>	
3. Academia din Carrara și lumea atelierelor..... <b>Error! Bookmark not defined.</b>	
4. De la Antonio Canova la Carrara modernă..... <b>Error! Bookmark not defined.</b>	
5. Max Bill și Dominique Stroobant. .... <b>Error! Bookmark not defined.</b>	
6. De ce nu a venit Brâncuși la Carrara?..... <b>Error! Bookmark not defined.</b>	
VII. DEMERS PERSONAL.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
VIII. CONCLUZII.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
IX. BIBLIOGRAFIE.....	236
X. ANEXE.....	258



1. Rezumat. Dimensiunea Carrara. Istorie și contemporaneitate .....	258
2. Cuvinte cheie. ....	270
3. Résumé. La dimension Carrare. Histoire et contemporanéité .....	271
4. Table des matières .....	284
5. Mot-clés .....	286
6. Summary. The Carrara Dimension. History and Contemporaneity .....	287
7. Table of contents .....	299
8. Keywords.....	301
XI. TEXTE CRITICE și INTERVIURI.....	302

## XI. CUVINTE CHEIE

**Dimensiunea Carrara, endogen, exogen, context, sculptură avant la lettre, tridimensional, sculptura- lingua mortra, marmură, statuario, lunensium lapicidinis, ateliere, asistenți, ajutoare, robotizare, Michelangelo, la lizzatura, schiță, model, machetă, nonfinitul, modus operandi subiectiv, Bernini, Finelli, colaborare, modus operandi obiectiv, paterntate, Canova, Thorwaldsen, Tenerani, școala de la Carrara, atelierul Nicoli, atelierul S.G.F., Max Bill, Dominique Stroobant, non-finit și in-finit, Brâncuși, demers personal, eveniment vizual, tehnică, inovație, libertate de expresie.**

