

## Pietra di Huamanga. Le influenze degli alabastrai e figurinai toscani nella lavorazione dell'alabastro andino

Poco più di vent'anni fa, nel 1998, si teneva a Lima, presso il Museo de Arte, un'importante esposizione di manufatti in 'pietra di Huamanga', un alabastro scavato nell'omonima provincia andina, nella regione di Ayacucho, di cui la città dal medesimo nome è capoluogo. Per il numero e la varietà dei pezzi scultorei esposti, il ricco catalogo, curato da Natalia Majluf e Luis Eduardo Wuffarden<sup>1</sup>, costituisce di fatto un repertorio e uno studio ancora non superati della storia di questa produzione, tenendo dietro a un'altra sola pubblicazione specifica sul tema, redatta nel 1960 da uno dei principali collezionisti peruviani di lavori in alabastro andino: Jaime Bayly Gallagher, membro fondatore dello stesso Museo de Arte di Lima<sup>2</sup>. L'idea della mostra fu sollecitata dalla grande attenzione ricevuta da due serie di rilievi esposti nel 1995 nella capitale peruviana, per le celebrazioni intitolate a *S. Rosa de Lima y su tiempo*. Le opere, ispirate alla figura e alla vita della santa patrona della città e provenienti dalla locale basilica-santuario e dal convento di S. Rosa di Ocopa, erano di ignoti intagliatori sette-ottocenteschi, ma il concorso a tema indetto in quell'occasione per scultori e artigiani dimostrò persistenti abilità di lavorazione.

Esistono nell'America centro-meridionale numerosi giacimenti di alabastro<sup>3</sup>. Dovunque il materiale fu impiegato dagli spagnoli per ricavare piccole statue e oggetti che in Europa erano solitamente in marmo – mortai, acquasantiere, croci... – spesso con rialzi cromatici. In Perù, le cave del

Cuzco presero il nome generico di *berenguelas*, da un luogo presso la città dove si estraeva una pietra candida di speciale trasparenza; le cave della regione di Puno e del lago Titicaca offrono invece un materiale bianco-rosato, da cui i contadini ricavano ancora rustici amuleti, figurine e oggetti propiziatori. Ma solo in Huamanga, dove a metà Cinquecento gli effetti della colonizzazione avevano disarticolato le tipiche produzioni artigianali ed esisteva una precedente tradizione scultorea in pietra per decorazioni architettoniche<sup>4</sup>, la scoperta, negli anni Ottanta del XVI secolo<sup>5</sup>, di grandi cave di un alabastro bianco facilmente lavorabile permise, per impulso iniziale di intagliatori spagnoli, lo sviluppo di una scuola scultorea. Dal Seicento a oggi la scuola di Huamanga è stata una delle più rilevanti manifestazioni artistiche del Perù, inizialmente producendo soprattutto, ma col vantaggio di tempi brevi e basso costo, le immagini devozionali necessarie all'evangelizzazione e richieste da autorità ecclesiastiche e ordini religiosi.

Attraverso le numerose opere riunite e pubblicate nella mostra limegna del 1998, anche la lavorazione della pietra di Huamanga, nel processo di permanenze e di trasformazioni stilistiche e iconografiche caratteristica dell'arte coloniale e di quella delle giovani repubbliche latino-americane, permette di accertare puntuali derivazioni europee: prima fra tutte quella dalle raccolte di stampe, principalmente fiamminghe, condotte per la militanza ideologica e religiosa, e per con-



1. Anonimo, *Immacolata Concezione (Donna dell'Apocalisse)*, fine del XVII-inizi del XVIII secolo, 34,5 x 26,5 cm, Lima, collezione Bayly.



2. Juan de Jáuregui, *Donna dell'Apocalisse*, acquaforte, 1614.

formazione ed esercizio figurativo delle maestranze autoctone e meticce. I soggetti predominanti, legati alla Controriforma spagnola, afferivano a un repertorio tematico ristretto: momenti della Passione di Cristo, allegorie della Redenzione, effigi di santi, devozioni mariane, soprattutto il culto per l'Immacolata Concezione, come nel caso dell'illustrazione calcografica di Juan de Jáuregui per la *Vestigatio arcani sensus in Apocalypsi* del gesuita Luis de Alcázar (Anversa, 1614) (figg. 1, 2, tav. XXIII).

Le incisioni erano esibite dall'artefice al committente perché scegliesse un soggetto, o proposte dal secondo come modello a cui attenersi, pur con le prevedibili semplificazioni del messaggio dottrinario, talvolta interpretato con libertà e con sovrapposizioni dovute al gusto locale<sup>6</sup>. Grande rilevanza ebbero i prodotti editoriali di Plantin e Moretus, che già avevano invaso il mercato imperiale spagnolo. Ad Anversa uscirono nel 1593

anche le *Evangelicae historiae imagines* del gesuita mayorchino Jerónimo Nadal, illustrate dai fratelli Wierix e da Karel van Mallery, Nicolas de Bruyn, Martin Nuyts, Adriaen e Jan Collaert su disegni di Bernardino Passeri e Martin de Vos. Subito popolari in Europa, le stampe furono portate dai padri della Compagnia di Gesù in tutto il Sud andino e impiegate dagli alabastrai di Huamanga almeno un secolo prima che in pittura, talvolta preferendole a incisioni precedenti da cui esse erano tratte, parimenti note nella colonia spagnola<sup>7</sup>. Così accade nel bassorilievo con la *Messa di san Gregorio* della collezione Gruenberg di Lima (fig. 3, tav. XXIV), tratto, con inserimenti figurati che liquidano i dubbi prospettici e assecondano la fantasia dell'autore, da una stampa di Simon Wynhoutsz Frisius (Harlingen, ca. 1580-L'Aia ca. 1628) su disegno di Jan Gossaert detto Mabuse, riprodotto in controparte un soggetto di Dürer edito per la prima volta nel 1511.



Forse l'opera huamanghina più antica tra quelle oggi note è un bassorilievo con dorature a pennello raffigurante *Cristo con san Michele Arcangelo, la Vergine e il committente*, dalla collezione Lámburri-Orihuela del Museo de Osma, Lima (fig. 4), pubblicato erroneamente nel catalogo limegno del '98 come un *Cristo e tre santi*. Probabilmente applicato in origine a uno scomparto di altare, il bassorilievo dev'essere considerato piuttosto il contenuto dell'altare domestico di un notevole indio convertito, viste le piccole dimensioni (25,5 x 20 x 2,5 cm) e il gesto di confidenza della figura femminile verso Gesù, usato inequivocabilmente per Maria anche in opere popolari peruviane più tarde. Lo ieratismo arcaizzante mostra l'influenza formale, permeata dalle convenzioni già in atto nella locale cultura lignea coeva, della predicazione per immagini e dell'assimilazione dei modi fiamminghi a quelli italiani e marchigiani attuati dal pittore gesuita Bernardo Bitti, divenuto un riferimento di ortodossia rappresentativa nella vasta area andina in cui l'artista poté lavorare<sup>8</sup>.

Altre differenti tracce italiane si riconoscono nelle tematiche profane che dalla fine del Settecento si impongono nelle creazioni huamanghine, rispondendo sia allo spirito idealizzante della vicina scuola artistica del Cuzco, sia al nuovo classicismo europeo e insieme all'incipiente gusto 'costumbrista'.

Carlo III di Borbone, già duca di Parma e Piacenza dal 1731 al 1735, re di Napoli e di Sicilia dal 1735 al 1759 e da quell'anno re di Spagna, dette fondamentali impulsi alle arti. Le sue riforme, mentre centralizzavano il potere alleggerendo la burocrazia coloniale, favorirono il commercio marittimo, ulteriormente incrementato nel 1778 dai *Decretos de libre comercio*, che abbatterono il monopolio di Cadice e Siviglia. In Perù le nuove idee illuministe, pur sostenute soprattutto da intellettuali e funzionari limegni, sollecitarono il contatto con altre nazioni europee e insieme la scoperta del paese. La *pedra de Huamanga*, tornata in auge per la fortuna mineraria del vicino Cerro de Pasco, sostituì – in oggetti di uso quotidiano e minuterie decorative – la porcellana, alla cui lavorazione re Carlo aveva dato impulso a Capodimonte, dislocandone poi la manifattura nel Palazzo del Buen Retiro a Madrid e sostenendo le esportazioni della fabbrica valenciana di Alcora, fondata dal conte di Aranda nel 1729 e così sensibile alla moda francese. La scultura in alabastro e in legno del Sud andino maturò il gusto per levigate figure simboliche in posa su pedane rococò, ritoccate a colori pastello e oro, talora ispirate a cineserie o comunque a un esotismo orientale. Dietro l'impulso dato da Carlo III a tale tradizio-



3. Anonimo, *Messa di san Gregorio*, primo terzo del XVII secolo, 36x45x2 cm, Lima, collezione Gruenberg.

4. Anonimo, *Cristo con san Michele Arcangelo, la Vergine e il committente*, prima metà del XVII secolo, 25,5x20 cm, Lima, Museo de Osma, collez. Lámburri-Orihuela.





5. *Frutti in alabastro policromato*, fine del XVIII-inizi del XIX secolo, Lima, collezione privata.

ne, si fecero presepi sul tipo di quelli in gesso e legno già diffusi nel territorio dell'attuale Ecuador, magari introducendo fauna e flora locali; o reali-

6. Manifattura Nigri (Lucca), *Personaggi popolari uruguayani*, fine del XIX secolo, 20 cm, Firenze, collezione privata.



stiche composizioni di frutta riproducenti i gessi a misura naturale documentati al Cuzco almeno dalla metà del Seicento (fig. 5)<sup>9</sup>, ma forse derivati in ultimo dai modelli ceramici robbiani esportati in Francia più di un secolo prima, come la famosa *Coppa* del Museo di Ecoen. Comparvero inoltre in Huamanga, a fianco di personaggi galanti, pastorili e cortigiani, figure popolari, variamente declinate in oggetti da tavola, candelieri, soprammobili. Se si riferirono alla tradizione accademica europea i monumenti della prima stagione repubblicana – come quello alla *Libertà*, fatto erigere da Simon Bolívar nel 1825 sul campo della vittoria sugli spagnoli, presso Ayacucho –, ignorando materiale e scultori del luogo, nel 1852 l'ayacuchano Juan Suárez ebbe l'incarico dalle autorità cittadine per un secondo, imponente monumento da realizzare in *mármol de Cangallo* (alabastro di una cava vicina). Il materiale però si rivelò inadatto alle grandi dimensioni e a strutture complesse: nel '63 la statua principale era già priva di testa e di parte del braccio<sup>10</sup>.

Aiutante di Suárez fu probabilmente Luis Medina, anch'egli autore di colossi in alabastro andati perduti, ma che per qualche decennio furono di grande effetto nel *Panteón* e nel giardino della Plaza Mayor di Ayacucho. Giunto a Lima nel 1871 per partecipare alla prima Esposizione Nazionale, Medina vi presentò opere in alabastro e in gesso eseguite nella capitale, tra cui una coppia di personaggi andini a grandezza naturale<sup>11</sup>. Di lui non



rimangono altre notizie, ma questi ultimi due gessi ebbero sicura relazione con prodotti coevi dei figurinai italiani e artigiani plasticatori originari della Lucchesia, che in quegli anni giunsero nelle Americhe spinti dalla povertà: dal Midwest al Cile, tra la metà del XIX secolo e i primi decenni del XX, i Lucchesi dettennero il mercato delle statue in gesso, riproducendo in scala opere scultoree e monumentali (tipici i primi *gadgets* turistici newyorkesi con la forma di un'altra *Libertà*, quella del Bartholdi) e, nei paesi del Sud cattolico, personaggi del presepe o, appunto, della tradizione folclorica e letteraria locale (fig. 6)<sup>12</sup>.

Ma la sperimentazione avviata nel Regno di Napoli da Carlo di Borbone era confluita parimenti nella maggiore manifattura italiana di alabastrici, che ebbe casi significativi di esportazione verso le Americhe e di scambio iconografico con la produzione huamanghina. Nel primo Settecento l'attività degli alabastrai volterrani aveva subito un marcato declino sia nella qualità dei manufatti che nelle tecniche di commercializzazione. Nell'aprile del 1768 una commissione granducale fu incaricata di valutare lo «stato delle arti e manifatture» a Volterra<sup>13</sup> e procurare rimedi ai limiti che l'artigianato locale si trovava allora ad affrontare. Nella relazione finale, consegnata alla Cancelleria della Comunità, la commissione rilevava come, accanto alla produzione dozzinale delle cosiddette 'Avemarie' o 'anime' o perle false volterrane – riversata in genere sul mercato senese e romano e a cui era adibita una manodopera poco qualificata, specie femminile, soggetta alla speculazione dei mercanti –, continuasse anche la lavorazione di oggetti complessi, eseguiti spesso su disegno della committenza e, come sappiamo dal resoconto di una visita del granduca Pietro Leopoldo nel 1773<sup>14</sup>, spediti all'estero dal porto di Livorno, in particolare verso l'Inghilterra. Il *Saggio di ricerche* dell'erudito e storico volterrano Giachi, redatto prima del 1786, a margine della trattazione sulle arti accenna alla lavorazione degli alabastrici, effettuata in città da quaranta artefici attivi:

Da questi nostri artefici si fabbricano piccole statue, vasi lavorati al tornio di molti e vari disegni con vaghi ornamenti di bassi rilievi per uso di tavola, camminetti, toelette: altri così sottili e risplendenti che servono a ritenervi il lume nella notte; scatole, vassoi, ciotole, scrivanie, intarzi, e tutto ciò che potrebbe eseguirsi per mezzo di qualunque pasta o gesso<sup>15</sup>.

Pur non riconoscendo all'oggettistica locale un autonomo valore tipologico e formale, eccetto quello «di un 'polimento vistoso e lucido' certo sgradito al gusto di un'epoca incline alle patine dell'antichità»<sup>16</sup>, il Giachi concludeva che «se la città avesse qualche maestro di disegno, che



7. R. Merlini, *Lampada con figura femminile*, 1925, 127 cm, Firenze, collezione Scheggi-Merlini.

istruisse ed inventasse, [i lavori] potrebbero trovare uno smercio maggiore e maggiori richieste».

La riorganizzazione della produzione volterrana avvenne grazie a Marcello Inghirami Fei. Di antica famiglia locale, fondò una fabbrica di alabastrici che adattasse alla realtà cittadina le attività napoletane dello zio Domenico Venuti, soprin-



8. Anonimo, *Allegoria del Cuzco e Huamanga*, anni Venti del XX secolo, 28,5x23x8,5 cm, Lima, collezione Barbosa-Stern.

tendente del Museo Farnese e, dal 1779, presidente della Regia Fabbrica di Porcellana. Della manifattura napoletana il Venuti aveva completamente riorganizzato anche l'attività commerciale, orientando la lavorazione su modelli di gusto neoclassico, conformi alle richieste del mercato viennese e parigino, fondando una scuola interna di nudo, chiamando a Napoli disegnatori

stranieri e recuperando tutta l'esperienza tecnica e formale della borbonica manifattura di Capodimonte. Nella seconda metà degli anni Novanta del secolo, il fratello di Marcello Inghirami, Francesco, aveva abbandonato la carriera militare per occuparsi di archeologia classica ed era stato nominato *pro tempore* 'Intendente generale degli scavi d'antichità' nella Regia Fabbrica napoletana<sup>17</sup>. Incaricato di trarre modelli dagli oggetti provenienti da Pompei ed Ercolano, egli li descrisse in uno studio del 1790<sup>18</sup>, che sicuramente sollecitò l'interesse di Marcello per i ritrovamenti etruschi, ormai venuti all'attenzione internazionale e a Volterra raccolti in un museo da monsignor Guarnacci già nel 1781. Marcello ricevette da Napoli istruzioni aggiornate per la gestione di una manifattura tecnicamente avanzata e, se non proprio precisi modelli formali, almeno concrete indicazioni tipologiche e stilistiche.

Mentre si potenziava il commercio degli alabastrini<sup>19</sup>, dall'ottobre 1791 prese avvio a Volterra il laboratorio impiantato nell'ex monastero e conservatorio femminile benedettino di San Dalmazio, che dopo la soppressione leopoldina dell'istituto religioso era stato acquistato da Marcello Inghirami grazie all'eredità ricevuta dallo zio Giuseppe Fei. Nel 1792 la manifattura iniziò a funzionare con più di cento operai, personale impiegatizio e maestri istruttori di ornato e scultura che soppiero alla precedente mancanza di scuole locali. Intenzionato a fare ricorso a quanto era maturato in ogni ramo affine della arti, Marcello nominò direttore artistico dell'officina lo scultore marsigliese Bartolomé Corneille, italianizzato in Bartolommeo Cornelio, *pensionnaire* dell'Accademia di Francia a Roma. A lui fu inizialmente affian-



9. Anonimo, *Allegoria della Patria*, 1821-1825, 13,5x24x4,5 cm, Lima, collezione J. Liébana.

cato il connazionale Jean Baptiste Desmarais, che collaborò a lungo con l'officina anche da esterno. Per meglio predisporre una diffusione internazionale dei prodotti, e per implicito tentativo di adeguarsi ai modelli di oggettistica di un mercato che allora dettava la moda, nel 1792 fu pubblicato a Livorno, in francese, il repertorio dettagliato dei prodotti, un *Manifeste* operativo e illustrativo della fabbrica di S. Dalmazio, che assicurava accurate riproduzioni dall'antico di vasi e oggetti, na-

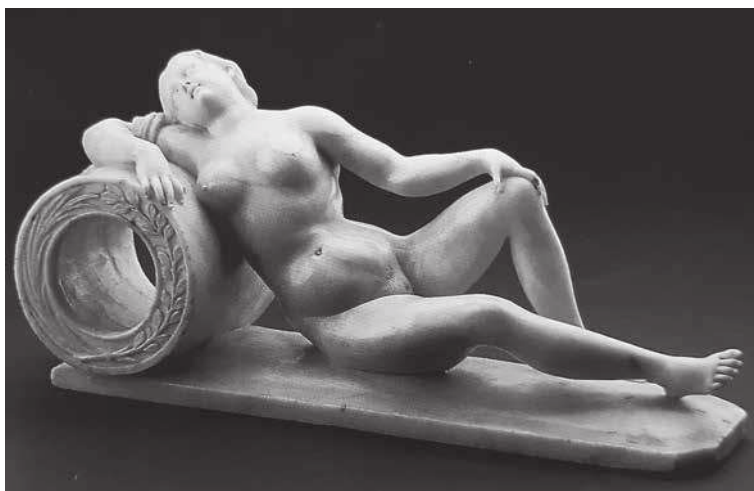
turalmente più economiche rispetto alle possibili riduzioni in marmo.

Forse per la sua familiarità con le antichità romane, si convocò a Volterra dalla città pontificia lo scultore Vallentier, o Vallentieri, in seguito primo maestro del giovane Lorenzo Bartolini<sup>20</sup>. E poi i fiorentini Francesco Costoli, padre del più noto scultore Aristodemo ed esperto nella lavorazione a scagliola, e il disegnatore Pampaloni, fratello del più noto scultore Luigi. Due siciliani, l'ornatista

10. Anonimo, *Liberatore che incorona la Patria*, 1821-1825, 22x28x6,5 cm, Lima, collezione P. e D. Bayly.



11. B. Rojas, *Figura in riposo*, metà del XIX secolo, 14x8x30 cm, Lima, collezione T. Leguía e J. Bustamante.







12. *Guerriero con le spoglie del leone*, 1825 ca., cm 8x5x1,8, Lima, collezione L. Bayly de Ugarte.

Francesco Teti e il figurista Salvatore Bongiovanni, furono chiamati a Volterra con il torinese Carlo Castellari e i fiamminghi Nazard e Van Lint, modellisti. «A S. Dalmazio», scrive Maurizio Cozzi, «si formarono i quadri delle future 'botteghe' dell'alabastro»<sup>21</sup>. Allievi di Bartolommeo Cornelio furono ad esempio Antonio Faltoni, nel 1818 il primo maestro della neonata 'Scuola di disegno' volterrana; il napoletano Giuseppe Zito che, in società con il già ricordato Francesco Cari, nel 1804 si mise in proprio divenendo il precursore degli alabastrai 'viaggiatori'<sup>22</sup>, e il giovane Niccolò Viti, padre di Giuseppe e Amerigo, le cui disavventure d'esportazione in Sudamerica, con disagiati viaggi andini, sono documentati nel museo volterrano di Palazzo Viti<sup>23</sup>.

Gli alabastrai toscani trassero spunti naturalistici dalle esperienze peruviane. È il caso dell'esecuzione di frutti colorati, come si è visto familiare all'ambito del Cuzco sin dal Seicento, sebbene già diversamente studiata nelle composizioni settecentesche da centrotavola in varie ceramiche italiane. Né sono da escludere contaminazioni nelle frequenti lueggiate a oro, sebbene il decorativismo volterrano non disdegnasse anche particolari in metallo o cammei in scagliola. Di fatto le piccole sculture ayacuchane sovente paiono richiamare modelli toscani, fino ai primi decenni del secolo scorso, quando per esempio certe figure che ornano il liberty dannunziano delle lampade del settignanese Ruggero Merlini (fig. 7) possono



13. *Guerriero che vince il leone*, primo terzo del XIX secolo, 20x27x13 cm, Lima, collezione T. Leguía e J. Bustamante.



riflettersi inaspettatamente nei modi depurati di un'anonima, teatrale *Allegoria del Cuzco e Huamanga* della collezione Barbosa-Stern di Lima (fig. 8, tav. XXV).

Gli articoli prevalenti dell'opificio volterrano, oltre a lampade da muro e da tavolo, furono tazze e vasetti per profumi e unguenti, candelieri, cornici per caminetti, calamai e fermacarte – i cosiddetti 'scrittoi' e 'calcalettere' – e casse per orologi, spesso accompagnate da figure di gusto mitologico adagate a suggerire il trascorrere del tempo. Dopo la proclamazione di indipendenza di José de San Martín, nel 1821, queste forme furono attribuite in Perù a numerose allegorie della Patria (fig. 9, tav. XXVI), quasi suggerendo che il paese si era riappropriato del suo tempo, della sua storia, sebbene sconfinassero presto nel semplice compiacimento per il nudo femminile (figg. 10, 11, tavv. XXVII, XXVIII).

Al medesimo modo, i leoni soprammobili usciti dalla fabbrica Inghirami nel primo Ot-

tocento ebbero un seguito nelle *piedras* rappresentanti la Spagna, prima romanicheggianti e feroci e più tardi, dopo l'indipendenza, vinti e calpestati (fig. 12), assunti ad allegoria della vittoria sulla madrepatria. L'artefice indigeno che scolpì sulla facciata lapidea primo-seicentesca della chiesa di Sica Sica, in Bolivia, un *Sansone* o *Ercole* che in groppa al leone allarga a mani nude le fauci della belva per abbatterla, desumendone le forme dal *Bellerofonte a cavallo che incalza la Chimera*, uno degli *Emblemi* di Andrea Alciati (1531)<sup>24</sup>, fu il precursore di una lunga serie di sculturette di fervore sovranista (fig. 13) dove il Perù è simbolizzato da guerrieri che soffocano la 'belva spagnola' strappandole la lingua e censurandone la voce.

Nicoletta Lepri  
Centro di Studi sul Classicismo,  
Prato  
nicolepri@inwind.it

#### NOTE

1. Cfr. N. Majluf, L.E. Wuffarden, *La piedra de Huamanga: lo sagrado y lo profano*, catalogo della mostra (Lima, 1998), Lima, 1998.

2. Cfr. *Arte popular*, Lima, 1980.

3. La definizione generica è preferita per esempio da F. de la Maza, *El alabastro en el arte colonial del México*, México, 1966; F. Stastny, *Las artes populares del Perú*, Madrid, 1981, p. 167.

4. Si veda il corregidor D. de la Bandera, *Relación general de la disposición y calidad de la provincia de Guamanga* [...], in *Relaciones geográficas de Indias*, recopiladas por M. Himénez de la Espada, Madrid, 1881-1897, I, pp. 176-177. Cfr. anche F. Kauffmann Doig, *Influencia inca en la arquitectura peruana del virreinato: el fenómeno huamanguino*, Lima, 1965.

5. Cfr. P. de Ribera, A. Chávez de Guevara, *Relación de la ciudad de Guamanga y sus términos. Año de 1586*, in *Relaciones geográficas de Indias*..., I, cit., pp. 193-194.

6. Cfr. Majluf, Wuffarden, *La piedra de Huamanga*..., cit., pp. 44 ss.

7. Cfr. N. Lepri, *Percorsi di stampe fiamminghe tra il Sudamerica coloniale e la Toscana*, in «Giornale di bordo», 2016, 44, pp. 3-22.

8. Cfr. J. de Mesa, *Bernardo Bitti, un pittore manierista in Perù*, in «Il Vasari», 1963, n.s. 7=21, pp. 23-29, 84-88; A. Palesati, N. Lepri, *Matteo da Leccia, manierista toscano dall'Europa al Perù*, Pomarance, 1999, pp. 165-167; C.

Irwin, *Bernardo Bitti, an Italian Reform painter in Peru*, in *Art and reform in the late Renaissance*, a cura di J.M. Locker, New York-London, 2019, pp. 262-277.

9. Cfr. le descrizioni in *Huamanga vindicada (obra histórica de Ayacucho)* 1803, Ayacucho, 1947, dal ms. dell'Archivo arzobispal de Ayacucho: R. Muñoz, *Huamanga vindicada de las notas de estúpida para las artes y para las ciencias, de Pueblo bárbaro e incivil* [...]; Majluf, Wuffarden, *La piedra de Huamanga*..., cit., pp. 88-93.

10. «Emblematica» del Perù del tempo, scrisse lo statunitense E.G. Squier dietro una sua foto dell'opera: New Orleans, Tulane University, Latin American Library, 4 B, *Public Monuments*. Per il progetto di Suárez cfr. Ayacucho, Archivo Departamental, Protocolos, 208, cc. 77v-78r, in R.H. Mancilla Mantilla, *Monumento de la Libertad de Ayacucho y los nuevos tiempos*, in «Boletín del Archivo Departamental de Ayacucho», 1983, 12, pp. s.n.; Majluf, Wuffarden, *La piedra de Huamanga*..., cit., p. 26.

11. Riprodotte da D. Barrera in T.J. Hutchinson, *Two years in Peru, with exploration of its antiquities*, London, 1873, I, pp. 337, 339.

12. Per l'inquadramento del fenomeno, cfr. i documenti del Museo dell'Emigrazione Paolo Cresci a Lucca.

13. È riprodotta in M. Cozzi, *Alabastro. Volterra dal Settecento all'art deco*, Firenze, 1986, App. I, pp. 203-206.

14. Cfr. P.L. Asburgo Lorena, *Relazioni sul Governo della Toscana*, a cura di A. Salvestrini, Firenze, 1974, II, pp. 232-233. Cozzi (*Alabastro*... cit., p. 51) nota che è questa la prima volta che si menziona uno specifico mercato stra-

niero. Meno positive sono le valutazioni del sovrano nelle successive visite, nel 1786 e nel 1789.

15. A.F. Giachi, *Saggio di Ricerche storiche sopra lo stato antico e moderno di Volterra*, Firenze, 1786 [II ed. Volterra, 1887], p. 156.

16. Cozzi, *Alabastro...*, cit., p. 13.

17. Sull'attività dei due in merito alle questioni settecentesche sull'antico, S. Pinto, *La promozione delle arti negli stati italiani dall'età delle riforme all'Unità*, in *Storia dell'Arte italiana*, p. II, vol. II, t. II: *Settecento e Ottocento*, Torino, 1982, pp. 791-1079, in part. p. 795; R. Charles, *Porcellane europee del Settecento*, Firenze, 1967, pp. 257-259. Sull'importanza dei rapporti parentali nell'attività dell'Inghirami, cfr. Cozzi, *Alabastro...*, cit., pp. 16 ss.

18. Cfr. A. Cinci, *Guida di Volterra*, Volterra, 1835, p. 6; B. Pini, *Francesco Inghirami e il merito dei suoi studi etruscologici*, in «Rassegna volterrana», 5, 1931, 1, pp. 27-28.

19. Si vedano le sue lettere alla Biblioteca Guarnacci di Volterra (Archivio Inghirami, Fabbrica alabastri, I) di cui una pubblicata da Cozzi (*Alabastro...*, cit., pp. 207-209) da cui deduco le ulteriori notizie.

20. Fra le più tarde commissioni del Bartolini nel volterrano, per vecchi vincoli di amicizia locali, c'è quella per l'altare della messicana Madonna di Guadalupe nella villa omonima di proprietà dei Tangassi, alabastrai esportatori. Cfr. A. Palesati, N. Lepri, scheda in *Montecatini Val di Cecina, arte e storia*, Pomarance, 2003, pp. 120-127; A.

Palesati, scheda 58 in *Lorenzo Bartolini scultore del bello naturale*, catalogo della mostra (Firenze 2011), a cura di F. Falletti, S. Bietoletti, A. Caputo, Firenze, 2011, pp. 324-327: 327.

21. Cfr. Cozzi, *Alabastro...*, cit., pp. 36 e 52. V. anche M. Cavallini, *La Regia Scuola Artistica Industriale di Volterra*, Firenze, 1943, in part. p. 14; E. Fiumi, *Aspetti inediti della fabbrica di alabastri di Marcello Inghirami Fei (1791-99)*, in «Rassegna volterrana», 1942, 14-16, pp. 195-231, in part. pp. 220-221, con l'elenco degli operai e dei mensuali della fabbrica secondo la *Memoria e prospetto della lavorazione dell'alabastro in Volterra presentata al Commissario Regio...* da Inghirami Inghirami il 20 giugno 1817 (riprodotta da Cozzi, App. IV, pp. 215-216).

22. Rimando per esempio a C. Tangassi, *I fratelli Tangassi, alabastrai volterrani*, in *Messico, in Percorsi di arte e letteratura tra la Toscana e le Americhe*, a cura di N. Lepri, Raleigh (USA), 2016, pp. 177-184.

23. Sta per andare in stampa un mio studio su un anonimo dipinto dei Viti raffigurante una carovana andina.

24. Cfr. per esempio M. Muñoz, *Influencia de los libros en la ornamentación arquitectónica virreinal*, in *Manierismo y transición al barroco*, coord. N. Campos Vera, La Paz, 2005, pp. 189-199, in part. p. 195; N. Lepri, *Cultura visiva e Nuovo Mondo. Immagini occidentali e colonie americane tra XVI e XVII secolo*, Firenze, p. 201.