

**ACCADEMIA DI BELLE ARTI
DI CARRARA**

Indirizzo Scultura
Prof. Giuseppe La Bruna

**I BUSTI DEGLI UOMINI ILLUSTRI DI
CARRARA:
GLI ARTISTI, I RITRATTI E LA LORO
COLLOCAZIONE**

Relatore Prof. Gabriele Giromella

Tesi di Renata Cesana

Anno Accademico 1995-96

INDICE GENERALE

INTRODUZIONE..... pag.6

CAPITOLO PRIMO:

La storia della scultura del marmo nell'ottocento..... pag.10

1.1 Carrara, una città tra arte e mestiere..... pag.10

CAPITOLO SECONDO:

I busti nella città di Carrara..... pag.27

2.1 Gli artisti e i ritratti pag.27

2.2 La collocazione originaria dei busti pag.32

CAPITOLO TERZO:

Gli uomini illustri e la loro storia..... pag.36

3.1 Emanuele Repetti..... pag.36

3.2 Pellegrino Rossi pag.42

3.3 Pietro Tenerani pag.48

3.4 Domenico Cucchiari..... pag.58

3.5 Angelo Pelliccia pag.63

3.6 Carlo Finelli pag.65

3.7 Giovan Battista Del Monte..... pag.72

3.8 Oreste Raggi pag.74

CAPITOLO QUARTO:

Gli scultori e le loro opere..... pag.78

4.1 Pietro Franchi..... pag.78

4.2 Andrea Franzoni	pag.81
4.3 Giuseppe Lazzarini	pag.82
4.4 Bernardo Pelliccia.....	pag.93
4.5 Ferdinando Pelliccia	pag.94
4.6 Ercole Bogazzi.....	pag.102

CAPITOLO QUINTO:

La storia della collezione dell'Accademia.....	pag.103
---	----------------

BIBLIOGRAFIA	pag.112
---------------------------	----------------

INDICE DELLE FIGURE

- Figura 1:
Collezione dell'Accademia di Belle Arti di Carrara in
completo abbandono alla fine degli anni settanta..... pag. 7
- Figura 2:
Busti negli scantinati dell'Accademia..... pag.29
- Figura 3:
Busti negli scantinati dell'Accademia..... pag.30
- Figura 4:
Busti negli scantinati dell'Accademia..... pag.31
- Figura 5:
Busti nei vialetti antistanti l'Accademia..... pag.34
- Figura 6:
Busti nei vialetti antistanti l'Accademia..... pag.35

- Figura 7:
Busto di Emanuele Repetti realizzato da B. Pelliccia..... pag.41
- Figura 8:
Busto di Pellegrino Rossi realizzato da E. Bogazzi pag.43
- Figura 9:
Busto di Pietro Tenerani realizzato da P.Franchi pag.49
- Figura 10:
P. Tenerani, “Paride” pag.51
- Figura 11:
P. Tenerani, “Psiche” pag.52
- Figura 12:
P. Tenerani, Monumento a Pellegrino Rossi pag.54
- Figura 13:
Busto di Domenico Cucchiari realizzato da G. Lazzerini pag.59
- Figura 14:
Busto di Angelo Pelliccia realizzato da F. Pelliccia pag.64
- Figura 15:
C.Finelli, “Le tre ore danzanti” pag.66
- Figura 16:
C.Finelli, “S.Michele Arcangelo” pag.68
- Figura 17:
Busto di G. B. Del Monte realizzato da F.Pelliccia pag.72
- Figura 18:
Busto di Oreste Raggi realizzato da F. Pelliccia..... pag.75

- Figura 19:
P.Franchi, "Giulio Cesare che si impossessa dell'Erario pubblico" pag.80
- Figura 20:
G.Lazzerini, "Patroclo che uccide Sarpedonte" pag.83
- Figura 21:
G.Lazzerini, "S.Sebastiano" pag.84
- Figura 22:
G.Lazzerini, "Fioraia" pag.86
- Figura 23:
C.Chelli, "Paolo e Virginia" pag.87
- Figura 24:
G.Lazzerini, "Ester che sviene alla presenza di Assuero" pag.89
- Figura 25:
G.Lazzerini, "Fanciulla con Ghirlanda" pag.91
- Figura 26:
F.Pelliccia, "Morte dei figli di Bruto" pag.95
- Figura 27:
F.Pelliccia, "Fauno" pag.97
- Figura 28:
F.Pelliccia, "Ciparisso" pag.98

Introduzione

Le motivazioni che hanno portato alla scelta di un argomento come quello riguardante i busti di Carrara, sono da ricercare esclusivamente in una grande passione per l'arte scultorea, unitamente ad una sana curiosità, verso una città, Carrara, che ha fatto di quest'arte un proprio grande vanto ed attrattiva.

I busti, che rappresentano alcuni degli uomini più in vista della città, venivano collocati in modo da riportare alla memoria di chiunque ne scorgesse i lineamenti, gli onori, i meriti e le glorie di personaggi noti nei campi della politica, della letteratura, della filosofia, ecc.

Parlare di parte della collezione dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, notevolissima per quantità e qualità di opere in essa raccolte nel corso del XIX secolo, significa narrare di come alla fine degli anni settanta l'intero patrimonio artistico versasse in uno stato di totale abbandono, di come a partire da quegli anni la soprintendenza si impegnò costantemente nel ripristino e nella tutela di queste opere promuovendo innanzitutto restauri in parte realizzati con i fondi del Ministero dei Beni Culturali ed Ambientali ed in parte grazie al generoso e cospicuo contributo di enti e associazioni quali la Cassa di Risparmio di Carrara, l'Internazionale Marmo e Macchine e più recentemente il Rotary Club di Carrara e Massa. **(fig.1)**

Ma accanto ai necessari interventi di restauro susseguiti negli anni che hanno interessato circa novanta opere, (tra queste importanti sculture di Canova e Thorvaldsen e di numerosi scultori carraresi dell'ottocento) è stata condotta una ricognizione sistematica della collezione, indispensabile per verificarne la consistenza e quindi impostare correttamente ulteriori iniziative di salvaguardia e valorizzazione.



Figura 1: Collezione dell'Accademia di Belle Arti di Carrara in completo abbandono alla fine degli anni settanta

Tale ricognizione, avviata nel 1981 da Renato Carozzi, insegnante di disegno alla scuola libera del Nudo presso l'Accademia di Belle Arti di Carrara e Piero Donati della sovrintendenza.

Si era provveduto ad individuare un primo gruppo di una sessantina di opere che, dopo aver ricevuto un adeguato restauro, furono presentate in due mostre allestite a Carrara nel 1981.

Successivamente fu ripresa su più vasta scala negli ultimi anni da Severina Russo, che con tenacia e grande ingegno coordinò la catalogazione dell'intera collezione.

Si è trattato di un lavoro lungo e faticoso reso ancor più difficile dalla dispersione delle opere dislocate in più sedi, che riportavano segni di maldestri spostamenti che ne hanno causato danni senza poterne trovare chiara traccia di responsabilità.

Unitamente al loro cattivo stato di conservazione non si hanno notizie delle opere scomparse, certamente trafugate, tra l'incuria generale.

A concludere questo drammatico quadro, l'incompletezza degli inventari e l'incongruenza di essi con i dati riportati nelle guide a stampa.

Grazie a questo lavoro si è ora in possesso di un fondamentale strumento di conoscenza della collezione, punto di partenza indispensabile per ulteriori approfondimenti critici.

La speranza rimane quella che lo sforzo fin qui compiuto serva come stimolo ad altri per approfondire lo studio dell'enorme patrimonio artistico conservato nelle cantine dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, auspicando l'intervento di persone con poteri superiori ai miei, che possano e vogliano riportare concretamente all'attenzione della città un bene inestimabile e che si possa giungere ad una proposta concreta al problema nodale della fruibilità e della valorizzazione della collezione,

ad una adeguata, moderna e scientificamente corretta musealizzazione delle sculture, problema finora eluso e tuttora irrisolto.

CAPITOLO 1

LA STORIA DELLA SCULTURA DEL MARMO NELL' OTTOCENTO

1.1 CARRARA, UNA CITTÀ' TRA ARTE E MESTIERE

Il linguaggio moderno delle arti, confonde i due termini “statuario e scultore”; in questo modo, ricompilando ancora intorno alla metà dell'ottocento il suo celebre “Dizionario dei sinonimi”, Niccolò Tommaseo registra una trasformazione nei modi di intendere il tradizionale rapporto fra scultura e modellazione.

Tommaseo, prediligeva la lavorazione di forme e delle espressioni di uso comune, soprattutto toscane e pertanto dobbiamo pensare che la confusione tra statuario e scultore sia ormai nel linguaggio popolare e che proprio nei laboratori, dove si produce scultura, fosse ormai in corso quel processo che porterà, già all'inizio del nuovo secolo, la sostanziale scomparsa del termine statuario e l'uso indistinto e onnicomprensivo del termine scultura.

Ma quello che il Tommaseo chiamava “il linguaggio moderno delle arti”, in realtà era la divisione fra i due termini, che sono due ben distinti modi di concepire l'attività dello scolpire, la quale era ancora operante e ben ancorata al ricordo di una antica differenza, richiamata dallo stesso Tommaseo che spiega che “statuaria era detta dai latini l'arte di fondere

il bronzo, e gli artefici erano non scultori ma statuari”, “sculptura o ars sculptoria”, era quella di lavorare il sasso.

In ambiti ufficiali ed accademici, la divisione viene oltremodo rimarcata, fino al punto di considerare la scultura un’arte secondaria, subordinata al modello eseguito dallo statuario che è il vero artista, il creatore dell’opera, mentre lo scultore, al pari del formatore o del fonditore, altro non sarebbe che un riproduttore.

Siamo al termine di un lungo processo, iniziato dopo la morte di Michelangelo, nel corso del quale il modellatore, l’artista che maneggiava la cera o l’argilla, è diventato scultore e colui che lavorava la pietra, lo scultore originario, si è trasformato in semplice artigiano.

Il conflitto fra statuaria e scultura nasconde ormai una nuova frattura tra invenzione ed esecuzione.

Piuttosto che riproporre la tradizionale distinzione fra scultura e modellato, sembra alimentare nuovamente una più antica contrapposizione, quella fra artista e artigiano, fra il sentimento che lo scultore ha in sé e la sua considerazione pubblica.

Non si vuole ripercorrere il processo di emancipazione dell’artista e neppure riassumere le grandi difficoltà che in ogni epoca egli incontra nel far riconoscere la differenza fra arte e mestiere ed affermare così la nobiltà della sua professione.

Basterà ricordare come, anche nei momenti di rapida affermazione individuale e di grande successo economico, nella Grecia dell’età classica o nell’Italia del Rinascimento ad esempio, l’artista non riesca ad elevare la propria condizione sociale al di sopra di quella degli altri lavoratori manuali.

L'emancipazione dell'artista del rinascimento passa attraverso la sua capacità di farsi "familiare ad i poeti, rhetorici et ad li altri simili dotti di lettere" piuttosto che fare apprezzare le qualità spirituali del suo lavoro. E così l'innalzamento della pittura e della scultura dal rango delle arti meccaniche a quello delle arti libere pare essere una conseguenza dell'elevazione sociale degli artisti, piuttosto che il contrario come si potrebbe logicamente pensare.

E' una condizione che riguarda soprattutto gli scultori, dal momento in cui la loro opera richiedeva uno sforzo fisico maggiore.

Non è il caso della pretesa contrapposizione fra statuaria e scultura venga nel corso dell'ottocento sostenuta dal pregiudizio sulla differenza fra la geniale invenzione del modellatore e la dura fatica dell'intagliatore.

Su queste concezioni pesa in maniera evidente il fraintendimento dell'opera di Canova e l'accettazione dell'esempio di Thorvaldsen.

I due che furono gli scultori più famosi del secolo, avevano sicuramente un differente atteggiamento nei confronti della scultura; diverso infatti era il senso dell'etica e dell'estetica del loro mestiere, in definitiva diversa la loro manualità.

Canova fu un grande e scrupoloso scultore, e solo nella maturità, aumentando il numero degli incarichi e diminuendo forse l'efficienza fisica, finì con l'affidare gran parte dell'esecuzione in marmo ai propri aiuti, riservandosi sempre e comunque il lavoro di finitura: era interessato al modello, alla concezione e non già all'esecuzione dell'opera.

Eseguiva personalmente i modelli in creta e poi in gesso, ma per la traduzione in marmo delegava completamente il lavoro ad altri.

L'esempio di Canova è utile per notare come accanto alla perizia tecnica, che gli permetteva la realizzazione di qualunque cosa ma soprattutto la concretizzazione dell'impalpabile materia dei sogni, ci sia un pensiero alquanto sofisticato, non facilmente comprensibile.

In questo senso Canova non ebbe praticamente rivali nel suo tempo: il suo valore stilistico è misurabile solo lungo la profondità della diacronia più che sull'orizzonte sincronico, dove lo spessore filosofico della sua arte non trova confronti.

A Canova restava, senza dubbi, una sorta di lume lontano, rischiarante e insieme inattuabile.

La poetica del Canova, inaugura il Neoclassicismo della scultura nella forma più pregnante che si conosca, quella napoleonica, cioè nella massima idealizzazione della realtà, non solo quella archeologica, ma bensì anche quelle cristiana e storica presente, cogliendo allo stesso tempo la sua espressione tecnica nella scelta materiale ed esecutiva, ovvero quella delle pietre, della loro lavorazione a lume di candela con la conseguente effettuosità delle superfici, dei trapassi delle ombre e delle luci dall'alto, dei loro sottilissimi riflessi.

Com'è ormai noto gli alti ed eccelsi livelli del Canova furono inattuabili da chiunque non avesse il suo genio e comunque a causa della loro ovvia fortuna furono larghissimamente imitati attraverso ibridazioni, riduzioni e stravolgimenti.

La sottigliezza dell'arte canoviana costituì del resto la sua stessa fortuna e allo stesso tempo la sua breve durata.

Infatti ad essa prevalsero le banalizzazioni, che divennero ben presto un ulteriore ostacolo all'opera di ricostruzione e recupero delle opere del grande maestro.

L'unica arte in grado di distogliere l'attenzione generale dai manufatti di Canova nella città di Roma nell'800, fu quella di Thorvaldsen.

La figura di questo artista riveste una notevole importanza non grazie alla sua densità semantica che risulta essere notevolmente inferiore a quella di Canova, ma bensì alla più facile riproducibilità delle opere, base della sua poetica preindustriale.

Nonostante gli innumerevoli tentativi, l'arte di Canova rimane incomparabile.

La stessa Carrara ne conserva una vistosa traccia nella replica della "Trionfo di Alessandro" inserita nell'arredo urbano e una copia di calchi acquisiti ai fini didattici.

Ciò che chiarisce la differenza tra i due scultori può essere semplicemente esplicitata con un concetto preciso, ovvero "se il Canova cercò di trasformare il marmo in viva carne, il Thorvaldser fece l'opposto, pietrificando le figure".

Occorre tuttavia non dimenticare la mostra dei suoi allievi tedeschi a Norimberga, che restituisce il clima dell'ambiente, che circondava lo scultore danese, che è sicuramente la cosa più interessante che di lui ci resta.

Infatti, se l'operato canoviano rimane inattuabile, è indubbio che il Thorvaldser con la sua indefessa attività, la sua elasticità mentale, la sua mondanità, ambiguità compresa, e la sua poetica dell'apatia, contribuì ad allargare gli orizzonti della scultura e creare nel bene e nel male un linguaggio alla portata di molti operatori, aiutando a scoprire talenti anche isolati costringendoli a rivelarsi.

Un esempio citabile è sicuramente quello di Pietro Tenerani.

Canova e Thorvaldsen, ambedue statuari di grido, onorati ed anche facoltosi nella maturità, furono abilissimi nella gestione delle proprie

sostanze e finirono per accreditare quella concezione di superiorità del modellare rispetto allo scolpire, ad allontanare l'idea della fatica fisica, e considerando il lavoro dello scultore degno di considerazione, concezione che attraverserà tutto l'ottocento.

Il lungo processo di estraniamento degli scultori rispetto al "pensare in pietra" ha compiuto così un ulteriore passo decisivo.

Occorrerà attendere i primi decenni del nostro secolo perché gli scultori sentano come una necessità morale, un atto di purificazione, il ritorno alla pietra, affinché la scultura riprenda a misurare l'acuta differenza fra intagliare e modellare.

Il progressivo allontanamento dello scultore dal taglio in diretta della pietra, ha comportato ovviamente una trasformazione nei procedimenti e nelle tecniche di esecuzione della scultura.

Già a partire dalla seconda metà del XVI secolo, gli scultori si erano avvezzi sempre più a pensare la scultura sulla base di un piccolo modello in argilla o in cera.

Lentamente la forma della pietra cessava di essere un vincolo positivo e da Giambologna in poi, la scultura non rispettò più il confine ideale del blocco.

Il superamento di un ulteriore tabù, quello che considerava un "rattoppamento da ciabattini" la commessura fra vari pezzi di pietra, avvenne in maniera compiuta da Gian Lorenzo Bernini che non esitò ad impiegare più di un blocco per una sola figura.

Ciò comportò ovviamente una crescente importanza del bozzetto all'interno del processo creativo.

Il sistema usato talvolta dal Bernini, di innalzare modelli a grandezza naturale direttamente sul luogo dove avrebbe creato l'opera, diventò nel corso del XVIII secolo un procedimento usuale che aprì la strada ad un

impiego del modello, non più come semplice punto di riferimento, ma come guida fedele alla sbazzatura del marmo.

Di lì a poco il trasferimento dal modello al marmo, assumerà un'importanza sempre maggiore, fino a diventare esso stesso oggetto di esecuzione di opere in pietra.

Se con il Neoclassicismo si torna così a privilegiare il marmo, come materiale più idoneo alla scultura, resta ed anzi si approfondisce, soprattutto in ambiente accademico, il distacco dell'arte dalla pratica del mestiere.

Gli scultori che aderiscono ad una meticolosa tecnica artigianale sono sempre più rari, mentre si diffonde il ricorso ai metodi di "messa a punto" meccanici.

Come per il bronzo, anche per il marmo l'esecuzione dell'opera, addirittura già in fase di preparazione del modello, viene interamente affidata a tecnici specialisti.

L'artista esegue il bozzetto in creta, il formatore lo traduce nella scala richiesta in gesso, gli artigiani marmisti sbazzano, modellano e spesso conducono al fine il lavoro, servendosi dell'antico sistema di riporto a punti, ora perfezionato.

A partire dalla metà del Settecento, anche grazie all'interesse, scientifico per le arti meccaniche coltivato dagli illuministi, questi metodi hanno smesso di essere una curiosità intellettuale per diventare sistemi pratici e come tali effettivamente utilizzati.

Se così il definitore illustrato da Leon Battista Alberti, come il sistema della "vasca piena d'acqua" riferito tradizionalmente a Michelangelo o quello a "cassa e bacchetta" descritto da Leonardo, paiono oggi semplici curiosità da erudito, alla fine del Settecento troviamo un metodo di

“messa a punto” affidabile, facilmente utilizzabile e soprattutto ampiamente praticato.

Il metodo, sviluppato a quanto sembra dagli scultori dell'Accademia di Francia a Roma, consisteva essenzialmente nel fissare al di sopra del modello e del marmo da sbizzare, delle cornici quadrangolari uguali, da cui venivano fatti scendere dei fili a piombo, grazie ai quali era possibile, servendosi anche di righe, squadre e compassi, riportare i punti, corrispondenti ai vuoti e ai pieni, dal modello alla pietra.

Ampiamente descritta ed illustrata sulle pagine dell'Encyclopédie la messa a punto è ormai ampiamente praticata nella seconda metà del Settecento.

Non v'è dubbio che il procedimento meccanico di messa a punto si sviluppi e si perfezioni, fra Sette e Ottocento, anche a causa di una nuova e diversa proliferazione di copie dall'antico.

Affidata da secoli al calco in gesso ed alla fusione in bronzo molto più che alla riproduzione in marmo, l'esecuzione di copie delle statue antiche, commissionate un tempo per le corti di Versailles e di Pietroburgo ed ora per le case di campagna inglesi o per le accademie di belle arti americane, si trasforma in una attività di tipo industriale: nuove macchine riduttrici, perfezionamento dei pantografi e l'invenzione di macchine per l'intaglio meccanico, comportano una grande proliferazione di copie in marmo, che trova a Carrara il suo principale centro produttivo.

Nei laboratori aperti dalla banca Elisiana ed in quelli privati che, sotto la direzione di Lorenzo Bartolini, lavoravano per lo stesso istituto, scultori ed artigiani si dedicano alla produzione di copie dall'antico e soprattutto di busti di Napoleone e di altri membri della famiglia imperiale.

Un'attività di tipo industriale che nel giro di pochi anni fece uscire da Carrara migliaia di sculture e sicuramente assecondò "il felice talento dell'imitazione" dei carraresi, piuttosto che stimolarne la capacità inventiva e tuttavia un'attività che unitamente alla creazione della Galleria che, nella chiesa sconsecrata del Carmine, ospita le sculture di invenzione in attesa di un riconoscimento e di un acquirente, fa di Carrara uno dei pochi centri dove sopravvive il prestigio della scultura italiana e dove si conserva la capacità di lavorare, in un rapporto diretto, il marmo.

La copia delle statue antiche avevano avuto peraltro un ruolo fondamentale nella formazione degli artisti delle ultime generazioni. Nel corso del Settecento, neppure gli scultori di grido si erano sottratti a questo tipo di lavoro, e d'altra parte l'Accademia di Francia a Roma esigeva per gli studenti un tirocinio da svolgere proprio nella copia dall'antico.

Verso la fine del secolo tuttavia gli scultori, sull'esempio di Canova, cominciarono a rifiutarsi di eseguire il lavoro di copia e gli stessi studenti dell'Accademia di Francia tendevano a far eseguire le copie, di cui ancora avevano l'obbligo, da marmisti locali.

Non fù così a Carrara, dove il rapporto quotidiano con il marmo continuerà a venire prima della formazione accademica, dove la differenza fra artigiano e artista si sfuma proprio nella conservazione del mestiere e dove, per questa via, l'artista non smetterà mai di essere anche artefice delle proprie opere.

Si pensi così alla serie notevole di copie di sculture antiche che ancora nei primi decenni dell'Ottocento il Triscornia realizzerà per la corte di Russia a Pietroburgo o a quelle che dopo poco Bienaimè realizzerà per il duca di Devonshire nei giardini di Chatsworth, ma si pensi soprattutto a

Pietro Tenerani, che ancora intorno alla metà del secolo e al culmine della fama, non si sottrasse ai lavori di restauro dell' "Apoxymenos" dei Musei Vaticani, ultimo scultore europeo di rilievo impegnato in una attività considerata ormai sconveniente.

Nella netta distinzione affermata dagli artisti neoclassici fra la "copia" e l'"imitazione" si consumava la definitiva separazione fra arte e mestiere, nel momento in cui l'esecutore in marmo diventò anonimo, da lì a poco per altro non più identificabile nemmeno fisicamente.

L'articolo di Gottfried Schadow testimonia altresì un ulteriore allontanamento dello scultore dalla pietra, allorchè rivela come ormai consolidata una rigida divisione del lavoro.

Per riprodurre una scultura in marmo occorrono ormai tre persone distinte: il puntatore, che opera la messa a punto, lo scultore che interviene di taglio e di trapano sulla cortecchia del marmo ed infine il maestro che finisce i dettagli, la superficie ed in particolare il nudo, mani e volti, delle figure.

Questa divisione del lavoro approfondisce già nei primi decenni dell'Ottocento anche in seguito all'invenzione ed al perfezionamento della "crocetta", una macchinetta per mettere i punti, di facile, rapida e fedele applicazione benchè limitata alla sola smodellatura nella stessa scala del modello.

Inventata in Francia la "macchinetta" ha una immediata e rapida diffusione proprio là dove continua l'esecuzione delle copie, come a Carrara al punto di venire ben presto considerata un sistema di messa a punto specificatamente italiano.

Con l'uso della crocetta lo smodellatore, che più comunemente si chiama ora puntatore proprio perchè addetto a mettere i punti si specializza e le sue funzioni si distinguono nettamente da quelle dello sbozzatore,

dell'operaio che provvede semplicemente a sgrossare il blocco e ad assestarlo nella forma voluta dallo smodellatore.

Anche il lavoro di esecuzione della scultura si frammenta ulteriormente scomponendosi in diverse operazioni affidate ad almeno tre diverse figure di "artigiano": il panneggiatore, che scolpisce gli abiti e i panneggi, l'ornatista, specializzato nell'esecuzione di fiori, ghirlande e riguardo alla figura, dei capelli, lo scultore propriamente detto che finisce le estremità, viso e mani, delle figure.

Poi ci sono gli addetti alla finitura, pulimento e lucidatura dell'opera. Dopo i primi decenni del secolo la struttura organizzativa degli studi carraresi tende a modificarsi ulteriormente, in funzione delle nuove tendenze e della scultura e dell'uso architettonico del marmo.

Sono trasformazioni evidenti che si riflettono sul linguaggio comune e così "di scultore che lavori di fogliami, frutta, vasi e simili non si dirà statuario, e neppure di chi faccia figure piccole o bassi rilievi che non sono statue propriamente", annota Tommaseo che registra anche come ormai "scoloruccio di poca vaglia si potrebbe chiamare scarpellatore" e "scarpellino chi lavora le pietre per comporre o per ornare edifici e simili, mentre è del tutto assodato che "colui che lavora marmi non per farne statue, ma in servizio dell'architettura come cornici, colonne e simili, è marmista".

Se da una parte infatti la copia dall'antico e comunque di opere nella stessa misura del modello prosegue per tutto l'Ottocento, dall'altra i grandi monumenti civili e religiosi e la grande mole di marmi orientali che da ogni parte del mondo vengono commissionati alle botteghe di Carrara, comportano una generale crescita degli studi, del loro numero ma anche della loro organizzazione fino alla nascita dei grandi laboratori di tipo industriale.

Nel 1847 gli studi attivi sono 67 ed occupano complessivamente 90 scultori, 105 ornatisti, 70 sbizzatori, 348 scalpellini e 76 lucidatori. Trenta anni più tardi, non solo il numero degli studi è praticamente raddoppiato, ma viene ormai comunemente operata una distinzione fra gli studi di scultura ed i laboratori di architettura ed ornato.

A dirigere gli studi di scultura compare la figura del modellatore, un artista che in qualche caso è anche propriamente dell'azienda, ma che più spesso proviene dall'ambiente dell'Accademia.

Frequente è anche il caso di scultori che approdano all'insegnamento dopo un lungo tirocinio nei laboratori.

La figura del modellatore, come quella del disegnatore che troviamo nei laboratori di ornato, si è resa probabilmente necessaria a causa della trasformazione delle ordinazioni e delle commesse.

Mentre continuano a lavorare per gli scultori più famosi, o ad eseguire i lavori del direttore, gli studi sono sempre indirizzati alla realizzazione di tutta una serie di opere che tendono a standardizzarsi e che tuttavia mantengono una loro originale fisionomia conferitagli dalla impostazione che il modellatore o il disegnatore scelgono a seconda delle dimensioni, della destinazione e spesso della collocazione dell'opera.

Lentamente la realizzazione delle opere di Canova e Thorvaldsen, di Rauch e Bartolini, di Duprè e Tenerani, solo per citare i più famosi di questo secolo, lascia il posto alla esecuzione di una serie infinita di orfanelli e fioraie, pescatori e acquaioli, di allegorie delle stagioni e delle virtù e ancora di statue dedicate agli eroi di molte nazioni, dei primi monumenti ai caduti.

Nel corso dell'Ottocento, l'atteggiamento accademico sul carattere meccanico dello scolpire nei confronti del gesto artistico del modellare, ha dato origine ad un malinteso, che ancora oggi in qualche modo

continua, che intende ricondurre le ragioni, che poi sarebbero le colpe, dello scadimento del lavoro di intaglio e quindi delle qualità artistiche di una buona parte di scultura, al ricorso generalizzato ai sistemi di messa a punto e di trasposizione meccanica.

Che si tratti di un malinteso è evidente.

Qualunque sistema di messa a punto consente di avvicinare un blocco di marmo alla forma più o meno desiderata, ma è in questo momento che inizia il lavoro dello scolpire: chi e come compie questo lavoro, diventa l'elemento risolutivo.

Si è accennato alla rapida e crescente divisione del lavoro che caratterizza l'organizzazione dei laboratori nel corso del secolo scorso.

Tutto questo non è stato ovviamente senza conseguenza sulla qualità delle opere prodotte, ingrandite, o comunque realizzate negli ateliers carraresi, ma neppure è stato senza conseguenze sulle tecniche della scultura, sull'uso degli utensili e addirittura sulla loro funzione.

L'uso invalso a partire dal XVII secolo ma assecondato fino all'estremo dal gusto neoclassico di portare la superficie della scultura in ogni sua parte al massimo grado di finitezza, ha generato una sorta di equivoco, per cui sembra che il marmo sia sempre stato lavorato fino a far scomparire qualunque traccia della lavorazione e che di conseguenza il modo in cui si avvicina alla forma, con quali attrezzi e con quali effetti sulla materia è del tutto irrilevante rispetto al risultato definitivo.

Una volta sbizzato e smodellato il marmo, con l'aiuto della mazza e della subbia, la scultura viene affrontata usando per primi gli scalpelli dentati, il calcagnolo e la gradina.

Le tracce della gradina vengono poi spianate o a colpi di bocciarda o coi ferri, scalpello, ugnetto, raschietto.

Nell'Ottocento proprio per preparare la scultura ad essere più finemente levigata e quindi lucidata si estende l'uso delle raspe.

La finitura si ottiene attraverso successivi sfregamenti di pietre abrasive a grana sempre più fine, per raggiungere l'uso di sabbia, pietra pomice e rota inglese e preparare così il marmo a ricevere la lucidatura.

Per lucidare i marmi bianchi si usa strofinarli con polvere di stagno calcinato o con carburo di silicio.

La scelta di un utensile piuttosto che un altro non è ovviamente indifferente, come non lo è il modo in cui l'utensile viene impiegato.

Il martellato della bocciarda non fa ovviamente lo stesso effetto del fine disegno tracciato sul marmo dalle gradine più sottili; la precisione di un particolare tagliato dallo scalpello non è lo stesso di uno spianato dalla raspa, eppure ad certo momento il fatto che il marmo sia comunque destinato ad essere spianato, levigato e lucidato fin quasi a snervarlo e a snaturarne le qualità porta a scegliere la procedura più rapida e meno faticosa piuttosto che quella più fedele al linguaggio della scultura.

Allo scadimento che l'industrializzazione inevitabilmente comporta per la qualità della scultura, si oppongono naturalmente gli scultori che all'interno dei laboratori conservano un loro spazio e gli artigiani che li affiancano.

Tra gli scultori della "scuola di Carrara", Carlo Finelli fu indubbiamente il più inquieto.

La sua insofferenza sembra ad un certo punto rivolgersi sia verso i canoni accademici, sia verso i procedimenti di esecuzione della scultura. Cresciuto in una famiglia di scultori egli rivela una grande abilità cui si accompagna una precoce conoscenza dei segreti del mestiere.

E' stato osservato come egli ambisca ad uno stile personale proponendo ad esempio una particolare soluzione alla staticità neoclassica dei gruppi

di figure; più rilevante ai fini della sua insofferenza sembra la sua decisione di far distruggere tutti i suoi modelli e la notizia che poco prima di morire, di fronte alla realizzazione di un ennesimo gruppo delle “Tre Grazie” egli tenti per due volte l’esecuzione del modello senza soddisfazione e che per tanto si risolva ad eseguire la scultura affrontando direttamente il marmo.

Si tratta a tutti gli effetti di inquietudini astratte e che tuttavia indicano come anche uno scultore che godeva di fama, celebrità e onori, sentisse la costrizione di un mestiere che rischia di isterilirsi.

Toccherà più tardi ad un altro scultore formatosi in un lungo tirocinio negli studi di scultura, richiamare pubblicamente l’attenzione sul fatto che scolpire è anche un “mestiere” e che l’artista non deve mai perdere il controllo della lavorazione anche quando è costretto a farsi aiutare.

Quando nel 1922 pubblica “L’arte del marmo”, Adolfo Wildt è professore di scultura all’Accademia di Brera e si appresta ad essere nominato Accademico d’Italia e tuttavia nulla è più lontano dall’“Accademia” della sua “lezione”, tutta tesa a recuperare l’importanza del mestiere in ogni suo aspetto, addirittura fino alla preparazione ed alla manutenzione degli utensili.

“Quando traduce con meccanica esattezza i rilievi di un originario modello di creta”, il marmo assume un “aspetto viscido ed insufficiente”, dal momento che la diversità della materia è tale “che si può ritenere che un incisione di un millimetro di profondità nella creta deve avere nel marmo bianco, per avere un corrispondente effetto d’ombra, non meno di due millimetri”.

Ma anche questa proporzione si affretta a chiarire Wildt non è meccanica, ma “varierà perpetuamente secondo le varie profondità di

ogni scuro, secondo la sua ubicazione, secondo i riflessi, i contrasti o le somiglianze che eserciteranno gli altri rilievi intorno a lui”.

Poi le raccomandazioni scendono nei dettagli, su come usare i ferri, sulla necessità che la scalpellata sia più lunga possibile perchè “lo spesseggiare di questi colpi a rincalzo ti dà sul marmo quel brutto senso di scalpellatura”, sulla cattiva abitudine di abusare della raspa e degli abrasivi.

La conoscenza dei risultati e degli effetti sulla scultura è alla fine risolutiva nella scelta delle tecniche e degli utensili da usare, perchè la raspa tende “sempre ad afflosciare la modellatura togliendo l’incisività del segno”, e produce una “insipida fattura molle e sfatta”, quando invece una “generosa strofinata con sabbia di mare mentre serve alla purgazione del marmo, attutisce alquanto le asperità della modellatura, senza peraltro ammolirla fino all’inespressivo, come accade con la raspa”.

Quando, con il definitivo tramonto dell’arte accademica, si torna a considerare l’importanza dei materiali e a riflettere sui processi di realizzazione della scultura piuttosto che sulla sua ideazione, si assiste inevitabilmente ad una rivalutazione delle tecniche; la scultura deve nuovamente fidarsi nel mestiere e quindi rivolgersi ai laboratori, agli studi dove la fedeltà alla tradizione e la pratica quotidiana hanno conservato una eccezionale conoscenza del marmo ed una grande abilità nel lavorarlo.

La strada del ritorno alla pietra passa inevitabilmente da Carrara.

Si può accennare a Leonardo Bistolfi, aggiungendo che dopo di lui quanti abbiano avuto come Adolfo Wildt l’avventura di imparare sul campo, in una lunga formazione di tipo artigianale, il taglio diretto della pietra, prima o poi passano dagli ateliers carraresi allorchè si trovano

nell'esigenza di realizzare una scultura in marmo di un certo impegno: da Francesco Messina a Libero Andreotti, da Mario Sironi a Fausto Melotti fino al caso emblematico di Arturo Martini.

Martini arrivò a Carrara prevenuto contro il marmo e la reale abilità degli artigiani locali.

Ne rimase affascinato e le parole di quello che possiamo considerare il suo testamento, "la statuaria è morta, la scultura vive", esplicitano probabilmente il senso di rigenerazione che il marmo a Carrara aveva infuso anche a chi era arrivato a considerare la scultura una "lingua morta".

Martini compie in effetti a Carrara una esperienza singolare, del tutto nuova pur nel recupero di una tradizione antica, riuscendo a far scolpire direttamente nel marmo, senza l'ausilio di alcun modello, le sue sculture, da parte dei suoi aiutanti, guidandoli con le sue parole e con semplici disegni a carbone sul marmo.

Saranno anche "sculture sotto dettatura" come commentò Savinio, ma tuttavia sono il segnale di un compiuto ritorno al taglio diretto della pietra.

CAPITOLO 2

I BUSTI NELLA CITTÀ' DI CARRARA

2.1 GLI ARTISTI E I RITRATTI

La città di Carrara vanta un numero considerevole di busti. **(fig.2/3/4)** Molti infatti sono gli uomini di rilievo ritratti dai vari artisti di Carrara nella storia.

Le opere prese in considerazione in questa tesi riguardano essenzialmente otto tra gli uomini più illustri di Carrara i quali grazie al loro impegno nei vari campi, dalla politica alla medicina si sono meritati un posto d'onore nella memoria di Carrara e dei suoi cittadini.

Nomi come quelli di Repetti, Rossi, Tenerani, sono solo alcuni di quelli che appaiono in questo elenco.

Il materiale usato per eseguire tutte queste opere, è il marmo, per l'ovvia ragione che Carrara risulta essere la capitale mondiale per la produzione del famoso "oro bianco", un marmo che grazie al suo colore e alla sua brillantezza si è guadagnato la fama di uno dei materiali più belli e ricercati.

Infatti il famoso statuario bianco possiede una purezza e una luce cristallina capace di esaltare e rendere imponente qualsiasi soggetto ritratto.

Gli artisti che realizzarono queste opere, tutti di origine carrarese vantavano studi accademici importanti e anni di esperienza e furono scelti proprio per la loro indiscutibile ed eccelsa bravura.

Bernardo e Fernando Pelliccia, Ercole Bogazzi, Pietro Franchi, Giuseppe Lazzarini e Andrea Franzoni avevano in comune anni di insegnamento all'Accademia di Belle Arti dove nella sezione di scultura insegnavano principalmente la pratica nella lavorazione del marmo.

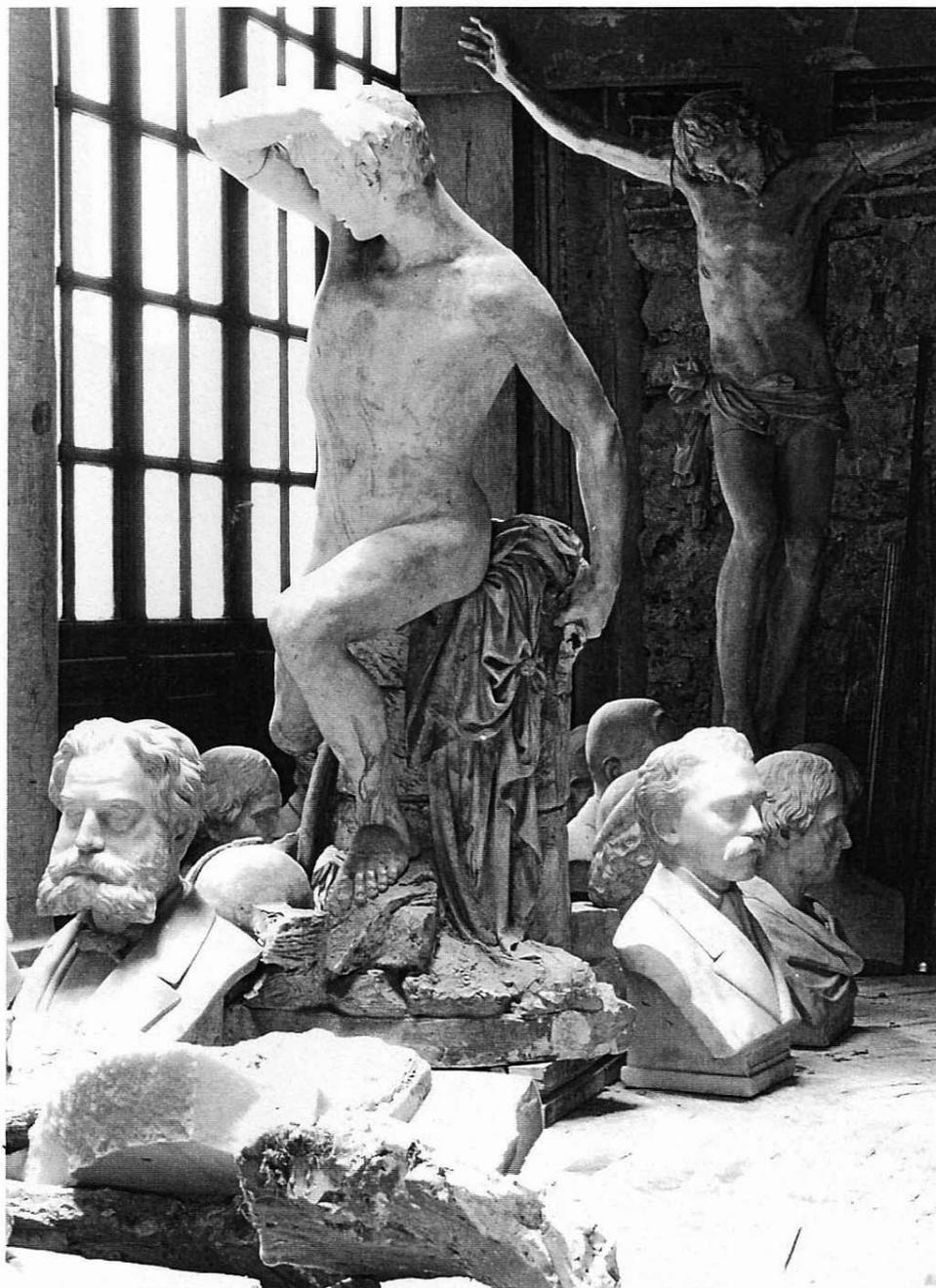


Figura 2: Busti depositati negli scantinati dell'Accademia di Belle Arti di Carrara (1996)



Figura 3: Busti depositati negli scantinati dell'Accademia di Belle Arti di Carrara (1996)



Figura 4: Busti depositati negli scantinati dell'Accademia di Belle Arti di Carrara (1996)

2.2 LA COLLOCAZIONE ORIGINARIA DEI BUSTI

Inizialmente i busti degli uomini illustri erano collocati e facevano parte di un grande monumento di marmo bianco, eseguito su disegno del prof. Carlo Castelpoggi, insegnante di architettura e ornato all'Accademia di Belle Arti della città.

Questo altare consisteva in un basamento intagliato, diviso in sei scompartimenti, sopra dei quali erano situati i busti di alcuni dei cittadini carraresi più illustri i quali avevano con la loro opera, meritato un posto d'onore nella memoria collettiva.

Gli stessi erano collocati in corrispondenza di incassature di marmo e sopra il monumento nasceva, nel mezzo, un piccolo attico con l'arme di Carrara, dove si legge: "7 Giugno 1863".

I ritratti erano allestiti cominciando dalla sinistra verso la destra dell'osservatore.

Il primo è il busto di Emanuele Repetti (1776-1852), geografo e storico il quale busto fu modellato da Bernardo Pelliccia figlio di Ferdinando, allora direttore dell'Accademia di Belle Arti di Carrara.

Il secondo è il busto di Angelo Pelliccia (1784-1863), medico e filosofo, scolpito dallo stesso Ferdinando Pelliccia.

Il terzo è quello di Pellegrino Rossi (1787-1848), statista e politico, scolpito dal prof. Ercole Bogazzi, su un modello di Pietro Tenerani.

Il quarto è lo stesso Pietro Tenerani (1789-1869) scultore, immortalato dal prof. Pietro Franchi che eseguì l'opera seguendo il modello fornito dal Tenerani.

Il quinto è il busto dello scultore Carlo Finelli (1782-1853), modellato e scolpito da Andrea Franzoni.

Il sesto è il busto del generale Cucchiari, modellato e scolpito da Giuseppe Lazzarini.

Ai due lati del monumento furono successivamente aggiunti altri due busti: quello di Giovan Battista Del Monte e quello di Oreste Raggi entrambi scolpiti da Ferinando Pelliccia.

Sopra la base del monumento nella facciata del gradino che sorregge i busti si legge l'iscrizione:

“AI FIGLI SUOI LUSTRO E DECORO DEL SECOLO XIX LA
PATRIA RICONOSCENTE E L'ACCADEMIA ONORATA DI
AVERLI SOCI”.

La posizione originaria dell'altare degli uomini illustri era la sala, appositamente a loro dedicata, in fronte alla vecchia biblioteca.

La sala oggi viene utilizzata come deposito per libri e materiali vari. Successivamente ai restauri del palazzo che permise di riportare la facciata allo stato originale, vennero creati i due giardinetti antistanti all'Istituto e ai lati del vialetto che li separa, vennero disposti i busti separati dall'altare che li ospitava. (fig.5/6)

Lentamente le otto sculture vennero spostate sempre più verso Piazza d'Armi fino a raggiungere le adiacenze dell'asilo.

I busti vennero successivamente levati e ritirati dall'Accademia per poi essere depositati o per meglio dire accatastati per terra in un vano sottostante la presidenza e l'ufficio economato dove ancor oggi giaciono.



Figura 5: Busti nei vialetti antistanti l'Accademia alla fine degli anni sessanta. Foto Bessi, Carrara



Figura 6: Busti nei vialetti antistanti l'Accademia alla fine degli anni sessanta. Foto Bessi, Carrara

CAPITOLO 3

GLI UOMINI ILLUSTRI E LA LORO STORIA

3.1 EMANUELE REPETTI (1776-1853)

Naturalista, geologo, storico, fu tra i più solerti ed apprezzati uomini illustri di Carrara.

L'elogio in morte di Emanuele Repetti, letto dall'amico Marco Tabarrini all'Accademia dei Georgofili di Firenze il 26 dicembre 1852 e l'accurato studio di Elena Franzoni, che fu per molti anni docente di italiano, latino, storia e geografia nel Liceo-Ginnasio di Carrara, sono le fonti più autorevoli per chiunque voglia accingersi a scrivere o a parlare della nobile vita di colui che è giustamente ritenuto uno dei figli più eminenti della comunità carrarese.

Nato il 3 ottobre 1776 da Giovan Battista Repetti e Anna Maggini, terzogenito di una numerosa figliolanza, il piccolo Emanuele intraprese i primi studi nelle Scuole pie dei Padri Carmelitani.

Aveva già raggiunto l'ultimo anno del Corso di retorica quando il padre costretto dal bisogno crescente di mano d'opera, fu costretto a fargli tralasciare gli studi di lettere classiche, nel quale si era distinto per talento e capacità, per iscriverlo all'Accademia di Belle Arti per farne un abile artigiano del marmo al fine di contribuire con il suo lavoro al sostentamento della famiglia.

Tuttavia alcune benefiche circostanze intervennero a riportare il giovane Repetti sulla strada che doveva condurlo ad onorare la sua città natale e la scienza storico-geografica.

Nel 1792 esistevano in Carrara due sole farmacie, una delle quali era gestita dallo speziale Pietro Lombardini, che preoccupato che alla sua morte nessuno lo rimpiazzasse poichè nessuno a Carrara aveva intrappreso agli studi farmaceutici, rivolse una istanza alla principessa Maria Beatrice, al fine di ottenere un contributo affinchè egli stesso potesse provvedere alla preparazione di un allievo speciale.

La sovrana s'interessò sollecitamente al problema e ne affidò lo studio ai Ministri della Reggenza, i quali sentito il parere dei medici condotti, proposero di aderire alla richiesta del Lombardini inviando però l'allievo in una città più grande dove potesse frequentare anche un corso universitario.

La scelta del piove dei carmelitani, Fra Lorenzo Triscornia, cadde su Emanuele Repetti il quale riprese gli studi di retorica con la guida del professor Gaetano Stagi e li concluse nel 1793.

Gli venne allora ufficialmente attribuita una borsa di studio triennale dell'importo di sessanta scudi all'anno e fu inviato a Roma, dove, mediante il paterno interessamento dello scultore carrarese Francesco Antonio Franzoni, poté collocarsi nella farmacia del prof. Vincenzo Carrigos, a cui avrebbe corrisposto il canone annuo di quaranta scudi. Dopo aver conseguito il diploma di laurea e l'abilitazione all'esercizio della farmacia, il Repetti sposò, nel 1801, la nobile carrarese Minetta Ghirlanda, vedova Campi, insieme alla quale rientrò a Carrara con l'intenzione di assolvere scrupolosamente l'impegno assunto nell'accettare la borsa di studio.

Ma qui si era in pieno subbuglio napoleonico e al Repetti, parve di non trovare quella accoglienza che riteneva di meritare; per questo, in attesa di tempi migliori, traslocò a Firenze per assumere la direzione della farmacia di Santa Teresa in San Paolino.

Nel 1810 rimase vedovo e senza figli e nel 1813, passò a seconde nozze con la giovane fiorentina Giulia Rossi, ottima sposa e prolifica madre, la quale, sollevandolo intelligentemente da ogni cura domestica, gli consentì di approfondire ulteriormente gli studi nel campo della prediletta scienza storico-geografica, che doveva renderlo celebre.

Purtroppo le grandi soddisfazioni e i lusinghieri riconoscimenti furono ben presto amareggiati dalle sciagure che si abatterono su di lui.

Dei dodici figli nati dal il secondo matrimonio, sei morirono prematuramente, mentre uno trascinò dolorosamente una vita tribolata essendo affetto da una inguaribile infermità mentale.

Nel momento del più intenso lavoro attorno al “Dizionario”, la diletta figlia Beatrice Clarissa, di soli tredici anni, gioia del padre, morì tragicamente cadendo dal terrazzo di casa mentre giocava con alcuni coetanei.

Due anni dopo, nel 1841, perdeva anche la diletta sposa rimanendo quasi solo e desolato.

Nonostante i dolori la sua forza d’animo lo portò a lavorare ancora in maniera indefessa per concludere l’opera “Il supplemento”, un “Appendice” e i primi saggi della prevista revisione decennale.

Tuttavia la sua straordinaria fibra dovette al fine piegarsi di fronte alla vecchiaia, alla solitudine e alla tristezza, cui le onoreficenze che da ogni parte d’Italia e da alcuni paesi esteri seguivano a pervenirgli non potevano recare ormai più alcun sollievo.

Emanuele Repetti si spense il 24 ottobre 1852 e fu sepolto nei chiostri nella basilica di S.Lorenzo dove una modesta lapide lo ricorda senza neanche indicare la sua patria d'origine.

La sua prima opera "Cenni sopra l' Alpe Apuana ed i Marmi di Carrara", stampata nel 1820, fu un efficace strumento divulgatore della struttura e della bellezza dei marmi carraresi:

l'opera stessa fu segnalata dalle più reputate riviste italiane e francesi.

Lo storico Carlo Troya, in data 3 gennaio 1825 elogiava l' opera del Repetti con queste parole:

"La descrizione delle Alpi Apuane mi è piaciuta davvero, tanto più che ho percorso i luoghi da voi descritti e sono in grado di conoscere la fedeltà e l'esattezza delle descrizione generali".

Il primo frutto della sua profonda preparazione, rivelò il Repetti al mondo scientifico fiorentino e il Vieusseux, nel raccogliere attorno all'"Antologia" il fior fiore della cultura e della scienza, non lo dimenticò e divenne infatti uno dei più assidui e autorevoli collaboratori dell'importante periodico e del "gabinetto" tanto rinomato.

I numerosissimi articoli di Repetti su "Antologia" fra il 1822 e il 1833, anno in cui la rivista venne soppressa dal governo granducale per istigazione dell'Austria e della Russia in reazione ai moti dell'epoca, non furono soltanto di indole storico-geografica, ma tutti i rami dello scibile gli erano famigliari e il suo giudizio faceva testo al riguardo di molti problemi di cultura, alcuni dei quali, come quello riguardante il soggiorno di Dante in Lunigiana e i suoi rapporti con le Signorie medioevali, furono da lui risolti in modo impeccabile.

Tuttavia l'opera cui è specialmente legata la gloria del grande carrarese è il "Dizionario geografico storico della Toscana", contenente la descrizione di tutti i luoghi del Granducato, del ducato di Lucca, del

ducato di Massa, del principato di Carrara, comprese la Lunigiana e la Garfagnana, compilato in 14 anni di indefessa fatica.

Si tratta di un lavoro monumentale, in cui città, paesi e borghi della Toscana sono rappresentati nei loro aspetti storici, geografici ed economici con abbondanza di particolari attendibili essenziali.

Sebbene per alcuni riguardi il “Dizionario” abbia bisogno di essere aggiornato, rimane nondimeno la più seria fonte per ogni studio sulla geografia e la storia particolareggiata della Toscana e resterà ad onorare la memoria del sapiente compilatore.

All’inizio della via S. Maria a Carrara, si può ammirare un edificio marmoreo di singolare bellezza architettonica, composto di elementi trecenteschi legati in elegantissima armonia.

Sulla facciata fu composta nel 1862 una modesta lapide:

FU QUESTA LA CASA DI EMANUELE REPETTI DELLA STORIA
FISICO-GEOGRAFICA SCRITTORE DOTTISSIMO

L’epigrafe non rende a sufficienza l’idea del valore scientifico di colui che intenderebbe onorare, infatti Repetti meriterebbe un più degno monumento.

La sua casa, detta in antico “Casa del Petrarca”, perchè si crede che qui fosse albergato il cantore di Laura quando nel 1343 visitò Carrara e le cave, che poi descrisse nell’ “Itinerarium Syriacum” fu forse uno dei primi se non il primo Municipio di Carrara. **(fig.5)**

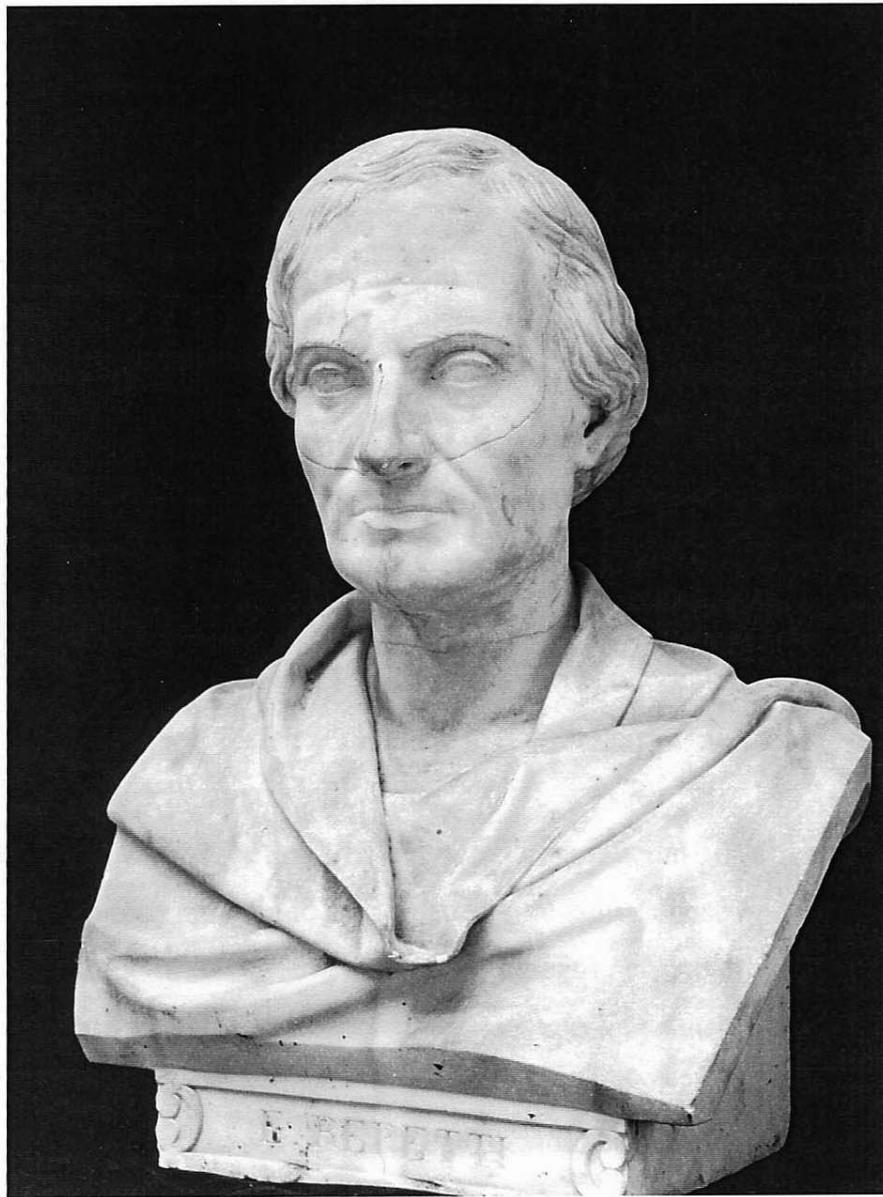


Figura 7: Busto di Emanuele Repetti realizzato da B. Pelliccia

3.2 PELLEGRINO ROSSI (1797-1848)

Cavour, nel discorso inaugurale del primo Parlamento, definì Rossi una delle più pure più belle figure del Risorgimento Italiano. (fig.8)

Pellegrino Rossi fu dello l'uomo delle tre patrie: l'Italia in cui nacque, studiò e morì, la Svizzera dove contribuì essenzialmente all'elaborazione del nuovo patto federale e la Francia che l'accorse a Parigi insegnante prima al "Collège de France" e poi alla Sorbona.

Dal re Luigi Filippo fu creato nel 1838 Pari e quindi inviato a Roma quale ambasciatore presso la Corte pontificia.

Caduti gli Orleans dal trono di Parigi, il Rossi fu privato di tutte le sue prerogative, ma il papa Pio IX, che aveva avuto modo di apprezzare la rettitudine e l'altissima dottrina, lo nominò primo ministro in virtù della costituzione concessa il 14 marzo 1848.

Nel brevissimo tempo in cui tenne il governo, dal 16 settembre al 15 novembre, smentendo con gli atti molte delle accuse onde era fatto da entrambe le ali estreme dello schieramento politico di quei tempi, avviò il riordinamento di alcune antiquate istituzioni statali e preparò solide fondamenta per le nuove, più razionali e moderne.

Colpì coraggiosamente i beni ecclesiastici con una tassa di 60 bajocchi per ogni cento scudi a favore dell'erario e ottenne altresì che il clero agiato prestasse allo stato due milioni di scudi e altri due li elargisse.

In tal modo poté far fronte all'oneroso prestito contratto con i Rotschild di Parigi.

Nominò una Commissione per l'assetto generale delle finanze statali e un'altra per la riforma del sistema monetario.

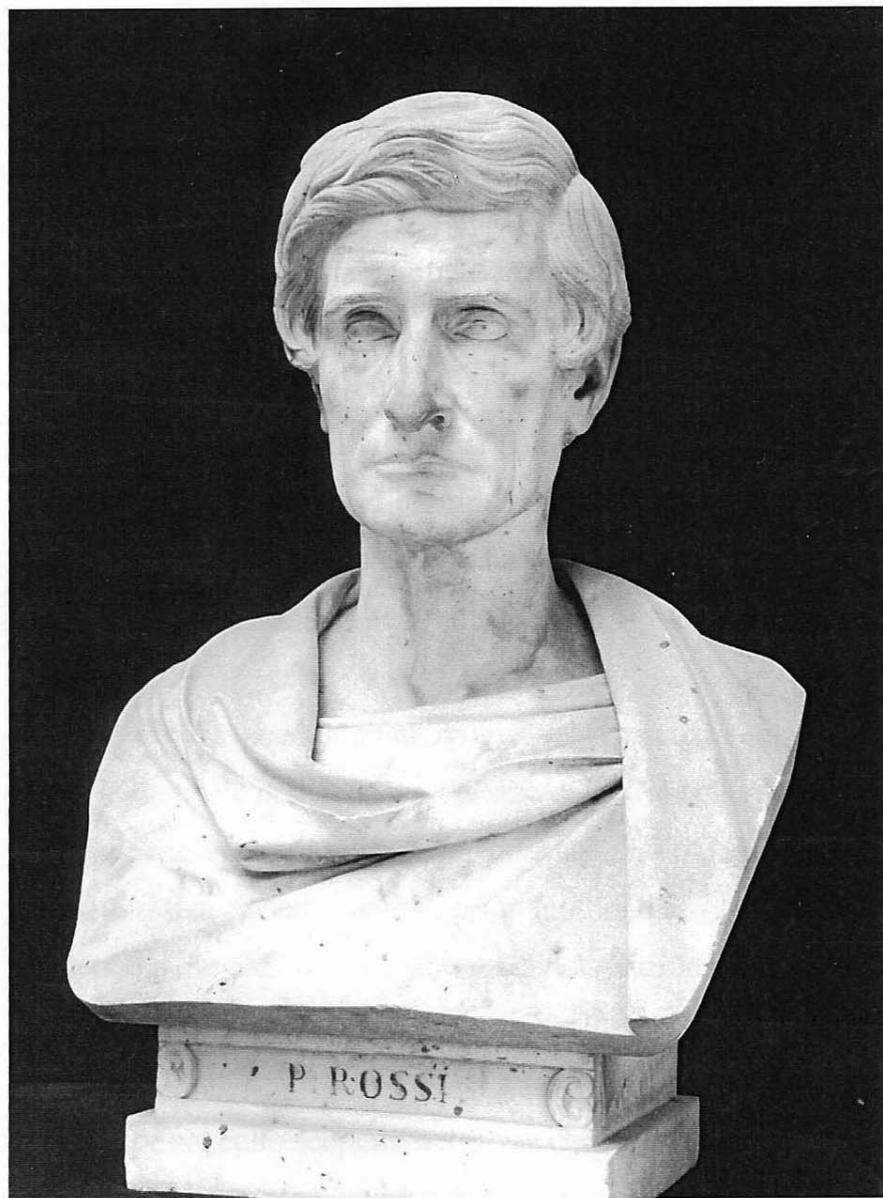


Figura 8: Busto di Pellegrino Rossi realizzato da E. Bogazzi

Disciplinò inoltre la presentazione dei bilanci preventivi affinché il Parlamento potesse esaminarli, discuterli e approvarli in tempo debito, esercitando in tal modo uno dei più importanti diritti dei popoli liberi. La stima e la benevolenza dal Papa lo coprivano sufficientemente verso destra, ma a sinistra rimaneva esposto, essendo il centro, come spesso accade, tiepido e incerto, a tutti i colpi, dalla calunnia alla diffamazione e perfino alle aperte minacce di morte.

Tuttavia Pellegrino Rossi era tanto padrone di sé quanto fermissimo nei suoi propositi e noncurante del pericolo.

Avvicinandosi la data di riapertura del Parlamento, i pochi amici e gli affezionati congiunti, prima fra tutti l'amata sposa, tentarono inutilmente di dissuaderlo dall'intervenirvi senza adeguate misure di sicurezza.

Il 15 novembre, poco dopo mezzogiorno, la carrozza del primo ministro entrò lentamente nell'atrio del Palazzo della Cancelleria.

Ne discesero Pellegrino Rossi ed il suo segretario particolare Pietro Righetti e si accinsero a salire i primi gradini dello scalone allorché qualcuno dei molti che facevano ressa nell'androne, quasi assente la polizia, toccò la spalla del ministro, il quale si volse credendo che il Righetti volesse dirgli qualcosa; in quel momento la lama di un pugnale s'immerse nel collo scoperto del Rossi che si abbattè con un gemito.

Trasportato rantolante in una sala del primo piano, il grande statista si spense dopo pochi minuti.

L'assassino, favorito dai complici, fece in tempo ad eclissarsi, nè si seppe mai con certezza chi egli fosse, quantunque più d'uno dei fanatici estremisti si vantasse d'aver lui compiuto il crimine.

La voce più diffusa attribuiva l'attentato ad un figlio di Ciceruacchio (Angelo Brunetti) l'eroico tribuno trasteverino destinato a cadere a Porto

Tolle, vittima, come padre Ugo Bassi, della repressione austriaca, dopo aver difeso ad oltranza la repubblica romana del 1849 ed essersi unito al manipolo che Giuseppe Garibaldi intendeva guidare alla difesa di Venezia.

Corse pure per molti decenni la diceria che principale istigatore della soppressione violenta di Pellegrino Rossi fosse stato un certo Pietro Sterbini, la cui oscura biografia è arrivata fino a noi sintetizzata in due quadri estremamente contrastanti.

Secondo il primo lo Sterbini è indicato come uomo politico, poeta e scrittore, nato a Vico del Lazio nel 1795 e morto a Napoli nel 1863, fautore ardente dei moti antipapali dal 1831 al 1848, assertore e difensore della Repubblica romana e, dopo il 1849, esule a Parigi, dove scrisse un volume di versi e alcune tragedie fra le quali una di notevole valore, "La Vestale".

L'altro ritratto dello stesso Sterbini è di mano di Marco Minghetti e lo trascrisse lo Zini nella nota 321 del citato "Sommaro storico":

"Pochi uomini ho conosciuto più rei d'intelletto e d'animo e più orrendi di faccia. Non c'era infamia di cui non fosse accusato. Non era amato né stimato ma temuto, con fare da tribuno, sollecitando le ree passioni della plebe, mostrandosi inteso con tutti i facinorosi d'Italia e fuori, era il tipo di quel che oggi si chiamerebbe il maffioso politico".

Dacchè tanto odio contro Pellegrino Rossi?

All'ostilità dei conservatori e dei gesuiti si aggiunge come abbiamo già detto, quella ben più violenta e fattiva dei demorepubblicani pieni di sdegno per l'enciclica papale del 29 aprile 1848, che rappresentava per essi più che un voltafaccia, un tradimento di Pio IX.

Dopo le vittorie austriache di Sommacampagna, Custoza, e Volta Mantovana (23-27 luglio) e la rioccupazione (6 agosto), rimasto il

Piemonte quasi solo a fronteggiare l'Austria pur dopo l'armistizio Salasco, Pellegrino Rossi non vedeva alcuna possibilità di rivincita e si mostrò decisamente contrario alla politica egemonica di Torino. Fu così che anche gli albertisti, che stavano politicamente schierati fra i due estremi, divennero suoi nemici non meno acerrimi e intraprendenti degli altri.

Troppo nota è la biografia del Rossi e per quanto non conviene insistere troppo, sembra a questo punto più che doveroso conoscere la personalità giovanile del grande carrarese.

Compiuti gli studi classici nel collegio del Correggio, tornò a Carrara, dov'era nato il 3 luglio 1787, essendo sofferente per febbri reumatiche. Aveva allora 15 anni e i medici che lo avevano visitato avevano consigliato alla famiglia di fargli proseguire i suoi studi a Pisa, dove avrebbe trovato, durante l'inverno, un clima temperato e conveniente per il suo temperamento linfatico gracile e per i dolori alle articolazioni. Infatti frequentò all'Ateneo pisano il primo corso di giurisprudenza ed ebbe maestro insigne, fra gli altri, il prof. Lorenzo Quartieri di Bagnone, ordinario di diritto civile, il quale fu il primo a rimarcare la non comune intelligenza e la notevole forza di volontà del giovane.

Rimessosi in buona salute il Rossi passò poi allo Studio di Bologna dove, nel 1806, cioè a soli 19 anni conseguì la laurea a pieni voti con lode.

Tutti i suoi maestri vollero rilasciargli un inconsueto attestato di lode: il prof. Gambari per il Diritto e procedura criminali, Andrea Eligio Nicoli per il Diritto Civile, il prof. P. Napoli-Signorelli per la critica diplomatica generale e politica, Luigi Valeriani per la Pubblica economia, Girolamo Prandi per la filosofia morale e il Diritto di natura e infine il prof. Bertaccini per le Istituzioni civili e l'arte notarile.

Successivamente il grande carrarese insegnò materie giuridiche nella stessa Università, dove nel 1860 gli fu eretto un monumento.

3.3 PIETRO TENERANI (1789-1869)

Lo scultore Pietro Tenerani occupa un posto eminente nella storia dell'arte e la sua vita presenta pure un alto interesse umano in quanto al vertice della fama e del benessere pervenne in virtù di una vera e propria attitudine artistica e dell'indomabile forza d'animo con cui gli riuscì di superare gli ostacoli d'ogni genere che si frapponevano alla stessa ascesa. (fig.7)

Nato a Torano di Carrara da Ceccardo e Antonia Marchetti, il giorno 11 febbraio 1789, fin dalla prima giovinezza fu costretto ad affrontare disagi non comuni a cagione del tipo di studi intrapresi, dapprima con la guida dello zio Pietro Marchetti buon scultore statuario, e successivamente quale allievo dell'Accademia di Belle Arti, dove ebbe come maestri il sommo Lorenzo Bartolini e il pittore di origine francese Battista Desmarais, del quale serbò grato ricordo assistendone generosamente la vedova ridotta a vivere in stato di indigenza.

In quel tempo Torano era collegato con Carrara da una cattiva carrareccia coperta da polvere in estate e colma di fango durante la stagione piovosa, priva di illuminazione, non di rado invasa dalle acque dello straripato Carrione.

Il pur breve percorso, attualmente assai agevole, era allora propriamente pericoloso, specie per il giovane Tenerani, il quale, non pago delle lezioni ordinarie dei corsi da lui frequentati, prendeva parte attiva alle lezioni libere del nudo che si svolgevano al tramonto, obbligandolo a rincasare nelle prime ore notturne.

Fra gli studenti dell'Ateneo carrarese il Tenerani tardò ad emergere e nel 1811, in una gara di bravura artistica organizzata dall'Accademia per

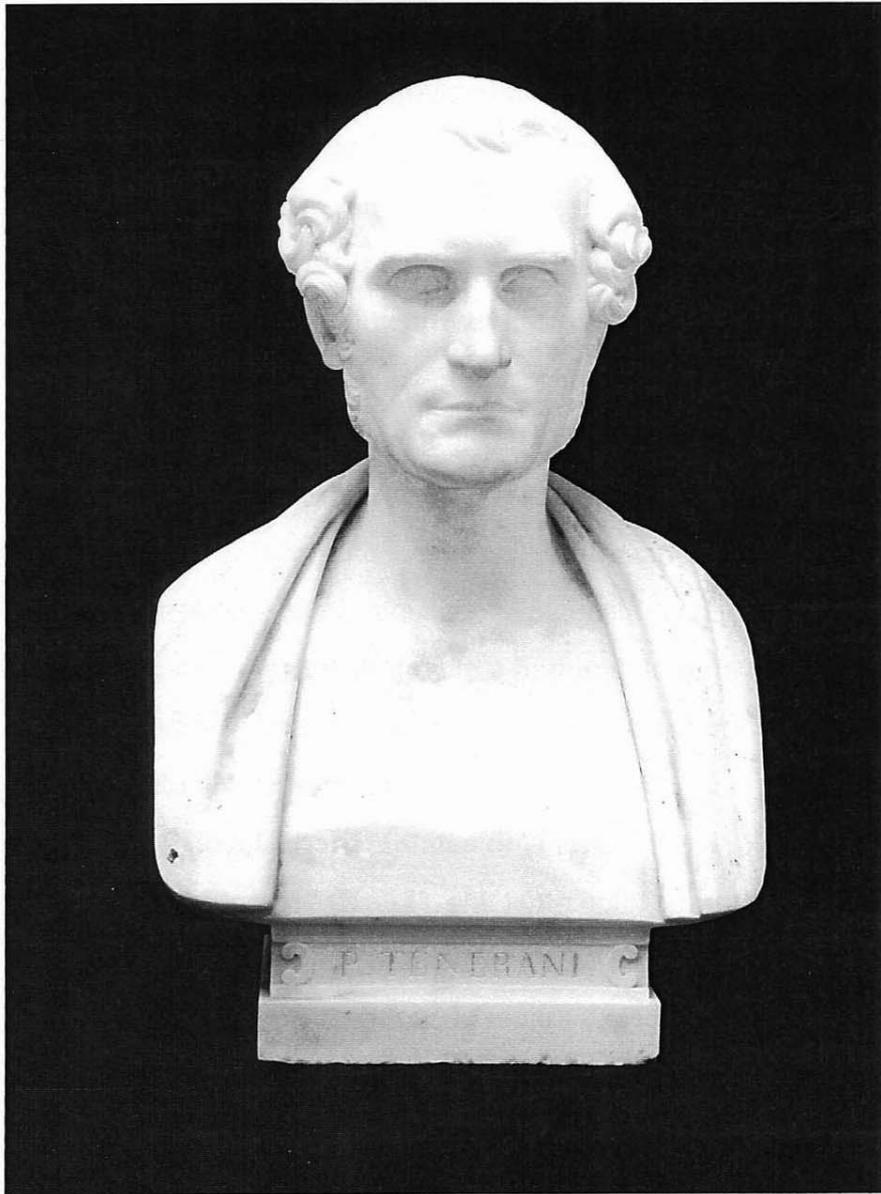


Figura 9: Busto di Pietro Tenerani realizzato da P. Franchi

partecipare ai festeggiamenti indetti nell'occasione della nascita del re di Roma (il figlio di Napoleone I) meritò il miglior premio.

Due anni dopo vinse il pensionato nazionale di scultura, massimo traguardo degli allievi dello Studio artistico di Carrara e di altri Istituti analoghi d'Italia, realizzando così un sogno accarezzato fin dall'infanzia. Nella città eterna, dove fu avviato a godere del pensionato di scultura, splendeva a quel tempo il genio sovrano di Antonio Canova e albergava l'arte dei suoi migliori scolari, Alberto Thorwaldsen e Carlo Finelli.

Il Tenerani si pose sulla scia di questi grandi della scultura studiando con passione la storia dell'arte, visitando musei e gallerie, frequentando gli "studi", le "botteghe" e le chiese, soffermandosi a lungo presso i monumenti antichi, senza concedersi alcuna distrazione.

Egli professava il culto del dovere e fu puntualissimo nel corrispondere all'Accademia i saggi dei suoi studi romani, come era convenuto nel regolamento del pensionato.

Nel 1814 inviò a Carrara la statua di "Paride" (**fig.10**) e l'anno dopo la "Psiche abbandonata" (**fig.11**), che tanto colpì la fantasia di Pietro Giordano.

Il Thorwaldsen, apprezzandone le grandi capacità, associò Tenerani all'esecuzione delle proprie opere, ma poco dopo la consapevolezza della sua maturità artistica indusse lo scultore carrarese, ormai celebre, ad aprire una propria scuola, in cui conciliava mirabilmente, con superiore sensibilità le due "maniere" che battagliavano nel campo dell'arte: quella dei "puristi" e l'altra dei "convenzionalisti".

Emilio Lazzoni, segretario dell'Accademia, nel discorso pronunciato il 7 giugno 1863 inaugurando i busti dei grandi carraresi esposti in una sala dell'insigne istituto artistico, così si esprimeva tessendo l'elogio di Pietro Tenerani:



Figura 10: P. Tenerani “Paride”

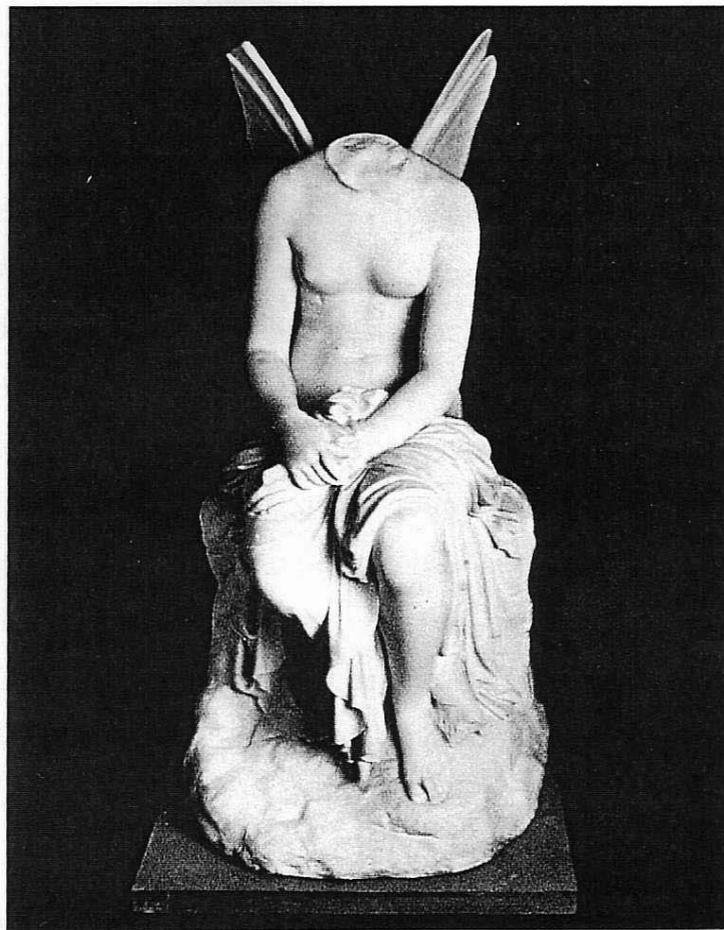


Figura 11: P. Tenerani "Psiche"

“Al chiaro raggio delle sue virtù sorse così la scuola che, lontana dall'esagerata venerazione dell'antico come dall'arbitrarie forme convenzionali, nemica decisa della sterile e servile come della troppo libera imitazione del vero, lo splendore delle forme dell'arte pagana accoppiò seppa in modo mirabile con la espressione semplice e grandiosa dell'arte cristiana”.

La casa dello scultore Tenerani fu straordinariamente copiosa poichè egli lavorò assiduamente fino all'ultimo giorno della sua lunga vita, considerando l'arte come una religione della quale si sentiva sacerdote: 143 bozzetti, 75 statue e bassorilievi, 142 busti e ritratti, fra cui molti capolavori che vivranno nei secoli, costituiscono la sua eredità artistica. Alcuni critici affermano che l'arte di Pietro Tenerani era poco più dell'intelligente imitazione di quella del Canova e più ancora di quella di Bartolini suo antico maestro all'Accademia di Carrara, prediligendo le forme levigate, fredde e convenzionali.

C'è senza dubbio un po' di vero in simili giudizi, tuttavia manca in essi il giusto apprezzamento per la solennità e quasi potrebbe dirsi, la maestà dell'arte teneraniana.

Certo è che il possedere il proprio ritratto modellato e scolpito dal Tenerani fu una nobilissima ambizione al di sopra della massa degli uomini comuni.

Le sue ultime opere furono il monumento al Papa pio VIII e la bellissima statua di Pellegrino Rossi, monumento nazionale che orna una delle piazze di Carrara. **(fig.12)**

Già ottuagenario e pur non mai pago di perfezione, Tenerani non sapeva staccarsi dal “suo” Pellegrino Rossi e scongiurava lacrimando gli ammiratori che vegliavano i suoi ultimi aneliti che lo lasciassero morire accanto alla sua opera.

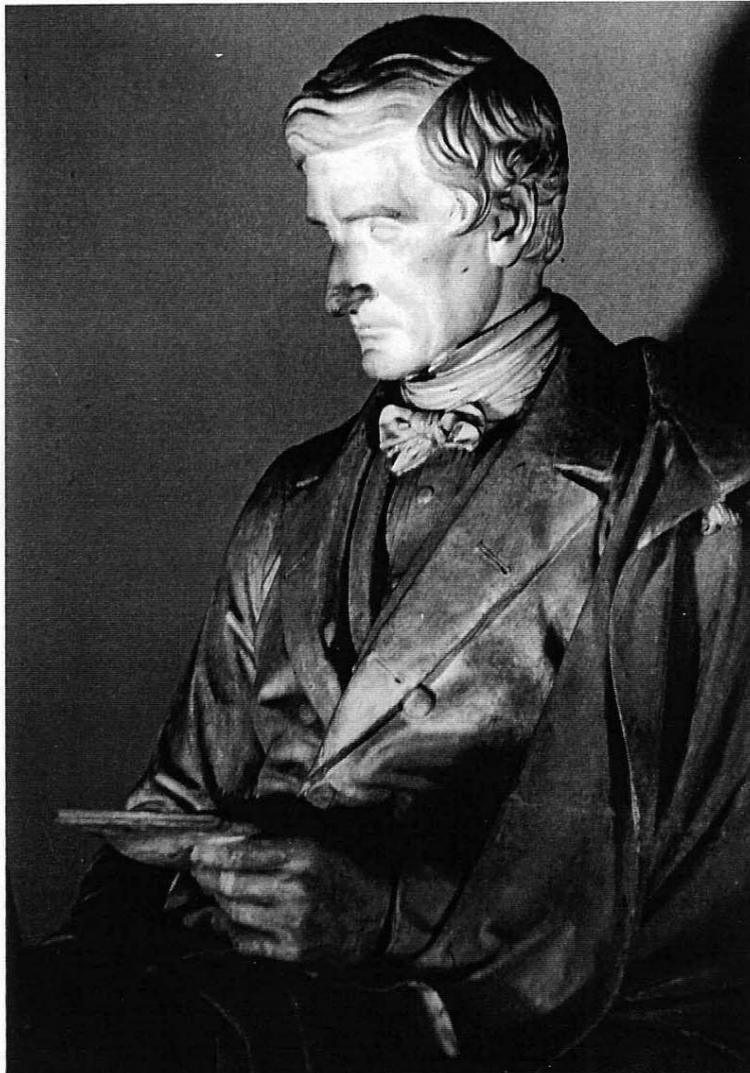


Figura 12: P.Tenerani, Monumento a Pellegrino Rossi

Cessò di vivere il 14 dicembre 1869 ed ebbe l'onore della sepoltura in S.Maria degli Angeli.

Sulla facciata della casupola di Torano fu posta una lapide commemorativa con la seguente iscrizione da alcuni ritenuta enfatica, ma comunque molto significativa:

A QUESTA UMILE CASA VERRANNO RIVERENTI GLI
STRANIERI DESISEROSI DI CONOSCERE IL LUOGO OVE EBBE
VITA NELL'UNDICI DECEMBRE MDCCLXXXIX PIETRO
TENERANI CHE CON OPERE IMMORTALI FECE CHIARE AL
MONDO LE MERAVIGLIE DELLO SCALPELLO ITALIANO MORI'
IN ROMA CAMPO DELLE SUE GLORIE NEL QUATTORDICI
DICEMBRE MDCCCLXIX.

Delle opere che ci sono pervenute, di questo artista, è doveroso soffermarci ad esaminare alcune sculture, per gli addetti ai lavori tra le più note.

La più conosciuta di queste è il monumento a Pellegrino Rossi.

Si tratta di uno dei pezzi più importanti della raccolta carrarese, intimamente legato, per diversi motivi, alla storia della città.

Questa scultura fu commissionata dal duca Rignano Mario che propose il lavoro al Tenerani e una volta ultimato il monumento volle collocarlo nella sua villa sugli Orti Sallustiani per onorare la memoria dell'amico scomparso.

Nel 1864 la municipalità di Carrara, intendendo celebrare il concittadino con un monumento, si rivolse ancora al Tenerani che però, avanti negli anni, suggerì di ricavare una copia dal marmo del duca Massimo promettendo di inviare il modello.

A Carrara sotto la direzione di Ferdinando Pelliccia fu eseguita una replica, ingrandita per la prevista collocazione all'aperto e poi sistemata nella piazza d'Armi, su un basamento ornato da due bassorilievi.

L'analisi del pezzo non può prescindere dalla disquisizione che all'epoca appassionava gli "addetti ai lavori":

se fosse cioè conveniente eseguire un'opera celebrativa raffigurando il personaggio con abiti moderni o piuttosto ricorrendo alla consuetudine neoclassica del panneggio all'antica.

Sembrerebbe questione di poco conto, ma così non è se si osserva che essa nascondeva esigenze artistiche più profonde e legate alla dimensione storicizzata del Romanticismo.

L'abbigliamento antico tradiva nei neoclassici il bisogno di distanziarsi dal soggetto elevandolo in un indistinto e immobile universo eroico.

Rappresentare Pellegrino Rossi, nelle sue reali fattezze, con indosso abiti quotidiani e seduto alla sua scrivania, fu per Tenerani una scelta consapevole e piena di significato volendo con essa spingersi a ricercare la vera essenza individuale di un uomo al di là degli orpelli e delle simbologie legate alla manifestazione del potere.

Per di più l'opera era pensata per un ambito domestico, la casa di un amico, circostanza fatta apposta per esaltarne l'immediatezza colloquiale, a scapito della retorica, tipica del monumento celebrativo.

Un'altra scultura molto conosciuta è la "Psiche svenuta".

Il gesso carrarese, privo di ali rispetto all'originale, pervenne all'Accademia nel 1871, donato dal figlio di Tenerani, Carlo.

La scultura, realizzata in marmo nel 1822, si lega tematicamente alla psiche abbandonata del 1817.

Questa volta l'eroina mitologica è protagonista di un episodio collaterale a quello principale della relazione con Amore.

A narrarlo è Apuleio nel suo “Asino d’oro”.

Psiche, vittima della gelosia di Venere, viene inviata da questa agli inferi per chiedere a Proserpina un vaso di cosmetici.

L’ordine tassativo è di non aprire il vaso, ma la curiosità della fanciulla ha il sopravvento e l’effluvio sprigionato la fa cadere svenuta.

Il Tenerani dedica a questo episodio la sua fatica.

La giovinetta è ritratta tramortita, nel momento in cui i sensi stanno per abbandonarla, mentre si aggrappa alla roccia, il capo, ciondolante, si abbandona, mentre il corpo resiste eretto.

Nel raffigurare Psiche con le forme acerbe e possenti tipiche dell’adolescenza, lo scultore ha presenti senz’altro le opere di Thorvaldsen e in particolare il bassorilievo raffigurante Amore e Psiche eseguito nel 1810 per la baronessa Shubart.

Oltre che al danese, Tenerani si richiama in quest’opera al Canova con citazioni e affinità che nulla tolgono tuttavia alla freschezza di un’opera la cui grande fortuna è testimoniata dalle numerose repliche in marmo tra cui si segnala quella presso la Galleria Nazionale di Arte Moderna a Roma.

3.4 DOMENICO CUCCHIARI (1806-1900)

Domenico Cucchiari visse per quasi tutto il secolo XVIII essendo nato a Carrara il 24 luglio 1806 e morto a Livorno il 19 gennaio 1900. (fig.13) Sua madre, Maria Rossi, era sorella del grande Pellegrino.

Coetaneo ed amico di Mazzini e Garibaldi li vide sparire dalla scena del mondo mentre lui aveva ancora davanti a sè una trentina di anni.

Laureatosi in giurisprudenza nell'Ateneo pisano si trasferì a Modena, capitale dello stato estense di cui Carrara faceva parte, per esordire nella pratica forense.

Ivi fu coinvolto nei moti del 1831 ed ebbe l'incarico di estenderli alle province tirreniche, al fine di liberarle anch'esse dalla tirannide di Francesco VI, come è ampiamente narrato nella storia.

Scoperto e obbligato all'esilio, dopo un breve soggiorno in Francia dove s'incontrò con Mazzini, si rifugiò in Portogallo, ben presto inseguito da una condanna a morte.

Qui infuriava la guerra dinastica tra la figlia del re Don Pedro, Maria Gloria, e lo zio Don Miguel, che essa aveva dovuto sposare, pur sapendo che era nemico del padre e ancora di più della costituzione elargita da Re Giovanni nel 1822.

Al servizio della regina, Cucchiari si arruolò nel secondo reggimento di fanteria e fra il 1832 e il 1848, partecipò a ben otto campagne di guerra salendo da quello iniziale di sergente maggiore al grado di tenente colonnello.

Iscritto nel quadro dell'esercito sardo con il grado di colonnello, partecipò alla guerra del 1848-49 al comando del quarto reggimento di fanteria.

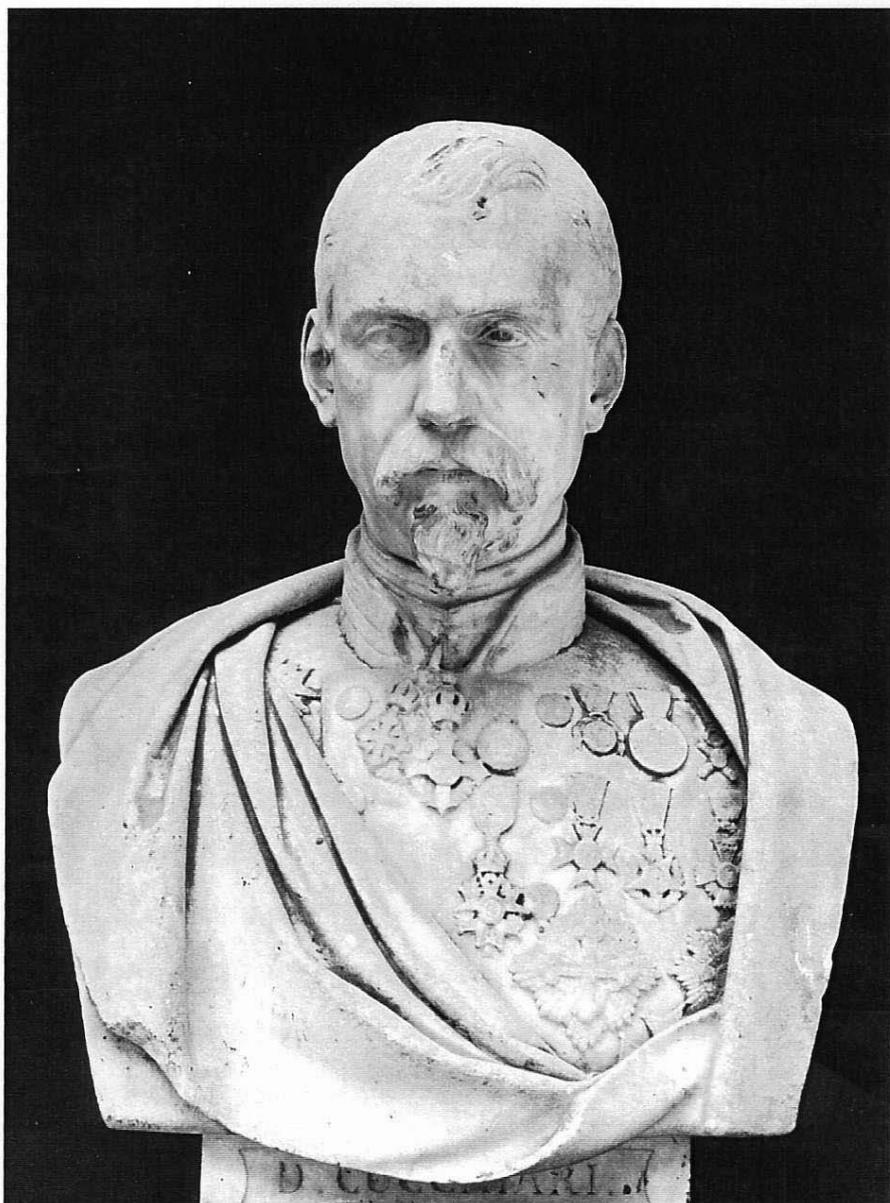


Figura 13: Busto di Domenico Cucchiari realizzato da G. Lazzarini

Nel 1859, a capo della quinta divisione, partecipò all'aspro combattimento di S.Martino, guadagnandosi la promozione a luogotenente generale sul campo.

Gli amministratori municipali espressero il giubilo della popolazione con una lettera indirizzata alla famiglia Cucchiari, nella quale venne espresso il pieno entusiasmo per gli eroici atti compiuti dal concittadino durante la sopra citata battaglia di S.Martino.

Il generale Cucchiari partecipò pure alla campagna di guerra del 1866 al comando del secondo corpo d'armata dell'esercito del Mincio e non ebbe peli sulla lingua quando si trattò di stabilire le responsabilità della mancata vittoria contro gli austriaci, inferiori di numero, ma ben comandati secondo direttive univoche.

Dai diversi pareri di Vittorio Emanuele Secondo, del generale Cialdini, del generale La Marmora e del Ministro Ricasoli, scaturì l'inconcepibile disfatta militare miseramente compensata dalla cessione del Veneto da parte dell'austria attraverso l'umiliante tramite di Napoleone III.

La brillante carriera del generale Cucchiari può essere espressa succintamente come segue:

- 12 campagne di guerra
- 3 ferite in combattimento
- 15 decorazioni, delle quali 8 al valor militare.

Il collegio di Massa Carrara lo elesse deputato al parlamento nel 1860 e per le legislature settima, ottava e nona che egli onorò con il suo lavoro alla camera dei deputati; per passare successivamente al senato.

Chi ritenesse che per la sua qualità di veterano dell'esercito non prendesse troppo sul serio la funzione legislativa, considerando il mandato parlamentare conferitogli e il laticlavio come cortesi compensi

per le sue fatiche e fortune guerresche, commetterebbe un madornale errore.

Proprio agli albori dell'unità italiana la città di Carrara si trovò di fronte all'importantissimo problema della strada ferrata Genova-Pisa, che secondo il progetto governativo sarebbe passata a soli cinque chilometri dalla città stessa.

Ogni tentativo della amministrazione comunale al fine di indurre il ministero dei lavori pubblici all'adozione di una modifica tecnica che prevedesse la deviazione a Luni per Monte Verde presso la perticata Bonascola rimase lettera morta.

Tutti gli sforzi furono allora volti ad ottenere almeno una diramazione che unisse Carrara alla stazione di Avenza.

Anche questa aspirazione incontrava serie difficoltà di carattere economico, le quali furono separate soprattutto per la vigorosa tenacia del generale Cucchiari, che non rifuggì dal mettere in gioco, per l'interesse della sua città eterna, il proprio altissimo prestigio.

Con una lettera del 26 settembre 1862, il Sindaco Del Medico esprimeva al Cucchiari la riconoscenza del Comune per l'ottenuto raccordo ferroviario Carrara-Avenza.

Nel 1865, quando fu aperta la linea al traffico, il generale ottenne gli stanziamenti necessari per la costruzione delle strade di accesso alla stazione di S. Martino, compreso il ponte detto di Walton.

Per un lungo periodo di tempo il generale Cucchiari visse a Livorno, città da lui considerata come una seconda patria, dove spirò nel 1900.

La città di Carrara prese il lutto; "l'Eco del Carrione", periodico locale, pubblicò una edizione straordinaria completamente dedicata all'illustre scomparso.

Con una imponente manifestazione di cordoglio popolare la salma del prode soldato dell'indipendenza nazionale fu accompagnata dalla stazione ferroviaria al cimitero di Marcognano.

3.5 ANGELO PELLICCIA (1791-1863)

Angelo Pelliccia naque a Bedizzano nel marzo del 1791, dopo aver concluso i suoi studi presso l'università di Lucca, si laureò in medicina per esercitare la sua professione al fine di dedicarsi interamente al sollievo degli infelici, cui prodigava le sue cure mediche e tutti i soccorsi di carità. (fig.14)

Pubblicò importanti scritti di medicina e filosofia.

Ma le sue idee aperte ed innovative scatenarono ben presto le ire dei cattolici più ottusi.

Definito "Eretico" dalla Civiltà Cattolica, fu accusato "di offese alla religione di stato", fu processato ed infine assolto.

Nel 1848 fu eletto deputato al Parlamento Toscano con un risultato plebitorio, parlava il linguaggio dell'uomo libero, saggio ed amante della sua patria, alla cui prosperità e grandezza consacrò tutta la sua vita favorito dalla simpatia che si era guadagnato per le sue qualità e la sua freschezza.

Egli fu un antignano nella lotta per le libertà civili.

Fra le sue opere di filosofia ci sono "I principi moderatori della pubblica morale e della salute pubblica" e "La scienza dell'ordine sociale".

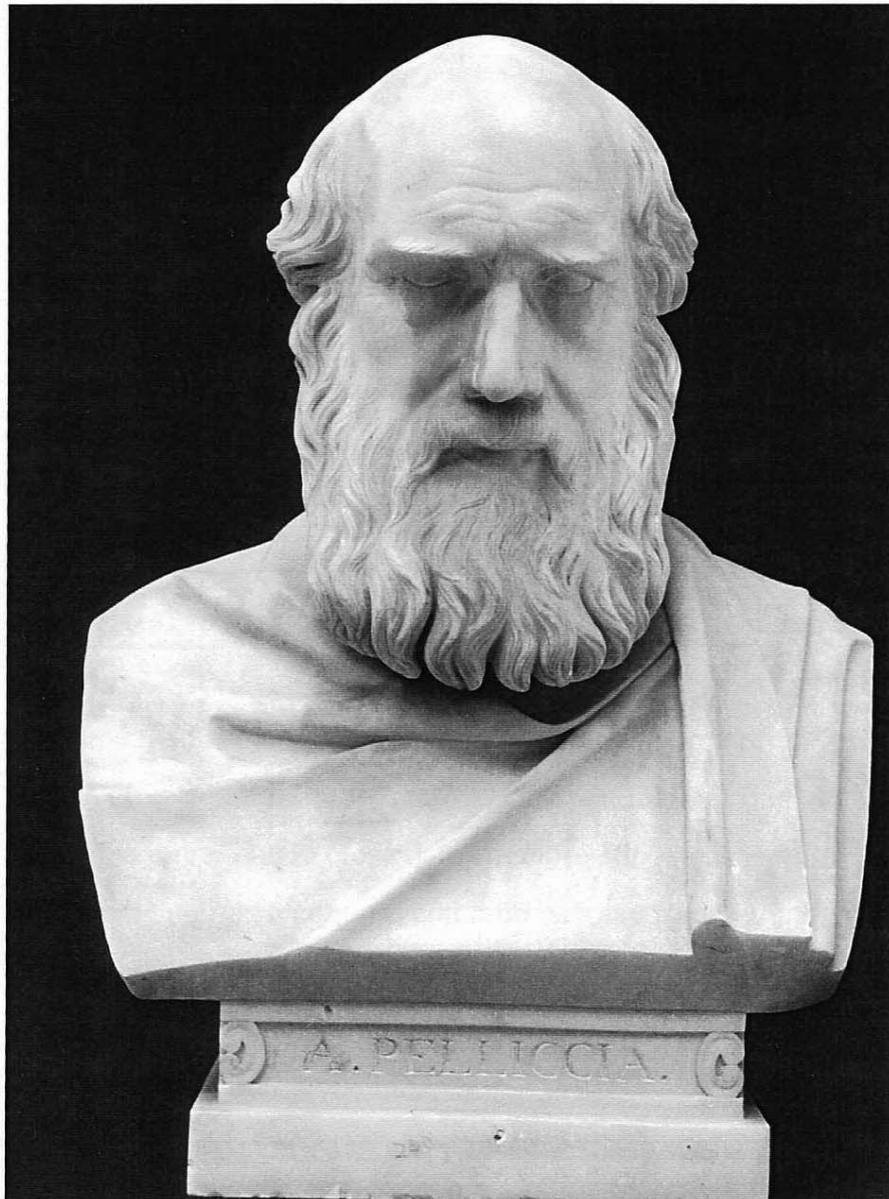


Figura 14: Busto di Angelo Pelliccia realizzato da F. Pelliccia

3.6 CARLO FINELLI (1782-1853)

Nasce il 14 aprile 1782 nella via a lui dedicata.

Frequentò con profitto l'accademia da poco istituita, meritando la medaglia d'oro, massimo premio assegnato solo ai migliori allievi giunti al termine dei loro studi.

Contemporaneo di P. Tenerani, nel 1805 si trasferì a Firenze e successivamente a Milano dove ben presto si distinse con un bassorilievo destinato al monumento a Vittorio Alfieri nel quale il Finelli rappresentò le Muse raccolte attorno al sommo tragediografo unitamente alla Sapienza simboleggiata da Minerva e all'Eloquenza in veste di Mercurio.

Durante il suo soggiorno a Milano vinse il concorso per il pensionato di Roma dove nel 1807 prese dimora, rimanendovi poi fino al momento della sua morte che lo colse il 4 settembre 1853.

Nella città eterna, a contatto con tanti capolavori dei grandi artisti di tutti i tempi, si rafforzò il suo naturale talento e ben presto riuscì a farsi luce nonostante la presenza in Italia di Antonio Canova, considerato in tutto il paese un genio dell'arte scultorea.

Il primo dei lavori artistici che dovevano illustrare il suo nome fu "l'Amore che tormenta l'anima simboleggiata da una farfalla".

Vennero, di seguito, innumerevoli opere, fra le quali i tre capolavori "Amore e psiche", "Le tre Ore danzanti" (**fig.15**) e "L'Arcangelo S.Michele che abbatte Lucifero".

Quest'ultimo gruppo marmoreo, fu inaugurato nel 1844 suscitando la più viva ammirazione degli artisti, mentre il re Carlo Alberto lo nominava cavaliere, onoreficienza che per i tempi era molto rara ed assai pregiata.



Figura 16: C. Finelli , “Le tre Ore danzanti”

Come ad altri artisti prima di lui, anche il Finelli conobbe l'amarezza e i contrasti dovuti sostenere nel tentativo di voler conservare una indipendenza di condotta e di giudizio non certo adatta a procurargli simpatie, anche considerando che aveva accettato di succedere al Thorwaldsen nell'insigne Accademia di San Luca.

Fu considerato da alcuni critici come un uomo e un'artista stravagante, questo probabilmente perchè egli rifuggiva dall'adeguarsi dalle smaccate ipocrisie che erano tanto in voga in quel tempo.

L'indole del grande scultore è ampiamente riconoscibile in una lettera dello stesso Finelli al notaio carrarese Pietro Pisani, dove in data 15 febbraio 1823, scrive senza mezzi termini, la sua opinione negativa riguardo un personaggio del quale gli era stato richiesto un parere. Proprio da questo scritto risalta il forte carattere e la profonda onestà del personaggio preso in oggetto che ben conosceva la situazione e le persone che lo circondavano.

Alcuni periodi della stessa lettera, notava anche lo Sforza, si reggono a stento provando che la lingua del Finelli era alquanto arbitraria.

Tuttavia, non si può dire che i pensieri espressi manchino di chiarezza e di equilibrio.

Durante il suo lunghissimo soggiorno romano il grande artista fece frequenti visite nella sua città natale, d'altra parte si può dire che con lo spirito e il ricordo egli continuò a risiedervi permanentemente.

Tanto è vero che col testamento olografo, ad un anno dalla sua morte lasciò a Carrara ogni suo bene al fine di aiutare gli infermi e di favorire la pubblica istruzione che ai tempi era seriamente trascurata per mancanza di fondi.

All'Accademia di Belle Arti donò i modelli in gesso delle sue opere migliori tra cui il bellissimo "S. Michele Arcangelo" (**fig.16**) che

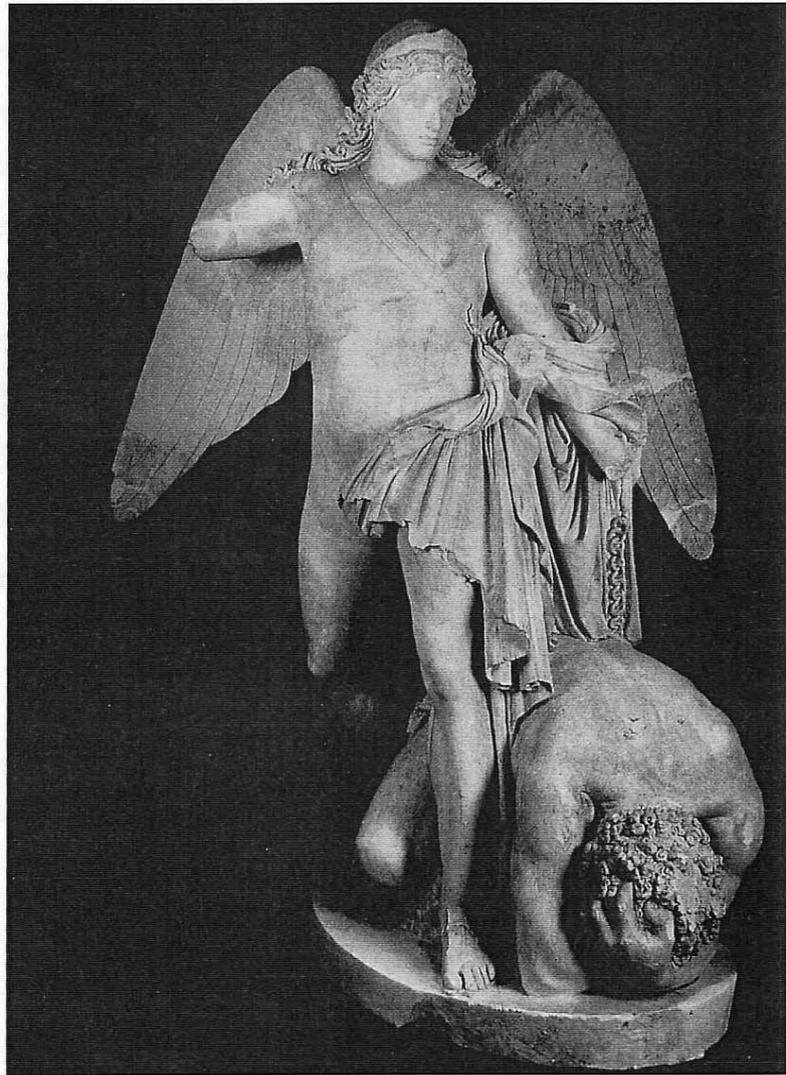


Figura 16: C. Finelli, "S. Michele Arcangelo"

unitamente all' "Amore e Psiche" e alle "Ore" costituisce una triade meravigliosa che riassume la "potenza di quel sovrano intelletto" come disse E. Lazzoni nel suo discorso commemorativo del 1863.

La scuola di Avenza, alla quale lasciò tanto da poter vivere e prosperare, fu da lui curata anche nei più piccoli particolari costruttivi, come è attestato dai disegni, nei preventivi e nelle disposizioni di varia natura conservate in originale nell'archivio della bottega d'Arte di C. Lattanzi. Sulla porta d'ingresso dell'antico edificio campeggia una scritta a testimonianza della generosa donazione:

“QUESTA SCUOLA DI LEGGERE SCRIVERE E DOTTRINA
CRISTIANA CARLO FINELLI CARRARESE SCULTORE
CELEBERRIMO CON SUO TESTAMENTO X AGOSTO MDCCCLII
DA ROMA SEDE DELLE SUE GLORIE FONDAVA AL SOMMO
ARTISTA AL BENEMERITO CITTADINO ONORE E
RICONOSCENZA.

E' doveroso soffermarsi su due delle più prestigiose sculture del Finelli quali "Le tre Ore" e il "Michele Arcangelo".

Della prima, per la datazione precisa, Carozzi si rifà ad uno scritto di Enrico Lavery del 1824, pubblicato su un periodico, "Le memorie romane di antichità e Belle Arti".

Evidentissimo è il debito verso la tradizione canoviana, soprattutto "Le danzatrici" e "Le Tre Grazie", tanto da far pensare quasi ad un revival neoclassico in pieno Romanticismo.

Tuttavia anche chi, come Hubert, mette in rilievo questo aspetto di prolungamento del canovismo, non può far a meno di notare la ricerca di

uno stile personale da parte di un autore che, senza disconoscere il suo modello, cerca di interpretarlo criticamente.

Questo tentativo, da considerarsi riuscito, traspare soprattutto dal contrasto tra l'algida ieraticità delle fanciulle canoviane e la grazia vivace di quelle di Finelli.

Anche Carozzi è di questa opinione sottolineando come le "Ore non riescono a dissimulare una sensualità più scoperta: le forme sono meno idealizzate ma più morbide e naturali sono coperte da corte tuniche aderenti, forse non del tutto innocenti, mentre l'espressione dei volti, di infantile candore, contraddice la piena femminilità dei corpi".

Sempre Carozzi si interroga sui motivi che spinsero il Finelli a imporre la distruzione di tutti i suoi modelli in gesso:

"Non ci si può che rammaricare per questo gesto, perchè avremmo potuto oggi disporre di una collezione dello scultore come è successo per quella di Thorvaldsen a Copenaghen o quella di Possagno con i modelli del Canova o quella del Tenerani di recente riordinata a Palazzo Braschi".

Si chiede inoltre come mai lo scultore carrarase abbia pensato di risparmiare con "scelta tanto esclusiva e mirata", i modelli delle Ore e del gruppo del San Michele.

La conclusione a cui Carozzi giunse è che in tale scelta fosse implicito il desiderio di tramandare espressioni sintetiche dei due grandi poli artistici attorno a cui la sua carriera, sia pure tra i sospetti di eclettismo, consueti per un artista ottocentesco, si era dipanata.

Il San Michele rappresenterebbe dunque, contrapposto alla vaghezza sentimentale e quindi "infantile" delle Ore, il prodotto della maturità, di quella fase in cui, per citare ancora Carozzi "...si sente lo scultore

ufficiale, pubblico, lo scultore dei riconoscimenti e delle onoreficienze, l'artista che deve dar prova di sè”.

Questa dimostrazione di contenuti maturi si traduce stilisticamente in un omaggio al titanismo michelangiotesco soprattutto nella figura di Lucifero, potente eroe del male, sovrastato dall'Angelo del bene.

Gli ideali di grazia e i principi edonistici contenuti nel gruppo delle fanciulle danzanti, si risolvono nella capacità adulta di elaborare criticamente un elevato livello di concettualità filosofico-religiosa.

3.7 GIOVAN BATTISTA DEL MONTE

E' uno dei personaggi di cui si hanno meno notizie, di lui si conoscono soltanto poche notizie, e che ritornò a Carrara nell'anno 1873 da Orono (Africa), dove si era recato e stabilito per incrementare il suo commercio in marmo. (fig.17)

Al suo rientro nella città natale, Del Monte comunicò al allora direttore dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, Ferdinando Pelliccia, il suo proposito di istituire un pensionato d'Architettura al fine di dare un maggior prestigio all'Accademia e per il perfezionamento artistico dei giovani licenziati in architettura.

L'Accademia di Belle Arti di Carrara fu autorizzata ad accettare la donazione del benemerito Del Monte, con Regio Decreto 15 Giugno 1873, col quale si approvava anche il relativo statuto.

La somma destinata fu inizialmente di Lit. 1.800 quale premio complessivo per i tre anni.

A questa poi si aggiungeva il contributo di lire 300 mensili da parte del comune di Carrara e di lire 200 della già camera di commercio di Carrara, oggi Consiglio Provinciale dell'Economia Corporativa.

Il Del Monte fu successivamente nominato socio onorario in perpetuo dall'Accademia stessa.

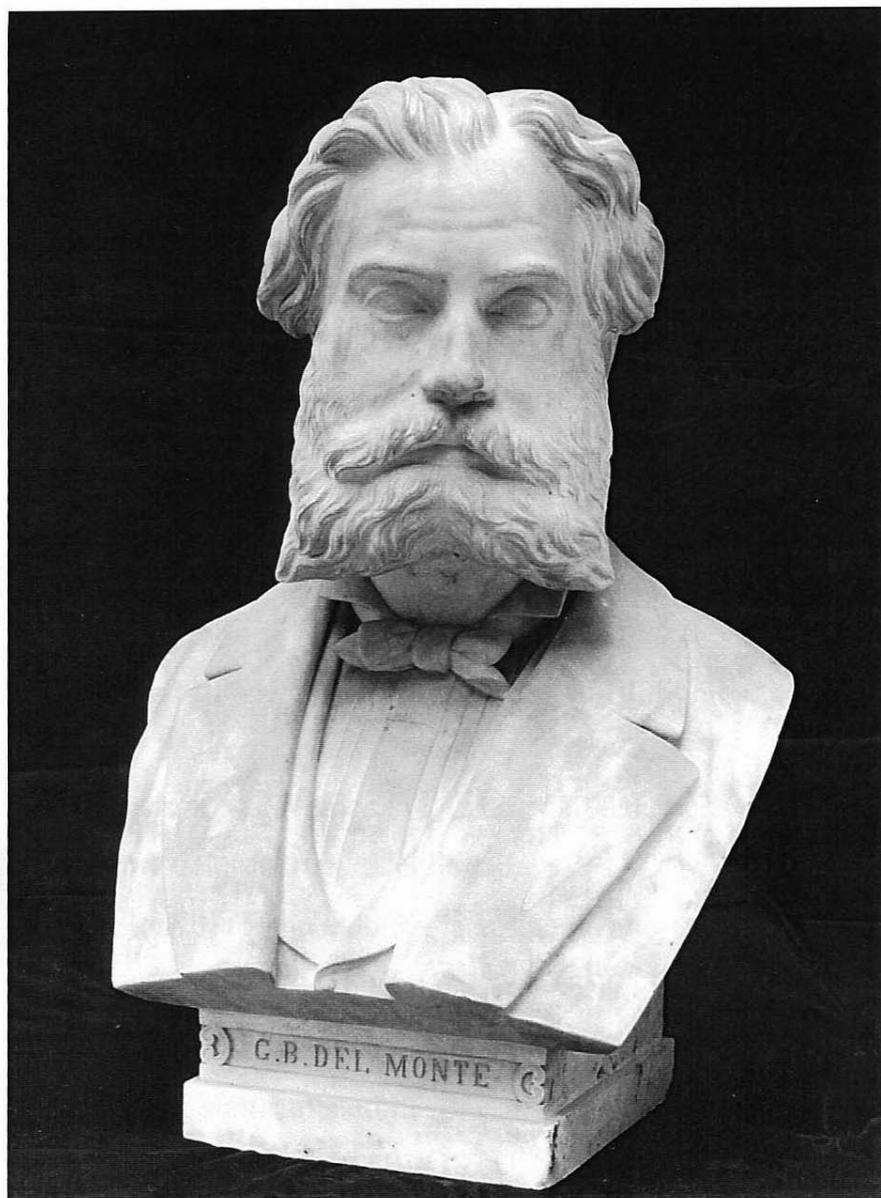


Figura 17: Busto di Giovan Battista Del Monte realizzato da F.Pelliccia

3.8 ORESTE RAGGI

Oreste Raggi, grande scrittore e storico, ha illuminato i posteri con saggi, lettere e critiche sul mondo dell'arte, mentre di lui come uomo non siamo riusciti a reperire alcuna notizia. (fig.18)

Tutto ciò che possiamo fare è un elenco delle sue opere:

- “Sopra due opere di Ferdinando Pelliccia”, articolo nel Tiberino, A. I (1833); N. 45.

Queste due figure rappresentavano Ciparisso e una Ninfa.

- Lettera al sig. Defendente Sacchi intorno ad un suo articolo inserito nella Gazzetta di Milano del 30 Giugno 1834 che ha per titolo: “Poche parole su gli scultori italiani , esclusi què di Lombardia” da Roma 20 Luglio 1834; sempre nel Tiberino A. II, (1834).

In questo il Raggi emenda i giudizi dati dal Sacchi intorno alle sculture del Tenerani e del Finelli.

- Baccante di Ferdinando Pelliccia, statua alta 1,48.
- “Illustrazione nell’Alpe italiana delle belle Arti”, Temperini II, pag. 19. Roma, 1835; con tavola incisa a contorni.
- Una Cloe, statua al naturale di Carlo Chelli, carrarese, articolo nell’album di Roma, A. III (1835); N.32.
- Critica intorno ad una statua colossale di Carlo Finelli, rappresentante S. Matteo Evangelista, lettera al professore Giovanni Rosini a Pisa, nell’Album di Roma, A. IV (1836); N. 9.
- Verso la fine dell’articolo si riporta anche l’opinione di Pietro Giordani, che la censura romana non permetteva che si nominasse e che si lodasse.

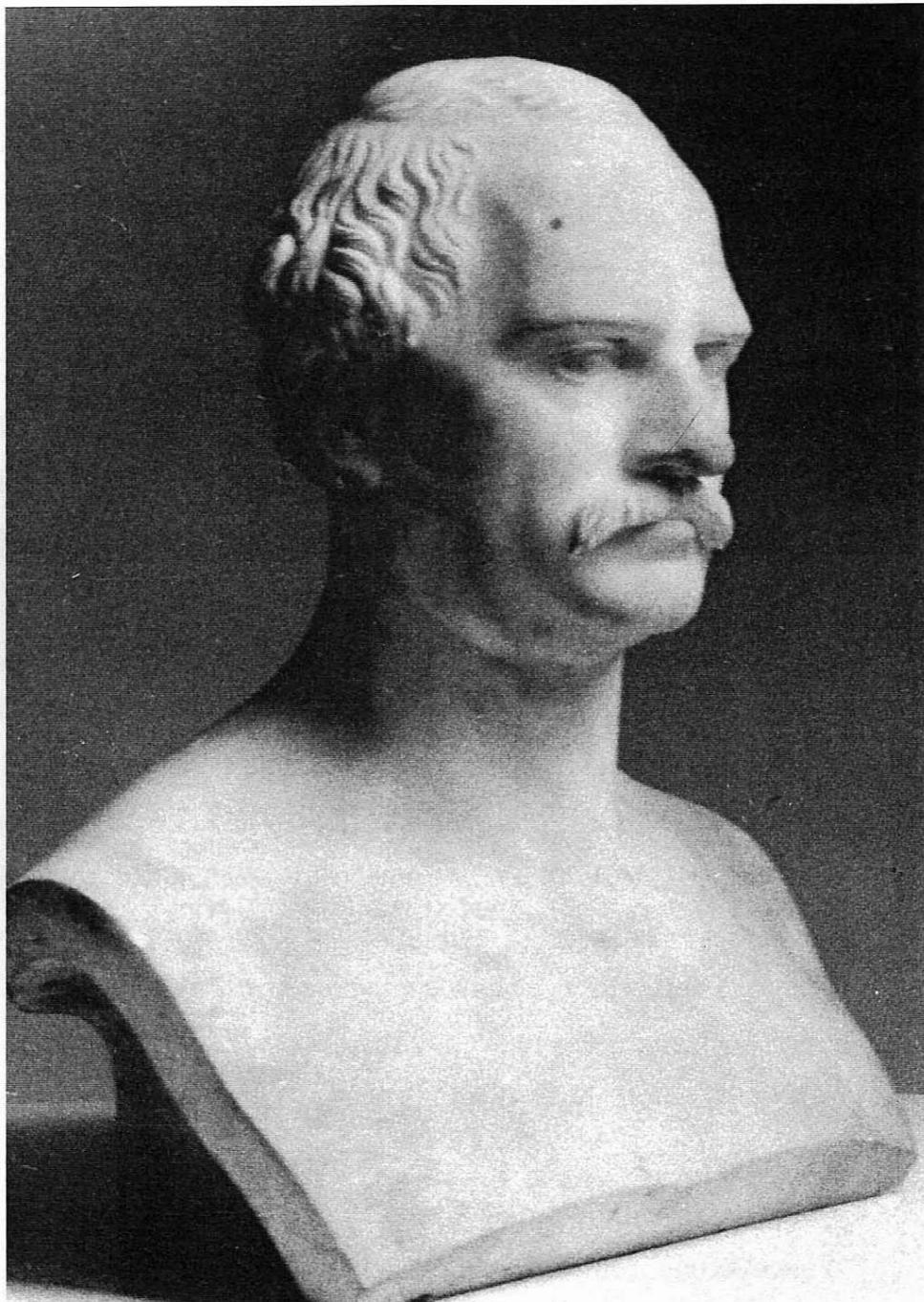


Figura 18: Busto di Oreste Raggi realizzato da F. Pelliccia

- Una Baccante, una statua di Bienaimè, nell'Album di Roma, A. VI (1836); N. 24.
- Danzatrice, di Carlo Chelli, statua.
Illustrazione con una tavola nell' "Illustrazione nell'Alpe italiana delle belle Arti". Roma, 1838; Temperini IV, pag. 32.
- Monumento sepolcrale di Pietro Tenerani, bassorilievo, nell' "Illustrazione nell'Alpe italiana delle belle Arti". Roma, 1839; Temperini V pag. 16.
- Illustrazione del monumento scolpito per il sig. Mercer di Natchez negli Stati Uniti d'America.
- Bassorilievo rappresentante Gesù Cristo deposto nel sepolcro, di Leopoldo Bozzoni carrarese, nell' "Album di Roma", A. VII (1840).
Questo bassorilievo era uno dei diciotto che dovevano rappresentare altrettanti fatti della vita di Gesù Cristo commissionati all'artista dal sig. Maxwell per ornamento di una chiesa da lui fatta costruire nella contea di York.; nell' Album di Roma, A.. VII (1840).
Si riferisce al numero precedente e vi si discorre delle statue e dei bassorilievi da eseguiti dal Bozzoni.
Di questa descrizione furono tirate copie a parte in un opuscolo di 14 pagine dal titolo: "Descrizione di una nuova chiesa nella Contea di York fatta erigere dal Contestabile Maxwell, da Roma, 29 Aprile 1840".
- L'Amore che lega il mondo, statua di Bernardo Casoni, articolo nel giornale fiorentino l'Esposizione italiana del 1861, con disegno.
- Lettera al cavalier Giulio Rezasco, segretario generale del ministero della pubblica istruzione. Massa-Carrara, R. tipografia Frediani, 1863.

- “Intorno alla storia dell’Accademia di belle Arti di Carrara dalla sua fondazione al 16 Settembre 1869”, discorso con aggiunta di alcune lettere inedite dei più illustri artisti e letterati soci di questa. Carrara, 1860. Lo stesso ampliato e corretto, con il titolo: “Della Regia Accademia di Belle Arti di Carrara”.
- Memoria di Oreste Raggi per la grande esposizione di Vienna del 1873. Roma, Sinimberghi, 1873.

CAPITOLO 4

GLI SCULTORI E LE LORO OPERE

4.1 PIETRO FRANCHI (1817-1878)

Pietro Franchi nasce a Carrara da Franco e Giovanna Ceccardi il 3 settembre 1817.

Si distingue, negli anni di formazione scolastica, più che altro per una medaglia d'argento nel concorso triennale d'invenzione nel 1839, con un rilievo sul tema di "Giulio Cesare che si impossessa dell'erario pubblico"

In precedenza si era segnalato nei concorsi annuali, soprattutto nella scuola di anatomia, nel 1833 e nel 1834, ma anche per il disegno, dove, nel 1835 aveva ricevuto una medaglia per la copia del modello di "Mercurio" del Thorvaldsen.

In seguito il Franchi aprì un laboratorio proprio, che alla sua morte, era ubicato al termine di via Cavour, dove ora sorge il grande palazzo Fabbricotti, detto "della Moretta".

Nel 1843 eseguì per Giovanni Isola, rinomato ornatista carrarese, un altare destinato ai Padri Domenicani di Galata in Costantinopoli, di cui probabilmente si incaricò delle figure.

Il suo nome compare, all'inizio degli anni cinquanta, nelle commissioni esaminatrici dell'Accademia, che presenzierà fino agli ultimi anni della sua vita.

Una lettera di sollecito, inviata l'8 febbraio 1853 da E. Bogazzi, Tommaso Lazzerini, Francesco Zaccagna e dal Franchi per l'invio di opere all'esposizione di New York, informava sulla possibilità di spedire lavori in marmo a quella mostra.

Nel maggio del 1856, egli chiese invece un'opinione alla commissione d'incoraggiamento per artisti Estensi, su una figura in marmo statuario rappresentante la "fedeltà".

Altre opere vengono indicate nella guida Lazzoni del 1880, lasciate nello studio dopo la morte: un "giovinetto, che leva la palla di bocca ad un cane", eseguito nel 1856 e replicato; un poverello, in 8 copie, una delle quali acquistata il 2 maggio 1864 dal principe Amedeo di Savoia, in transito per Carrara ed infine due "Angeli al naturale" spediti all'estero.

Nel 1869 Franchi doveva all'Accademia monianza preziosa della testa di un nudo modellato nella scuola stessa del celebre Franchi per non oltre ad un busto del poeta Giovanni Fantoni, forse di sua invenzione .

Lo scultore si imparentò con la famiglia Lazzarini, celebre per la tradizione nella scultura, sposando Anna, con la quale visse nella casa di via Lunense n° 28, dove si spense il 21 maggio 1878.

Del Franchi si vuole ricordare il bassorilievo di "Giulio Cesare che si impossessa dell'erario pubblico" del 1839 (**fig.19**), opera creata per il concorso d'Invenzione, grazie al quale il Franchi vinse la medaglia d'argento.

In quest'opera , al centro si fronteggiano Giulio Cesare e il tribuno Metello, al quale il condottiero impone di consegnargli il tesoro dell'erario pubblico.

Sia Cesare che Metello, sono fiancheggiati da due soldati che li assistono.



Figura 19: P.Franchi, “Giulio Cesare che si impossessa dell’Erario pubblico”

4.2 ANDREA FRANZONI (1818-1877)

Nasce a Carrara il 23 Maggio del 1818, da Emanuele , scultore e da Maria Antonia Manzoni.

Di lui si possono solo ricordare alcune Madonne scolpite per la Francia , “l’Andronico” e il “Tempio che scopre la verità”.

Nel 1851 venne nominato professore di scultura presso l’Accademia di Belle Arti di Carrara .

Sposò una nobildonna Sarteschi e morì il 20 Aprile 1877 nella casa di Piazza delle Erbe.

Di lui non è stato possibile reperire altre informazioni.

4.3 LAZZERINI GIUSEPPE (1831-1895)

Nasce da una tra le più rinomate famiglie di Carrara, per la lunga tradizione nel campo della scultura.

Giuseppe Lazzerini viene alla luce il 2 settembre 1831, ultimo di 12 figli, nella casa di via Lunense, dove tuttora sono visibili gli ornati settecenteschi, scolpiti dal padre Roberto.

Quest'ultimo rimasto vedovo con quattro figli, si risposò con Anna Brugnoli, madre di Giuseppe.

Il fratello maggiore, Alessandro, si prese cura di lui, alla morte del padre, che lo lasciò orfano ad appena un anno.

Dopo gli studi preparatori, nel 1843, a 12 anni, si iscrive all'Accademia che frequenta fino al 1853 sotto la guida di Ferdinando Pelliccia.

Molti i premi conseguiti nei concorsi annuali: medaglia d'argento nel 1845 e nel 1847 per disegno, medaglia d'oro nel 1849 per disegno d'invenzione sul tema "S. Paolo che rianima Elina", ancora un'altra medaglia d'argento per il bozzetto d'invenzione e modello dal nudo nel 1850 e argento nel concorso triennale d'invenzione per il rilievo di "Achille che trascina il corpo di Ettore".

Nel 1853, finalmente, consegue il pensionato in Roma sul tema "Patroclo che uccide Sarpedonte" (**fig.20**), superando con un'elegante composizione in rilievo, allievi di merito come Carusi, Castelpoggi e Livi.

A Roma viene affidato a Tenerani, dal quale apprenderà lo stile, perlomeno nelle opere che ci è dato di vedere.

Un esempio è il primo saggio, un "S. Sebastiano" (**fig.21**) spedito nel 1855, che è un compendio tra classica definizione della forma e



Figura 20: G.Lazzerini, "Patroclo che uccide Sarpedonte"

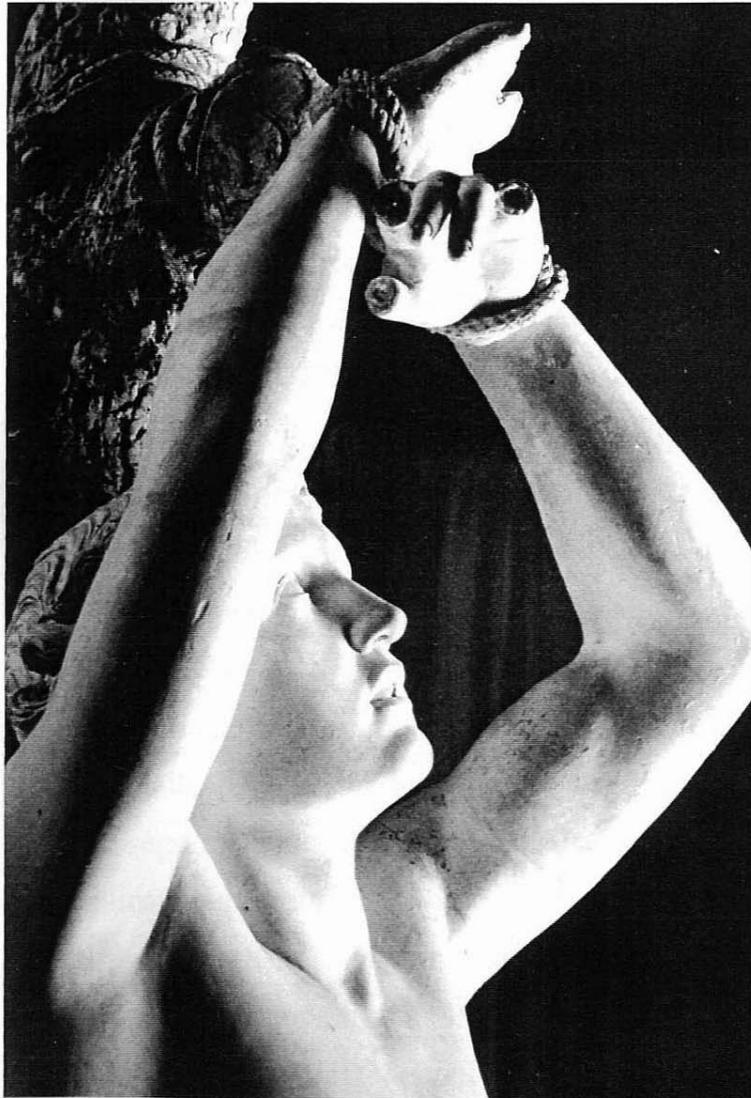


Figura 21: G.Lazzerini, "San Sebastiano"

sentimento religioso che tende ad indebolire la forza dell'estetica antica a favore dell'espressività a sfondo morale.

Il secondo saggio, è invece un gruppo di Agar e Ismaele, spedito nel 1856 e in seguito scelto per essere inviato all'Esposizione Italiana che si tenne a Firenze nel 1861.

A Roma si dedicò anche ad altre opere, una "Fioraia" (**fig.22**), che intreccia una ghirlanda, eseguita nel 1856 e tradotta in marmo nel 1859 per essere donata dal Comune di Carrara a Vittorio Emanuele II.

Inoltre un gruppo di mendicanti e la statua di Esmeralda nel 1859, poi esposta a Parigi nel 1865 ed eseguita in marmo per il Marchese di Sassenay a Salamanca.

Raggi menziona anche il gruppo colossale del Cristo che risona il cielo, eseguito nel 1858 e inviato a Malaga ed il Genio della nautica, commissionato dal Re d'Italia e replicato nel 1864 per il Principe Oddone a Genova.

Il gruppo di Paolo e Virginia (**fig.23**), che riecheggia quello analogo di Carlo Chelli, datato 1880, fu acquistato dal Principe Von Hohenzollern ed è in seguito passato alla famiglia Ohlemacher di Francoforte: nel 1886 fu replicato per Sartori di Livorno.

E' tuttavia impossibile dare un resoconto completo delle opere eseguite e di cui la famiglia conserva un lungo elenco.

Tenerani espresse giudizi lusinghieri su Lazzarini, che trasmise a compimento degli studi all'Accademia.

Da questa nel 1858, gli veniva conferita la patente di socio onorario e nel sessanta gli giungeva la nomina di professore ordinario.

Occupò anche varie cariche pubbliche in Carrara ed ebbe onoreficenze dall'Accademia di Vicenza e di Firenze.



Figura 22: G.Lazzerini, "Fioraia"



Figura 23: C. Chelli, "Paolo e Virginia"

La fama del Lazzarini è soprattutto legata al nome del prestigioso laboratorio di Corso Vittorio Emanuele, di cui completò le strutture e nel quale profuse una grande attività, legata alla produzione propria e all'esecuzione di opere per importanti artisti italiani e stranieri.

Dopo la morte di Ferdinando Pelliccia, nel 1892 tenne la direzione dell'Accademia fino alla morte, avvenuta il 3 dicembre 1895.

L'anno precedente era stato nominato professore onorario.

L'istituto conserva oltre ai gessi un ritratto in busto, eseguito in marmo ideato e scolpito dallo scultore, del generale Cucchiari.

La tradizione dei Lazzarini fu poi continuata e conclusa dal figlio Alessandro (Carrara 1860-1942), ultimo scultore della famiglia, ma quello di maggior prestigio ed estro artistico.

Del Lazzarini si devono ricordare i bassorilievi di "Ester che sviene alla presenza di Assuero" (**fig.24**), del 1818 al Concorso d'Invenzione al quale vinse la medaglia d'argento; la scultura presenta al centro la figura del re Assuero in atto di soccorrere la moglie Ester che sta svenendo, sorretta da un'ancella.

A sinistra due guardie del corpo sorvegliano e commentano la scena.

Un'altro bassorilievo è quello di "Achille che trascina, accodato alla sua biga, il corpo di Ettore", del 1852 per lo stesso concorso e con lo stesso premio dell'opera precedente.

In questa scultura viene rappresentato Achille alla guida di un carro tirato da due cavalli e diretto verso sinistra; a questo è legato il corpo di Ettore, ucciso da poco.

Sulla destra, due Achei osservano turbati la scena.

Sullo sfondo si profila il disegno di una stele funeraria di tipo greco, sulla quale pende una grande corona.



Figura 24: G. Lazzarini, “Ester che sviene alla presenza di Assuero”

Il terzo bassorilievo è “Patrocolo che uccide Sarpedonte”, anche questo premiato, ma per il Pensionato in Roma.

Sarpedonte è rappresentato inginocchiato a terra che si difende da Patroclo, in procinto di ucciderlo dopo una battaglia durante la quale ha indossato le armi di Achille.

A destra è posto Glauco, ferito ad un braccio che, sorretto da un compagno assiste con timore alla sorte di Sarpedonte.

A sinistra è invece situato l’auriga Automedonte con i cavalli Balio e Xanto che ha appena liberati da Pegaso, trafitto da una lancia.

Per quello che riguarda le altre sculture è importante citare il “S. Sebastiano martire”, e “Bacco ebbro”.

Nel primo l’autore dimostra con quanta facilità riesca a compendiare egregiamente nelle sue opere una naturale propensione spiritualistica e metafisica, capace di esprimersi al meglio nelle tematiche religiose, con una piena padronanza degli stilemi classici.

S. Sebastiano comunica infatti, da una parte, una mistica del premio supremo del credente in un sistema di valori assoluti e, dall’altra, la terrena fisicità di un corpo virile perfettamente modellato.

Il frequentatissimo episodio del centurione romano chiamato ad espiare non tanto per la sua fede cristiana, quanto per la colpa di possedere una bellezza “eccessiva”, diventa, ancora una volta, fonte di ispirazione poetica.

Il naturalismo romantico coesiste con una idealizzazione spinta al tentativo di trasfigurazione totale dei tratti del volto, rappresentato in un momento di estasi mistica così intensa da spiegarsi solo col momento del trapasso.

L’altra scultura rappresentativa del Lazzarini è “La fanciulla con Ghirlanda” del 1856. (fig.25)



Figura25: G. Lazzerini, "Fanciulla con Ghirlanda"

La figura femminile rappresentata è colta nell'atto di intrecciare una ghirlanda di fiori che esprime pertanto una melanconia accentuata, quasi che dietro l'azione meccanica delle sue dita si nascondesse il bisogno di una riflessione sconsolata sui mali insiti nella natura umana.

Esiste una replica in marmo, testimoniata del resto dalla presenza di capipunti, che il comune di Carrara donò al re Vittorio Emanuele II e che oggi si trova alla Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti.

4.4 BERNARDO PELLICCIA

Di questo scultore abbiamo pochissime notizie.

Tutto ciò che è pervenuto a noi è una tavola composta da sei figure che si troverebbe tra la quarta e la quinta porta del corridoio dei disegni di figura e architettura.

Premiato come secondo (1855) il disegno rappresenta Toonte in atto di immergere la sua lancia nel petto a Pirro condottiero dei Traci, il quale, viene percosso da una pietra gettandolo a terra.

Una delle poche pubblicazioni che ci sono pervenute riguardano la risposta all'opuscolo anonimo intitolato "L'amico Del Vero".

Risposta e confutazione delle accuse mosse dal municipio carrarese contro i minori osservanti di questa città.

Lettera diretta a Monsignor Vescovo di Massa e Carrara ed Lucca, 1862.

4.5 FERDINANDO PELLICCIA (1808-1892)

Ferdinando Pelliccia è ricordato non solo per la sua abilità nello scolpire, ma soprattutto come colui che seppe dare uno stabile assetto all'istituto dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, negli anni della difficile transizione politica ed amministrativa verso l'unità d'Italia e secondo quel naturale equilibrio della sua persona, che gli permise di restare nella carica di direttore fino a tarda età.

Nasce a Carrara in una famiglia di scultori di lunga tradizione il 24 aprile 1808, da Carlo Antonio e da Maria Caterina Olivieri.

Il nonno Domenico Andrea, insegnante in Accademia fin dalla fondazione, gli diede i primi rudimenti, che permisero al precoce talento artistico del nipote di iscriversi a soli undici anni all'istituto.

Riceve numerosi premi nei concorsi annuali, per disegno dell'Antineo (1820), per modello della testa di Giove (1822) e per disegno del torso del Belvedere (1823).

Per un disegno sulla "Morte di Virginia", ottiene nel 1823 una grande medaglia d'argento nel concorso d'invenzione: nell'edizione successiva, nel 1827 otterrà la medaglia d'oro per disegno sulla "Difesa del corpo di Leonida alle Termopili".

Finalmente, nel 1828, partecipa e vince il Pensionato in Roma, con un rilievo "Morte dei figli di Bruto". **(fig.26)**

Affidato al Tenerani, come era uso per gli allievi di Carrara, Pelliccia si immerge nello studio dell'antico, disegnando tutto ciò che appariva a lui interessante, sotto la guida paziente del maestro e consegnando regolarmente i suoi saggi d'invenzione al patrio istituto.

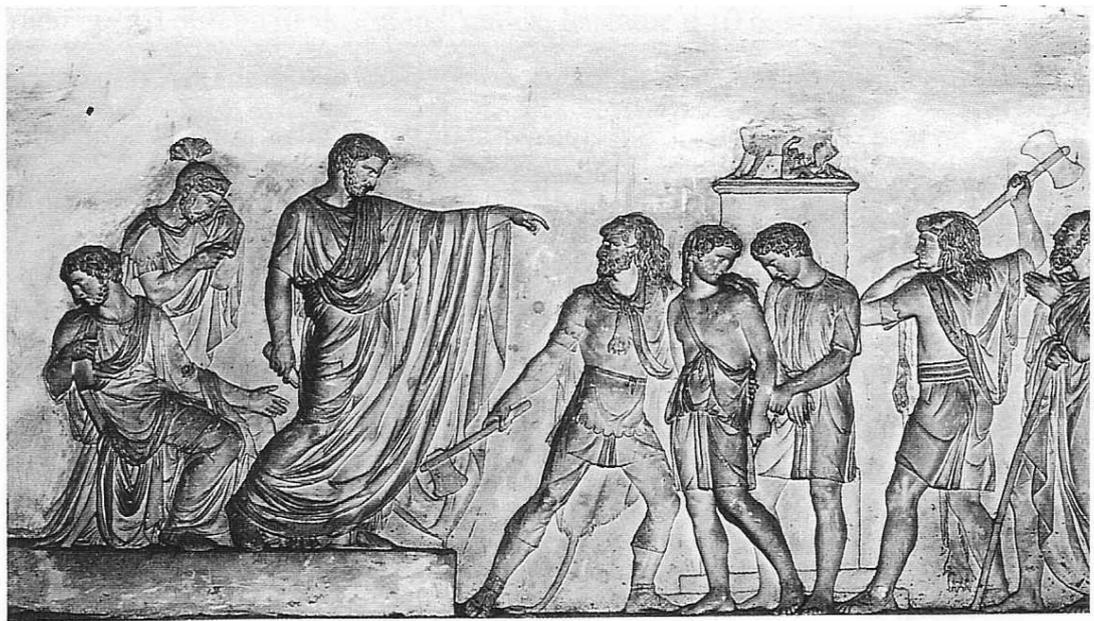


Figura 26: F. Pelliccia, “Morte dei figli di Bruto”

Primo il “Famo” (**fig.27**), nel 1828 e il “Ciparisso” (**fig.28**), l’anno seguente, ci è pervenuto che lo studio dell’antico e le lezioni del Tenerani si sono combinate felicemente nelle due figure dalla bellezza così accattivante.

Una “Ninfa”, che si corona di fiori, conosciuta attraverso un’incisione, fu poi tradotta in marmo nel 1832, inviata in Austria e replicata tre volte per l’Inghilterra.

Sono famose le parole di encomio inviate al Tenerani all’allievo a Carrara, per il successo riscosso dal marmo di “Ciparisso”.

Pelliccia scolpì un numero imprecisato di opere, che si dicono numerose e pregevoli, ma delle quali si è persa una precisa nozione.

Viene comunque ricordato un gruppo rappresentante il “Battesimo di Cristo” per il duomo di Bastia in Corsica, le statue e 10 bassorilievi per il palazzo dell’Ammiragliato in Sebastopoli, poi tradotte dai francesi a Parigi dopo la presa della fortezza, la “Creazione di Adamo”, un gruppo sull’ “Educazione infantile” dove la madre indica il cielo al figlioletto in grembo e uno più complesso, dedicato a “Vittorio Emanuele” che libera l’Italia delle catene”, opera allegorica forse fin troppo retorica.

L’eleganza e la raffinatezza nel tocco del marmo sono invece ben evidenti nei ritratti conservati in accademia, dedicati ad Angelo Pelliccia (1863), Bernardo Fabbricotti, Oreste Raggi, G.B. Del Monte.

Altro di ottima fattura è conservato nella casa di Lazzoni e tuttavia eccellenti, sono ricordati anche quelli di cui si ignora l’ubicazione: per il conte Francesco del Medico e la consorte Anna Pisano, per il generale Paoli, a Bastia (1854), per la signora Engelbach, moglie del console di Russia (1847).

Alcune sculture a carattere mitologico furono inviate nel 1855 all’esposizione universale delle nazioni a New York: la “Ninfa” e una



Figura 27: F. Pelliccia, “Fauno”

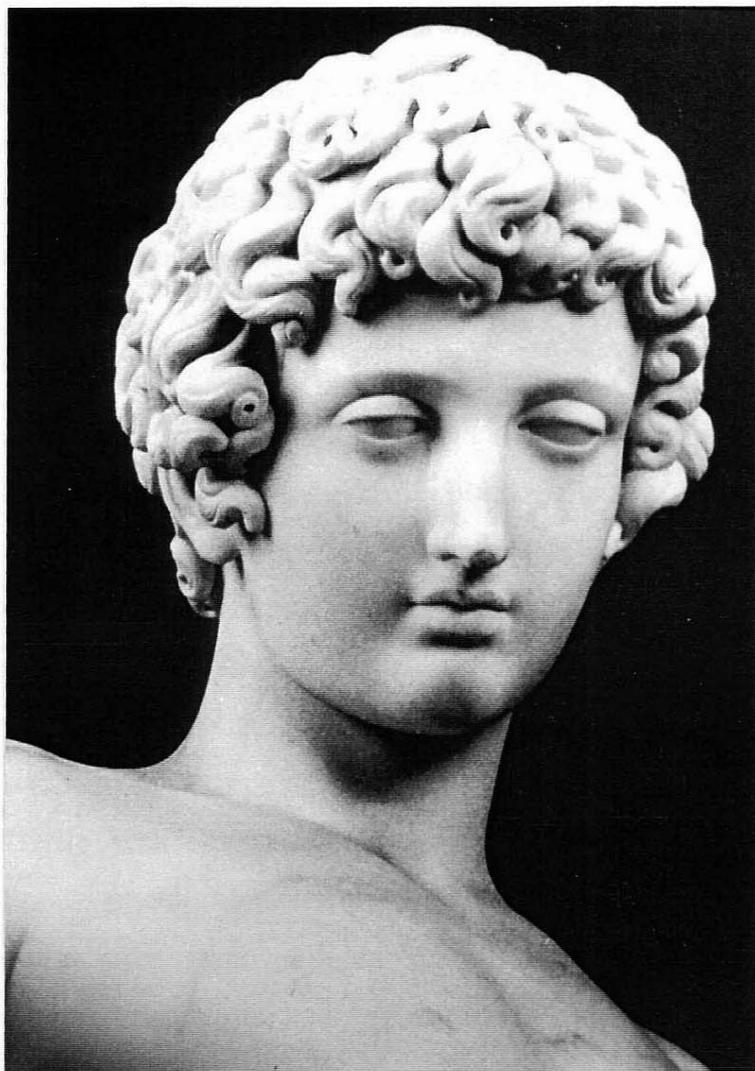


Figura 28: F. Pelliccia, "Ciparisso"

statua della “Poesia”, “L’erminia” il “Genio della Primavera “ e “l’Estate”.

Per l’esposizione di Londra, nel 1863, furono spedite 19 medaglie.

La lunga carriera in Accademia ebbe inizio nel 1835, con la nomina a professore insegnante per proseguire con la carica di direttore dopo la morte di Pietro Marchetti nel 1846, poi mantenuta fino alla morte.

Pelliccia adoperò tutte le sue energie e l’innato senso per le relazioni umane, per rinvigorire l’istituto, preoccupandosi della scelta del corpo insegnante, come presupposto essenziale e cercando di migliorare l’efficienza organizzativa ed amministrativa.

Arricchì notevolmente la dotazione dei modelli in gesso e aumentò notevolmente la consistenza dei libri e delle sorti della scuola: è di quel tempo il dono del Fabbricotti dei modelli delle “Parche”, calcati direttamente sui marmi di Londra.

Con l’unità d’Italia, costituì dei corsi serali di disegno per la formazione serale degli operai, in precedenza negati dal governo Estense.

La filosofia artistica del Pelliccia si espresse in un opuscolo dal titolo “Delle Accademie e del modo di renderle più profittevoli” (1870), dove l’occasione di difendere questi istituti dagli attacchi dei sostenitori dell’arte realistica, gli diede l’agio di esprimere la propria concezione moderata tradizione dell’arte, sostenendo ancora una volta la priorità dello studio dell’antico come chiave di formazione per il gusto del “bello”: l’arte e soprattutto l’universo estetico, dove la copia dei capolavori antichi non deve essere intesa come servile imitazione, ma per apprendere come “i loro autori abbiano saputo bene con maestria imitare la natura, scegliere con intelligenza il bello della medesima”.

La morte lo colse nel 1892, nella casa edificata di fronte all'Accademia, dopo un'esistenza ricca di onoreficenze tributategli dal governo, dal re, dalle altre accademie e dai suoi concittadini.

Delle opere del Pelliccia non possiamo non ricordare il bassorilievo del "La morte dei figli di Bruto".

In quest'opera un pò a destra rispetto al centro, sono rappresentati i figli di Bruto, ravvicinati e vestiti di una corta tunica: sono nell'attesa rassegnata che si cali su di loro la scure imbracciata dai due littori posti ai loro lati pronti a procedere all'esecuzione per tradimento.

Su una base rialzata sta invece il padre Bruto, in atto di comandare l'ordine.

Alle sue spalle è seduto Valerio Publicola che volge il capo.

Sullo sfondo, tra i due, Tarquinio Collatino compie un gesto di commozione.

Chiude la scena a destra uno spettatore che guarda con severa attenzione.

Altre due sculture sono "Fauno" e "Ciparisso", che trattano due episodi mitologici ed entrambi furono eseguiti dal Pelliccia per il pensionato romano: il primo è "Fauno col flauto" del 1823, che ricorda in particolare il "Satiro in riposo" dei musei capitolini.

Da questo l'artista trae la sinuosità elegante della figura che, appoggiandosi col braccio sinistro al tronco, piega la gamba sinistra per scaricare tutto il peso sulla destra con un perfetto gioco di risposdenze simmetriche.

Possiamo notare una maggiore resa naturalistica, nonchè una cura per i tratti espressivi del volto, caratteri tipici del periodo di transizione durante il quale gli stilemi neoclassici si fondono ai temi legati all'imitazione della natura di ispirazione bartoliniana.

Particolarmente positiva fu l'impressione prodotta sul corpo accademico carrarese all'arrivo di quest'opera, di cui si lodava "la naturale bellezza delle forme, e l'eleganza del puro stile dell'arte".

L'altro episodio mitologico, invece, tratta del bellissimo "Ciparisso" che uccide per errore un cervo che adorava; rivoltosi al suo protettore Apollo, chiede di poter piangere l'amico per l'eternità e viene accontentato dal dio che lo trasforma in cipresso.

L'affinità di questo saggio con il precedente Fauno è tale che valgono le stesse considerazioni sulle ascendenze teneraniane e prassiteliche.

Si può notare qui soltanto una più accentuata carica naturalistica espressa in tutti i particolari e data anche dalla presenza del cervo.

L'opera sicuramente già tradotta in marmo, fu esposta a Roma, forse nel 1832, raccogliendo molti consensi.

Non è nota però l'attuale ubicazione dell'opera.

4.6 ERCOLE BOGAZZI

Tutto ciò che si sa di questo scultore è che era un insegnante dell'Accademia e che eseguì un restauro di un bassorilievo composto da tre figure informi calcate sulla vetta delle cave di Fantiscritti scolpito ai tempi della dominazione romana.

In questa scultura sono ben riconoscibili Giove, nel mezzo, avente Ercole a destra e Bacco a sinistra.

CAPITOLO QUINTO:

LA STORIA DELLA COLLEZIONE DELL'ACCADEMIA

Maria Teresa d'Este fonda l'Accademia di Belle Arti di Carrara nel 1769, in una data non particolarmente precoce rispetto al proliferare, nella prima metà del XVIII secolo, di istituti simili in tutta Europa.

Le ragioni di questo ritardo, vanno ricercate soprattutto nella opposizione dell'oligarchia mercantile carrarese che considerava un serio pericolo la nascita di un istituto che avrebbe potuto sovvertire una situazione ormai consolidata, fondata sulla gestione in regime di monopolio dell'attività estrattiva, della lavorazione e del commercio di marmi grezzi e semi-lavorati da parte appunto della classe mercantile egemone.

L'istituzione, già nel 1757, di un'Accademia di scultura, pittura e architettura intitolata a S. Ceccardo e promossa dal carrarese Giovan Domenico Olivieri (primo scultore di corte di Ferdinando VI di Spagna e direttore dell'Accademia di Madrid da lui stesso fondata nel 1751), può essere considerata proprio come un tentativo della duchessa di contrastare quella politica di conservazione dello status quo.

Fallito questo obiettivo, la nuova Accademia fondata nel 1769, nasce dalla evidente opportunità di trovare una soluzione di compromesso tra la volontà di frenare l'emigrazione di ingegni favorendo in loco l'apprendimento e la pratica dell'intaglio e della scultura e la necessità di evitare una decisa contrapposizione con la classe dominante.

Nel chirografo di fondazione e negli statuti, è esplicitamente indicata dunque la doppia finalità perseguita: favorire lo studio e l'esercizio della scultura e dell'ornato e fornire un valido sostegno all'industria e al commercio dei marmi.

Nei primi anni di attività l'Accademia non ha comunque un ruolo particolarmente incisivo nella vita culturale ed economica di Carrara: scarsità di alunni, mediocrità del corpo docente, insegnamento improntato ad orientamenti di gusto e di cultura attardati, pessimo stato dei locali e delle dotazioni didattiche, cattive condizioni finanziarie, sono tutti segnali, già opportunamente sottolineati, del declino che ben presto investe la neonata istituzione.

E' solo negli anni di dominazione francese che comincia un'inversione di tendenza; in particolare Elisa Baciocchi (principessa di Lucca e Piombino dal 1805 e di Massa e Carrara dal 1806), consapevole dell'enorme potenziale economico del piccolo stato, mette in atto numerosi provvedimenti volti tanto all'incremento e alla regolamentazione dell'attività estrattiva, quanto soprattutto alla promozione di Carrara quale più importante centro di produzione di scultura d'Europa.

A questo scopo istituisce la Banca Elisiana, il supporto finanziario del progetto e favorisce l'apertura di ateliers, gestiti dalla stessa Banca, organizzati per la produzione su vasta scala di copie dall'antico e soprattutto di busti napoleonici.

L'Accademia viene ad assumere in questo contesto un ruolo particolarmente decisivo.

Infatti ad essa era affidata la formazione e la qualificazione dei giovani artisti che questo progetto avrebbero poi dovuto rendere operativo.

All'Accademia stessa competeva di vagliare le opere degli scultori carraresi e di decidere o escludere dalla esposizione permanente nella "Galleria degli artisti carraresi" allestita nella sconosciuta chiesa del Carmine, garantendo con il proprio sigillo il "carattere d'un buon stile", allo stesso tempo le era demandato il compito di far conoscere la produzione carrarese negli ambienti artistici internazionali attraverso i contatti con le accademie corrispondenti.

Nei pochi anni del principato napoleonico i provvedimenti legislativi ed economici in favore dell'Accademia sono perciò numerosi, nell'intento dichiarato di allineare l'ancor giovane istituto alle più prestigiose istituzioni europee e sugli ordinamenti allora stabiliti fu improntata poi in larga misura l'attività della scuola almeno per tutto il secolo XIX.

L'organizzazione delle scuole accademiche era naturalmente ricalcata sul modello ormai canonico delle accademie d'arte dell'epoca.

In particolare è necessario ricordare l'importanza che nel piano degli studi assumeva l'esercizio continuo della copia, tanto in disegno che in scultura e dunque l'assoluta necessità di provvedere gli indispensabili sussidi didattici.

Una biblioteca ben fornita, stampe e incisioni di buona qualità e soprattutto una adeguata collezione di calchi e modelli in gesso risultarono indispensabili tanto alla scuola quanto agli stabilimenti della Banca.

Delle diverse disposizioni previste dallo statuto del 1807 quella che ebbe più immediata e continua applicazione fu appunto l'incremento della dotazione dei gessi.

Un inventario redatto dal Sonolet nel 1807, all'atto della sua nomina a Direttore della Banca e del Museo dell'Accademia, documenta l'eseguità della collezione e il suo cattivo stato di conservazione.

A seguito delle pressioni dello zelante funzionario, il governo, provvide ad inviare a Carrara numerosi pezzi sottratti d'autorità e senza concedere deroghe, alla scuola di pittura di Lucca diretta dal Tofanelli.

Ottenne gessi in dono da Luciano Bonaparte, sollecitò la spedizione di numerose altre opere, risultate però di qualità piuttosto scadente, da Parigi.

E' la stessa Banca Elisiana poi a procedere a numerosi acquisti sia a Parigi che a Roma, direttamente o attraverso intermediari quali Alessandro Henraux, come dimostrano le note di crediti rivendicati dai liquidatori della Banca dopo la sua soppressione.

Si tratta comunque fino a questo momento in larga misura di studi di anatomia, di teste e busti e ancora molto pochi sembrano essere i calchi di statue antiche: all' Apollo del Belvedere, acquistato nel 1774, all' Antinoo, al Gladiatore morente, all' Arrotino e al Discobolo, si aggiungono in questi anni il Laocoonte calcato dalla copia esistente a Lucca, l' Achille e il Sileno Borghese, la Minerva di Villettri, l' Apollino Medici, il Narciso, due Fauni e poche altre figure.

Nel corso del secolo a questi primi gessi se ne aggiunsero via via altri pervenuti in dono o acquistati dall' Accademia: tra questi il gruppo di Niobe, lo Spinario, le cosiddette Parche, il Fiume Illisso, nonchè calchi della Venere di Milo e della Vittoria di Samotraccia tornate alla luce rispettivamente nel 1820 e nel 1863 e immediatamente divenute famose. La collezione così costituita, nella quale sono presenti diversi fra i più noti e celebrati testi di scultura antica la cui fama, il cui apprezzamento e la cui fortuna non sono mai venuti meno, costituisce il centro tradizionale della gipsoteca non dissimile dalle raccolte di tante accademie o istituti d' arte ottocenteschi.

Presso questi istituti infatti, in alcuni casi fin dal secolo XVII, ma soprattutto nei secoli XVIII e XIX, seguendo l'esempio di quanto sistematicamente si era fatto presso l'Accademia di Francia a Roma, si erano formate collezioni di sculture che rispondevano propriamente alla esigenza didattica di provvedere buoni modelli che gli allievi avrebbero potuto costantemente esercitarsi a copiare, ma costituivano anche una sorta di museo ideale della scultura antica.

Ma la raccolta di un'Accademia come quella di Carrara, naturalmente destinata all'insegnamento e frequentata da scultori di ogni provenienza, per i quali il passaggio e spesso la permanenza in città per scegliere i marmi era d'obbligo, si caratterizza per la presenza di altre due sezioni particolarmente interessanti: l'una che raccoglie opere di scultori moderni, l'altra che documenta l'attività dei migliori allievi dell'Istituto. Dei primi decenni di vita dell'Accademia, nella raccolta si conserva un busto in terracotta di Maria Teresa d'Este e il bozzetto di un monumento equestre per il duca di Modena.

Anche i due gessi del Canova, il Napoleone come Marte pacificatore e la Letizia Romolino, furono acquisiti dall'Accademia nello stesso periodo dopo una lunga e travagliata trattativa con lo scultore che li cedette in cambio dell'esenzione dal pagamento del dazio per i marmi destinati al gruppo di Teseo e il Centauro.

Ancora una volta l'interesse di avere a Carrara i due gessi era duplice: disporre di opere del maggior scultore contemporaneo era infatti utile alla scuola, giacchè la fama ormai consolidata del Canova faceva sì che le sue opere fossero oggetto di studio al pari delle sculture antiche, ma era indispensabile anche per eseguire a Carrara copie in marmo da vendere in tutto il territorio dell'Impero.

Il nucleo canoviano della collezione comprende poi diverse sculture, alcune donate da soci o da carraresi illustri quali il Tenerani e altre di cui non si può ricostruire le modalità di acquisizione negli inventari ottocenteschi non sono mai segnalati infatti il Damosseno, il busto di Clemente XIII, la Venere italica, la Danzatrice col dito al mento, il gruppo di Venere e Adone.

La presenza di ben dodici opere canoviane dimostra comunque come fosse considerato importante e prestigioso documentare la produzione del massimo scultore italiano del secolo, ma anche altre personalità artistiche di primo piano sono ben rappresentate: Thorvaldsen, Bartolini, Rauch, Benedetto Cacciatori, ed altri, molti dei quali, nominati Professori onorari dell'Accademia, donarono secondo la consuetudine una loro opera in segno di riconoscenza.

Tra le tante sculture pervenute in dono non si può non segnalare le due di Carlo Finelli, le Ore, e il S. Michele Arcangelo, che lo stesso autore destinò con disposizione testamentaria all'Accademia della sua città natale, decidendo di salvare solo questi dalla distruzione, da lui stesso voluta, della sua collezione di modelli.

Sia Finelli che il Cacciatori si allontanarono molto presto dalla città e studiarono presso altre Accademie; a Carrara infatti è solo a partire da questo periodo che l'Accademia è in grado di offrire una continuità di insegnamento e soprattutto degli stimoli ed incentivi indispensabili ad un efficace funzionamento della scuola.

In particolare concorsi, premi e alunnati a Roma, istituiti già in precedenza ma mai effettivamente operanti, vennero regolamentati con precisione e segnarono in maniera tangibile tutta l'attività dell'istituto.

Da ciò ne derivò anche un notevole incremento della collezione nella quale cominciarono a confluire con regolarità le opere degli allievi più promettenti.

I regolamenti dei concorsi prevedevano infatti, tra l'altro, che le opere premiate restassero proprietà dell'Accademia e che i vincitori del pensionato fossero tenuti ad inviare alla scuola, alla fine di ciascun anno, un saggio a dimostrazione dei progressi conseguiti.

I bassorilievi eseguiti in occasione dei concorsi e i saggi di pensionato coprono dunque, con poche lacune, tutto l'Ottocento e i primi decenni del nuovo secolo e offrono una sintesi efficace dei diversi orientamenti di gusto e di cultura che caratterizzarono il periodo.

Nel 1920 il terremoto che colpì pesantemente la Lunigiana provocò seri danni all'edificio e alla collezione e fu l'occasione per un intervento radicale sul palazzo dell'Accademia condotto nell'arco di dieci anni a partire dal 1924.

L'assetto attuale dell'edificio è appunto il frutto di questa operazione di ripristino con la quale furono abbattuti i corpi di fabbrica addossati alla rocca medievale sul lato adiacente a via Roma, demolita la scala esistente, e creato lo scalone attuale invertendo l'ingresso del palazzo tutt'oggi aperto su via Roma.

Nello stesso periodo fu istituita la Scuola del Marmo o Sezione dell'Artigianato dell'Accademia, ubicata in una nuova sede appositamente costruita in via Tacca e dotata di laboratori e si procedette ad un nuovo ordinamento delle collezioni con la sistemazione delle sculture romane e medievali sotto il loggiato del cortile e soprattutto con uno sfoltimento notevole della collezione dell'Accademia ora divisa fra la sede principale e i nuovi laboratori di scultura dove furono trasferiti numerosi saggi di pensionato.

Fino al 1932, per quanto si può giudicare dalle testimonianze riportate dal Lazzoni, la raccolta delle sculture continuò a godere di attenzione e di cure se non altro in virtù di un malcelato orgoglio campanilistico, attenzione e cura che andarono evidentemente via via scemando fino a giungere alla impressionante situazione di degrado documentato da fotografie della fine degli anni '70.

Le conseguenze disastrose della guerra, gli effetti della contestazione studentesca, il radicale mutamento dei programmi di insegnamento, l'aumento della popolazione scolastica, tutte cause più o meno esplicitamente invocate a spiegazioni delle pietose condizioni della collezione, non sono tuttavia sufficienti a motivare l'abbandono totale, l'incuria e peggio l'indifferenza che queste opere hanno patito e che ancora oggi stanno subendo.

Nè mi sembra che ci si possa ancora appellare alla pervicace sfortuna critica che a lungo ha pesato sull'arte ottocentesca e in particolare sulla produzione accademica, tanto più oggi che una valutazione obbiettiva e storicamente motivata è ormai acquisita nella pratica degli studi e si registra non solo una particolare cura nei confronti degli artisti più significativi ma anche una più generale attenzione per le sezioni ottocentesche delle collezioni pubbliche e infine una nuova sensibilità, ed è quello che più interessa sottolineare, nei confronti di raccolte di Accademie e Università e di singoli artisti il cui recupero e la cui valorizzazione sono ormai avviati.

Tutto ciò a Carrara, dispiace doverlo ammettere, non ha trovato fino ad oggi un riscontro positivo.

All'inizio degli anni '80 sono state infatti avviate le operazioni di ricognizione dei materiali e una serie di restauri, i primi risultati della ricerca sono stati resi pubblici in occasione di due mostre che avrebbero

dovuto sollecitare l'interesse nei confronti di questo patrimonio misconosciuto, ma ancora una volta il problema di una opportuna e decorosa sistemazione museografica della collezione è stata elusa. Le sculture restaurate al termine delle mostre sono stati ricoverate nel Convento di S. Francesco e per il rimanente copioso materiale, il cui trasferimento dai laboratori di scultura dell'Accademia era ormai indilazionabile, non si è trovata in tutta la città altra sistemazione che i sotterranei del mercato coperto, dove comunque non sono mai arrivati almeno due tra i più importanti pezzi della collezione, l'Ezechiele di Carlo Chelli e il Monumento Equestre del Rauch ancora esistenti nei laboratori dell'Accademia prima del trasferimento.

L'una e l'altra soluzione dovevano essere naturalmente del tutto provvisorie ma, come spesso avviene, nulla più del provvisorio ha buone possibilità di restare definitivo.

L'unico risultato ben visibile è che a distanza di 16 anni dall'ultimo spostamento, buona parte della collezione giace qua e là nei vari scantinati, depositi e fondi dell'Accademia.

Tutti i tentativi e non sono stati pochi, per cercare una soluzione confacente sono miseramente naufragati tra l'indifferenza generale e polemiche spesso pretestuose.

Nel frattempo tuttavia l'oscuro e faticoso lavoro di ricognizione e di catalogazione è stato portato avanti e sono state intensificate campagne sistematiche di restauro.

Questa tesi tende dunque a contribuire alla popolarità, soprattutto presso gli addetti, dell'incredibile potenziale museo che viene occultato dalla stessa Accademia, che se mai si riuscisse ad allestire, sarebbe certamente un punto di riferimento obbligato per la conoscenza e l'apprezzamento di gran parte della scultura dell'Ottocento.

BIBLIOGRAFIA

- E. Lazzoni

CARRARA E LA SUA ACCADEMIA DI BELLE ARTI

Nistri, Pisa, 1869

- C. Lazzoni

CARRARA E LA SUE VILLE: GUIDA STORICO ARTISTICA INDUSTRIALE

Ristampa anastatica

Bologna, 1978

- A. Lazzoni

CARRARA, LE SUE VILLE E LE SUE CAVE

Sanguinetti, Carrara, 1905

- A. Bizzarri / G. Giampaoli

GUIDA DI CARRARA

I.E.F.A., Carrara, 1932

- A. Angeli / G.B. Pedretti

IL DECENNIO

Carrara, 1934

- L. Lavagnini

CARRARA NELLA LEGGENDA E NELLA STORIA

ed. Demetra, Livorno, 1932

- M.Borgioli / B.Gemignani

CARRARA E LA SUA GENTE

S.E.A., Carrara, 1977

- M..De Micheli

LA SCULTURA DELL'800

U.T.E.T., Torino, 1992

- S.Russo / R.Carozzi / Lions Club Massa / Carrara Host

LA GIPSOTECA DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI CARRARA

Società ed. Apuana, Massa, 1992

- B.Gemignani

GUIDA DI CARRARA

Carrara, 1995

- B.Gemignani

PELLEGRINO ROSSI 1787-1848

S.E.A., Massa-Carrara, 1995

- A.A.V.V.

DIZIONARI DI PITTURA, SCULTURA E INCISIONE

ed. Benezit

- B.Pelliccia

L'AMICO DEL VERO

Lucca, 1862

- A.Pelliccia

MEMORIE DI ANGELO PELLICCIA

Lucca, 1827