



# **UNIVERSITÀ DI PISA**

***Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere***

***Corso di Laurea in Scienze dei Beni Culturali***

## **TESI DI LAUREA**

***Il Fondo Claudio Giumelli:  
VIII-X-XI Biennale Internazionale di Scultura e  
il Teatro degli Animosi***

**Relatrice :**

**Prof.ssa Cristina Moro**

**Candidato :**

**Lorenzo Del Monte**

**Matricola: 501797**

**Anno Accademico 2015-2016**

## INDICE:

Premessa	p.3
Claudio Giumelli: cenni su vita, attività e opere	p.4
Il Fondo Giumelli	p.6
La Biennale Internazionale di Scultura - cenni storici	p.8
L'VIII Biennale Internazionale di Scultura	p.10
Viani e Carrara	p.19
La X Biennale Internazionale di Scultura	p.24
L'XI Biennale Internazionale di Scultura	p.27
Il Teatro degli Animosi	p.33
Appendice I	p.44
Dizionario bibliografico degli artisti	p.47
Nota bibliografica	p.59
Citazioni bibliografiche	p.60
Appendice II	p.78
Conclusione	p.81
Ringraziamenti	p.82

## **Premessa**

Il lavoro che qui presento è frutto dell'esperienza di tirocinio curriculare-formativo, svolto presso la Biblioteca civica "C. V. Lodovici" di Carrara, su proposta della relatrice, professoressa Cristina Moro.

Durante le ore di tirocinio ho potuto esaminare il Fondo Giumelli, donato alla biblioteca di Carrara nel 2015 dallo stesso Claudio Giumelli, e studiarlo a fondo. Durante lo studio quello che più mi ha affascinato, forse anche per il corso di studi di Storia dell'Arte intrapreso presso l'Università di Pisa, è la sezione dedicata alle Biennali che sono state curate dallo stesso donatore.

Per la loro rilevanza, ho voluto mettere in risalto l'VIII, la X e l'XI Biennale Internazionale di Scultura di Carrara, in quanto partecipate da artisti conosciuti sia a livello internazionale che locale e per la loro opulenza di informazioni a livello artistico per la storia locale.

All'interno di questi eventi culturali appare anche la figura di studioso di Pier Carlo Santini, con il suo studio sull'utilizzo del marmo nel design.

La parte conclusiva del lavoro viene dedicata al Teatro Animosi, un "piccolo e brillante gioiello della città", luogo di tante rappresentazioni sia teatrali che liriche e cinematografiche (quando era ancora adibito a sala cinematografica), ma scelto anche per le cerimonie inaugurali delle Biennali dal 1996 al 2010.

Con l'obiettivo che tutto ciò serva a sensibilizzare gli animi dei miei concittadini a non dimenticare la storia culturale della propria città e ad impegnarsi, a che Carrara ritorni la capitale culturale di un tempo.

## **Claudio Giumelli: cenni su vita, attività e opere**

Claudio Giumelli nasce a Pontremoli nel 1941, si laurea in Architettura presso l'Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'. Consegue il diploma di perfezionamento in Storia dell'arte medievale e moderna, sotto la guida di Carlo Ludovico Ragghianti, presso la 'Facoltà di Lettere' dell'Università degli Studi di Pisa.

Dopo aver svolto negli anni 1971-1977 attività didattica a titolo di laureato addetto alle esercitazioni presso la facoltà di Architettura dell'Università di Roma 'La Sapienza', si trasferisce a Carrara dove insegna presso l'Accademia di Belle Arti fino alla data di pensionamento avvenuto nel Novembre 2006.

In Accademia, dal 1983 è titolare della cattedra di “Elementi di Architettura e urbanistica” e l'anno successivo è incaricato dell'insegnamento di Storia dell'Arte, infine dal 1992 è docente nel corso di 'Design del marmo' organizzato dall'Accademia stessa.

In Nostro conclude la vita di professore accademico, come docente ordinario, con il corso di Storia e metodologia della Critica d'Arte fino al 2006. Inoltre ha tenuto nello stesso anno lezioni di 'Storia dell'Architettura italiana' alla Facultad de Bellas Artes dell' Università di Granada ed all'Accademia di Belle Arti di Praga.

Uomo colto ed grande appassionato di storia e letteratura, dal 1977 ha rivestito la carica di "Consigliere a vita" del Consiglio di amministrazione della Fondazione Città del libro ed è stato il fondatore del premio letterario “Bancarella” di Pontremoli, diventandone poi, tra il 2004 e il 2010, vicepresidente.

Ha rivestito, altresì, la veste di presidente e membro di giurie di vari premi letterari e socio onorario dell'Accademia dei Rinnovati di Massa, dell'Accademia Aruntica di Carrara e dal 2014 dell'Unione librai Pontremolesi, infine di presidente della Deputazione di storia patria per le antiche province modenesi.

In qualità di storico e critico d'arte, è stato segretario e responsabile unico dell'organizzazione dell'VIII Biennale internazionale di scultura "Città di Carrara" (1996) ed ha curato sia il catalogo che la mostra 'Viani e Carrara'.

Inoltre, curatore dei cataloghi della X Biennale, con l'organizzazione della mostra e del catalogo 'Santini e il design del marmo' e dell'XI edizione, con il catalogo e la mostra 'Omaggio a Floriano Bodini' nel 2002.

Ed ancora, nella sua instancabile ed appassionata attività, ha partecipato a seminari, giornate di studio e convegni di portata internazionale: moltissimi i contributi dei suoi lavori nei quotidiani nazionali, periodici, riviste e cataloghi d'arte e architettura.

L'interesse avuto per il patrimonio artistico e monumentale è documentato dal lungo rapporto di lavoro con la Soprintendenza alle Belle Arti di Pisa, per la quale Giumelli ha compilato schede inventariali e di vincolo su beni culturali e architettonici, ed eseguito rilievi di complessi architettonici e ambientali, evidenziando e promuovendo interventi di tutela, recupero e restauro.

Le numerose pubblicazioni edite attestano l'interesse per il mondo delle arti visive, in particolare la scultura e la pittura, e per gli studi di architettura, non senza palesare aperture ed interessi anche per la ricerca storica, il teatro, la grafica, il design, l'editoria e la fotografia.

Il Nostro è deceduto nel 2015.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> FONDO GIUMELLI, Curriculum Vitae di Claudio Giumelli, presso la Biblioteca Civica 'Cesare Vico Lodovici'.

## Il Fondo Giumelli

Il fondo, donato nell'anno 2015 dallo stesso alla Biblioteca Civica di Carrara, contiene materiali di studio e documentazione sulla storia di Carrara ed è consultabile presso il sito del Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche <http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=416552&RicProgetto=personalita> (visualizzato il 19/10/2016).

In assenza di un "vero" ordinamento archivistico, si riportano i *contenuti emersi da una prima ricognizione del fondo stesso* da parte di studiosi della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e il Paesaggio per le province di Lucca, Massa e Carrara:

- **"Teatro degli animosi"**, comprendente 11 piante progettuali, materiali di documentazione (1836-1840 e sec. XX), documenti e rassegna stampa sulla storia e l'attività del Teatro degli Animosi, sul **"Casino civico"**, società fondata nel 1864 con sede nel teatro (secc. XIX-XX) e fotografie di scena e locandine degli spettacoli. Presenti fotocopie degli appunti presi su taccuini da Giuseppe Pardini, architetto costruttore (1836-1840). Contenuti, inoltre, un carteggio, appunti e materiale preparatorio per la pubblicazione "Il Teatro degli Animosi di Carrara", Firenze-Siena, Maschietto&Musolino, 1997.

- **"La presenza di Pier Carlo Santini nell'area apuo-versiliese"** (p. 13-18).

- **"Il marmo nell'arte"**, inglobante alcuni numeri del "Bollettino economico della Camera di commercio industria e agricoltura di Carrara" (1947) e fotocopie dello stesso periodico del 1921. Presente altro materiale a stampa (sempre in fotocopia) - in parte prodotto del Consiglio provinciale dell'economia di Massa e Carrara - con notizie e statistiche sull'industria e il commercio del marmo nella prima metà del XX secolo.

- **"Biennale internazionale di scultura "Città di Carrara" (1996-2002)"** comprende materiale di documentazione, a stampa e promozionale, un carteggio, appunti, piante tecniche, rassegna stampa e materiale fotografico (positivi, negativi, diapositive e provini) sulle edizioni VIII-X-XI della Biennale internazionale di scultura "Città di Carrara" (1996-2001).

Tra i contenuti specifici vanno segnalati: materiali preparatori e bozze di stampa per il saggio di C. Giumelli sull'opera di Pier Carlo Santini, storico e critico d'arte, **"Pier Carlo Santini e il design del marmo"**, pubblicato nel catalogo della X Biennale internazionale di scultura "Città di Carrara" a cura di Anna Vittoria Laghi, **"Il primato della scultura. Il Novecento a Carrara e dintorni"**, Edizioni Artout, 2000, p. 377-412; di poi, materiale promozionale, rassegna stampa e carteggio con Floriano Bodini relativi alla partecipazione

dell'artista alla XI Biennale internazionale di scultura "Città di Carrara" (dal titolo "*La Materialità dell'esistenza*", 2002) con una mostra antologica curata da C. Giumelli a Palazzo Caselli (Carrara, 27 luglio-27 settembre 2002);

bozze e materiale preparatorio per vari contributi di C. Giumelli su Floriano Bodini, tra cui il catalogo della mostra "*Omaggio a Floriano Bodini*", a cura di Claudio Giumelli, Pisa, 2002.

## La Biennale Internazionale di Scultura “Città Carrara” cenni storici

Nell'anno 1957, approvato dal Consiglio Comunale di Carrara con la delibera n. 147 del 6 Luglio, sotto l'egida di un gruppo di intellettuali carraresi quali il Prof. Leo Gestri, sindaco socialista, di Antonio Bernieri, comunista, uomo colto e convinto che la cultura non fosse solo teoria e Giuseppe Pezzica, esponente repubblicano convinto assertore di conseguire l'interesse cittadino, nasce il "*Premio Internazionale di Scultura Città di Carrara*".

L'obiettivo che si propone è quello di far di Carrara, già Capitale del Marmo nel mondo per estrazione, lavorazione e commercializzazione, riferimento e sede di una rassegna periodica di quanto viene eseguito artisticamente con il marmo nel mondo.

La prima edizione nell'intento di favorire una larga partecipazione di artisti italiani e stranieri, va al di là di quanto le discussioni preparatorie hanno delineato, col prevedere ben tre sezioni del premio:

Una prima, per le **opere di scultura**, realizzate senza limiti di dimensioni e con qualunque materiale, la seconda per "**bassorilievi da tradursi in marmo**" e la terza per "**opere d'incisione, riservata alle opere calcografiche, xilografiche e litografiche al bianco e nero**".

La relazione finale del Segretario Generale, certifica ben 231 artisti espositori presenti, di cui 188 scultori con oltre 350 sculture esposte.

L'edizione del 1963 segna una tappa fondamentale per la vita della Biennale, la cui esistenza è messa in crisi dall'incomprensione del pubblico locale e della stampa locale, mentre la stampa nazionale o ne ha pressoché ignorato l'iniziativa o ne ha evidenziato i limiti. Nel mondo della critica, unica eccezione positiva viene dalla rivista "Selearte" che ha funzione di "trait d'union" tra l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Pisa ed il Comune di Carrara, con l'obiettivo di rilanciare l'evento.

In questo panorama, Piero Pierotti, allievo di Carlo Ludovico Ragghianti, mostra di essere in grado di risolvere i dubbi di Bernieri, riguardo a come si dovesse impostare l'evento per poterlo rilanciare, fissando tre obiettivi: la selezione degli artisti operata da Ragghianti, aiuto nell'allestimento della mostra e la cura del catalogo.

Per quanto riguarda l'aspetto culturale, Pierotti ritiene che la mostra dovesse essere storicizzata e, contemporaneamente, essere chiarito il posto che ogni artista occupa nella società e nella cultura.



Ma è dal 1965 al 1973 che l'evento artistico prende il carattere di concorso vero e proprio e diviene la "Biennale Internazionale di Scultura Città di Carrara".

Da allora, partecipano all'evento i più prestigiosi critici dell'arte, come Giulio Carlo Argan, Carlo Ludovico Ragghianti, Mario De Micheli, Pier Carlo Santini e altri; ognuno di loro lascia un contributo positivo nei cataloghi della mostra come ad esempio avviene nei cataloghi del De Micheli o l'introduzione ai cataloghi da parte di Ragghianti.

La sesta edizione, svoltasi nel luglio-agosto 1969, coincidente con la celebrazione del 2° centenario della fondazione dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, viene dedicata alla scultura in marmo e pietra, quale omaggio alla scuola che ha sempre costituito un centro di studio particolare, legato al bianco materiale estratto dalle Alpi Apuane. La rassegna ha un gran successo, vista la nutrita partecipazione di ben ottanta artisti italiani e stranieri, a dimostrazione di come era aumentato il numero degli scultori operanti con il marmo, e nonostante il momento di dibattito e critica sui materiali, non privo di vena polemica.

Nel 1971 si sarebbe dovuta svolgere la VII edizione, ma a motivo della tardiva deliberazione assunta dalla giunta comunale e di conseguenza dell'impossibilità di creare "una partecipazione originale degli artisti", gli organizzatori propongono di rinviare la manifestazione all'anno seguente. Nel 1972, però, presso il Museo Civico del Marmo (già Museo del Marmo), viene allestita la "Mostra Nazionale del Marmo", con tanto di rassegne internazionali di scultura come la "Sezione Internazionale di Scultura Carrara Città del Marmo", e dal quel momento la Biennale inizia a perdere il suo valore, per poi essere totalmente archiviata dopo il 1973. La settima ed ultima edizione tenuta nel 1973 è intitolata "La scultura e la dimensione dell'uomo", tornando al concetto di una mostra da cui non venisse esclusa alcuna materia, sia tradizionale che moderna. Col fine di fornire ai visitatori un "paesaggio" più completo della scultura, nonché di proporre una visione più aperta delle ricerche artistiche contemporanee.

Il catalogo, curato da Mario De Micheli, è il più sintetico tra quelli realizzati in allora per l'evento. Il critico mette in evidenza, in ogni caso, come l'edizione si proponga di dare una visione più "dialettizzata" delle ricerche artistiche in atto e sia una sorta di testamento ideale.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> ENRICO DOLCI, *Le Biennali storiche 1957-1973: fatti, idee, personaggi, X Biennale Internazionale Città di Carrara - Il Primato della Scultura il Novecento a Carrara e dintorni*, a cura di Anna Vittoria Laghi, Siena, AL.SA.BA, 2000, p.268-279.

## L'VIII Biennale Internazionale di Scultura

L'VIII Biennale si svolge dal 20 Luglio al 29 Settembre 1996, sotto la presidenza del Sindaco Emilia Fazzi Contigli, di Enrico Bogazzi, Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, del curatore della manifestazione Maurizio Calvesi e vede come Segretario Claudio Giumelli, infine Giuseppe Davanzo quale titolare della progettazione e dell'allestimento.

Prima di dare forma al catalogo, Claudio Giumelli invia a ciascun artista partecipante una lettera per informarlo che l'esposizione delle opere veniva curata dall'arch. Giuseppe Davanzo nelle sale dell'Accademia di Belle Arti e nelle aree adiacenti all'edificio. Ogni artista partecipante avrebbe dovuto previamente inviare materiale bibliografico che illustrasse il proprio curriculum, il tutto da inserirsi nel catalogo ed accompagnato da due fotografie a colori e due in bianco e nero delle sculture in questione.

Il catalogo<sup>3</sup>, bifronte con testo italiano e traduzione in lingua inglese, presenta un'introduzione da parte del curatore Calvesi.<sup>4</sup>

La mostra viene, così, a costituire *una verifica della potenzialità 'sociale' della scultura*: l'idea di collocare le opere non solo all'interno dell'Accademia, ma *anche nelle strade e nelle piazze di Carrara*, è l'ennesima utilizzazione, con tanta intelligenza dell'architetto Davanzo, di *un certo tipo di non esaurita funzionalità della scultura* e sarà il pubblico, ancora prima della critica, a dare la misura della sua attualità.

---

<sup>3</sup> Biennale VIII Internazionale di Scultura "Citta di Carrara" / a cura di Claudio Giumelli; testi di Maurizio Calvesi, Claudio Giumelli  
Milano: Silvana Editoriale, 1996, 238 p. : ill. color ; 28 cm.

Dalla lettera del 11 Marzo 1996, diretta alla casa editrice Elemond spa, si apprende come doveva essere composto e quali dimensioni dovesse avere il catalogo. Il volume comprende due sezioni: la Biennale di scultura con saggio critico di Maurizio Calvesi; biografie e antologia degli scritti sugli artisti espositori; fotografie delle opere rispettivamente in b.n. e colore. "Viani e Carrara" a cura di Claudio Giumelli, con testo e foto in b.n. delle opere esposte. Le illustrazioni del testo comprendono n. 4 fotografie reperibili presso il laboratorio Nicoli, la riproduzione di un disegno dello scultore e di due lettere autografe. Il volume dovrà avere formato 23x2, 25x28 cm o altro, con pagine complessive n. 240, di cui 40 cartelle di testo (saggi Biennale di Calvesi e Viani di Giumelli) e 70 di schede artisti, più la traduzione degli scritti in lingua inglese. Carta da gr. 150, legatura con cucitura a filo refe. Per la copertina due ipotesi: opaca plastificata in bianco e nero con 140 foto in b.n. (105 foto opere artisti Biennale e 35 foto opere di Viani) e n. 35 fotografie a colore opere artisti Biennale (n. 3 foto in b.n. e n. 1 foto colore per ogni artista); copertina in cartone con sovracoperta a colore o in b.n., n. 105 fotografie in b.n. (70 foto opere artisti Biennale e 35 foto opere Viani) e n. 70 foto colore opere artisti Biennale (n. 2 foto b.n. e n. 2 colore per ogni artista).

<sup>4</sup> Maurizio Calvesi, Citazione, nella sezione Bibliografia - citazioni bibliografiche.

Per l'occasione, l'architetto Giuseppe Davanzo disegna i tre piani dell'Accademia di Belle Arti in scala 1:50, in modo da sapere dove collocare le varie opere: l'ultimo piano dell'Accademia venne destinato alla mostra di Viani.

Per le opere esposte in esterni, l'architetto progettò in scala 1:100 la pianta di Piazza Alberica, la piazza principale di Carrara, sede di palazzi nobiliari e del celebre monumento alla principessa Beatrice D'Este, opera scultorea del carrarese Pietro Fontana.

Con estrema precisione, fissa in un abaco in scala 1:25 le sculture esposte per la mostra dedicata a Viani, riportando in una legenda il titolo dell'opera, il materiale con cui fu eseguito e le misure tridimensionali.

Per quanto riguarda le opere esposte per l'VIII Biennale sono altresì presenti due abachi, con i disegni delle stesse: uno in scala 1:25 per le opere esposte in interni ed uno in scala 1:50 per quelle in esterni.

In entrambi presente una legenda, ove viene riportato il numero dell'opera che si rifà al disegno, il suo autore, il titolo, il materiale con cui è stata creata e le misure tridimensionali.

A corredo una tabella contenente i nomi degli artisti, il titolo delle opere, il materiale con cui sono stati fatti, le date di composizione e di esposizione e le misure tridimensionali.

Artista	Titolo opera	Materiale	Data di esecuzione	Data esposizione	h (cm)	l (cm)	p (cm)
Alviani Getulio	Riflessione trasparente	acciaio e corten	1992	1996	55	110	110
Alviani Getulio	Cerchi progressivi	acciaio	1967 - 1975	1996	105	120	120
Bodini Floriano	Ragazza e cane	marmo	1983	1996	84	84	60
Bodini Floriano	Paola e il cavallo	marmo	1982 - 1992	1996	120	75	75
Bodini Floriano	Volo di colombe	bronzo	1994	1996	100	140	110
Borghi Paolo	La città dei cipressi	terracotta policroma	1995	1996	159	97	39
Borghi Paolo	La terra	marmo bianco	1996	1996	150	-	-
Bourgeois Louise	Eyes	granito	1995	1996	120 ∅		
Brook Federico	Cometa	onice rosa e bardiglio	1988	1996	190	83.5	40
Brook Federico	Nuvola colonna	marmo bianco e nuvolato	1994 - 1996	1996	470	130	70

Cardenas Augustin	Narciso	marmo nero	1990	1996	100	62	42
Cardenas Augustin	Colonna	bronzo	1970	1996	620	200	200
Cascella Pietro	Colonna con frutti	travertino	1993	1996	210	50	50
Cascella Pietro	Santuario	travertino	1989	1996	30	95	80
Castagna Pino	Vele	ferro e cemento	1981	1996	480	1860	725
Castagna Pino	La foresta di Birnam	ferro e cemento	1988	1996	335	816	635
Ceroli Mario	Guerriero di Riace	bronzo	1982	1996	120	60	60
Ceroli Mario	Guerriero di Riace	bronzo	1982	1996	120	60	60
Baldaccini Cesar	Espansione	rosa del Portogallo	1991	1996	30	27	27
Baldaccini Cesar	Latte versato	bardiglio	1995	1996	45	115	75
Consagra Pietro	Bifrontale	marmo cipollino verde	1975	1996	239	180	47

Cox Stephen	Sight of Chephern	breccia	1995	1996	-	-	-
Cox Stephen	Inside Out	pietra	1995	1996	100	100	120
Cucchi Enzo	Idolo della Voglia	marmo	1993	1996	25	50	50
Finotti Novello	Anubi 2	marmo nero del Belgio	1993	1996	97	114	44
Finotti Novello	Prego non fatemi il solletico	marmo rosa del Portogallo	1989 - 1990	1996	90	160	80
Gnozzi Roberto	Guado	bronzo	1986	1996	90	144	104
Gnozzi Roberto	Isola	bronzo	1992	1996	80	138	51
Guadagnucci Gigi	Fuga I	marmo bianco	1987	1996	200	60	45
Guadagnucci Gigi	Rosa	marmo bianco	1986	1996	60	100	60
Guadagnucci Gigi	Passaggio di Meteora	marmo bianco	1993	1996	77	185	36
Guerrini Lorenzo	Bianca 1	marmo bianco	1994	1996	250	-	-

Guerrini Lorenzo	Bianca 2	marmo bianco	1994	1996	250	-	-
Lorenzetti Carlo	Lunarcato	ferro sbalzato e graffiato	1995	1996	240	200	47
Lorenzetti Carlo	Cosmoconico	ferro sbalzato e graffiato	1989	1996	298	120	90
Mastroianni Umberto	Caduta fatale	bronzo	1989	1996	50	-	-
Mitoraj Igor	Ikaria grande	bronzo	1996	1996	498	154	120
Mitoraj Igor	Testa addormentata	marmo	1994	1996	34	65	55
Morris Robert	Aevum Caecum	marmo	1995	1996	-	-	-
Morris Robert	Tempora Caeca	marmo	1995	1996	-	-	-
Papa Maria	Pietà	marmo	1995	1996	200	-	-
Papa Maria	Promesse de bonheur	marmo girevole su perno	1995	1996	300	-	-
Parmiggiani Claudio	Senza titolo	gesso e tela	1984	1996	40	36	36

Perez Augusto	Auriga	bronzo	1994	1996	300	70	60
Perez Augusto	La Notte	bronzo	1981 - 1983	1996	300	350	100
Pomodoro Arnaldo	La colonna del viaggiatore	bronzo	1959 - 1989	1996	200	30	30
Pomodoro Arnaldo	Sfera con perforazione	bronzo	1966 - 1996	1996	120 ∅	-	-
Pomodoro Giò	Piazza Giacomo Leopardi	Pietra di Trani	1985	1996	54	160	120
Pomodoro Giò	Gran levante	Pietra di Trani	1976	1996	200	100	-
Pomodoro Giò	Sole,luna,albero	Pietra di Trani	1982	1996	50	222	98
Pomodoro Giò	Disegni dei progetti	Acquarelli e matita	1976 - 1985	1996	-	-	-
Poncet Antoine	Aube	bronzo	1990	1996	283	149	68
Poncet Antoine	Papille Spatale	bronzo	1987	1996	260	230	80



Rucker Hans	Sfera trasformata	marmo nero del Belgio	1994	1996	25	36	30
Rucker Hans	Sfera	marmo nero del Belgio	1992	1996	28 ∅	-	-
Schmettau Joachim	Uomo con berretto	bronzo dipinto	1989 - 1994	1996	175	-	-
Schmettau Joachim	Signora con cappello	bronzo	1989 - 1994	1996	178	-	-
Somainsi Francesco	Fortunia	marmo rosa	1988	1996	115	94	51
Somainsi Francesco	Fortunia III	marmo rosa	1992	1996	115	94	51
Tarabella Viviano	Femme Cactus	bronzo	1972	1996	273	135	89
Tarabella Viviano	Diamante	bronzo	1963	1996	228	105	82

Uncini Giuseppe	Spazicemento n. 16	Cemento e ferro	1994	1996	242	139	-
Uncini Giuseppe	Spazicemento n. 17	Cemento e ferro	1994	1996	242	143	-
Vangi Giuliano	Figura nel paesaggio	travertino di Rapolano	1989	1996	136	200	161
Vangi Giuliano	Pietra nera	pietra vulcanica	1990	1996	200	85	106
Von Den Steinen Cordelia	Portando il pranzo in tavola	terracotta	1984	1996	190	75	64
Von Den Steinen Cordelia	Via d'uscita	terracotta	1993-1994	1996	220	200	130
Von Den Steinen Cordelia	La tavola celebre	terracotta	-	1996	75	310	100

## Viani e Carrara

Il catalogo si chiude con una postfazione da parte di Claudio Giumelli sulla *mostra 'Viani e Carrara'*, contenente le foto delle opere esposte dentro il Laboratorio Nicoli, laboratorio prestigioso e punto di riferimento di artisti e scultori italiani ed internazionali, ed i disegni su carta avorio delle opere stesse.

Di seguito una tabella contenente i titoli delle opere esposte, la data di esecuzione e di esposizione e le misure tridimensionali.

Titolo opera	Materiale	Data di esecuzione	Data di esposizione	h (cm)	l (cm)	p (cm)
Nudo femminile	marmo	1942	1996	108	40	35
Nudo	marmo	1944	1996	75	48	34
Nudo seduto	marmo	1985	1996	101	68	45
Nudo seduto	gesso	1953	1996	167	143	55
Nudo al sole	gesso	1956	1996	130	75	100
Cariatide	gesso	1951	1996	119	68	61
Torso virile	marmo	1956	1996	133	100	41
Torso virile	gesso	1953	1996	147	106	45
La grande madre	gesso	1966	1996	190	70	125
Il grande idolo	gesso	1964	1996	200	110	80
Bagnante	gesso	1969	1996	180	165	27
Torso femminile	gesso	1980	1996	81	63	40

Dalla documentazione emerge che il rapporto tra Viani e Carrara si sviluppa in un arco di tempo di 30 anni circa (1953-1985), periodo fecondo e continuo, sempre segnato da cordialità dell'artista nei confronti degli interlocutori apuani ai quali viene affidata la realizzazione in marmo delle proprie opere.

Di vivo interesse la testimonianza che emerge dai documenti: lo scultore scrive lettere autografe, inframmezzando al testo dei disegni dettagliati, illustrazioni della soluzione di problemi tecnici o formali.

Egli giunge nella città del marmo motivato dal ricordo di Arturo Martini, del quale è stato assistente a Venezia dal 1944 al 1947. E' il 1936, e sente il bisogno di realizzare in marmo l'altorilievo della "Giustizia corporea" e

sceglie come laboratorio ove realizzarlo lo studio Nicoli, in piazza XXVII aprile.

In una sua lettera racconta: *"ero giunto a Carrara con l'orrore negli occhi delle tante sculture in marmo. Sicuro che anche al mio lavoro sarebbe toccata la sorte delle solite opere fredde che s'incontrano nei cimiteri in marmo di Carrara; invece"* -continua la lettera- *"messomi a lavoro ho trovato maestranze perfette e il marmo dolcissimo"*. Per quanto riguarda gli operai che l'aiutano ha queste parole: *"Sono degli autentici stradivari. Lavorerò molto con loro e per loro. Sento che il mio posto è qui"*.

*Il Greco e Ceccardo sono gli sbizzzatori di Martini, padroni di ogni segreto del mestiere, a cui si è legato in un consorzio umano e di lavoro, che ha prodotto ineguagliati capolavori di marmo. Martini a Carrara innova una consuetudine operativa secolare e non vuole che si conservi impressa nell'opera l'impronta della subbia; la soluzione sa trovarla impiegando, sul piano espressivo, la tecnica della "tariffa", in uso nelle cave per staccare i blocchi dal monte. Aggredendo tutto in giro con lo scalpello una parte del blocco, il marmo ad un certo punto "scoppia", si apre, e dove si è aperto il distacco la superficie resta scabra, con la freschezza della materia viva. Ciò è quello che ha cercato l'artista per rendere gli effetti come la screziatura delle vesti o la massa dei capelli.*

Dunque Carrara e in particolar modo il laboratorio Nicoli, agli occhi di Alberto Viani, sono la certezza di qualità esecutiva.

L'artista traduce nel marmo le sue opere fin dal 1942: il "Nudo femminile", "Torso femminile" e il "Nudo seduto", quattro in otto anni. Annuncia al suo corrispondente Guglielmo Cavallini di Brescia la sua intenzione di realizzare l'opera in marmo: *"Penso, caro Cavallini, che la soluzione ce la potrebbe indicare lo scultore Andrei, uomo di competenza. A Carrara sotto la sua direzione ho realizzato le opere dei musei di Anversa, Torino e Venezia."*<sup>5</sup>

*Il "Torso" fatto di due parti, si spezza nell'esile collegamento e tuttavia si può ancora salvarlo fissando l'opera ad una base di marmo e ponendo un ferro trasversale di giunzione, secondo il disegno che lo scultore inserisce all'interno della lettera. L'intervento preventivo sull'opera non è fatto, pertanto il lavoro è ripetuto in marmo sul modello inviato a Carrara nel 1955. Per maggior garanzia Andrei suggerisce l'ancoraggio ad una base stabile di marmo. Soluzione che trova consenziente l'autore, sostituendo la lastra con un piccolo basamento di circa 50 cm di altezza e modellato.*

---

<sup>5</sup> Lettera del 11 Luglio 1950.

Un aspetto centrale nella produzione di Viani è il materiale col quale sono fatte le sculture e il senso estetico che ne consegue: *"Io sono per i gessi perchè hanno una loro suggestione e sono di modesta apparenza, candidi, fragili e provvisori"*<sup>6</sup>, come viene scritto dall'artista viareggino, in una lettera, all'amico Vittorino Meneghelli, ove l'informa di una mostra che è stata decisa di dedicargli all'interno della Biennale.

E proprio della mostra e del suo allestimento l'artista è soddisfatto, come si apprende da un'altra lettera: *"Sono molto contento perchè i miei grandi gessi sono ben leggibili e appaiono come grandi disegni nel loro spazio rarefatto e luminoso"*.

Giulio Carlo Argan, in merito ad una "personale" organizzata da Pier Carlo Santini a Prato, cita: *"Viani medita non inventa, tutte le opere sono essenziali e definitive, esibite nella versione originale in gesso, la materia che predilige per l'astratto candore e l'epidermica sensibilità alla luce. E poi gli piace che le sue sculture si vedano come i calchi dei marmi classici in una gipsoteca: presenze testimoni di un'assenza, parvenze sensibili di un'idea"*.

E Pier Carlo Santini sostiene che il gesso è per lui *"la materia ideale e tale destinata a rimanere fino in fondo, prediletta e riconosciuta come l'unica idonea a identificare in purezza l'immagine"*. Mentre Sergio Bettini pare fin dall'inizio svalutare una tale problematica nella scultura di Viani, che, a suo dire, *"fiorisce con una così effusa continuità e meliosità di linee spremute da una forma plastica che vien creandosi, e non è all'origine nè pura materia, nè spazio strumentale o topologico, ugualmente astratto in sé"*. Per enucleare e declinare il rapporto di Viani con il materiale, è essenziale osservare che l'artista inizia a tradurre le opere in marmo, contemporaneamente al processo che lo porta alla progressiva lisciatura o levigature assoluta dei piani.

Il passaggio, nella sua opera, come evidenzia Santini, è testimoniato dal "Torso femminile" del 1945 in due edizioni. Dal primo al secondo gesso emerge una politezza estrema dei volumi, condotta con puntigliosa cura dell'artista. Fino a questo momento Viani ha preferito superfici piuttosto rugose, che conservano l'impronta degli strumenti impiegati per modellare la creta prima e il gesso poi. Il segno di una manualità, che resta leggibile nella materia e che ora viene eliminata.

Nel 1946 Giuseppe Marchiori afferma che lo sviluppo dell'artista risulta "perfettamente coerente", perchè nel triennio precedente ha realizzato tre opere "per diversi aspetti conclusive": il "Torso femminile" nel 1943 in

---

<sup>6</sup> Lettera all'amico Vittorino Meneghelli del 2 Gennaio 1958. La stessa continua con l'annuncio della mostra che la Biennale ha deciso di dedicargli: "una sala solo per le mie opere, e saranno tutte in gesso, nuove e vecchie".

gesso, il "Torso" nel 1945 in marmo ed il "Nudo femminile" nel 1945 in bronzo.

*"Torso in marmo, materia lucida e levigata, che raccoglie la luce in nitore diffuso, appena contrastato da ombre leggere, rappresenta l'ideale plastico dello scultore".*

Più tardi nel 1950-1953 *"Il marmo levigato in passaggi dalle attenuate cavità ai morbidi rilievi accoglie la luce che lo rivela in un diffuso nitore, nella chiarezza di una forma risolta; questa è la scultura ideale di Viani".*

L'artista conosce gli effetti dei due materiali diversi: il gesso è opaco, si imbeve di luce e non la riflette, si intride di ombre smorzate, attutisce i rilievi; la porosità della massa con le linee incerte dei profili danno un senso di cosa precaria e fragile. Il marmo detto 'bronzino' per la macchia uniforme, per l'impiego nelle forme esili e snelle; scelta prima di tutto formale.

Viani è solito inviare a Carrara modelli da riprodurre in scala 1:1, poi quando ritiene necessario si reca nel laboratorio per vedere il modus operandi.

Nelle sue opere la base non è un elemento secondario, ma l'artista ne precisa sempre la forma e quando è necessario fornisce dettagliati disegni. In una lettera del 1963 a Carlo Andrei scrive: *"Io sto pensando al problema delle basi per la grande scultura che questa volta vorrei che fosse realizzata senza i due supporti." In un'altra : "Ti ricordo che nella scultura 'Nudo seduto' vorrei eliminare i due cubi e far giacere l'opera sopra una grossa lastra"*. Le basi comunque hanno sempre un disegno geometrico essenziale e rigore formale come l'opera. Viani, inoltre, torna a distanza di tempo sulle stesse sculture operando modificazioni che solo all'apparenza sembrano modeste, come si vede in "Torso femminile" realizzato in gesso nel 1945: i due volumi delle gambe terminano a quote diverse, ma per poggiare sul piano lo scultore interpone un dado

Quando nel 1980 l'opera viene realizzata in marmo, lo scultore elimina il dado e porta la misura di entrambi gli arti allo stesso livello, inoltre restringe il volume, conferendo un più forte accento verticale. Viani sa che il passaggio al marmo significa trasferire l'espressione sul piano di valori diversi da quelli del gesso e che la forma non può restare indifferente. Il marmo trattato a specchio diventa lucente e registra ombre e colori, possiede una venatura che lo fa materiale vivo. Viene invitato alla Biennale Internazionale di Scultura Città di Carrara nel 1962, ma, in una lettera dello stesso anno si scusa con il Sindaco perchè non ha un'opera in marmo pronta da esporre, ma solo di gesso; pertanto ritiene opportuno chiedere al Centro di Cultura Olivetti di Ivrea un "Torso virile" in marmo del 1956.

Mario De Micheli ha scritto nel 1958: *"Dal 'Torso virile' del 1939, al 'Nudo' del 1942, ai 'Nudi' del 1945, sino a quelli odierni, Viani ripete la sua proposta di perfezione formale. Un itinerario che va avanti per processi astrattivi, di riduzione della realtà ad una purezza intellettuale"*.

Il rapporto con Carrara consente di rivelare ulteriori momenti della vicenda dell'artista. Ora un progetto non realizzato, utile per valutare le condizioni all'interno delle quali di solito l'opera si concretizza, cioè materiale, lavoro e costi.

Il progetto riguarda una statua per il terminal di Venezia Mestre: opera con le misure di 15 metri di larghezza e 9 metri di altezza e deve essere ricavata, come si apprende dalla lettera a Nicoli nel 1972, dal gesso della Biennale, ossia "Bagnante". L'opera si sarebbe chiamata *"La Porta della terra ferma"* e deve essere divisa in due, le giunzioni sono dotate di perni di marmo, oppure di leghe metalliche a base di bronzo. Più complessi sono i dettagli della fornitura del materiale e i relativi costi: dodici milioni per la scala 1:2.5, quarantasei milioni per quella 1:4 e ottanta milioni per la scala 1.5.

L'opera non verrà realizzata e ne sfuggono i motivi, ma l'artista si può confortare con la "Bagnante" di bronzo davanti a Ca' Corner della Regina. Viviani vince nel 1959 il Premio Città di Carrara con *'Nudo'*; nel 1966 prende parte alla seconda Mostra Nazionale di Marmo con il *'Pastore dell'essere'*.

Nel 1973 partecipa alla VII Biennale Internazionale di Scultura con *'Il grande idolo'* e nel 1974 viene riprodotta dal laboratorio Nicoli *'Nudo'* e collocata nel Museo del Marmo della città.

## La X Biennale Internazionale di Scultura

La X edizione della Biennale Internazionale di Scultura si svolge dal 29 Luglio al 29 Settembre 2000 sotto la presidenza del Sindaco della città Lucio Segnanini, di Antonio Paolucci quale Presidente dell'Accademia di Belle Arti, Michelina Cannizzaro Sicari, Presidente dell'Associazione Amici dell'Accademia di Belle Arti, Angelo Tantazzi in qualità di Presidente della Fondazione Cassa di Risparmio di Carrara e Elena Cenderelli, presidente della Cassa di Risparmio di Carrara.

*Il catalogo è curato dallo studioso Prof. Antonio Paolucci (divenuto poi Sovrintendente dei beni culturali del polo museale fiorentino e dei musei vaticani), con incluso il testo introduttivo "Un secolo di scultura a Carrara"; Carlo Bordoni e Anna Vittoria Laghi, scrittrice del secondo saggio introduttivo "Per una ipotesi di lettura" e dei saggi contenuti nel catalogo "Arturo Dazzi all'Accademia di Belle Arti 1929-1952", "Aldo Buttini e il Foro Italico" e "Cidonio, 1960-1965: cronaca di un'utopia". La sezione conclusiva del volume è dedicata da Claudio Giumelli a Pier Carlo Santini e al suo studio sul design del marmo, in contemporanea con la mostra "Pier Carlo Santini e il design del marmo".*

La città rende omaggio a un uomo che si è chiesto "in quali forme un'Accademia di Belle Arti avrebbe potuto concretamente e positivamente essere presente nella vita della città o del territorio", dal momento che quella di Carrara "costituisce una struttura come poche altre emergente".

*Secondo Santini in primo luogo "l'Accademia avrebbe potuto dare molte risposte, e mettere a punto strumenti teorici e operativi di qualche efficacia, utilizzando le competenze e le energie che possiede nel settore dell'arredo urbano."*

La tradizione di cui Carrara è depositaria, non deve essere disattesa, tant'è che il critico auspica che "la presenza della scuola avrebbe potuto giovare sia nella fase della ricerca e per le metodologie d'intervento, sia nella prassi progettuale e persino nella messa a punto operativa".

Tra il 1965 e il 1968 si svolgono a Carrara tre edizioni della "Mostra Nazionale del Marmo", durante le quali è messo in evidenza una rottura con il passato, adeguamento tecnologico e l'esigenza dell'industria di inserirsi nel processo creativo con tecnici capaci di trattare il materiale; il rapporto tra forma e materiale, il problema dell'artigianato locale, della sua tradizione e il recupero della sapienza operativa delle maestranze accumulata nel tempo, la ricerca come alimento del processo tecnico-formativo e i modi attraverso cui si passa dalle spontanee esperienze ad una condivisa cultura del marmo e alle idonee forme di produzione.



La storia del design del marmo inizia negli anni Sessanta con la lampada "Arco", progettata da Achille e Pier Giacomo Castiglioni, che si avvale di una base in marmo bianco di Carrara a sostegno di un profilo metallico curvo concluso dalla sferica fonte di luce. Secondo il Santini *"è stato quello del materiale apuano, un impiego non preordinato nè previsto in origine, ma deciso a ragion veduta, dopo valutazioni comparate. Ed è forse per questo che il marmo è diventato forma dell' immagine, secondo una stringente logica progettuale che lo assume in considerazione del suo peso, della sua stabilità e della sua nobiltà prestigiosa"*.

L'impiego coerente dei materiali, senza tradire le loro proprietà, è stato il tema che ha interessato Santini alle origini delle sue riflessioni sul design del marmo, settore in cui *"l'esigenza estetica, conclude e avvalorata le esigenze economiche, funzionali, produttive, tecnologiche e via"*. Lo spunto per affrontare il problema gli è dato da *"Nuove proposte di Enzo Mari"*, presentate da Danese a Milano nel 1964.

La fantasia dell'artista si è messa in moto partendo dall'usare il marmo, ma a questa premessa hanno seguito domande: come lavorarlo?, prevedendo dei pezzi unici, o non piuttosto serie sia pure modeste?, come limitare al massimo l'intervento artigianale, una volta scelta la seconda ipotesi?, quali tipi di marmo scegliere e come sceglierli: per la loro intrinseca qualità, o in rapporto alle varie forme?, mantenersi in un ordine puramente sperimentale, oppure prendere ogni decisione valutando anche i costi?. Il caso è stato riproposto in un quaderno intitolato *"Forme"*, raccogliitore di opere realizzate tra la fine del 1966 e il 1967 da *"Officina, Centro Internazionale delle Arti Visive"* a Pietrasanta con lo scopo di coordinare e facilitare ricerche ed esperienze nuove nel settore dell'espressione figurativa. Animatore e ideatore del centro è Erminio Cidonio ed è stato Santini a dare nome di *"Officina"*, perchè si dava per scontato una metodologia basata sull'azione operativa.

Al nome *"Officina"* si unisce *"Forme 67"* e Santini dichiara che *"senza voler creare un'avanguardia, destinata fatalmente a una rapida consumazione, si è voluto rinnovare le proprietà delle materie prime (marmo, metalli, legni, resine etc.), attraverso utilizzazioni inabituali o processi inediti di lavorazione e montaggio"*. Artisti e abilissimi esecutori hanno stabilito *"un'intesa completa, contemperando le rispettive esigenze, controllando il progressivo enuclearsi della forma, valutando infine la qualità del prodotto e la sua fedeltà e aderenza tanto all'idea plastica sostanziale quanto alle più minute flessioni dei progetti. Si potrà giungere, reimpostando il processo, dal design all'opera, a realizzare piccole o piccolissime serie"*. La consapevolezza che più di esperienze generose si tratti di un approdo verso cui deve avviarsi la lavorazione del marmo viene a Pier Carlo Santini con la mostra di chiusura della manifestazione triennale dedicata a questo materiale nel 1968. A suo dire si può parlare di utilizzazione del marmo per la produzione di oggetti di disegno non design,

grazie all'utilizzo di apposite macchine quale *"strumento dolcissimo per raggiungere forme apparentemente assai complesse"*, e in più studiare i collanti, i sistemi di fissaggio e di incastro, valutare la consistenza, la compattezza, il colore e la trasparenza. Tra gli artisti che più attuano ricerche in campo del design, Angelo Mangiarotti è quello che spicca di più e Santini ne illustra l'impegno e il suo esemplare approccio al marmo, che *"consegue ad una metodologia fondata sulla valutazione lucida e razionale di tutti i fattori concorrenti ad una progettazione corretta"*.

Proprio sui suoi tavoli *"Asolo, Incas, Eros"* Santini precisa sulla rivista *"Rivista dell'arredamento"*<sup>7</sup> le caratteristiche e l'identità del lavoro dell'artista: "ha elaborato un incastro universale fra i sostegni e i piani, senza alcun complemento eterogeneo. I piani imprigionando nell'apposito alloggiamento i supporti di sezione troncoconica, garantiscono, anche con il loro peso, la rigidità e la stabilità del sistema". Dopo valgono ancora i tavoli *"Ramsete e Faraone"* e la libreria *"Biblos"* di Renato Polidori, prodotti da Fucina nel 1976-1977, che per Santini sono esemplari *"nel conseguire una forma che risulti significativa di tutte le matrici creative"*. La libreria compone dieci elementi piani dello stesso materiale, molto semplici e lineari, mentre i tavoli *"Faraone"* svolgono una tematica più complessa che implica la relazione fra il marmo dei sostegni, il metallo del telaio, il cristallo del piano"; muta invece il sistema strutturale nei *"Ramsete"* e con lo stesso la morfologia del tavolo.

Per il critico Santini "è la ricerca che dà spessore al processo tecnico-formativo e lo sostanzia di solidi, precisi contenuti" con l'aggiunta di *"tipicità dell'impegno del designer, che non può esprimersi lontano dal laboratorio, fuori dall'ambiente e dal clima in cui il marmo è oggetto di costante attenzione e fonte di esperienze"*. *"Avere vicini questi operatori, significa guadagnare sicurezza"*, afferma il critico, *"aprire il ventaglio delle soluzioni possibili, verificare a fondo le resistenze della materia, mettere a punto i processi più idonei per l'ottenimento dei voluti risultati. Con ciò ne viene la positiva valutazione dell'artigianato locale, che un operare stancamente ripetitivo e consuetudinario aveva finito per inaridire"*.

---

7

RIVISTA DELL'ARREDAMENTO, Febbraio, 1977.

## L'XI Biennale Internazionale di Scultura

Di questo evento non viene stampato il catalogo degli artisti partecipanti, ma la testimonianza che ci rimane dell' evento è il catalogo curato da Claudio Giumelli sulla mostra dedicata a Floriano Bodini: *"Floriano Bodini, la materialità dell'esistenza"*, allestita presso Palazzo Caselli dal 27 Luglio al 27 Settembre 2002 con la collaborazione della moglie Serena Pruno.

Il saggio introduttivo del catalogo è scritto da Claudio Giumelli con l'intento di mettere in evidenza il rapporto tra l'artista e la città di Carrara, in cui egli ha insegnato (presso l'Accademia di Belle Arti, per poi diventarne direttore e presidente) e lavorato (presso il laboratorio Nicoli). Quando si parla di Bodini, "si parla a pieno titolo di scultura", così viene scritto dal Nostro critico, *"si parla di materia, di tecnica aderente, di questioni sostanziali del fare artistico e non marginali o ridondanti, si parla di spazio di presenza, di fisicità, e non di assenza o di allusività"*; *"la sua plastica"*, continua Giumelli, *"è volumetrica, tattile, singolare e peculiare"*. La città possiede almeno un'opera dell'artista: *"Monumento al Cavatore"* collocato in Piazza San Francesco vicino al più antico luogo di lavorazione del materiale apuano, il laboratorio Nicoli; l'opera è un monito: *il ricordo della gente che fa singolare questa terra, il cavatore apuano. Il monumento risale al 1995 e il tema è il trasporto di un caduto sul lavoro: una solidale catena umana che scende impervia china montuosa per recare il compagno a valle. Sette nudi composti a piramide sopra una base cubica scatolare, svetta su tutti il giovane con la tuba, lo strumento che annuncia sciagure o il deflagrare delle mine. Il caduto reclina il capo sulla spalla, sorretto da due compagni che tendono le braccia a cuneo. I corpi si accumulano in uno spazio compresso che risuona frenetico: è la corsa affannata verso il piano. Guida il gruppo una figura mutila che incede con vigore, torce il busto e il capo nello sforzo. La plastica secca, tagliente, cruda, rende l'acre umore della scena. Come se una lama avesse inferto colpi repentini nella materia, inciso squarci, asportandone brani; scoprendo spigoli, cavità e piani che si imbevono di vivida luce. Corpi nudi resi nel biancore del marmo in un'intensa, dirompente chiarezza che è spietata denuncia della loro umana condizione.*

Nel saggio, il Nostro saggista, evidenzia il passaggio stilistico dagli settanta fino agli anni novanta, descrivendo le seguenti opere: *"Paola"*, *"Pontefice"*, *"Cavallo e cane"* e *"Angelo annunciante"*.

"Paola" si erge ritta su un articolato basamento: un congegno dal metallico nitore che assembla con stringente logica piani e cilindri, oppone cavità a geometriche protuberanze, spigoli nitidi a curve, secondo cadenze nette e lucenti. Anche il rotondo del volto assume un chiaro e definitorio accento volumetrico nel dispiegarsi delle avvolgenti superfici e dei tagli crudi del marmo. "Pontefice" del 1974 inarca invece il dorso, spinge forzosamente il capo in avanti, percorso da una grafia che invade il sodo del volume, disegna curve, intrecci, ritornanti ellissi; delinea l'occhio, le narici, incide i capelli. La plastica vive nella dialettica di ritmi avvolgenti delle superfici e il terso risalto di piani limpidi e scalati. L'uomo è oppresso da un cumulo di contrastanti sentimenti, compreso in una disarmante e silente dimensione interiore.

Ora la plastica mobile ed aerea, anticipata da "Cavallo e cane" del 1984: "l'Angelo Annunciante" di Loreto, che trova assonanza con l'anteriore monumento di "Paolo VI" di Milano. L'artista opera un sorprendente scatto linguistico che rinnova gli approdi formali fin qui perseguiti; la scultura perde la compattezza dell'organismo solido e si trasforma in una concezione rinnovata della plastica, nutrita di un umore caldo e sensuale.

Bodini adopera vari stili scultorei dalle asprezze gotiche, al rigore castigato di età più antiche, il tutto rivissuto in una vena irrorata di linfa propria dell'ambiente lombardo (Bodini è cresciuto a Milano).

Carlo Pirovano dice che *"alle cadenze neomedievali dei gruppi giovanili doveva tener dietro un' accentuazione strutturale di tipo baroccheggiate, quasi straripamento dei sentimenti e delle forme, a ben vedere questo empito espressivo già stava commisurandosi con il problema fondamentale della ricerca bodoniana: il ripensamento stesso della definizione statuaria della scultura"*.

Franco Solmi dice che *"un'opera quella di Bodini, in cui rifluiscono le acquisizioni anche formali e linguistiche del far moderno, ma ricondotte a matrici personalissime, di storia, di cultura e di motivazioni dell' esistere concreto e immaginario"*.

I *"Crocefissi" di legno e di bronzo dicono gli esordi di un artista poco più che ventenne, già compiutamente maturo, severo e spoglio compreso in a ricerca intesa a perseguire toni d'intensa gravità e solenne compostezza. In "Ragazza madre" testimone di una piena interiore che l'insistita azione dello scalpello fa risuonare sulla superficie. "Ragazza che si allaccia la calza" rompe il contenuto e il silente mondo espressivo. La creta si aggruma mentre le pose sono tese e nervose, talora i profili si sfrangano in protuberanze simili a cunei spinosi, come si può vedere in "Patrizia". Una tale risoluzione formale raggiunge il vertice espressivo nel "Lamento sull' ucciso" e "Donne" (anni sessanta); la prosciugata plastica avvolge i corpi scarnificati sui quali si deposita un cumulo di lineature a secche trame, che imprime alla scena sensi di intenso e lacerante dramma.*

Seguono "Papa e vescovi", "La guerra", "Crocefissione" in cui la composizione si infoltisce in un concerto ascendente di busti reso con crude umore.

A metà degli anni Sessanta nel "Ritratto di Enzo Fabiani" al volto pensoso, leggermente reclinato, fa contrasto l'impeto plastico che scarnifica il torace. Solchi impetuosi e visionarie figurazioni, intense ombre e vividi bagliori emergono da questa tormentata materia, che seguita nel luminoso piano della spalla inciso da un'ossessiva grafia. Le mani che chiudono il busto dello scrittore con la loro inusitata forza espressiva, hanno l'impronta straniante di un'improvvisa apparizione.

Bodini scava la creta che ribolle per accumulo di elastica tensione, scompagina i nessi spaziali e prospettici, rompe il volume che ricompone secondo una metrica di contrasti e ferventi pulsazioni. Dopo la metà degli anni sessanta l'intenso impeto si placa in una ricerca di forme che ricrea l'avvolgente planarità delle superfici, il rotondo svolgimento dei volumi e l'unitarietà compositiva: siamo nel periodo dei "Ritratti di un Papa" e "Colombe". Dagli inizi degli anni Settanta con "Paola" e "Ragazza e toro" la linea evolutiva si conserva coerente; con il recupero della superficie cresce l'esigenza di costruire sopra essa un complesso di segni, una grafia che mantiene una risoluta e incisiva individualità, con la plastica che qualche volta torna a frammentarsi in volumi tersi. Lo stile di Bodini è caratterizzato da una doppia valenza formale, da un lato l'unità volumetrica o la composizione planare, dall'altro la densa grafia che si evidenzia sempre più ferma e netta.

Di seguito sono presentate le opere in mostra:

Titolo dell'opera	Data di esecuzione	Materiale	h. (cm)	l. (cm)	p. (cm)
Madre e figlia	1956	legno	153	46	19
Crocifisso I	1956	legno	120	42	19
Crocifisso III	1956	bronzo	120	38	19
Ragazza	1956	legno	116	17	18
Donna	1956	bronzo	150	44	29
Donna madre	1957	legno	220	40	34
Ritratto della madre	1957	terracotta	45	37	28
Prostituta	1957	bronzo	70	18	18
Crocifisso IV	1957	bronzo	73	51	14
Amanti I	1957	bronzo	80	21	16
Coefora	1957	bronzo	60	10	9
Guerriero I	1957	bronzo	62	25	19
Ragazza che si allaccia la calza	1958	bronzo	120	48	53
Uomo	1958	bronzo	150	54	43
Amanti II	1958	bronzo	65	22	12
L'attrice II	1958	bronzo	75	22	18
Ritratto di Emilio De Marchi	1959	bronzo	38	27	29
Reliquia I	1959	bronzo	29	29	85
Patrizia	1959	bronzo	180	42	73
Ritratto della Signora Clark II	1960	bronzo	29	35,5	14
Wanda	1960	bronzo	49	32	32
Lamento sull'ucciso	1960-1961	bronzo	46	210	61

Donne	1960	bronzo	185	71	52
Vescovi	1960	bronzo	53	41	8
Pontefice I	1961	bronzo	57	31	18
Ritratto di Paola Bassino	1962	bronzo	48	33	26
Ritratto di Augusto Bernardi	1962	bronzo	70	60	41
La guerra	1963	bronzo	76	68	55
Papa e vescovi	1963	bronzo	98	136	53
Crocifissione	1963	bronzo	71	56	62
Requiem II	1963	bronzo	58	56	49
Testa di ragazzo nero	1963	marmo	15	25,2	17,5
Ritratto di fratello Arturo	1964	bronzo	70	73	64
Ritratto di Enzo Fabiani	1965	bronzo	65	71	52
Ritratto di Carla Giacobino	1965	bronzo	80	36	68
Madre e figlia II	1965	bronzo	68	54	48
Ritratto del padre	1965	bronzo	71	35	56
Pontefice III	1966	bronzo	65	72	47
Pontefice V	1967	argento	55	29	35
Ritratto di un Papa	1968	bronzo	234	163	76
Idea per un monumento	1970	bronzo	52	83	38
Idea critica per un monumento	1970	bronzo	56	72	33
Paola, la colomba e il giocattolo	1970	bronzo	130	66	64
Volo di colombe	1970	bronzo	85	120	139

Paola, la gatta e il cavallo	1972	bronzo	60	53	54
Pontefice	1974	marmo	58	64	34
Paola	1975	marmo	71	31	48
Ragazza e toro	1975	bronzo	91	62	46
Ritratto dell'industriale	1975	bronzo	80	110	75
Biografia inquieta di un personaggio femminile	1976	bronzo	100	179	99
Paola e il cavallo	1982	bronzo	120	75	75
Paola e il cavallo	1982	Marmo nero, bardiglio, bianco Carrara	120	75	75
Ragazza e cane	1983	bronzo	84	84	60
Cavallo e cane	1984	marmo	65	73	43
Civetta	1988	marmo	73	26	28
Pecora	1989	marmo	20	32	40
Scimmia	1989	marmo	73	28	28
Sara e il cavallo	1991	bronzo	59	63	26
Monumento al cavatore	1992	marmo	87	37	37
Volo di colombe	1997	bronzo	187	265	210



## II Teatro degli Animosi

Nel quarto decennio dell'Ottocento Carrara vede realizzato il suo primo teatro pubblico, nobile per il materiale impiegato (rivestimento completamente in marmo) e le linee architettoniche.

L'edificazione dell'edificio inizia il 6 Febbraio 1833; ma prima di questa data avviene il trasferimento dell'Accademia di Belle Arti nella sua attuale sede, che porta alla distruzione della sala teatrale ospitata nel piano nobile del palazzo signorile.

Questa privazione, sofferta dai cittadini e dalle autorità, in un momento in cui il teatro (sia come edificio che come pratica artistica) si diffonde in Italia, fa maturare le condizioni per l'edificazione, ex novo, di un teatro pubblico.

In una lettera del 1824 inviata a Maria Beatrice d'Este dal Conte Giulio Lazzone e da Massimiliano Ravenna viene fatto presente alla Sovrana che *"sino dall'anno 1818 ritrovandosi la Città priva da circa dodici anni di Teatro spinti dal desiderio dei Dilettanti s'accinsero, con intelligenza del Magistrato Comunitativo a costruire a proprie spese pel Carnevale dello stesso anno 1818 un piccolo Teatro nella Sala del Locale della Vecchia Accademia"*.

Dunque Carrara dal 1806 è senza teatro e lo rimarrà fino al 1818; ciò fa sì che il canto e la recitazione siano deboli tra le mura della città. Un teatro viene edificato nel 1818, entro la "Vecchia Accademia", angusto e sufficiente e decoroso; ma questa è un'opera momentanea, dal momento che si aspetta che un teatro "più conveniente" venga eretto e per di più esso non è un teatro vero e proprio, bensì una sala apparsa all'uso teatrale.

Fautrice è stata Maria Teresa Cybo Malaspina d'Este, madre di Beatrice, con sede nel palazzo ducale, oggi Accademia di Belle Arti. Nella sala grande del piano nobile (oggi aula magna dell'Accademia) il teatro di Carrara alla fine del XVIII secolo è precario e danneggiato nelle sue strutture, nel periodo dei tumulti rivoluzionari. *"Deturpati i muri, stracciati i tendoni e gli scenari, distrutti i palchi ed esportato il telaggio, le tavole, i ferri, vestuario e attrezzi, ad opera delle truppe francesi e Cisalpine"*.<sup>8</sup> Un destino ben più crudele toccherà al teatro: la demolizione, ma per il momento è sospesa.

---

<sup>8</sup> RAPPORTO di AMMINISTRAZIONE CENTRALE DEL DIPARTIMENTO DELLE ALPI APUNAE al MINISTERO DEGLI AFFARI INTERNI DELLA REPUBBLICA CISALPINA, 21 Maggio 1798.

Lodovico Lizzoli, commissario del potere esecutivo nel Dipartimento delle Alpi Apuane, è elogiato dal Presidente del Direttorio della Repubblica Cisalpina per *"aver ordinato la sospensione della demolizione del Teatro in Carrara riconoscendone la di lui necessità come mezzo opportuno per istituire il Popolo"* <sup>9</sup>.

La demolizione è sospesa, perchè Maria Teresa ha istituito<sup>10</sup> l'Accademia di Belle Arti all'interno dell'edificio edificato da Filippo Del Medico, ma l'edificio è angusto per la politica francese a Carrara, che vuole realizzare profonde riforme per il commercio, la vendita e la produzione del marmo; ne consegue dunque il trasferimento della scuola nel palazzo ducale.

Nelle planimetrie del 1812, eseguite dall'architetto Bargigli per la ristrutturazione degli interni non è presente il teatro, perchè il Piano Nobile è indicato in legenda con *"Grande Sala da poter divenire Sala del Museo"*. La demolizione del teatro, però, avviene in anni immediatamente successivi, con il progressivo insediamento della scuola nell'edificio.

Nel 1818 oltre al Conte Giulio Lazzoni e a Massimiliano Ravenna, la sala viene richiesta da Pietro Micheli Pellegrini (figlio del destinatario della lettera) a nome di una *"Società comica di Dilettanti Carraresi"*, detti "Nascenti", per darvi un corso di *"Rappresentazioni Comiche"* durante il carnevale dello stesso anno.<sup>11</sup> Tramite la concessa autorizzazione si ha la nomina di Bernardo Micheli Pellegrini, genitore del richiedente, a ispettore del teatro con il compito di garantire sia l'ordinato svolgimento delle recite che il loro decoro. Per l'interna costituzione del teatro si aspetta la supplica indirizzata a Maria Beatrice, in cui è fatta presente *"la realizzazione di un secondo ordine di Loggie"*. *Quando uno pensa di far del bene ai propri Concittadini, ecco rivelarsi i sentimenti di "una mal intesa gelosia", manifesti nella presentazione al Capo del Magistrato "di un progetto tendente a demolire il Teatro"*.

Vanificato questo primo tentativo, ecco che spunta la proposta di traslocare la sede del governo dei cittadini nel palazzo della *"Vecchia Accademia, ove maggiori comodi venivano supposti"*, mascherando la volontà distruttiva. Il teatro viene ubicato al primo piano e tangenti alle pareti un doppio ordine di palchi; un teatro piccolo, ma questo non ha placato l'idea di demolizione nel 1824. Al riproposto tentativo di demolizione, succede la risoluzione di Lazzoni e Ravenna di far presente la questione alla sovrana, affinché essa *"riconosciuta la niuna necessità di*

---

<sup>9</sup> Lettera del 22 Maggio 1798.

<sup>10</sup> DECRETO del 26 Settembre 1769.

<sup>11</sup> Lettera da DUCALE PALAZZO IN MASSA a BERNARDO MICHELI PELLEGRINI, 12 Gennaio 1818.

*distruggere il Teatro", dopo tutte le informazioni necessarie per farlo, ordini di conservarlo, almeno "che altro non se ne edifichi".*

Grazie a questo scritto è attestata l'attività continuativa della sala dal 1818 al 1824. Nel 1829 c'è l'intento di dar vita a *spettacoli all'aperto*, come viene scritto da Bernardo Micheli Pellegrini: *"Il comico Giuseppe Minucelli proporrebbe di formare un teatro allo scoperto disponendosi di eseguire le rappresentazioni in ore diurne. Questo però non può avere effetto, per essere in poco numero coloro che nei giorni feriali possono tralasciare in quell'ora i propri affari e recarsi al teatro"*, l'esito negativo dell'istanza di Minucelli ha fatto sì che Carrara non avesse nel 1829 un teatro all'aperto. L'anno seguente i capocomici Ruggieri e Bava sono disponibili ad erigere un *"Teatro diurno provvisorio, onde dare in esso delle rappresentanze nel corso della ventura estate"*, ma la locazione temporanea dell'edificio non si conosce; invece appare indicata nel *"giardino del Signore Giuseppe Orsolini"* il 18 Marzo 1834 dal capocomico Lorenzo Colonesi. Il conte Lazzone, però, osteggia pienamente l'iniziativa considerando il luogo un *"orticello ove esistono anche degli spurghi d'immondezze"*, pertanto l'edificazione all'aperto è soltanto rinviata.

Rinviata perché, nel 1836 i capocomici Federico Duse e Federico Gentili chiedono al conte Giuseppe Forni il permesso di allestire recite per le feste di Pasqua nel *"giardinetto del Signore Orsolini"*. Intanto a partire dal 1833 viene pensato di edificare un teatro intitolato a Francesco IV, a fianco della Chiesa del Carmine, sulla piazza dell'Accademia, ma ben presto questo terreno porta con sé inattesi problemi di natura giuridica - primordiale, perché non si sa se la proprietà sia in mano della Banca Elisiana o all'Economato Ecclesiastico. Quel terreno è scelto, perché compreso entro il perimetro murario e quindi facente parte integrante del nucleo urbano vero e proprio, ancora difeso dalle mura albericiane e affacciantesi sulla piazza dell'Accademia, area già qualificata sotto l'aspetto urbanistico.

L'appezzamento di terra, censito come orto con agrumi, ha una superficie di 380 mq., area modesta, di configurazione rettangolare; ma è un terreno insufficiente ad ospitare un teatro dalla capienza di 920 mq (21,10 m di larghezza per 43,20 m di profondità). Tuttavia l'ubicazione nella piazza dell'Accademia viene abbandonata. Tre anni dopo, il 18 Marzo 1836, la brama di costruire un teatro non viene mortificata, semmai si impone un potenziamento dell'impegno e come obiettivo il reperimento di un'altra area idonea, individuata *"in un luogo detto fuori porta a mare non quasi a contatto della Città"*<sup>12</sup>. Il terreno individuato appartiene a Domenico Maria Micheli, che lo cede in cambio di un palco (il secondo del piano nobile a contare da quello della corona) per il solo *"piacere che venga una volta eretto il teatro in questa Città"* e i beneficiari conte Ferdinando Monzoni, Andrea Micheli e Alessandro Triscornia lo accettano.

---

<sup>12</sup>

ATTO PUBBLICO rogato dal notaio DIONISIO GIANDOMENICI, il 18 Marzo 1836.

Il 16 Aprile 1836 in casa di Domenico Maria Micheli si svolge una riunione tra i cittadini più facoltosi (*"gli Animosi"*, per l'appunto) e ciò porta alla nascita dell'*Accademia del Teatro*<sup>13</sup>, associazione con scopo principale di raccogliere i fondi necessari per l'edificazione del nuovo teatro.

Il teatro è opera del lucchese Giuseppe Pardini<sup>14</sup> e viene citata nei suoi Taccuini, dove sono registrati appunti e notazioni varie dei lavori e dal particolare delle finestre del prospetto. La scelta di un lucchese alle prime armi fa specie dal momento che in città esiste un'Accademia di Belle Arti e quindi l'agevole possibilità di reperire sul luogo le competenze necessarie per la progettazione dell'opera; questo perchè Pardini è molto conosciuto in città<sup>15</sup>.

*Il tipo architettonico* è individuato nel prospetto di "*palazzo*" o "*casino principesco*" e l'ordine è di stampo greco per la sua inclinazione filellenica.

I Taccuini n. 12, II, 22 e 9 degli anni 1820, 1827, 1829 e 1830-1835 mostrano lo studio della *facciata dell'edificio* con al centro una loggia colonnata tra ali piene di muro, nei disegni del 1820 il prospetto si arricchisce di un tempio superiore o di un secondo piano porticato; l'architetto prevede una sistemazione planimetrica tra quinte di verde o una disposizione a U con il corpo centrale posto tra fabbriche ribassate di contorno. Nel 1829 traccia una facciata che mostra la terminazione a balaustra decorata di statue, l'edificio è posto sopra un solido basamento a cui reca un doppio scalone. Nel 1832 il piano terreno a pilastri tra ali piene, con la planimetria a U. Costante la pianta quadrata o rettangolare della nobile residenza e la disposizione dei vani intorno al salone centrale colonnato, che guarda all'esterno la grande loggia mediana. Sempre del 1832, un disegno presenta un pronunciato avanzamento del loggiato centrale rispetto al piano di fabbrica, per rendere con maggior forza la sua proiezione verso l'esterno.

Per la facciata il Pardini utilizza *l'architettura greca*, che significa un sentimentale ritorno alle forme pregnanti ed espressive; infatti tutto pulsa nello spirito di una *ritrovata purezza ellenica*: la composizione dell'insieme distesa, gli ornati e ogni segno minuto tracciato come preziosa calligrafia. *L'ordine per il loggiato è lo stile ionico dell'Eretteo di Atene*, trascritto nei capitelli. Al tempio dell'Acropoli si aspirano anche le volute delle finestre con foglia e palmette tra le spirali, l'architrave ripete la tripartizione orizzontale, il fregio reca sei maschere teatrali in asse con le colonne e la cornice di coronamento, quella delle finestre e il capitello dei pilastri rinnovano il ritmo armonico delle modanature greche.

---

<sup>13</sup> Si veda la *lista dei partecipanti* in sezione **Appendice II**

<sup>14</sup> Si veda DIZIONARIO BIBLIOGRAFICO DEGLI ARTISTI in fondo al volume.

<sup>15</sup> G. PARDINI, *Taccuini*, si leggono i nomi di Tacca, Livi, Tenerani, Triscornia e Passani.

In più il marmo apuano esalta la forza seducente di tutto il fabbricato evocatore dei prodigiosi esempi greci. Lo schema compositivo della facciata è a due piani con un pronao esastilo centrale avanzato un poco e sostenuto da un basamento di ugual numero di pilastri. Due ali bagnate, concluse da paraste, delimitano il loggiato ai lati; due finestre per parte aprono il campo parietale: l'inferiore spoglia e la superiore trabeata con volute di raccordo. A conclusione dell'edificio c'è una balaustra a specchiature ornate da quattro ghirlande di fiori, disposte ai lati dell'iscrizione mediana "MDCCCXXXIX a ingentilire i costumi/ per l'arte/ che più allieta e ammaestra/ i cittadini/ animosi erigevano".

Il progetto (scomparso) della *gradinata* che recava al piano della sala, elevandolo sul livello del terreno circostante e della serie di statue marmoree sopra la balaustra di coronamento è sulla carta da lettere del Casino Civico, quasi a scagionare l'autore da certa disarmonia o irrisolutezza che si coglie nella parte inferiore dell'opera realizzata. *Il portico per le carrozze* non è voluto dall'architetto, perchè intende il piano terra nell'accezione di sostegno del loggiato e in più tale mezzo di trasporto non ha a Carrara tanto favore. *La facciata ha una funzione importante, perchè si deve cogliere in tutto il suo valore architettonico e dimensionale appena superata "fuori porta"*.

Per il *prospetto dei palchi* Pardini si tiene allo stile consono del tempo: la modulazione del cavo spaziale mediante fasce orizzontali, ritmate solo da decorazioni dipinte. La sala è divisa in tre ordini di palchi per un totale di cinquantasei, diciotto al primo e diciannove al secondo e al terzo, con il loggione di coronamento. *Il palcoscenico* è ampio, mentre *l'atrio di ingresso*, modesto, è costruito a modo di classico vestibolo per il doppio filare mediano di marmoree colonne (quattro più quattro) e il soffitto a cassettoni. L'ordine è il dorico greco arcaico, privo di base, con il collarino ad anelli sporgenti e capitelli composto di echino troncoconico e abaco superiore. Il vano è inoltre ornato da due statue in gesso della Musica e della Poesia di Carlo Chelli in nicchie ai lati della porta d'accesso alla sala e da *medaglioni a bassorilievo di Carlo Nicoli*, raffiguranti i maggiori musicisti e poeti nazionali, collocati tutto in giro alle pareti. Dal *vestibolo* si accede al corridoio anulare del primo piano e da questo due scale di marmo semicircolari conducono al loggione, disimpegnando i vari ordini di palchi. A destra e a sinistra dell'atrio, con entrata anche dal porticato, sono la biglietteria-guardaroba e la buvette. Il *vano dei palchi* è scandito da colonnine di marmo, bianchi modiglioni ritmano le cornici, marmoree paraste evidenziano il boccascena, lastre di marmo rivestono il palco reale. L'accesso alla sala si presenta in severa forma di fornice, sovrastato da un parapetto pieno con una rosa color oro al centro; *l'arco porta in chiave una maschera tragica dorata come le ghirlande di lauro dei rinfianchi e nei fianchi una testa di leone tra i rami di quercia*.

I *capitelli delle colonne* sono ornati da dorati motivi vegetali: festoni appesi a nastri al primo ordine, ghirlande al secondo e rami di alloro al terzo. L'oro corona anche le cornici dei modiglioni e le ghirlande degli stipiti che formano l'austero prospetto del *palco reale*.

I *parapetti* sono decorati a riquadri geometrici, corrispondenti all'ampiezza dei palchi lungo tutto il fronte di ciascun ordine: esagoni recanti trofei vari e fogliami nel secondo piano, rettangoli contenenti ghirlande, maschere e animali nel terzo e nel loggione. In corrispondenza dei palchi sono proposti i riquadri rettangolari (solo al primo ordine era dipinto un motivo continuo di foglie e fiori).

Il *soffitto* presenta un grande tondo oca al centro che circonda un ottagono, e una corona esterna con otto tondi minori, legati a un ondulato festone, dentro i quali sono effigiate due maschere teatrali, due lire e le scritte dramma, tragedia, commedia e musica. L'arcoscenico mostra al centro, entro un tondo, due putti: uno suona e l'altro danza percuotendo un tamburello.

Il pittore del *primitivo ciclo di affreschi* rimane ignoto, mentre si conosce l'artista che nel 1870, durante dei lavori di restauro, ha dipinto "*le pitture in affresco del soffitto e dei parapetti dei palchi*": Carlo Pellini lucchese.<sup>16</sup>

Il Lazzoni, nella sua "*Guida di Carrara*", ha chiarito le fasi della decorazione del teatro: affreschi conclusi nel 1839 sono quelli del boccascena, del fornice d'ingresso alla sala e i tratti conservati nel lato destro di questa, ma rimane ignota la paternità. A Pellini vanno attribuiti le eleganti inquadrature dei parapetti, prive oggi, nel secondo ordine, delle teste eseguite da Carlo Nicoli, perchè trasferite nell'atrio. Remo Barbieri è invece l'autore dell'ultimo rifacimento della decorazione dei palchi fino agli anni Ottanta, ossia una bianca stesura di intonaco sui parapetti e solo scandita da festoni verticali o animata da motivi vegetali color oro (ghirlande, foglie, fiori a rosa, corone). Lazzoni riferisce anche che "*il pittore Paoletti<sup>17</sup> di Roma*" ha realizzato "*sotto la direzione di Pietro Tenerani carrarese*" il sipario del teatro, oggi andato perduto. Questo raffigura Aronte accanto a un'ara che, dopo aver sacrificato a Giove, presenta a Carrara le Belle Arti, inviate dall'Olimpo e condotte dal messaggero degli Dei Mercurio. Ai piedi della raffigurazione della città con corona turrita sul capo, è la personificazione del Carrione, giovane appoggiato ad una collinetta da cui sgorga dell'acqua; sul fondo isolato si erge il teatro concluso da una balaustra ornata di statue, mentre a destra di

---

<sup>16</sup> CARLO LAZZONI, *Carrara e le sue ville, Guida storico-artistica-industriale*, Carrara, Tipografia di Iginio Drovandi, 1880, p. 212

<sup>17</sup> PIETRO PAOLETTI, bellunese di nascita ma vissuto lungamente a Roma.

Carrara c'è un gruppo di tre personaggi, forse artisti, di cui quello centrale con il cappello sembra Michelangelo.

La fabbrica del teatro si conclude il 17 Ottobre 1840, ma resta da completare l'arredo dei palchi. I soci del teatro fanno omaggio al sovrano del palco centrale<sup>18</sup>, che egli accetta "benignamente", lasciando però la cosa senza seguito. Prossima alla collocazione è *l'insegna dell'aquila estense sopra il palco*, ma la Deputazione si lamenta che non si è ancora provveduto a dotarlo dei "necessari addobbiamenti". Un'istanza simile è inviata, fin dal 5 Agosto dello stesso anno, a Giovanni Salis, il maggiordomo maggiore del duca estense; ma questi tarda nel rispondere e l'apertura del teatro è fissata per il 26 Dicembre 1840 con *"La donna ambiziosa" di Aurelio Nota, eseguita dalla Compagnia teatrale Della Seta e Pareto*.

La sera dell'inaugurazione ufficiale, il palco regio è privo dei necessari e invano sollecitati "addobbiamenti", a causa anche del disinteresse del duca di Modena per l'impresa carrarese. In ogni caso questo non ha turbato più di tanto gli accademici, compiaciuti del lusinghiero traguardo raggiunto: un teatro nuovo e illuminato a giorno.

Il 12 Settembre 1878 è autorizzata la realizzazione del piano terra con ingresso ad arco e rivestimento in lastre di marmo, ma questa non è ancora la sistemazione architettonica definitiva, che comunque non tarda. Il 26 Giugno 1882 il Presidente Agostino Marchetti presenta un'istanza al Comune, intendendo *"l'Accademia del Teatro degli Animosi ampliare il locale ad uso Civico Casino"*; arrivando così all'attuale soluzione di prospetto, che sovrappone alla porta inferiore un marmoreo parapetto pieno e una finestra architravata in marmo con un doppio ordine di finestre rettangolari sul fronte lungo via San Pietro. *La società teatrale prende nome di "Accademia degli Animosi" per mezzo di un decreto reale promulgato a Napoli l' 11 Aprile 1875*, poi i suoi membri si redigono uno *"Statuto dell' Accademia del Teatro degli Animosi di Carrara"*. Prima di questo statuto, che ordina le norme societarie, ci sono state le *"Leggi organiche" (oggi ignote) sottoposte nel 1840 dal Boyard De Volo alla sanzione del Duca di Modena, fondamento della nascente associazione*.

*Lo statuto*<sup>19</sup> è composto di sedici titoli, divisi in centotrentadue articoli che illustrano tutti gli oggetti inerenti all'organizzazione di una società teatrale, come l'ART. 1 *"L'Accademia del Teatro degli Animosi si compone dei singoli individui che hanno causa dai di Lei Fondatori e Cessionari dei medesimi, e che uniti col nome e colla qualità di Accademici Proprietarii, la*

---

<sup>18</sup> Lettera dai Soci del teatro al Governatore, il 1 Dicembre 1840.

<sup>19</sup> Approvato a Carrara il 18 Maggio 1874 da CARLO LAZZONI, Presidente; FRANCESCO DEL NERO, Consigliere Anziano; GIOVANNI PASSANI, Provveditore; FRANCESCO SALVINI e AGOSTINO MARCHETTI, Consiglieri; GIOVANNI EDUARDO BIGAZZI, Segretario.



*rappresentano"; oppure l'ART. 3 "Gli Accademici non possono oltrepassare il numero di 53, e debbono tutti avere qualità, titolo e condizione di perfetta rispettabilità ed onoratezza, ed essere approvati dall' Accademia". Sono state fissate le modalità di proprietà e di alienazione dei palchi: diciotto nel secondo e terzo ordine e i rimanenti diciassette nel primo. Sempre all'interno dello Statuto è spiegato il destino del teatro "a spettacoli pubblici, permessi dall' Autorità Governativa e dalla Rappresentanza Accademica" (ART. 89), ossia produzioni drammatiche, opere in musica e balli concertate con l'organismo direttivo della società. Per quanto riguarda le decorazioni (le scene) sono sottoposte all'approvazione dei deputati di ispezione. L'indisposizione di cantanti o coristi, ballerini, attori o musicisti è accertata esclusivamente dal medico del teatro e comunicata al Presidente dell'Accademia."*

Tutto questo viene approvato alla fine del terzo quarto del XIX secolo, quando da un decennio il "Casino Civico" di Carrara si è dato un'organizzazione ed uno statuto.

Questa nuova istituzione è nata e permane all' interno dell'edificio teatrale, determinandone anche il completamento architettonico e spaziale, come figlia della società accademica. La sua fondazione è datata al 9 Marzo 1864, quando i "Fondisti" del Casino si riuniscono presso "la Sala attigua al Teatro dei Signori Accademici Animosi" e questi sono gli stessi che tre decenni prima hanno patrocinato la nascita del teatro pubblico con l'aggiunta di nuovi membri.<sup>20</sup> Tutti questi il 16 Marzo fanno una riunione per discutere il Progetto di impianto del Casino Civico, corredato di un Prospetto delle spese<sup>21</sup> (del 14 Marzo 1864) necessarie per dotare gli ambienti con mobili, arredi e tutto ciò che fosse funzionale per rendere le sale accoglienti; è nata dunque "una società di Conversazione, giuoco e lettura, sotto il titolo di Casino Civico". Il 13 Giugno del medesimo anno è completato e stampato lo "Statuto del Casino Civico di Carrara", un corpo di novantuno articoli divisi in cinque titoli: "costituzione, scopo e durata della Società, Soci fondatori e Soci ordinari, adunanze generali, cariche sociali" e "Consiglio di Direzione e Amministrazione". Secondo l'ART.1 "Sotto il titolo di Casino Civico è istituita in Carrara una società di conversazione, giuochi leciti, lettura e ricreazione", con durata di dodici anni, tempo utile per ammortizzare la quota sociale di 150 lire.

Nel 1882 si provvede a realizzare un ingresso indipendente nell'angolo settentrionale dell'immobile che conduce ad una scala di disimpiego ripida a causa del poco spazio per accedere al Casino Civico, perchè prima l'accesso ai locali del Casino avveniva dall'atrio del teatro, passando per il corridoio dei palchi. Enrico Bonanni, per migliorare questo incomodo passaggio, crea un nuovo ampio scalone marmoreo che dà nuova e agevole

---

<sup>20</sup> Si veda la 'Lista dei partecipanti' in sezione **Appendice II**

<sup>21</sup> Si veda il 'Prospetto delle spese' in sezione **Appendice II**



funzionalità agli ambienti del Casino e in più lo stesso marmo adoperato conferisce decoro e largo respiro all'ingresso e con le sue forme severe, non prive di eleganza, resta un esempio delle doti artistiche dell'architetto ideatore.

Trascorso il primo decennio del Novecento ed avvicinandosi al mezzo secolo di vita dell'associazione, nel 1914 viene redatto un *nuovo statuto* con tanto di *"Regolamento Interno"*, che fa sì che il Casino si componga di soli soci ordinari e mensili. La qualifica di socio ordinario viene acquistata da chi supera i diciotto anni, sia "di condizione civile" che godesse "di una illibata reputazione" e provveda a versare "la tassa di ammissione di venti lire". Il titolo di socio ordinario può essere perso quando vengono pronunciate in pubblico parole malevoli nei confronti della società e non vengono compiuti i suoi doveri di membro<sup>22</sup>. Il titolo di socio mensile spetta a chi non ha avuto stabile dimora in Carrara e ha provveduto a corrispondere una tassa annuale di cinquanta lire anticipate.

Proprio in quegli stessi anni il Teatro inizia a perdere la sua importanza, quale il bel teatrino in marmo, dimensionato a misura di un'Accademia eletta e di un abitato chiuso entro le mura albericiane, perchè la città moderna si inizia a espandere verso il meridione e occidente, pertanto ci vuole un teatro più capiente. Ecco che nel 1888 *iniziano i lavori di edificazione, che danno alla luce il Politeama "Giuseppe Verdi"*, concluso nel 1892, nuovo edificio per spettacoli plurimi con la capienza di millequattrocento posti, dove prosa e musica trovano disponibilità di spazio e di strutture.

Il Teatro degli Animosi viene posto sotto operazioni di restauro e per l'apertura (metà Gennaio 1902) l'opera scelta è *'Manon Lescaut' di Puccini*: peccato che gli spettatori siano pochi.

L'anno successivo sono rappresentate *"Fedora" di Umberto Giordano* e *"L'amico Fritz" di Pietro Mascagni*, poi più niente di significativo fino al 13 Ottobre 1906. Giorno in cui *"il Cinematografo Parigino si trasferisce in permanenza al teatro degli Animosi"*, così che la seducente proiezione di immagini in movimento su schermo bianco diviene la nuova l'attrazione.

Ma con *l'avvento del Fascismo*, i teatri ritornano alla loro dignità dimenticata, misconosciuta e calpestata; ed ecco che *il Casino Civico Fascista cambia costumi e regole di vita; la "Federazione Provinciale" approva il nuovo statuto e nomina il presidente*, che a sua volta sceglie otto consultori tra i soci ordinari per ricoprire le cariche direttive e di amministrazione. Il nuovo statuto ha un corpo di quarantacinque articoli, l'ultimo dei quali fissa la validità della società a tempo indeterminato.

---

<sup>22</sup> Quando il socio avesse disatteso solamente ai doveri di una civica educazione e il suo comportamento non fosse considerato talmente grave a meritare la decadenza, poteva essere emesso un voto di censura nei suoi riguardi.

Di nuovo viene segnalato che è concesso "ai Docenti delle Scuole Superiori e Medie locali" di "frequentare la Sale del Circolo, senza il pagamento della tassa di ammissione". Immutato invece il "Regolamento Interno", rispetto a quello del 1914, che fissa le norme e i modi per accedere alle Sale e fruire dei servizi. Per l' ART. 1 "vietato il fumo nelle sale da ballo e di lettura o la sottrazione dai giornali da questa"; nelle sere di rappresentazione è stata permessa dopo il primo atto l'apertura di una porta d'accesso al teatro, vigilata onde "sorvegliare l'entrata e l'uscita per coloro che ne abbiano diritto".

Infatti nel 1927 da parte del consiglio di amministrazione dell'Accademia viene resa esplicita l'intenzione "di riportare il teatro sulla gloriosa strada tracciata dai suoi edificatori: Ingentire i costumi nell'arte che più diletta e ammaestra".

Durante la Seconda Guerra Mondiale, a parte la conferenza del 1 Luglio 1945 di Pietro Calamandrei, la proiezione dei film continua e nel mese di Agosto vengono proiettati: 'Il Sergente York', 'I diavoli volanti' e 'Settimo cielo'. Dopo la guerra mondiale il teatro subisce una profonda crisi, perchè gli viene preferito il Politeama 'Verdi'.

Successivamente, nei primi mesi del 1958, l'amministrazione comunale, guidata dal Prof. Leo Gestri, prende l'iniziativa di rilevare i diritti spettanti alla società CAMPA, che a sua volta li aveva acquisiti dagli eredi dell'Accademia.

Con le deliberazioni del 30 Novembre e del 19 Dicembre 1958 l'associazione conviene di "aderire, in linea di massima, alla richiesta del sindaco del Comune di Carrara, consentendo alla vendita dei diritti del Teatro Animosi" (il diritto sui palchi è stato anche il diritto sulle proprietà del teatro).

Finalmente con la deliberazione numero 106 del 9 Luglio 1963 il consiglio comunale di Carrara ne approva l'acquisto.

La serata inaugurale si tiene l'8 Agosto 1967 con la proiezione di "La guerra è finita" di A.Resnais invece di "Una donna sposata" di J. L. Godard. Nel 1968 si svolgono due episodi importanti: la "gazzarra culturale" del 27 Marzo ed il Congresso Mondiale degli Anarchici di fine estate. Il primo evento è organizzato da "un gruppo di pseudo intellettuali attivisti filocinesi locali, rinforzata da pattuglie giunte da Sarzana e Massa"<sup>23</sup> per la visione del film "Lontano dal Vietnam", che trasforma la serata in una manifestazione antiamericana, con tanto di bandiere e manifesti lanciati all'interno del teatro.

---

<sup>23</sup>

LA NAZIONE, Carrara, il 28 Marzo 1968.

Del congresso è importante ricordare la lezione di civiltà impartita dagli anarchici locali a Cohn Bendit, protagonista della contestazione.

A partire dal 1973 le rappresentazioni liriche ottengono un buon successo, mentre i Colloqui cinematografici<sup>24</sup> celebrano il loro tramonto, perchè giunti al traguardo delle dieci edizioni e per altri e più spinosi problemi, che si riassumono nella coesistenza fra la maggioranza del consiglio direttivo e il critico Guido Aristarco.

Il teatro rimane chiuso dal 1976 al 1978 e dal 1979 fino al 1986 per lavori di restauro, rimaneggiamento e per recuperare e valorizzare al meglio le decorazioni interne: durante quest'ultimo restauro sono stati lasciati in vista, nel lato destro della sala, brani della primitiva decorazione, quelle *"pitture così eleganti nella loro sobrietà"* che Domenico Zaccagna ricordava in un articolo sullo *"Svegliarino"* del 1912.

Il Teatro è anche il luogo, ove si tengono le cerimonie inaugurali delle Biennali dal 1996 al 2010.

---

<sup>24</sup> Una rassegna di proiezioni e incontri con registi ed attori svoltasi dal 1963 al 1973.

## Appendice I

Di seguito sono presentati gli argomenti contenuti nel Fondo archivistico:

- **"Carrara sala vecchia dell'Accademia"** contiene fascicoli e documenti sciolti relativi ad alcuni progetti di C. Giumelli: materiale di documentazione, fotocopie di saggi e libri, fotocopie di documenti dall'Archivio storico comunale di Carrara e dall'Archivio di Stato di Massa (sec. XX); planimetrie e tavole tecniche relative all'Accademia di Belle arti di Carrara.

- **"Teatro degli animosi"** con 11 piante progettuali, materiali di documentazione (1836-1840 e sec. XX), documenti e rassegna stampa sulla storia e l'attività del Teatro degli Animosi, sul "Casino civico", società fondata nel 1864 con sede nel teatro (sec. XIX-XX) e fotografie di scena e locandine degli spettacoli. Sono presenti fotocopie degli appunti presi su taccuini da Giuseppe Pardini, architetto costruttore (1836-1840). Contiene inoltre carteggio, appunti e materiale preparatorio per la pubblicazione "Il Teatro degli Animosi di Carrara", Firenze-Siena, Maschietto&Musolino, 1997.

- **"Palazzo Colombi"** materiale fotografico (positivi, negativi, provini) relativo all'edificio.

- **"Villa Orsolini Dervillè Predio Monticello. Cartografie e planimetrie"**, contiene documentazione relativa all'antica proprietà (predio) dei Conti Orsolini di Avenza: fascicoli di documenti dattiloscritti e piante topografiche e cartografiche fotocopiati e provenienti da archivi comunali, in particolare dall'*antico Comune di Avenza*. Contiene materiale fotografico composto da positivi e negativi del predio e della villa, specialmente sui danni subiti dall'edificio durante la Seconda guerra mondiale (sec. XIX-XX).

- **"Mura di Carrara. Mura di Massa"**, contiene fascicoli di fotocopie di documenti a stampa e manoscritti dell'Archivio di Stato di Massa, tratti in particolare dal "Libro dell'Ordinario e delle Riformazioni" e dagli Atti della Cancelleria di Massa, relativi alla costruzione delle mura di Carrara dal 1557 al 1621 e sulla storia di Massa e costruzione delle mura della città (secoli XVI-XVII); è inoltre presente materiale preparatorio relativo a due contributi di C. Giumelli, pubblicati nel volume "Il tempo di Alberico. 1553-1623", a cura di Claudio Giumelli e Olga Raffo Maggini, Pisa, Pacini Editore, 1991: "Le mura di Massa e Carrara" (p. 141-170) / "Il teatro" (p. 257-264).

- **"Carrara: 100 anni di storia urbanistica 1860-1960"** contiene fascicoli di documenti in copia ed appunti tratti dall'Archivio di Stato di Massa e relativi a Piani regolatori e piante urbanistiche di Massa e Carrara a partire dall'Unità d'Italia. Vi si trovano, inoltre, fotocopie di articoli pubblicati nella "Cronaca di Carrara" dei quotidiani "La Repubblica" e "La Nazione" (XIX-XX sec.),

N. 4 piante di Carrara, relative al periodo fascista ed una copia di "Pianta del Litorale di Avenza 1823", corredata da un documento in copia e una relazione.

- **Laboratori del marmo:** materiale di documentazione e preparatorio (appunti manoscritti, schede di artisti, carteggio, bozze di stampa e presentazioni) relativo a due contributi di C. Giumelli, pubblicati nel volume "Il marmo. Laboratori e presenze artistiche nel territorio apuo-versiliese dal 1920 al 1990", Siena, Maschietto e Musolini, 1995, a cura di Giovanni Uzzani: "Marmo, arte, lavoro a Carrara" (p. 19-32) "**La presenza di Pier Carlo Santini nell'area apuo-versiliese**" (p. 13-18).
- "**Il marmo nell'arte**", contiene alcuni numeri del "Bollettino economico della Camera di commercio industria e agricoltura di Carrara" (1947) e fotocopie dello stesso periodico del 1921. E' presente altro materiale a stampa (in fotocopia) - in parte prodotto dal Consiglio provinciale dell'economia di Massa e Carrara - con notizie e statistiche sull'industria e il commercio del marmo nella prima metà del XX secolo.
- **Biennale internazionale di scultura "Città di Carrara" (1996-2002)**, contiene materiale di documentazione, a stampa e promozionale, carteggio, appunti, piante tecniche, rassegna stampa e materiale fotografico (positivi, negativi, diapositive e provini) sulle edizioni VIII-IX-X-XI della Biennale internazionale di scultura "Città di Carrara" (1996-2001).  
Tra i contenuti specifici, si segnalano inoltre: materiali preparatori e bozze di stampa per il saggio di C. Giumelli sull'opera di Pier Carlo Santini, storico e critico d'arte, "Pier Carlo Santini e il design del marmo", pubblicato nel catalogo della X Biennale internazionale di scultura "Città di Carrara" a cura di Anna Vittoria Laghi, "Il primato della scultura. Il Novecento a Carrara e dintorni", Artout, 2000, p. 377-412; materiale promozionale, rassegna stampa e carteggio con Floriano Bodini relativi alla partecipazione dell'artista alla XI Biennale internazionale di scultura "Città di Carrara" (dal titolo "La Materialità dell'esistenza", 2002) con una mostra antologica curata da C. Giumelli a Palazzo Caselli (Carrara, 27 luglio-27 settembre 2002); bozze e materiale preparatorio per vari contributi di C. Giumelli su Floriano Bodini, tra cui il catalogo della mostra "Omaggio a Floriano Bodini", a cura di Claudio Giumelli, Pisa, Pacini Editore, 2002.
- **Rassegna stampa / materiale a stampa, articoli e ritagli di giornale** tratti dai periodici «L'Eco del Carrione» (1909-1912), «Il popolo apuano» (1934-1935), «Il Tirreno» (1946); «La Nazione» (1950-1960); opuscoli, estratti vari, cataloghi, materiale a stampa e riviste, tra cui «Terra nostra» (anni '50 del XX sec.) e «Carrara. Rivista mensile illustrata» (maggio 1930).
- **12 fotografie di grande formato**, in b/n, relative alla città di Carrara nella prima metà del XX secolo.

Oltre alla documentazione sopra descritta, il fondo conserva materiali non archivistici ma di interesse culturale e, con attinenza al cartaceo e fotografico presente, relativi all'attività di C. Giumelli quale promotore ed organizzatore di mostre ed esposizioni, tra cui:

- 27 pannelli fotografici relativi a esposizioni di oggetti in marmo;
- pannello con fotografia-ritratto di Pier Carlo Santini;
- 5 Cd-Rom con fotografie digitali di pannelli espositivi utilizzati per una

mostra.

Il fondo, oltre ai documenti d'archivio, consta anche di una raccolta bibliografica di volumi, cataloghi di architettura ed arte, estratti di contributi per riviste specialistiche e serie bibliografiche, per un totale di circa 100 unità.

## Dizionario bibliografico degli artisti

### L'VIII Biennale Internazionale di Scultura

Il dizionario è frutto di un lavoro sistematico e rappresenta uno strumento prezioso per inquadrare gli artisti moderni italiani e stranieri del secolo XIX e XX.

In esso, l'autore riporta cenni salienti tratti da articoli di vari critici ed autobiografici, riguardanti la vita lavorativa degli artisti, e delineanti le caratteristiche artistiche - poetiche oltre che dei movimenti cui hanno aderito o essi stessi formato, le opere realizzate, i premi ottenuti, dati tutti che si vengono di seguito a riportare.

**Alviani Getulio**, (1939), si interessa di problemi inerenti all'apprendere e all'informare visivamente, analizza le singole problematiche della funzione e della natura delle cose e alla fine degli anni Cinquanta si concentra sui problemi riguardanti la plasticità strutturata, così da ideare le "superfici a testura vibratile" in acciaio e in alluminio da prima con forme libere, poi ordinate e costruite geometricamente e ripetibili in serie. Negli anni Sessanta realizza le "strutture monocromatiche polivalenti" e in quegli anni inizia il sodalizio con Max Bill. Nel 1962 è presente all'esposizione Arte programmata, organizzata per la Olivetti da Bruno Munari e presentata da Umberto Eco. Nel 1964 espone alla Galleria del Deposito di Genova, una cooperativa formata da artisti e specializzata nella produzione di multipli; viene poi invitato alla XXXII Biennale di Venezia e inizia degli studi su problemi di integrazione tra opere e ambiente architettonico, che continuerà negli anni Settanta. L'importanza del rapporto ambientale lo porta a prendere in considerazione nell'arte gli aspetti psicologici e sociali. Il pubblico può intervenire in prima persona sull'opera attraverso gli "environment", attivandola al proprio movimento fisico. Attualmente l'attenzione dell'artista è rivolta al colore, con studi sulle fenomenologie cromatiche gradualmente e poi quantitative, con estremo rigore e precisione - fondamentale il concetto per cui "la non programmazione genera il caos e la dispersione di energia". Nel 1981 l'artista lascia la cattedra di pittura all'Accademia di Belle Arti di Carrara, che teneva dal 1976 e si reca in Venezuela per dirigere il Museo d'Arte Moderna di Ciudad Bolivar, fino al 1985. Nel 1986 partecipa ad Arte e scienza-colore della XLII Biennale di Venezia.

**Bodini Floriano**, (1933-2005), ha studiato all'Accademia di Belle Arti di Brera con Francesco Messina. L'artista è autore di ritratti di note personalità e di complessi monumentali in diverse città italiane tra queste a Brindisi "Monumento a Virgilio" e a Carrara "Monumento alle vittime del lavoro". Nel 1978 ha insegnato Scultura all'Accademia di Carrara, di cui è stato Direttore e poi Presidente fino al 1987. Nel 1977 ha ottenuto il premio Presidente della Repubblica dell'Accademia di San Luca.

**Borghi Paolo**, (1942), da giovane segue i corsi di pittura, scultura e architettura all'Accademia di Brera e al Castello Sforzesco di Milano, poi presso la bottega di oreficeria del padre impara la tecnica del trattamento dei metalli e l'arte della lavorazione dell'oro e dell'argento. Dal 1958 al 1970 esegue opere per committenti italiani e stranieri, ma la svolta avviene proprio nel 1970 con l'emergere della necessità di applicarsi al disegno e inizia a fare sculture in legno. Nel 1980 si ha l'identificazione di un suo distintivo mondo poetico, fatto di rivisitazioni originali dell'arte antica e di indagini sul mito. Da metà anni Ottanta lavora con il marmo e dal 1989 con la terracotta. L'artista ha tenuto mostre personali a Milano presso la Galleria del Naviglio, a Roma nella Galleria Apollodoro e in altre città italiane e straniere.

**Bourgeois Louise**, (1911-2010), dopo una turbolenta carriera da studentessa, frequenta le accademie Ranson, Julian, Colarossi e della Grande Chaumière e gli studi di artisti come Ferdinand Leger e André Lhote; segue anche i corsi di storia dell'arte dell'Ecole du Louvre. Dopo essersi sposata con il critico d'arte americano Robert Goldwater nel 1938, si trasferisce a New York ed entra così nel mondo artistico newyorkese e americano. Durante la fine degli anni Sessanta prende parte ai movimenti femministi e nel 1981 giunge a Carrara dove scolpisce nel marmo "Femme-maison 81". Nel 1984 viene nominata Officier de l'Ordre des Arts et Lettres dal Ministro della Cultura francese Lange.

**Brook Federico**, (1933), dopo essersi laureato in Belle Arti all'Università di La Plata nel 1954, si trasferisce a Roma dove si diploma all'Accademia di Belle Arti con A. Monteleone e P. Fazzini. Dal 1960 inizia a eseguire opere per le città italiane e le istituzioni come la RAI (una fontana), Ministero degli Interni (otto vetrate e la fontana "Tevere") e altri. Partecipa alle Biennali di Venezia nel 1962 e nel 1972, nel 1986 alle Biennali di Barcellona e dell'Avana.



**Cardenas Augustin**, (1927-2001), dopo aver studiato all'Accademia di Belle Arti dell'Avana, entra a far parte del "Gruppo degli undici", artisti in polemica con l'arte ufficiale accademica. Nel 1954 partecipa alla mostra Plastica Cubana Contemporanea presso il Lyceum della capitale cubana. Nel 1956 si trasferisce a Parigi e nel 1959 vi tiene una mostra personale alla Galerie de la Cour d'Ingres. Nel 1962 espone a Milano presso la Galleria Schwarz. Nel 1967, nel 1969 e nel 1973 espone alle Biennali di Scultura di Carrara.

**Cascella Pietro**, (1921-2008), inizia la sua formazione artistica presso la scuola del padre Tommaso, poi si trasferisce nel 1938 a Roma per frequentare l'Accademia di Belle Arti. Nel 1948 espone alla Biennale di Venezia. Nell'immediato dopoguerra abbandona la pittura, per dedicarsi alla ceramica e a materiali diversi; nel 1963 tiene la prima personale a Parigi alla Galerie du Dagron. Proprio durante gli anni Sessanta il suo stile passa dalle esperienze bidimensionali alla scultura, con opere di pietra in cui si delineano quei caratteri geometrizzanti che diventeranno costanti del linguaggio formale di Cascella. Partecipa alla Biennale di Venezia nel 1966 con una sua personale e nel 1972 con una propria installazione. Ha realizzato numerosi complessi monumentali in Italia come: Monumento a Giuseppe Mazzini a Milano, Monumento di Auschwitz in Polonia, Mausoleo della famiglia Berlusconi e altri. Dal 1983 è membro dell'Accademia di San Luca.

**Castagna Pino**, (1932), frequenta l'Accademia di Belle Arti e contemporaneamente insegna disegno a falegnami, sarti e orefici, assimilando così vaste conoscenze di tecniche sul piano artigianale. Nel 1964 crea le prime grandi opere in ceramica, alluminio, bronzo e pietra. Le sue sculture sono state esposte in luoghi prestigiosi d'Italia come Lucca, Rimini, Imola, Palazzo Te a Mantova e Palazzo delle Albere a Trento.

**Ceroli Mario**, (1938), a dodici anni si trasferisce a Roma, dove studia all'Istituto d'Arte. Nel 1958 vince il Premio di scultura a Gubbio ed è in quell'anno che realizza le prime realizzazioni in legno. Nel 1964 allestisce la prima personale a Roma, dopo due anni partecipa alla Biennale di Venezia, dove sarà invitato nel 1966 e nel 1976.

**Baldaccini Cesar**, (1921-1998), nel 1935 si iscrive alla Scuola di Belle Arti in seguito frequenta lo studio dello scultore Cornu, dove apprende a scolpire la pietra e il legno in taglio diretto. Nel 1943 continua gli studi a Parigi all'Ecole des Beaux Arts e nel 1947 esegue la prima scultura in ferro e gesso. Nel 1956 gli viene dedicata una sala alla Biennale di Venezia e negli anni successivi tiene delle mostre personali a Londra. Nel 1957 ottiene dall'Accademia di Belle Arti di Carrara il Premio per la Scultura e nel 1995 gli viene dedicato tutto il Padiglione francese alla Biennale di Venezia.

**Consagra Pietro**, (1920-2005), dopo essersi diplomato al Liceo Artistico di Palermo nel 1941, ottiene una borsa di studio per l'Accademia di Belle Arti. Nel 1945 si trasferisce a Roma, dove partecipa assieme a Guttuso, Greco e altri alla Galleria 'Il Cortile'; è la prima di una serie di mostre che lo vedono affiancato ad artisti impegnati nel dibattito del secondo dopoguerra sulle prospettive dell'arte italiana. Dopo un viaggio a Parigi, dove conosce le opere di Brancusi e Arp, nel 1947 progetta la rivista 'Forma 1' ed è tra i firmatari del manifesto del movimento. Nel 1956, nel 1960 e nel 1972 partecipa alle Biennali di Venezia, dove ottiene riconoscimenti come il Premio Einaudi e il Premio per la Scultura. Nel 1965 partecipa alla IV Biennale Internazionale di scultura di Carrara e nel 1987 al Salomon R. Guggenheim Museum di New York, nel 1984 ha ricevuto il Premio Antonio Feltrinelli dall'Accademia Nazionale dei Lincei e nel 1989 si è tenuta una retrospettiva del suo lavoro alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma. Dedica un monumento a Pier Paolo Pasolini nel 1994.

**Cox Stephen**, (1946), vive a Londra e lavora tra Italia, India ed Egitto. Ha studiato alla Central School of Art and Design di Londra, è stato insegnante al Coventry College of Art e dal 1975 insegnante al Newport College of Art. Ha tenuto molte mostre personali a Londra (Tate Gallery 1987), Bari, Milano, Roma (Galleria La Salita, 1982), Firenze (Salone di Villa Romana, Paesaggio: Rilievi, 1982-1983). L'artista ha inoltre realizzato installazioni nell'Università di Canterbury nel 1990 e nella Fleet Place di Nuova Delhi nel 1992, anno in cui ha eseguito arredi sacri dell'altare e del fonte battesimale della chiesa di St. Paul Haringay (North London).

**Cucchi Enzo**, (1949), è un esponente della Transavanguardia. Partecipa nel 1979 alla XV Biennale di San Paolo del Brasile, nel 1982 al Salomon R. Guggenheim Museum of New York per la mostra 'Aspects of Italian Art Now', nel 1986 ha tenuto due mostre personali al Guggenheim Museum of New York e al Centre Georges Pompidou di Parigi e nel 1988 alla Biennale di Venezia.

**Finotti Novello**, (1939), si diploma all'Accademia Cignaroli nel 1959. Ha cominciato ad esporre dal 1958 e iniziato a partecipare a manifestazioni artistiche, come la IX e la X Quadriennale di Roma e alla Mostra Internazionale del Bronzetto a Padova. Nel 1967 entra a far parte del gruppo Intrarealismo, esponendo a Firenze e a Barcellona. Nel 1966 e nel 1984 partecipa alla Biennale di Venezia.

**Gnozzi Roberto**, (1947), si trasferisce a Roma nel 1958 e si iscrive nel 1968 all'Accademia di Belle Arti, ma ben presto lascia gli studi. Insegna prima all'Accademia di Belle Arti de L'Aquila, poi a quella di Roma. Espone per la prima volta ad Asolo nel 1972. Nel 1987 ha realizzato il simbolo della Fondazione di Arti Visive Chateau Beychevelle di Bordeaux .

**Guadagnucci Gigi**, (1915-2013), fin da bambino ha frequentato i laboratori di marmo, maturando una precoce esperienza di lavoro. Da autodidatta impara storia dell'arte e il disegno. Dopo la Seconda Guerra Mondiale allestisce nella Casa di Dante a Firenze la sua prima mostra di disegni. Dal 1953 stabilisce la sua residenza a Parigi e frequenta pittori, poeti e scultori. Espone per la prima volta alla metà degli anni Cinquanta, ottenendo un gran successo e una grande ammirazione da parte della critica. Negli anni Sessanta partecipa alle Biennali di Carrara e alla Quadriennale di Roma. Dal 1965 è tornato a vivere a Massa, senza lasciare però lo studio a Montparnasse. Le sue opere si trovano nel Palazzo Ducale di Massa e nel Municipio della città, nella reggia del Sultano del Brunei e all'Hilton di Tokio.

**Guerrini Lorenzo**, (1914-2002), viene influenzato dai paesaggi del Lago Maggiore e del Lago di Bolsena. Da giovane frequenta i corsi di cesello e sbalzo alla scuola d'arte l'Umanitaria, poi si trasferisce a Roma ed entra in contatto con gli ambienti artistici locali, dove conosce fra tanti Arturo Martini. Nel 1944 si diploma all'Accademia di Belle Arti a Roma. Nel 1947 la Galleria Barbaroux presenta la sua prima mostra personale di sbalzi in metallo cesellati, che l'anno dopo verranno esposti anche a Roma alla Galleria Obelisco. Si reca a Parigi dove incontra Brancusi e Giacometti nel 1948 e nel 1954. Ottiene il Premio Grazioli della fondazione di Brera alla Mostra d'Arte Contemporanea di Milano e negli anni Cinquanta aderisce al gruppo MAC-Espace di Milano e ne diviene il corrispondente romano, partecipa alla IX Triennale di Milano e alla XXXVI Biennale di Venezia. Scolpisce la pietra nelle cave di Marino, nelle cave di basalto, di sperone, di basaltina e la pietra vulcanica del Lago di Bolsena. Nel 1957 partecipa alla I Biennale Internazionale dell'Arte Città di Carrara, a cui sarà invitato nel 1965 e nel 1967. Nel 1962 e nel 1968 partecipa alle Biennali veneziane. In quegli anni il compositore Serhju Ligeti si interessa dei primi disegni grafico-ritmici dell'artista su rotoli di 10 metri, da poterli utilizzare nella musica elettronica. Nel 1978 tiene una mostra personale al Museo di Arte Moderna di Haifa in Israele e nel 1981 al Museo di Arte Moderna Ca' Pesaro di Venezia. Nel 1989 viene nominato Accademico di San Luca. Opere del Guerrini sono conservate in collezioni pubbliche come il Centro Pompidou di Parigi, il Parco della Nuova Pinacoteca di Monaco di Baviera e la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

**Lorenzetti Carlo**, (1934), inizia ad esporre alla fine degli anni Cinquanta e nel 1959 vince il premio della Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma per la giovane scultura. Gli anni Sessanta sono caratterizzati dalle sue mostre in giro per l'Italia e il mondo e le sue opere sono presentate da critici quali C. Vivaldi, F. Menna, N. Ponente e G.C. Argan. Negli anni 1970, 1972, 1976 e 1986 partecipa alla Biennale di Venezia e nel 1973 alla Quadriennale di Roma. Negli anni Ottanta tiene delle mostre personali a Genova presso la Galleria Polena e a Roma presso la Galleria Giulia. Nel 1988 l'Accademia Nazionale dei Lincei conferisce all'artista il premio Antonio Feltrinelli per la scultura. Seguono le personali a Parma presso la Galleria Niccoli e a Bologna nel Centro Mascarella.

**Mastroianni Umberto**, (1910-1998), da Roma si trasferisce a Torino e incomincia la sperimentazione in taglio diretto anche su materiali particolarmente duri come il marmo nero. Dopo un'esperienza futurista, abbraccia l'astrattismo e diviene uno dei maggiori interpreti dell'Informale. Nel 1940 la Biennale di Venezia gli dedica una retrospettiva. Nel 1945 a Torino vince il concorso per erigere un monumento ai partigiani. Durante la sua carriera ha ottenuto riconoscimenti e tenuto mostre personali. Sue opere si trovano in spazi e collezioni pubbliche, fra queste da ricordare la scultura presso la stazione ferroviaria di Rotterdam e l'Hakone Open Air Museum in Giappone. Nel 1990 è stato conferito del Premio Imperiale per la Scultura dalla Japan Art Association.

**Mitoraj Igor**, (1944-2014), si diploma all'Accademia di Belle Arti di Cracovia nel 1968 e inizia la carriera artistica come pittore. Continua gli studi a Parigi e in Messico, dove inizia a sperimentare la scultura a cui si dedicherà fino al rientro in Francia. Nel 1980 giunge a Carrara e in quell'occasione l'artista che fino allora aveva lavorato solo in terracotta e in bronzo, comincia a sperimentare il marmo. Nel 1986 partecipa alla Biennale di Venezia e tiene delle personali a Palazzo Strozzi a Firenze e al Castello Sforzesco a Milano. Sue opere si trovano in Giappone (Hakone Museum e Abuta Sculpture Park), a Majorca (Fundacion March), a Roma (Fondazione Memmo) e in altri luoghi.

**Morris Robert**, (1931), vive e lavora a Gardiner, New York. A partire dal 1956 ha realizzato mostre nelle città americane ed europee: al Guggenheim Museum di New York, al Detroit Institut of Arts, al Rijksmuseum di Amsterdam, alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Ferrara, al Padiglione di Arte Contemporanea di Milano. Nel 1993 ha partecipato alla Biennale di Venezia.

**Papa Maria**, (1923-2008), nata a Varsavia dove frequenta i corsi di architettura dell'Accademia d'Arte. Nel 1947 con una borsa di studio del Governo francese, poi rinnovata dall'UNESCO, prosegue gli studi a Parigi. Inizia la carriera come pittrice, allestisce mostre in Polonia. Nel 1950 inizia a interessarsi di scultura e nel 1959 espone le prime realizzazioni plastiche alla rassegna Bassorilievi in terracotta. Nel 1961 tiene la prima personale in Italia presso la Galleria Il Naviglio di Milano, nel 1967 partecipa alla Biennale Internazionale di Scultura di Carrara, per poi ripartecipare nel 1969 e 1973.

**Parmiggiani Claudio**, (1943), vive a Torino.

**Perez Augusto**, (1929-2000), si trasferisce bambino a Napoli dove nel 1946 entra nello studio dello scultore Ennio Tomai e dove nel 1951 espone con altri giovani artisti per la prima volta. Allestisce una personale alla Galleria Il Pincio a Roma e nel 1958 partecipa alla Biennale di Venezia per la prima volta, per poi ripartecipare nel 1960 e nel 1966. Nel 1957 partecipa al Premio Internazionale di Scultura Città di Carrara, arrivando secondo, e vi ripartecipa anche nel 1965. Nel 1965 è invitato alla IX Quadriennale Romana, per poi ritornare nel 1986. Nel 1974 l'Accademia di San Luca gli ha conferito il premio per la Scultura ed è stato eletto Accademico dei Virtuosi del Pantheon.

**Pomodoro Arnaldo**, (1926), studia a Pesaro dove risiede fino al 1954, poi si trasferisce a Milano. Nel 1984 partecipa a rassegne internazionali e allestimenti personali come al Forte Belvedere a Firenze, nel 1987 al Palazzo dei Diamanti a Ferrara. Ha avuto riconoscimenti in Brasile nel 1963 e in Giappone, dove ha ottenuto nel 1990 il Premio Imperiale della Scultura dalla Japan Art Association. Le sue opere si trovano in tutto il mondo dal parco della Pepsi Cola, al Trinity College dell'Università di Dublino, nel Cortile della Pigna dei Musei Vaticani, la statua in memoria di Federico Fellini a Rimini.

**Pomodoro Giò**, (1930-2002), nel 1953 si trasferisce a Milano dove con il fratello Arnaldo realizza oreficeria. Inizia ad esporre dal 1954 e nel 1956 è invitato alla Biennale di Venezia, per poi ripartecipare nel 1962 e nel 1984. A partire dalla fine degli anni Cinquanta organizza con il fratello Arnaldo, Fontana, Novelli, Dorazio le mostre del gruppo Continuità e da quegli anni inizia a essere chiamato nelle importanti manifestazioni internazionali come V Biennale di scultura ad Anversa e VIII Quadriennale di Roma, poi vi ripartecipa nel 1972. Partecipa anche a una mostra al MOMA di New York e realizza opere per le città italiane come Monza "Sole, luna, albero" nel 1981, nel parco pubblico a Taino "Luogo dei Quattro Punti Cardinali" del 1991 e all'estero a Tel Aviv "Scala solare, Omaggio a Keplero".

**Poncet Antoine**, (1928), nipote di Maurice Denis. Studia a Zurigo sotto la guida di Germaine Richier e in seguito frequenta l'Ecole des Beaux-Arts di Losanna nel 1946, dove espone per la prima volta. Si trasferisce a Parigi dove nel 1953 incontra Jean Arp e nel 1956 partecipa alla Biennale di Venezia. Opere dell'artista sono conservate nelle collezioni di arte moderna delle maggiori città del mondo fra cui il MOMA di New York, Museo Nazionale d'Arte Moderna di Parigi e il Museo di Gerusalemme.

**Rucker Hans**, (1931-2011), dal 1950 al 1957 studia all'Akademie der bildenden Kunst di Monaco, conclusi gli studi inizia l'attività di scultore. Adopera il marmo di Carrara per la realizzazione di opere per l'Università di Regensburg, una fontana a Monaco di Baviera, una scultura per il parco della clinica Grosshadern di Monaco e due colonne per un edificio pubblico a Bayreuth. Nel 1987 ha partecipato alla mostra 'Sculture di Passaggio' nel parco della Villa Giorgini Schiff a Montignoso.

**Schmettau Joachim**, (1937), ha studiato alla Hochschule für bildende Kunst di Berlino e nel 1961 si è perfezionato sotto la guida di Ludwig Gabriel Schrieber. Nel 1969 e 1970 ottiene i premi Villa Romana di Firenze e il premio Villa Massimo a Roma.

**Somaini Francesco**, (1926-2005), frequenta lo studio di uno scultore e poi i corsi all'Accademia di Brera a Milano. Nel 1950 viene invitato alla Biennale di Venezia, dove tornerà nel 1954, nel 1956, nel 1958, nel 1960, nel 1964, nel 1976 e nel 1978. Negli anni Sessanta esegue opere con getto di sabbia a forte pressione d'aria compressa, scavando direttamente nel blocco della materia.

**Tarabella Viviano**, (1937-2003), apprende da giovanissimo le tecniche della lavorazione del marmo nei laboratori artigianali della Versilia. Nel 1957 si trasferisce in Francia dove conosce Jean Arp e con lui inizia un sodalizio fino al 1966.

**Uncini Giuseppe**, (1929-2008), prese parte alle Quadriennali di Roma nel 1955, 1965 e 1986, alle Biennali di Venezia del 1966, del 1976 e del 1984 e alla mostra 'Metamorfosi italiana 1943-1968-Gioielli d'artista' al Guggenheim di New York.

**Vangi Giuliano**, (1931), è stato allievo di Bruno Innocenti all'Istituto d'Arte di Firenze. Ha insegnato scultura all'Istituto d'Arte di Pesaro e di Cantù. È membro dell'Accademia del Disegno di Firenze e dell'Accademia dei Virtuosi del Pantheon di Roma.

**Von Den Steinen Cordelia**, (1941), e dopo aver conseguito il diploma alla Scuola d'Arte e dei Mestieri di Colonia, si trasferisce a Milano per frequentare l'Accademia di Brera. Nel 1965 giunge a Carrara. Dal 1967 inizia ad esporre a Parigi al Salon de Mai e partecipa ad altri eventi. Nel 1985 ha preso parte con Pietro Cascella e Maurizio Berrettini alla progettazione del Campo del Sole a Tuoro sul Trasimeno.

## La X Biennale Internazionale di Scultura

**Santini Pier Carlo** (Lucca, 1924 - Firenze, 1993) dopo aver conseguito la maturità classica, frequenta, dopo la fine della guerra, la facoltà di Lettere dell'Università di Pisa, laureandosi nel 1951, sotto la guida di Carlo Ludovico Ragghianti. Dal 1952 al 1957 è redattore di "SeleArte", bimestrale di formazione e informazione delle discipline artistiche, voluto da Ragghianti ed edito da Adriano Olivetti. Si trasferisce a Milano alla redazione di "Comunità" per assumere la responsabilità della sezione di architettura. Nell'ambito della Olivetti è con Giulia Veronesi redattore di "Zodiac", rivista internazionale diretta da Bruno Alfieri. A Santini si devono le organizzazioni delle mostre d'arte contemporanea, sostenute da Olivetti, e le antologiche di Attanasio Soldati, Antony De Witt e quella di Ottone Rosai. A Milano inizia il suo rapporto con giornali e riviste specializzate, quali "Ottagono" come titolare della rubrica di architettura.

Nel 1960 torna a Lucca, ma nella provincia il rientro non rappresenta acquiescenza in termini di azione culturale in favore delle discipline predilette. A Carrara ottiene la cattedra di Storia dell'Arte nell'Accademia di Belle Arti, ma più di tutto è significativa l'opera assidua per la costruzione del Centro Studi sull'arte, intitolato a Carlo Ludovico Ragghianti, e in qualità di direttore scientifico fino alla morte (1993) ha promosso mostre di scultura, pittura e grafica e incontri con artisti e critici. Innumerevoli le mostre organizzate da Santini tra Carrara, Massa e Pietrasanta di scultura, pittura, collettive e personali e di grafica. Pier Carlo ha collaborato anche con testate importanti quali "L'Espresso", "FMR", "Il Giornale dell'arte", "Il Giornale" e "La Nazione", ha scritto oltre a monografie sugli artisti, anche libri come "Lucca e la sua terra" (1967). E' stato inoltre coordinatore dei corsi di design all'Università Internazionale dell'Arte di Firenze.

E' deceduto nel 1993 a Firenze.



## L'XI Biennale Internazionale di Scultura

**Bodini Floriano** (Gemonio, 1933 - Milano, 2005) si trasferisce con la sua famiglia a Milano, dove compie gli studi e si diploma al liceo artistico. Il suo talento per la scultura viene scoperto dal maestro Vitaliano Marchini e lo indirizza a frequentare i corsi di Francesco Messina all'Accademia di Brera. Allestisce la prima personale alla Galleria Amici delle Arti a Gallarate, presentato da Giuseppe Guerreschi. Assieme a Romagnoni, Vaglieri, Ceretti, Ferroni, Banchieri e Guerreschi fa parte del gruppo di giovani artisti milanesi del "Realismo esistenziale". Nel 1968 la Galleria Gianferrari di Milano dedica una mostra al "Ritratto di un papa", oggi ai musei Vaticani. Dal 1969 al 1971 espone con ricorrente frequenza in istituzioni e musei tedeschi: Kunstverein Amburgo, Kunstverein Hannover, National Galerie Berlino, Stadtische Galerie Oberhausen, Bonn, Bad Godesberg e Anversa. Le sue opere inoltre appaiono nelle maggiori rassegne nazionali e internazionali, come testimoni della vitalità e originalità della scultura italiana. Inizia a insegnare dal 1976 al Liceo Artistico di Milano, nel 1977 all'Accademia di Brera con l'insegnamento di Tecnologia del marmo, nel 1978 è insegnante di scultura all'Accademia di Belle Arti a Carrara, ne diventa direttore fino al 1987 e presidente dal 1991 al 1994.

Concluso l'insegnamento carrarese ha proseguito l'esperienza sulla stessa linea culturale, a Darmstadt nel Politecnico di Architettura dal 1987 al 1998, come insegnante di scultura. In Germania consolida il suo rapporto con il pubblico, tant'è che si esegue un'antologica alla galleria Brigitte Maurer di Darmstadt e l'inaugurazione del monumento "I sette di Gottinga" nel 1998 nella piazza del parlamento di Hannover. Bodini lavora inizialmente con il legno e il bronzo, poi a partire dagli anni settanta lavora con il marmo, materiale che caratterizza le sue sculture fino agli anni novanta, materiale con cui ha eseguito tra le tante opere il "Monumento a Virgilio" a Brindisi, "Paolo VI" per il Duomo di Milano, il "Ritratto del Cardinale Ferrari" nel Duomo di Parma, il "Monumento ai caduti sul lavoro" a Carrara, "Santa Brigida di Svezia" e il "Crocifisso" nella Basilica di San Pietro in Vaticano. L'artista partecipa alle Biennali Internazionali d'Arte di Venezia nel 1962 e nel 1982, alle Quadriennali di Roma nel 1965 e 1972 e alle Biennali Internazionali di Scultura "Città di Carrara". Nel 1977 viene insignito dall'Accademia di San Luca del "Premio Presidente della Repubblica" per la scultura. Nel 1979 gli viene affidato il "Premio Bolaffi", nel 1997 il "Michelangelo Buonarroti", nel 1998 il riconoscimento alla Carriera "Dino Villani" ed è nominato Maestro del Palio della città di Asti.

Il 29 Maggio 2001 il Comune di Carrara gli conferisce la cittadinanza onoraria.

E' deceduto nel 2005 a Milano.



## Il Teatro degli Animosi

**Pardini Giuseppe** (Lucca, 1799- Lucca, 1884) alla metà dell'Ottocento non vantava cospicue realizzazioni; di rilievo il cantiere di Marlia (restauro e ampliamento del "tempio piovonale"), minori interventi in edilizia civile a Lucca (rifacimento di una facciata e ristrutturazione di una casa) e l'altare marmoreo di Sant'Agnello nella cattedrale della città. Egli aveva maturato la propria conoscenza architettonica e stilistica tramite studi e ripetuti viaggi in Italia (a Roma presso l'Accademia di San Luca dove aveva frequentato le lezioni di Raffaele Stern, docente di Architettura Teorica) e all'estero. Dal 1821 al 1824 studia presso il Regio Liceo di Lucca e approfondisce le proprie conoscenze nelle discipline matematiche e fisiche, della meccanica e dell'idraulica. Roma è la città che lo affascina di più e nei suoi "Taccuini" annota epigrafe latine, monumenti o parti di architetture; visita anche i centri archeologici del Lazio, Pozzuoli, Stabbia, Ercolano e Pompei. Di conseguenza passa a studiare le città di Genova, Torino, Parigi e Londra, quest'ultima città conclude un tour di studio trascorso nel segno dell'amore per la classicità, nutrito dagli amori per l'antico "no astratto modello ideale, ma come paradiso perduto di bellezza e di felicità tutte terrestri e sentimentali" e dai fasti neopalladiani oltre Manica. L'architetto ammira anche il mondo greco come è evidente dall'utilizzo di capitelli, ante, coronamenti e ornati derivati dai monumenti ellenici, quindi un "ritorno alla Grecia, alla giovinezza delle forme di ogni Classicismo, ai suoi acerbi e seducenti costrutti", per restituire fascino e potenzialità alla tradizione. L'architetto al momento di assumere l'incarico del Teatro di Carrara, doveva possedere alcune cognizioni in materia teatrale, che fortunatamente aveva acquisito con le visite di Genova e Torino e tutto veniva annotato nel "Taccuino n. XIV dell'anno 1829". Dieci anni dopo Pardini farà schematici disegni del Giglio di Lucca per "l'armatura del palcoscenico, il pendio della platea, la larghezza delle porte dei palchi e altro" (Taccuino n. XIX). Dopo il Teatro carrarese gli sono stati affidati tra il 1844 e il 1845 i lavori di ricostruzione dei teatri Pantera e Castiglioncelli di Lucca, mentre nel 1846 il disegno per il nuovo teatro di Castelnuovo Garfagnana.

Il teatro all'italiana si era delineato a partire dal terzo decennio dell'Ottocento in tutti i suoi elementi funzionali e formali interni come la ricerca intorno alla planimetria ottimale della sala a ferro di cavallo, le entrate confluiscono nell'atrio da cui diramano le scale per salire ai piani delle logge, l'unità principale nel palco che le famiglie nobili e borghesi arredano e si tramandano; fasce orizzontali continue in funzione del parapetto ritmate da decorazioni, delimitano lo spazio aperto, diviso in cavità scandite da colonnine o pilastri. Il palcoscenico resta quello del teatro barocco con un piano della recitazione ampio, ai lati i camerini degli attori e nel sottopalco i macchinari. Invece quelli per l'esterno come un

ordine di paraste o di colonne concluso da un frontone triangolare e un ampio portico adibito allo scorrimento delle carrozze e al riparo degli spettatori.

Questo tipo di edificio ha subito forti critiche alla luce dei principi di utilità pubblica, come l'articolazione a palchetti non pareva giovare nè alla vista dello spettacolo, nè all'ascolto della musica, le scale e i corridoi angusti allo svuotarsi del teatro in caso di necessità. Francesco Milizia nel 1771 ha proposto un tipo alternativo di teatro, basato sul recupero della cavea semicircolare a gradoni e su un pronunciato interesse urbanistico e sociale del nuovo edificio, dotato di portici, giardini, accademie, sale minori e spazi commerciali. Pardini evita per l'edificio di Carrara tutto ciò che si distanzia dalla pratica più sperimentata e diffusa dell'architettura teatrale; per cui la progettazione dello stabile comportava la definizione di due parti distinte: la facciata e la sala. La prima rappresentava un problema solo architettonico, mentre la seconda era espressa e codificata nella soluzione a palchi e nella planimetria a ferro di cavallo.

E' deceduto a Lucca il 27 giugno 1884.

## **Nota Bibliografica**

Giumelli Claudio, *Viani e Carrara*, VIII Biennale Internazionale di Scultura Città di Carrara, Milano, Amilcare Pizzi S.p.A. arti grafiche, 1996, p.199-228

Giumelli Claudio, *Santini e il design del marmo, Il primato della scultura, il Novecento a Carrara e dintorni*, X Biennale Internazionale Città di Carrara, Siena, Maschietto & Musolino, 2000, p.378-412

Giumelli Claudio, *Omaggio a Floriano Bodini, Bodini e Carrara*, Pisa, Pacini Editore, 2002

Giumelli Claudio, *Il Teatro degli Animosi*, Firenze-Siena, Maschietto & Musolino, 1997

Lazzoni Carlo, *Carrara e le sue ville, Guida storico-artistica-industriale*, Carrara, Tipografia di Iginio Drovandi, 1880, p. 212

Zaccagna Domenico, *Lo Sveglarino - Giornale della Democrazia*, Carrara, 1912

## Citazioni bibliografiche

Si riportano di seguito le citazioni, raccolte e conservate dal Giumelli nel suo fondo, relative ai più importanti artisti che hanno partecipato alle Biennali carraresi.

### VIII Biennale Internazionale di Scultura

Calvesi Maurizio (1996): *"Questa mostra presenta un panorama della scultura contemporanea scelto tra le personalità più rappresentative della ricerca plastica, artisti che chiamare 'stranieri' risulta improprio, giacché nessuno che pratici quest'arte può sentirsi straniero nella patria di quest'arte. All'interno di questa rassegna di scultura funziona ancora quella ripartizione tra astratti e figurativi, che in pittura non appare più praticabile, essendo stata riconfusa in una molteplicità di tendenze, anche con l'introduzione di tecniche che pittoriche non sono più. Addentrandosi nella descrizione delle singole opere creerebbe uno di quei prolissi centoni del fraseggio critico, che si è portati a omettere. Può essere più produttivo attenersi ad alcune constatazioni: la sostanziale unità della ricerca che si manifesta nelle forme di scultura, determinata dal dialogo con materie quali la pietra e il marmo o il bronzo e i metalli, materie in sé evocative di una plasticità, realizzata nel linguaggio forte dei pieni e dei vuoti, delle superfici nel loro riscontro con le ombre e le luci, di linee innervate o modulate, ma sempre nel sensibile rapporto organico con la materia che le sostanzia. Un'unità determinata dall'interesse per la forma, condizionato da una scelta delle materie."* Inoltre il curatore si pone la questione su *"l'interrogativo sull'arte, che si fa più ansioso per vari motivi come ad esempio l'accoglienza o l'interesse che la società le riserva"*, questo perché *"si è allargata molto più la cerchia di quel pubblico, che un tempo culturalmente inerte, è oggi parte attiva nei consumi anche culturali, quindi aumenta l'audience"*. Lo scrittore riflette sull'audience, dichiarando che *"percentualmente, rispetto a un'audience prima inesistente, il numero degli ascoltatori dell'arte contemporanea, ingranditosi, risulta più ristretto"* e porta anche un esempio con il libro: *"un tempo il libro era destinato a un'élite, pertanto le tirature consistevano in poche migliaia di copie; oggi che il numero di coloro che vanno in libreria è aumentato, l'obiettivo è l'audience, con il risultato che il libro di autentico impegno culturale o non trova editori, o non sosta in libreria più di un mese. E ciò genera l'impressione che non interessi più il pubblico, anche se i potenziali acquirenti sono aumentati"*. Andando avanti nella lettura si riflette che *"la cultura di massa che soffoca una quasi colpevolizzata cultura di élite, e quanto all'arte, sembra essere recepita dalla cultura di massa soltanto nelle sue forme santificate"*. Vengono aggiunte considerazioni sul fatto che lo scandalo creato dall'avanguardia, si sia esaurito con essa; e quelle difficoltà di comprensione che facevano parte della natura scandalosa e provocante, costituiscono oggi una barriera, che nessun artista sembra aver più

la curiosità di varcare. Seppure si presenti un quadro dai contenuti preoccupanti, la situazione della scultura si caratterizza per una sua maggior compattezza e stabilità.

### **Bodini Floriano**

Corradini Mauro (1991): "Bodini non si è abbandonato alla facile oleografia di gran parte della scultura monumentale, ha affrontato con quel rigore intellettuale un tema drammatico e difficile. Ha aperto la strada a una monumentalistica meno legata al narrativo, ma scandita sulle lezioni di una storia reinterpretata. Lo scultore utilizza la polisemia degli oggetti, per aprire lo spettro della comunicazione ed utilizza la materia (marmo di Carrara) per negarne spesso la consistenza, e per trasformare il tutto in un'aerea forma che sembra combattere con l'impalpabile e pur certa presenza dello spazio."

Pirovano Carlo (1994): "Sia che si tratti delle sculture-racconto, oppure degli elaborati monumentali urbani, si avrà modo di intendere l'intreccio significante delle referenze formali su cui opera l'invenzione dell'artista; secondo una dialettica più antagonista che ripetitiva, quasi consapevole di una continuità dei valori, ormai compromessi alla radice. Bodini ritorna sulla propria invenzione quasi a temperare l'eccesso di stilizzazione formale con una tecnica che ricorda la pratica antica del cesello, incide solchi sulle superfici levigate."

### **Borghi Paolo**

Tassi Roberto (1994): "Nella scultura di Borghi il primo elemento che subito colpisce affascina è un intricato nodo culturale, in cui vengono praticati innesti formali e iconografici di provenienze diverse. Quasi tutti i commentatori hanno riconosciuto il lontano archetipo di una classicità come pura forma. L'invenzione geniale dell'artista stanno nel fondere tutte le suggestioni culturali entro un'opera che, conservando frammenti di spirito, le annullano nella sua completa originalità. Un'invenzione originale è che quei corpi di dei, di eroi e di uomini, sono soggetti a un processo di fusione, che contraddice la realtà."

### **Bourgeois Louise**

French Christofer (1989): "Una delle cose che rende il lavoro di Louise così attraente è la sua capacità di creare situazioni di purezza geometrica e poi dissaccarle. Fa le sue sculture per illustrare i momenti della sua stessa vita e li porta a livello di osservazione della società."

Kotik Carlotta (1994): "Louise era influenzata dagli studi di matematica e di geometria dalla Sorbona, dalle regole della geometria solida e dalle relazioni che determinavano la posizione degli elementi nello spazio; perchè vi trovava la stabilità e la continuità che erano mancate nella sua vita."

Bernadac Marie-Laure (1995): "Louise realizza una serie di occhi monumentali "White Eyes", "Pink Eyes", "Velvet Eyes".... in un blocco di marmo grigio sono scavati solchi profondi, dove giacciono i globi oculari, trattati in modo realista con la pupilla scura e il bianco dell'iride. Per l'artista gli occhi sono la finestra dell'anima e dei sentimenti; è il miglior modo di comunicare con il mondo, con l'altro. L'occhio però isolato dal fondo fa allusione all'accecazione e alla castrazione, perchè l'artista è ossessionata dal mito di Edipo."

### **Brook Federico**

Malebra Luigi (1995): "Federico Brook ha un'idea fissa, dopo un periodo di sculture spaziali e di planetari metallici, ha tenuto ancora lo sguardo rivolto verso l'alto, ma ha cercato di circoscrivere le sue immaginazioni in una forma più vicina e concreta. Egli depone le proprie concretezze nelle nuvole, ma cosa c'è di più mobile e volatile delle nuvole?. Eppure il marmo o il bronzo usati non tradiscono la natura aerea del soggetto, anzi la esaltano. Possiamo anche dire che scolpisce dei fiori fantastici e che rincorre le comete o la pioggia."

### **Cardenas Augustin**

Breton André (1959): "Per quanto sia abile, come una libellula, la mano di Cardenas è ancora ferma alla fase privilegiata. Ecco sgorgare dalle sue dita il grande totem in fiore."

Pierre Josè (1988): "Cardenas appartiene a quella famiglia di spiriti che nel XX secolo hanno saputo fare della scultura una "cosa mentale", senza separarla dalla bellezza particolare i cui riferimenti derivano dalla verità delle arti primitive dell'Africa e dall'America precolombiana."

### **Cascella Pietro**

Crispolti Enrico (1986): "La pietra è infatti la sua materia, che egli vive quale totalità, di natura, di storia e di memoria. Vive la materia come matrice e vive l'immagine come conquista di senso della materia. Immagini della materia e nella materia, quasi un mezzo vitale, antico, immemore, eterno. La materia è madre, natura, origine e il mezzo operativo per immettersi in quella continuità, per continuare, per continuarsi."

Sanesi Roberto (1986): "Nella scultura di Cascella si avverte una preoccupazione per la 'misura', nel senso della ragione, che nelle immagini più veementi e risolte attiene a concetti di massa e di spazio architettonici. Quasi mai si avverte nella latente o effettiva grandiosità di scultura della sua scultura la frigida staticità del tipico monumento commemorativo, che di per sé rifiuta l'interferenza di elementi emotivi per malintesa interpretazione dell'intenzione di rendere in pietra o marmo 'una nobile semplicità e una calma grandezza'.

### **Castagna Pino**

De Micheli Mario (1975): "La dote primaria di uno scultore è la conoscenza della materia e Pino Castagna la possiede naturalmente. Il suo rapporto con il marmo, la pietra, la creta o su qualsiasi altra materia su cui mette le mani, è in ogni caso un rapporto specifico, tale da ricavarne sempre un risultato conseguente alla natura stessa del 'medium' prescelto. Ogni materia ha le sue qualità e proprietà intrinseche che non si possono violare, pena la falsità del prodotto creativo."

Magagnato Licisco (1982): "A Castagna non interessano i personaggi che rappresenta, ma i loro gesti aulici, l'innodarsi delle loro membrature e dei panneggi, tra il non finito e il rudere mutilato dal tempo. Soprattutto gli interessa quella pietra morta che suggerisce allo scultore un certo modo di lavorare, con strumenti più da falegname che da statuario."

Santini Pier Carlo (1980): "Le idee di Castagna nascono da incontri fortunati con quegli oggetti-materie che sono i blocchi di marmo e di pietra, o i tronchi dei grandi alberi africani."

Ragghianti Carlo Ludovico (1983) : "Castagna ha un potere sicuro di individuare e di esprimere una fluidità organica tra uomo e natura come suo corpo, analogo a quello del grande architetto sempre annidato nel vivente, Carlo Scarpa. Ogni concetto formale nello spazio rompe la sua passività, gli dà impulso e reazione. L'osservatore è implicato, investito nell'area mobile della forma."

Steinraeberg Erich (1991): "Pino Castagna non ha mai rinunciato all'apporto diretto con la realtà visibile, tuttavia non ritrae la realtà, ma ne estrapola segni evocativi in termini allusivi, emblematici, che fanno appello alla capacità di associazione dell'osservatore rendendolo, rendendolo 'secondo creatore' nel tessuto artista-osservatore-opera d'arte."

## **Ceroli Mario**

Bonito Oliva Achille (1995): "In un'epoca di riproduzione meccanica dell'immagine egli realizza un metafisico standard figurativo, con un intreccio tra la fredda temperatura del concetto e quella calda dello spazio urbano. Il procedimento della citazione ci ricorda la grandezza artistica del passato ed è un tentativo positivo di confronto che dona continuità al tessuto dell'arte, fluidità al processo creativo mediante una relazione tra passato e presente. In Ceroli esiste il passaggio ulteriore nell'elaborazione di una scultura articolata con diversi materiali che non si ferma al semplice momento della citazione, ma la immette in un circuito di relazioni nuove."

## **Cesar**

Restany Pierre (1973): "Il gesto è la ragione dell'istinto, ne risulta un metodo d'azione e un linguaggio immediato. La compressione si è imposta come un metodo di azione sulla plastica. Il linguaggio che deriva da questa metodologia mira all'essenziale, a svelare l'espressività intrinseca di questo o quel materiale."

Cesar (1991): "Io non ho preferenze, posso lavorare dappertutto."

## **Consagra Pietro**

Consagra Pietro (1952): "Le proposte nel mio lavoro sono basate sulla possibilità di sviluppare il linguaggio formale non figurativo tra le idee; cioè sulla possibilità di uscire dalle forme oggetto per suggerire, comunicare delle idee attraverso la materia delle sculture. L'idea preponderante nel mio lavoro è di esprimere il ritmo drammatico della vita di oggi con elementi plastici."

Consagra Pietro (1956): "L'astrattismo in se stesso è l'espressione del fascino inumano che investe noi stessi in questa società immensa."

## **Cox Stephen**

Carandente Giovanni (1984): "Cox ha avuto due geniali intuizioni che rivivificano e rendono moderna l'aura quattrocentesca scultura italiana. La prima è di aver reso la politezza delle forme allo stato di frammenti. La seconda è di aver frantumato l'icona per un intenso e meditato sentimento della storia. L'opera di Cox è l'amore per la materia, è la capacità di indurla ai suoi fini a compiere il miracolo. La natura frammentaria che di questa scultura costituisce l'innovazione, è la conferma di un'esperienza: essa si basa sull'accumulo analitico dei dettagli."



Bann Stephen (1995): "La sua attività è stata caratterizzata fino a questo momento da un'incessante ricerca che si concretizza nei plurimi significati assunti per lui dal termine scoperta: scoperta di nuovi materiali e di nuovi contesti culturali. Il fondamento della sua scultura è un profondo coinvolgimento con l'arte del passato, la sua identificazione con i materiali e le tecniche del Rinascimento."

## **Cucchi Enzo**

Cucchi Enzo (1984): "L'emozione con una forma non va in diretta come un telegiornale, richiede un'attitudine: cominci a massaggiare il tuo sentimento e piano piano ritrovi una forma di equilibrio interno e quindi un rapporto con le cose."

Barzel Anton (1989): "L'essenza dell'arte di Cucchi è racchiusa in uno sforzo infaticabile teso a tracciare un segno nuovo, a individuare un segno che segna, ma le forme note sono chiuse e sigillate. Questo ci conduce fra il noto, che non è più necessario creare e l'ignoto, che deve essere plasmato da dimensioni non ancora rivelate."

Cucchi Enzo (1989): "Ora l'arte deve decidere dell'evoluzione della forma, attraverso l'artista. L'arte ora sa produrre l'arte e l'artista dirige questo processo formalizzando questo attimo. Si ora l'arte produce comunque creando immagini d'arte."

## **Finotti Novello**

Mellini Gian Lorenzo (1991): "L'artista è uno dei pochi fortunati della generazione di mezzo; uno di quei giovani cui l'esperienza consente di pensare e agire fondandosi sulla propria vicenda personale, quanto sulla realtà esterna."

Bossaglia Rossana (1995): "La sfida dell'artista, da quando ha incominciato a maneggiare le materie privilegiate e simboliche della scultura, il marmo o i marmi, è una sfida che ha dietro sè la superba consapevolezza dell'artista di potersi inserire nella tradizione alta della grande manualità creativa. Lo sfoggio di materie potenti, belle in sè, è utilizzato da Finotti per descriverci e raccontarci situazioni di minuziosa e mutevole varietà, e anche dolcezza di passaggi: la stoffa che si piega, i cuscini che si gonfiano, i veli che scorrono sui volti, rendendone vaga e mobile la fisionomia e di più il corpo umano che assume connotati vegetali e viceversa."

## **Gnozzi Roberto**

Trucchi Lorenza (1977): "Gnozzi intende indicare quello che per lui è l'unico modo di uscire dall'alienante società dei consumi: darsi un modello, abbandonarsi agli istinti che felicemente ci riporteranno alle nostre lontane radici."

Calvesi Maurizio (1992): "Nei suoi lavori, piccoli teatri dove recitano cavalli e sirene o torreggiano isolotti e castelli, la cangiante qualità del modellato, restano serrati in una gabbia invisibile, bloccati secondo un taglio conclusivo."

## **Guadagnucci Gigi**

Courthion Pierre (1964): "Le sue pietre, quando noi le guardiamo, non sono estranee, ma entrano in comunicazione con noi e conversano con noi, ci parlano, ci toccano. Noi ci troviamo di fronte ad una forza della natura che vive con il mondo, con il tempo, con lo spazio e il cui amore, come per i veri grandi artisti, resta indenne da qualsiasi attacco."

Giumelli Claudio (1982): "Il processo di scolpire di Guadagnucci non è quello antico di scavare il masso per liberarlo dalle scorie, o sciogliere dai legami un'anima che vi è trattenuta, bensì di dare forma alla propria creatività con entità astratte: luce, spazio o geometrie cristalline. Lo spazio non rimane esterno alla scultura, vi rifluisce nel momento stesso che da essa è penetrato; analogamente la luce e l'ombra restano impresse nell'interno. Il mondo di Guadagnucci non è popolato di mostri, di simboli dell'orrore e dell'angoscia, il nitore delle superfici, la purezza delle forme riaffermano la fede nei valori propri dell'uomo, nell' intelletto e nella ragione."

Santini Pier Carlo (1992): "Guadagnucci ha una dimestichezza con il marmo naturale, in lui spicca quella maestria che nella terra apuo-versiliese rimane insuperata. In lui l'artigiano e l'artista convivono così che il mestiere si sublima e si nobilita, perchè l'operatività si risolve nell'espressione."

## **Lorenzetti Carlo**

D'Amico Fabrizio (1996): "Romana è un semplice e sobrio schermo alzato sulla verticale, a donare uno spazio incluso, escluso; ma la percorre un taglio profondo, che suscita un'opposizione netta fra curve contrapposte, e prepara lo slancio in alto della cresta più aperta della scultura: una vela gonfiata da uno sbuffo di vento. Adesso incide sul metallo lo sbalzo, frastagliando la superficie di minimi sommovimenti sui quali crepita la luce. Così il ferro battuto è restituito nuovamente alla luce dalla grafite, il nastro armonico, la nuda bara d'acciaio, quasi depongono la loro

consistenza materiale, sgusciando via da ogni assertività che possa essere implicita nella loro natura di prodotti industriali."

### **Mastroianni Umberto**

Mastroianni Umberto (1955): "Rifiuto una forma chiusa, statica, legata alla interpretazione di un solo attimo, lontana dalle contraddizioni di cui è ricolmo il pensiero umano. Come la luce che crea mille raggi in un solo istante, ho tentato un'apertura formale dove mille e mille pensieri vibrassero in uno. Il 'caos' di alcune mie opere testimoniano un'intima ribellione che mi fa sovrapporre volumi a volumi nella fluidità di un contrappunto ritmico. Difficile è segnare un punto fermo su una linea infinita, suscettibile di arricchire il nostro essere tanto saturo di sensazioni. Non ci rimane che formare una scultura in movimento, rapida, asciutta e nello stesso tempo sensibile alle minime variazioni del sentimento e del pensiero."

Carandente Giovanni (1967): "Egli raggiunge la sua singolare ritmica delle forme in un modo irruento, senza concedere alla verità elementare che il peso e lo squarcio di multiple prospettive. Opere come il 'Monumento al Partigiano' di Torino o la "Grande Scultura" nell'atrio della stazione di Rotterdam rappresentano la sintesi tra il concetto antico di plastica monumentale e la moderna idea di scultura."

Pirovano Carlo (1968): "Mastroianni seppe assumere lo spunto più vitale del pensiero artistico di Boccioni. Questo spunto emozionale genera la contestata plastica di Mastroianni: volumi spezzati, ritmi secchi e taglienti, masse plastiche solcate da ritorti movimenti disarmonici."

### **Mitoraj Igor**

Tesori Giovanni (1986): "In Mitoraj l'impossibile diventa plasticamente possibile e anzi presentissima forza, proprio perchè il possibile smotta subito nell'impossibile. Nell'artista la classicità è un sogno, in quanto esso è la sola realtà in cui egli può vivere, nutrirsi e nutrire noi. Mitoraj si accanisce sui corpi dei suoi adolescenti (guerrieri, eroi, pastori o amanti) e dà così inizio alla tragica opera di violenza e mutilazione. Per la stessa legge dell'interscambiabilità tra vita e sogno, ecco che tali mutilazioni si trasformano in ulteriori atti d'adorazione."

## **Morris Robert**

Campo degli Ulivi-Casa Peppe (1995): "Nei primi anni Sessanta Morris inizia a disegnare con gli occhi bendati e con le mani coperte di graffite, assegnandosi dei semplici che riguardano le approssimazioni di distanze, aree, memoria e pressione. Utilizzando grandi fogli di carta, con le mani annerite dalla graffite, orienta l'azione fino al suo compimento. Oltre a questi, si trovano esposte cinque coppie di lastre in marmo e cinque lastre fuse in bronzo, che riguardano il tema della cecità da tempo indagato dall'artista e introducono la terza dimensione."

Corà Bruno (1995): "Quello che mi ha attratto dell'artista è stato un indefinibile alito iniziatico che sembra percorrere ogni cosa che lo riguardi. Come se vi fosse una qualità invisibile, un reciproco e continuo rinvio tra gli elementi della sua opera, i riferimenti filologici, i riscontri possibili tra casualità ed obbiettività."

## **Papa Maria**

Marchiori Giuseppe (1972): "Maria Papa ha pensato le sue sculture come "marmo" e le ha sbozzate, composte e condotte a termine nel marmo, con la certezza di dare stabilità e peso a strutture non modificabili nello spazio. La semplificazione formale è una conseguenza imposta dal blocco di marmo da ridurre per 'via di togliere'."

Lebel Robert (1974): "Le scultrici si sono imposte dappertutto e la scultura nel suo insieme ha guadagnato una luce nuova. Il termine che meglio rende la scultura di Maria Papa è 'dischiudimento'."

Rostkowski Joelle (1994): "Dalle sue sculture che suscitano la carezza, sulle quali le dita scivolano e si attardano, ella evoca un universo dove il maschile e il femminile si confrontano e si mescolano. Dal combattimento (guerrieri) all'amore (baci e maternità), alla ricerca dello slancio puro di un cavallo, del volo di un uccello o della deriva di una barca, v'è un sogno di una sensualità prorompente e di una spiritualità latente che si incarna nel marmo."

Milani Mariella (1995): "Fiori, guerrieri, barche, simboli eterni vitali, in cui erotismo e spiritualità si intrecciano, perchè questo è il destino degli esseri umani, e anche della tua scultura che ha la medesima intensità, l'identica forza della passione."

## **Parmiggiani Claudio**

Calvesi Maurizio (1995): "Aprè ai linguaggi dell'avanguardia prospettive che vanno oltre la sua ideologia. Dai primi anni Sessanta le tecniche tradizionali della pittura cadevano il posto alle ricognizioni di oggetti del neodadaismo; ma questo linguaggio d'avanguardia recuperava subito dopo contenuti di inequivocabile vocazione alla memoria. Dalla Bellezza le elaborazioni della psicoanalisi hanno dissociato il mito, trasferito alle rappresentazioni degli impulsi psichici agli itinerari e ai processi analitici del proprio astratto Mandala. Si perdeva così di vista la Bellezza."

Castagnoli Pier Giovanni (1995): "Il simbolo che ha il potere di allontanare ciò che è vicino e avvicinare ciò che è lontano, il simbolo costituisce una delle categorie dell'invisibile poiché annette all'immagine visibile la parte di invisibile che percepiamo occultamente."

## **Perez Augusto**

Corbi Vitaliano (1995): "Le sue sculture nascono da un serrato corpo a corpo con la creta, da un contatto furioso e insieme dolcissimo. Da quella ragione abitata da fantasmi delle nostre paure e dei nostri desideri provengono anche i simboli che s'imprimono sulla pelle delle sculture. L'Auriga ha ripreso in direzione antropomorfa certi suggerimenti di Tenda-colonna, ma non ne ha tanto sviluppato i valori di fluida e quasi pulsante organicità, quanto vi ha innestato elementi di asciutta oggettualità."

Fiz Alberto (1995): "Il mondo magico e fantastico, oscuro e irrazionale di Perez prende le mosse da un ricordo mitico ed eroico rielaborato alla luce dell'inquietudine contemporanea. Per lui la storia dell'arte è sullo stesso piano e assume le caratteristiche di un grande repertorio di immagini da consultare a seconda delle necessità."

Perez Augusto (1995): "Gli unici veri momenti di felicità sono quelli in cui la scultura mi si presenta con l'illusoria ma perfetta evidenza di un miraggio. Sono momenti rarissimi che mi compensano di tutte le sofferenze e le angosce che affollano la mia vita."

## **Pomodoro Arnaldo**

Rosenthal Mark (1984): "Dentro il MOMA di New York l'artista ha compreso cosa avrebbe dovuto fare della sua arte: distruggere la scultura. L'immagine spaccata di una forma perfetta e coerente, tipica della sua scultura, come la serie dei globi di bronzo o 'sfere rotanti'; la sfera è la forma perfetta e magica, che io spacco allo scopo di rintracciare e infine scoprire i frammenti interni che contengono, misteriosi e vivi, mostruosi e puri. Questo oggetto solido è stato drammaticamente devastato, la crisi è imminente. Al centro della dialettica di Pomodoro si colloca l'opposizione formale: la levigata perfezione della forma geometrica contro l'oscura complessità dell'interno."

## **Pomodoro Giò**

Zappia Caterina (1990): "Le statue non sono monumenti, statue equestri al centro di una piazza, alte e isolate su piedistalli, bensì sarebbero da collocare a metà strada tra l'intervento urbanistico, l'arredo urbano ed il monumento propriamente detto. L'artista concepisce le proprie opere non come momenti celebrativi, ma come vere e proprie architetture, luoghi abitabili, in cui si possa entrare."

## **Poncet Antoine**

Kohler Arnold (1972): "Le sculture di Poncet sono semplici per la purezza delle forme che le compongono e complesse per l'associazione di tali forme, la loro reciprocità, i passaggi obbligati dall'una all'altra. Talune volte le superfici convesse si modellano in spigoli vivi per l'incontro di una superficie concava ma, altre volte, le une si trasformano nelle altre."

Poncet Antoine (1975): "Il mantenimento dell'equilibrio è indispensabile nella scultura, bisogna respingere tutto ciò che sbilancia e può far cadere. Per fare della scultura bisogna voler far vivere la materia, comprenderla, amarla."

Poncet Antoine (1995): "Nel dialogo che si stabilisce tra l'azione dello scultore e la reazione imprevedibile della materia, si inserisce una forza indescrivibile che permette la creazione. L'argilla fu la prima materia e compagna che ho lavorato e mi ha permesso una vita interiore nelle mie prime ricerche plastiche. Caricare, sovraccaricare, cancellare un tratto di matita è identico a impastare, equilibrare la creata intorno all'armatura, colonna vertebrale della scultura."

## **Rucker Hans**

Muller-Mehlòis Reinhard (1991): "Hans Rucker ha elaborato un personale mondo espressivo che è poi venuto sviluppando e perfezionando sia sul piano della riflessione che su quello operativo. Nell'opera per il parco della clinica Grosshadern si è ispirato al tracciato dei sentieri come motivo per creare un elemento rilevato di marmo bianco di Carrara, il cui ritmo armonico nasce dal ritmo alterno dei dolci dossi e degli avvallamenti. Quando l'artista fa emergere forme organiche dal blocco aperto, sembra dare sfogo ad un interno che comunica spazialità."

## **Schmettau Joachim**

Cabutti Lucio (1995): "Ieratici personaggi e argute persone le figure di Joachim, appartengono a un'umanità mutevole e varia. Assumono nello stesso tempo e nello stesso spazio del loro essere opere, il senso di un ritrovamento investito di arcana oggettività. Questa insistenza sulle immagini dell'uomo e della donna si avvale di quelle analogie fra l'organismo umano e la sua simulazione in forma di statua. I personaggi stilizzati si tramutano anche in fluidissime superfici specchianti che riflettono l'ambiente."

## **Somaini Francesco**

Bossaglia Rossana (1990): "Monumentali sono state quasi da sempre le sculture di Somaini, proprio per la loro prepotenza espressiva e la stessa imponenza delle materie; ma se il monumento è la realizzazione ultima e definitiva di un'idea che l'artista via via matura in schizzi, progetti, abbozzi e così via, i più recenti negano qualsiasi procedimento lineare e progressione verso un esito conclusivo."

## **Tarabella Viliano**

Brunier Yves (1995): "Con la modestia di un artigiano capisce e rispetta la vita segreta del marmo, è insieme il suo confidente e il suo avversario, gli trasmette i suoi sentimenti e lotta per piegarlo ai suoi desideri".

Eyriey Michel (1995): "La ricerca di Tarabella si incorpora nei ritmi della natura; il mistero della nascita della vita vegetale lo affascina...la lezione di Jean Arp che si diceva -"L'arte deve perdersi nella natura" è stata recepita".

Parinaud André (1995): "Lo scultore produce poche opere all'anno, cinque; poichè la sua tecnica di lavorazione del marmo è una vera ascesa verso la perfezione. Ogni operazione si effettua in quattro tempi: da principio la realizzazione del bozzetto, poi un rilievo con il compasso e il riporto accurato con una riga di legno, e segno sul blocco ogni dettaglio. L'arte di Tarabella è di far sgorgare da un blocco freddo, il movimento e il calore delle forme e di far laminare ogni vena pietrificata dal sangue dell'immaginario fino alla carezza finale della lustratura amorevole."

### **Uncini Giuseppe**

Tonarelli Landini Enrica (1987): "La geometria è un veicolo per mettere in piedi un oggetto-idea, autosignificante e autoportante, composto di cemento e di ferro, due materiali che si autolegano come le ossa con la carne."

### **Vangi Giuliano**

Calvesi Maurizio (1995): "L'imponenza del blocco con richiamo autentico a reinventati sintagmi dell'archetipo egizio, si articola nella scultura di Vangi secondo una libertà spaziosa e ricca di soluzioni inedite. L'umanità rappresentata è invasa dentro da un'indicibile angoscia, che fa sì che quell'apice spasmodico di evidenza cui è innalzata dal proprio intenso realismo, venga a coincidere con uno spasimo interiore che schiaccia e ingrossa le membra, comunica terribili e stranissime anomalie."

Hunter Sam (1995): "Giuliano Vangi usa materiali antichi secondo i concetti classici e senza tempo, mescolando i suoi stili, mezzi e soggetti in un'unica personale moderna metodologia."

### **Von den Steinen Cordelia**

De Micheli Mario (1984): "Le terrecotte di Cordelia hanno un pregio straordinario: appartengono alla mitologia del quotidiano."

Bossaglia Rossana (1990): "Dolcissima, accorata, senza indulgenze ma pervasa di pietà."

Pasquali Marilena (1995): "Ciò che affascina nella terracotta di Cordelia, argilla lavorata cui il fuoco ha aggiunto colore e calore, è la sua compattezza, la sua luminosità, anche qualche segreta fragilità, ma soprattutto il senso di cosa solida e viva."



## **XI Biennale Internazionale di Scultura**

### **Bodini Floriano**

De Micheli Mario (1959): "Floriano Bodini si è inserito tra questi giovani artisti, che hanno rifiutato i facili esercizi sia della gratuità figurativa che dell'astratto e dell'informale. Non si tratta di dimostrare una terza via tra il formalismo e il decadentismo, ma di dimostrare la non validità di questi due aspetti dell'arte contemporanea con la proposta di un'espressione plastica adeguata ai problemi umani che il nostro tempo ci ha posto davanti. Non una "via di mezzo" ma una via di punta, che accolga nel suo percorso i motivi delle nostre preoccupazioni, delle nostre istanze, dei nostri sentimenti, rendendoli espliciti, cioè linguaggio, comunicazione. Il nucleo centrale della sua aspirazione è legato ad una visione di cui gli "umiliati e offesi" sono protagonisti: le ragazze-madri sono un poco il primo tema emblematico della sua cosciente attività di artista: queste esili, magre, alte figure femminili deformate da un'acerba maternità. In lui la rassegnazione ai limiti di questa sofferenza si rompe in accenti più nervosi e drammatici, in cui è possibile individuare un' affermazione attiva del suo atteggiamento nei confronti di quegli avvenimenti che egli si è deciso a tradurre in immagini. "L'Uomo" raffigura nel nudo d'uomo che si torce e si inchina in avanti uno scatto, un' energia nuova: il personaggio è screpolato, tormentato, arso ma in esso c'è anche una mordente acutezza, un'amarezza aspra e risentita. Bodini si spoglia di un arcaismo ancora troppo desunto per spostarsi verso una plastica più sciolta e sensibile, emotivamente ricca e docile cioè agli impulsi creativi".

Bianciardi Luciano (1964): "La sera del primo incontro mi fecero vedere in fotografia certe sculture di Bodini, e mi piacque a prima vista quella coi cardinali aggruppati attorno al povero papa Giovanni: al centro la figura massiccia del pontefice, appollaiati a corona i principi della Chiesa, e tutti avevano qualcosa di rapace nella positura e nei tratti del volto. Nello studio l'artista mi aveva mostrato, poco prima, i suoi ultimi disegni anatomici, che rappresentavano un grebo femminile, come se lui avesse cercato di ripetere fra di sé il discorso che più gli preme: la nascita di un figlio".

Morosini Duilio (1964): "Bodini non è solo uno scultore ma un artista, perchè rimette in causa le forme, con lucidità critica pari all'empito immaginativo, ogni qual volta le riconosce inadeguate all'evoluzione del suo pensiero, della sua posizione di fronte al mondo in cui vive. I suoi personaggi religiosi sono figure verticali, sottili, disseccate nei tratti e come smembrate dal moto ascensionale di panneggi che evocano acute lamine di metallo, esili e rigide ossature di animali alati. Nei personaggi borghesi, pur persistendo analoghi innesti di idee e l'atteggiamento critico ha un suo

peso prevalente. Nelle donne la scarnificazione e il presentimento di morte sono una condanna morbosa che colpisce i caratteri e il costume".

Trombadori Antonello (1967): "Bodini parte da sensazioni, sentimenti e da un punto di vista etico, per dare forma alla materia. Egli ha un irresistibile bisogno di rappresentare e di comunicare, testimoniandone all'estremo gli aspetti essenziali, qualcosa di già rivelato, di pienamente palese, di incontestabile. Di Bodini si può affermare che egli appartiene a quel tipo di artisti per i quali ciò che conta è la verifica dell'esistente ben più dell' esplorazione dell'opinabile. E' proprio nella limitazione plastica del "ritratto" che Bodini ha trovato lo sbocco naturale del suo pensiero dominante; questi non si trattano di un genere, ma della riconquistata validità della scultura d'immagine ai fini di una alta testimonianza morale, non naturalistica, non celebrativa, non allusiva. Rappresentativa di un conflitto nella apparente immobilità e nella apparente assenza di ogni conflitto".

Buzzati Dino (1968): "Alla Galleria Gian Ferrari viene esposta la statua di Papa Paolo VI. La figura con la mitra ha le spalle mingherline, il manto solenne e fatale con in mezzo al petto una fibula tonda massiccia di sapore barbarico, le gigantesche scarne mani che danno il volo alla colomba. La somiglianza è sempre fortissima, quasi spietata e il Papa è stato incontrato dall'artista solo un paio di volte, senza la possibilità di fare disegni, ma ha usato le fotografie di Pepi Merisio".

Lajolo Davide (1977): "Floriano Bodini tra sangue e tenerezza riversa se stesso in ogni forma perchè parte sempre dalla conoscenza che egli ha della sua battaglia intima e pubblica per rimanere uomo a tutti i costi. L'artista ha scelto di esprimersi plasmando la materia e di respirare una perenne adolescenza, ponendosi ogni volta vergine di fronte all'uomo e alle cose con lo slancio dello scopritore del meraviglioso nel tempo stesso che mette a repentaglio sentimento e ragione".

Carluccio Luigi (1979): "L'aspetto più affascinante dell'evoluzione del linguaggio di Bodini sta nel passaggio da un momento iniziale, che nell'opera plastica si presentava come un fiammeggiamento barocco ed espressionista, come una continuativa incalzante aggressione del vuoto, mentre nell'opera grafica si muove dentro una densa atmosfera d'ombra dalla quale affioravano, lentamente emergevano i nodi della composizione, che al momento attuale è di piena, felice, lineare espansione".

Solmi Franco (1983): "La matrice gotica è ben evidente quando nella scultura di Bodini si avverte da un lato l'addolcirsi dei ritmi compositivi e dall'altro una vibrazione di nuovo simbolismo: strada obbligata della memoria che vaga fra le rovine dei valori e dei simboli stessi, senza potersene mai del tutto districare".

Santini Pier Carlo (1988): "La 'Colomba I' si deve considerare archetipa, è un inatteso esempio di concisione riduttiva, di coesione plastica, di stilizzazione integrale. Credo che per l'autore stesso questa colomba sia stata rivelatrice di modalità plastiche poi ampiamente riprese e approfondite".

Mascherpa Giorgio (1989): "Mi vado persuadendo, con il passare degli anni, che gran parte di quanto appare a prima vista sulle superfici modellate o scolpite sia null'altro che uno schermo protettivo dietro cui Bodini cela le sue verità, il profondo del suo cuore e della sua mente".

Corradini Mauro (1991): "Bodini sottolinea la disumanizzazione attraverso la deformazione espressiva. Ne esce una scultura drammatica, calibrata sulla storia, sulla ricerca dei valori profondi, all'interno della storia; ne esce un'immagine fortemente caratterizzata dal punto di vista espressivo, incentrata sulla personale e individuale percezione di un disagio e di un'angoscia".

Mieli Nicola (1991): "Gli inizi degli anni Sessanta segneranno l'affermazione dell'originaria componente gotica, e subentrerà una concezione più concreta dell'impianto plastico, la cui struttura possiederà una sua articolazione interna dinamica. Contemporaneamente Bodini lavora a un processo di addensamento della materia che si affermerà con l'avvio degli anni Settanta".

Somaini Luisa (1997): "A Bodini non interessa più risolvere il problema delle interrelazioni tra i personaggi di un gruppo in una orchestrazione scenica, ricorrendo all'accentuazione espressionistica. Preferisce ricorrere a un più misurato linguaggio plastico, muovendo le masse e le superfici, un tempo tormentate, poi castigate, più tardi incise con la perizia di un orefice cesellatore per conferire loro una raffinata ricchezza decorativa".

Sughi Alberto (1997): "La fiducia nell'uomo e nella Storia sono il dono che il vero artista offre a chi sa guardare e ascoltare. Gli amici di Guado suggeriscono di guardare e ascoltare bene. Grazie, Caro Floriano, per non esserti mai sottratto a quel faticoso travaglio che ti ha permesso di creare opere così belle".

Caprile Luciano (1998): "Bodini ha esaurito o abbandonato la carica 'espressionista' dettata dalle vicende più deteriori o aggressive della quotidianità. Sceglie ora di recuperare il significato poetico della vita e di restituirlo almeno formalmente in composizioni che si ammantano di una inconsueta morbidezza, di sinuosità barocche ribadite da linee capaci di sedurre, di disegnare le superfici".

Corradini Mauro (1998): "Il sessantotto per Bodini è una dichiarazione di impotenza: gli entusiasmi giovanili vengono meno e si prende definitivamente coscienza della scarsa incidenza dell'arte sulle vicende della quotidianità. Nelle immagini incidono assai più le conoscenze di storia, la memoria, che non la labile eco della quotidianità. Si direbbe che Bodini stia puntando alla storia, lasciando le vicende e i percorsi della quotidianità".

Ghielmetti Carlo (1998): "Bodini rimedita il ruolo dell'artista nella società e reinterpreta in chiave più attuale la volontà di testimonianza, rifugge così da quella che avrebbe potuto diventare un'anacronistica esposizione dei fatti per una meditazione sulla persona e sull'uomo, più razionale e meno istintiva".

Mingardi Corrado (1998): "Il complesso monumentale di Hannover, dedicato ai sette professori liberali dell' Università di Gottinga espulsi dal sovrano nel 1837: quasi una rappresentazione teatrale, nove grandi figure, dieci con il cavallo, e un portone socchiuso di chiaro simbolismo, nella piazza del Parlamento".

Pirovano Carlo (1998): "L'immagine non è pura apparizione o presenza autosufficiente ma evenienza attiva e coinvolgente che forza di necessità ad un continuum evocativo della memoria con una riconsiderazione tutta particolare del fattore tempo".

Rosci Marco (1998): "Il principio dell'assemblaggio come una sommatoria tridimensionale dinamica di una realtà frammentata e ricomposta in tempo reale in una sorta di azione drammatica che ne estremizza i valori espressivi, senza timore per una 'canonizzazione' spinta al limite è altrettanto e ancor più evidente nei ritratti familiari".

Corgnati Martina (1999): "I suoi corpi amorfi, pesanti, contorti in spasmi acutissimi, sono cose nel senso di monadi isolate in un gesto fatale che li risolve completamente, anche quando si tratta di un semplice atteggiamento di passività, passività senza scampo".

Pirovano Carlo (1999): "E' nello spietato realismo esistenziale che guida la poetica di Bodini, che sempre più ha bisogno di spezzare la tornitura accademica della statua tradizionale a favore di più complesse orchestrazioni sceniche, con personaggi multipli interattivi e contrastanti, si introduce la valenza espressiva dell' irrealità profetica, del quid misterico che oltre la spietata cronistoria delle miserie umane registra la speranza estrema di una rivalutazione, di un riscatto, comunque sia".

Fabiani Enzo (2000): "Floriano Bodini vede nel Papa un personaggio, un simbolo culturalmente e spiritualmente dinamico del nostro tempo, una sintesi delle certezze e degli enigmi in cui era possibile oggettivare la pena e la speranza. Papa Montini appunto raffigurato non come pontefice sommo ma come uomo e sacerdote vivente e condolente nella 'lunga via' e spesso dolorosa dell'esistenza terrena".

Rizzi Claudio (2002): "La Storia dapprima influenza il suo lavoro poi forma caratteri e certezze: nel rispetto dei valori, nella convivenza di continuità. La vocazione figurativa, certo congenita, si rafforza negli anni sia per contrapposizione a incalzanti tesi di astrazione, sia per convinzione di necessità di linguaggio concreto nella vacuità sempre più dilatata di valori sociali e culturali. La sua avversione e capziosità lo induce costantemente a scavare nel pensiero prima di intervenire sulla materia. Pensiero libero, non soggiogato da razionalità tecnica di ferrea legge, ma sentimento ancora puro, tensione di connubio sensibile e intellettuale".

## Appendice II

L'**Accademia degli Animosi** è stata composta da:

**Presidente dell'Adunanza:** Carlo Lazzoni

**Consigliere Anziano:** Francesco Del Medico

**Provveditore:** Giovanni Passani

**Consiglieri:** Francesco Salvini e Agostino Marchetti

**Segretario Accademico:** Giovanni Eduardo Bigazzi

**Presidente dei deputati:** Ferdinando Monzoni

**Deputati:** Andrea Micheli, Alessandro Triscornia, Aurelio Tacca, Francesco Berettari Bertacca, Giovanni Carusi Cybei e Filippo Bardi

**Computista e Segretario:** Ottaviano Bigazzi

**Esattore e Cassiere:** Angelo Brizzolari

**Accademici tutti:** Carlo e Nicolao Lazzoni, Ferdinando Monzoni, Francesco Berettari Bertacca, Domenico Maria Micheli, Aurelio Tacca, Giovanni Carusi, Andrea Micheli, Alessandro e Andrea Triscornia, Filippo Tenerani, Ottaviano Bigazzi, Pietro e Filippo Bardi, Ferdinando Pelliccia, Domenico Perugi, Tommaso Bienaimè, Carlo Marchetti per il padre Pietro, Tommaso Lazzerini, Giuseppe Pollina, Ceccardo Manfredi per Felice Piantelli, Giacomo Fabbricotti, Francesco Tenerani, Alessandro del fu Agostino Triscornia e Andrea Passani per le rispettive madri, Domenico Serri, Enrico Lapiere, Angelo Brizzolari, Carlo Rossi per Giuseppe Orsini e il notaio Dionisio Giandomenici. Inoltre per delega sono rappresentati: Pantaleone Del Nero da Pietro Bardi, la vedova Landini da Andrea Passani, Carlo Rocchi dal conte Monzoni e "persona da nominare" da parte di Alessandro Triscornia.

**Il Casino Civico** è stato composto da:

**Presidente:** Giuseppe Tanderini

**Vice Presidente:** Carlo Lazzoni

**Segretario:** Agostino Marchetti

**Vice Segretario:** Giovanni Bigazzi

**Tesoriere:** Ferdinando Micheli

**Consiglieri:** Ferdinando Siccardi, Giovan Battista Cucchiari, Alessandro Del Medico, Nicola Fabbricotti, Carlo Binelli e Francesco Del Nero

**Fondisti:** Baratta Aristide, Baratta Giovanni fu Andrea, Bajni Luigi, Bardi Antonio, Binelli Lorenzo, Binelli Carlo, Binelli Giuseppe, Bigazzi Giovanni Eduardo, Bonanni Vincenzo, Boni Colombo, Brizzi Achille, Casoni Ariodante, Carusi Cybei Tommaso, Cucchiari Giovanni Battista, Cabrini Francesco, Del Nero Francesco, Del Nero Giuseppe, Del Medico Cesare, Del Medico Alessandro, Fontana Annibale, Fabbricotti Nicola, Fabbricotti Giuseppe, Fabbricotti Carlo, Fiaschi Ferdinando, Goldenberg Giovanni, Ghetti Iacopo, Ghetti Demetrio, Goody Giovanni, Goody Carlo, Lazzoni Carlo, Lazzoni Giulio, Lazzoni Emilio, Lazzerini Giuseppe, Lazzerini Augusto, Marchetti Agostino, Micheli Ferdinando, Mezzani Enrico, Manfredi Carlo, Monzoni

Ferdinando, Nicoli Pietro, Orlandi Giuseppe, Pelliccia Ginesio, Passani Andrea, Pasquali Epaminonda, Peghini Giuseppe, Pollina Carlo, Robson Tommaso (padre), Robson Tommaso (figlio), Salvini Francesco, Sarteschi Carlo, Sarteschi Luigi, Siccardi Ferdinando, Tacca Giuseppe, Triscornia Alessandro, Triscornia Ferdinando, Triscornia Odoardo, Tenderini Giuseppe, Torrey Franklin, Pisdomini Didimo, Bienaimè Francesco, Bernieri Paolo, Bainsi Giovanni, Triscornia Alessandro.

**"Prospetto delle spese"** del 14 Marzo 1864 <sup>25</sup>:

Stanza da Giuoco

Tappeto Bruxelles (5,75 x 4,40)	103,50 €	
1 Sofà di noce senza molle	69,00 €	
1 Letto di noce senza molle	34,50 €	
8 seggiole di noce	64,00 €	
1 Porta legne	15,00 €	
4 Viticci a 4 lumi	50,00 €	
4 tavolini di noci di 1 metro	100,00 €	
10 Candelieri di placfon	60,00 €	
2 Tende per finestre coi drappelloni	100,00 €	
Coprifuochi, molle, paletta, parascintille	40,00 €	
Scacchi, dame, tavola reale	100,00 €	
		736,00 €

Stanza di Lettura

Tappeto Bruxelles (4,70 x 4,30)	133,40 €	
2 Divani di noce imbottiti senza molle	230,00 €	
8 Seggiole di noce	64,00 €	
1 Tavola di noce tonda	60,00 €	
2 Tende per finestre coi drappelloni	100,00 €	
1 Lume a petrolio	40,00 €	
1 Scansia per i Giornali	50,00 €	
		677,40 €

<sup>25</sup>

FONDO GIUMELLI, Casino Civico.

### Sala

Tappeto (10,10 x 7,80)	300,00 €	
2 Divani di noce senza molle	207,00 €	
2 Letti di noce senza molle	184,00 €	
12 Sedie tonde senza molle	120,00 €	
1 Lampiera a 30 lumi	400,00 €	
8 Vitrini a 4 Lumi	100,00 €	
4 Portiere per le porte	172,00 €	
1 Portiera della porta di mezzo	61,00 €	
4 Drappelloni e 4 tende	360,00 €	
1 Drappellone e 1 tenda per la finestra di mezzo	100,00 €	
1 Pianoforte verticale Hampel	1050,00 €	
Carta rotoli 32	192,00 €	
		3246,00 €
		4659,40 €

### Stanza da Bigliardo

Riporto		4659,40 €
Tavolato con armatura di ferro	200,00 €	
1 Bigliardo completo	1500,00 €	
2 Sofà imbottiti in tela di America	200,00 €	
12 Sgabelli tondi	80,00 €	
6 Vitrini di 4 Lumi	75,00 €	
4 Tavolini di noce	74,00 €	
3 Tende	100,00 €	
1 Orologio a pendola	60,00 €	
1 Portalegne	15,00 €	
Coprifuochi, molle, paletta, parascintille	20,00 €	
		2324,00 €
Pittura totale		400,00 €
4 Quadri		160,00 €
		7543,40 €
4 Colonne di marmo finite	1200,00 €	
Spesa Totale		8743,40 €



## Conclusione

La costituzione di un Fondo archivistico è per noi tutti un fatto di grande rilevanza, perchè ci permette di conoscere i Beni Culturali della nostra città e del territorio circostante, le molteplici ricchezze che vi sono presenti e la complessità dei cambiamenti subiti nel tempo.

Inoltre è importante ricordare non solo il prodotto di una grande mente, che con pazienza e dedizione ha creato il Fondo archivistico, ma anche la mente di un uomo, quale Claudio Giumelli, che ha studiato le emergenze architettoniche e artistiche della sua terra e poi con grande altruismo intellettuale ha saputo donare un patrimonio, fruibile a tutti, affinché chiunque di noi conosca l'identità delle proprie origini e un comune senso di appartenenza.

## Ringraziamenti

**Alla mia famiglia e parenti (nonni, zii, zie, cugini e biscugini) che mi hanno supportato in questo cammino triennale e mi hanno permesso di arrivare a questo primo traguardo,**

**allo zio Alessandro che mi ha aiutato nella correzione della tesi,**

**a Francesca e famiglia, che fin da quando ero piccolo sono sempre presenti,**

**alla Prof.ssa Cristina Moro, che con dedizione e partecipazione mi ha aiutato nella stesura della tesi,**

**a Serena Pruno, che ringrazio per il materiale fornito per la stesura della tesi e per i preziosi consigli per arrivare a questo scritto,**

**a Natalina Passani e Gloria Fossi, coloro che mi hanno spronato a scegliere il corso di studio universitario e senza le quali sarei ancora a decidere cosa fare,**

**ad Anna Pennisi e a tutto il personale bibliotecario, che mi hanno aiutato e supportato durante il tirocinio in Biblioteca e mi hanno permesso di conoscere il mondo della biblioteca,**

**agli amici di una vita e amici universitari, che ringrazio per avermi sostenuto in questi tre meravigliosi anni e soprattutto in questo arduo lavoro Alessandro, Alice, Beatrice, Beatrice, Carolina, Caterina, Chiara, Chiara, Claudia, Cristiana, Enrico, Elena, Ester, Evelina, Federica, Gabriele, Gaia, Giacomo, Giulia, Giulia, Greta, Iacopo, Ilaria, Ilaria, Luisa, Maddalena, Margherita, Maria, Martina, Martino, Mattia, Michela, Nausicaa, Ramona, Rebecca, Samantha, Samuele, Silvia, Tatiana, Valentina, Vittoria.**

**"...Amicitiae nostrae memoria spero sempiterna fore... "  
Cicerone - "De amicitia"**

*MDCCCXXXIX a ingentilire i costumi*

*per l'arte*

*che più allieta e ammaestra*

*i cittadini animosi erigevano*

