



ARCHIVIO DI STATO DI MACERATA



GIOVANNI BATTISTA TASSARA
L'ARTE, L'UTOPIA, LA TECNICA

A CURA DI
MARIA GRAZIA PANCALDI



ARCHIVIO DI STATO DI MACERATA

GIOVANNI BATTISTA TASSARA L'ARTE, L'UTOPIA, LA TECNICA

A CURA DI
MARIA GRAZIA PANCALDI

Coordinamento

Maria Grazia Pancaldi

Descrizione dei documenti e dei disegni

Nadia Capozucca

Isabella Cervellini

Maria Grazia Pancaldi

Schedatura delle sculture

Maria Vittoria Carloni

Grafica, ideazione e realizzazione della copertina

Riccardo Archetti

Impaginazione e scansione dei documenti

Fausta Pennesi

Stampa

Tipografia S. Giuseppe srl - Pollenza (MC)

Si ringrazia

Comune di Macerata

Istituzione Macerata Cultura Biblioteca e Musei

ISBN ISBN: 978-88-98322-00-8

Macerata 2013

INDICE

Maria Grazia Pancaldi <i>Introduzione</i>	p. 7
--	------

SAGGI

Martina Cerqua – Federico Valacchi <i>Lo scultore, il poeta, l'inventore, il soldato. Profilo biografico di Giovanni Battista Tassara</i>	p. 11
--	-------

Rosa Marisa Borraccini <i>Battista Tassara nel ricordo di Giulio Natali e di Virgilio Brocchi</i>	p. 25
--	-------

Maria Vittoria Carloni <i>Le opere di Giovanni Battista Tassara (Genova 1841-1916) nelle collezioni civiche. Appunti per la ricomposizione di un fondo</i>	p. 31
---	-------

Fabio Camilletti <i>Tassara, arte funeraria e decadenza dell'aura</i>	p. 35
--	-------

DOCUMENTI E DISEGNI	p. 41
---------------------------	-------

SCULTURE	p. 83
----------------	-------

INTRODUZIONE

La vicenda umana e politica dell'artista genovese Giovanni Battista Tassara – nato nel 1841 e morto nel 1916 – attraversa anni fra i più cruciali della storia dell'Italia contemporanea, dal Risorgimento all'età umbertina: dopo aver partecipato, nemmeno ventenne, alla spedizione garibaldina dei Mille, Tassara cercherà sempre di unire arte e impegno politico, militando nel Partito Socialista e arruolandosi poi, allo scoppio della prima guerra mondiale, come infermiere volontario, e prestando assistenza all'ospedale militare di Genova fino alla morte. Allo stesso tempo, il suo percorso intellettuale – concretizzato in una poliedrica attività come scultore, pittore, inventore e, diremmo oggi, designer – presenta una singolare molteplicità di influenze ed echi con i principali movimenti dell'avanguardia europea tra fine Ottocento e primo Novecento, dal preraffaellismo inglese al naturalismo e al classicismo, e dal liberty al futurismo. Scopo di questo volume, nato da una collaborazione tra l'Archivio di Stato, l'Università degli Studi e l'Istituzione Macerata Cultura - Biblioteca e Musei, è di invitare a una rilettura dell'opera di Tassara, tentando al tempo stesso di tracciare alcuni percorsi che – si auspica – potranno essere d'aiuto a future ricerche sulla sua produzione artistica. L'operazione non è casuale: Tassara fu per lungo tempo attivo a Macerata, prima come direttore della Scuola d'Arte applicata all'Industria, in seguito come insegnante di una Scuola di disegno da lui stesso fondata. Inoltre, al momento di lasciare la città, nel 1911, consegnò alla Prefettura gran parte della propria produzione: un vasto fondo composto soprattutto da disegni, progetti ed esercizi che – come nota Pio Cartechini nella prefazione all'inventario, realizzato nel 1981 – venne successivamente donato all'Archivio di Stato; a questo si è di recente aggiunto un faldone miscelaneo ricevuto dall'Archivio di Stato di Ancona, dove era presumibilmente finito per errore materiale nel corso del trasferimento di altre carte, che ha consentito di ricostruire in maggiore dettaglio la fallita avventura della fabbrica di maioliche impiantata da Tassara a Firenze nel 1883, prima dell'arrivo a Macerata. Si tratta, complessivamente, di quasi 1800 documenti che prima della sistemazione attuale si trovavano in uno stato di totale disordine: disegni di vario genere, corrispondenza e appunti giacevano mescolati a materiale didattico, presumibilmente utilizzato in parte dagli alunni e in parte dallo stesso Tassara. Dato che la quasi totale assenza di datazioni, con l'eccezione degli studi di ingegneria meccanica, rendeva impossibile la ricostituzione del fondo in senso storico-cronologico, l'unica scelta possibile era dividere il materiale sulla base dei soggetti trattati e della tipologia. Tale scelta era assistita e giustificata da un progetto abbozzato dallo stesso Tassara per l'organizzazione del proprio laboratorio, che ha permesso di dividere il materiale nelle sezioni Notizie e riconoscimenti, Meccanica, Architettura e scultura, Lettere e monogrammi, Scultura in metallo e in materiale fittile, Ritrattistica e disegni diversi, Arte decorativa. A queste è stata aggiunta la sezione Varie, nella quale sono confluiti i bozzetti realizzati come esercitazioni e quelle tipologie di progetti – ad esempio quelli a carattere urbanistico – che non consentivano, a causa della loro esiguità, di dar vita a sezioni autonome. I bozzetti, i disegni, le relazioni, la corrispondenza e gli appunti riconducibili a un medesimo soggetto sono stati raggruppati, in modo da ricreare – per quanto possibile – i “fascicoli” dei singoli progetti pensati da Tassara. È evidente, dunque, come uno studio sulla vita e l'opera di questo artista non possa prescindere dal materiale conservato nell'Istituto e interamente a disposizione degli studiosi: il fondo più ricco e completo – a quanto risulta – per ricostruire il suo “laboratorio”, le committenze, i riconoscimenti, e per ripercorrere i suoi processi creativi, dalla fase progettuale alla realizzazione dell'opera.

È stata precisamente questa coincidenza a invitare alla realizzazione di questo volume. Muovendo dalle tracce lasciate da Tassara nel corso della sua permanenza nella nostra città – i documenti d’archivio, le sculture, ma anche le testimonianze dei contemporanei – i contributi qui raccolti tentano di ripensare la sua opera e il suo profilo artistico e politico da prospettive e ambiti disciplinari diversi. L’intento è di superare quelle etichette o quegli stereotipi che spesso in passato hanno impedito di cogliere la complessità artistica del suo percorso: si può pensare, ad esempio, alla sbrigativa definizione di “scultore dei Mille” – e alla riduzione, quindi, dell’opera di Tassara alla sola celebrazione dell’impresa garibaldina – fino all’immagine di un talento in qualche modo costantemente inespresso, capace di fantasiose invenzioni quasi sempre prive di applicazione pratica.

Nel clima venutosi a creare aveva certamente rappresentato un’eccezione la mostra realizzata nel 1977 dall’Archivio di Stato, in accordo con il comune di Macerata e l’Associazione Amici dell’Arte, e la cui brochure era stata curata da Giulio Angelucci.

Di recente, un valido impulso a una maggiore e migliore conoscenza di Tassara in ambito nazionale è stato certamente costituito dall’inserimento del fondo da lui prodotto fra gli archivi di architetti e ingegneri attivi nella nostra regione fra l’Ottocento e il Novecento. Lo si trova infatti descritto nel volume L’architettura negli archivi. Guida agli archivi di architettura delle Marche, realizzato nel 2011 dalla Soprintendenza archivistica per le Marche, unitamente al Dipartimento DARDUS dell’Università Politecnica, prendendo avvio dal progetto di censimento promosso dalla Direzione Generale per gli Archivi.

Nella stessa ottica di analisi puntuale da un lato e di contestualizzazione più ampia dall’altro, si muovono i contributi qui riuniti che danno vita a un quadro coerente ed esaustivo dell’opera di Tassara, offrendo al contempo l’invito ad ulteriori riflessioni e ricerche. Il saggio di Martina Cerqua e Federico Valacchi, muovendo dai documenti conservati nell’Archivio di Stato, fornisce una ricognizione complessiva del suo percorso, dalla giovinezza alla morte, ricostruendone – nel solco della vicenda biografica – l’evoluzione artistica e le tappe della militanza politica. Da un’angolatura differente, Rosa Marisa Borraccini indaga gli anni maceratesi dell’artista attraverso le testimonianze dei contemporanei, in particolare di Giulio Natali e di Virgilio Brocchi, evidenziando il coinvolgimento di Tassara nel tessuto politico e culturale della città e la costruzione, potremmo dire, del suo “personaggio”. Il saggio di Maria Vittoria Carloni ricostruisce le vicissitudini subite dalle varie “tracce” – soprattutto sculture – lasciate da Tassara nelle collezioni civiche di Macerata, fornendo un validissimo strumento per indagini future. Il testo di Fabio Camilletti parte infine da una prospettiva storico-culturale per analizzare i progetti di scultura funeraria conservati nell’Archivio di Stato, mostrando da un lato i legami di Tassara con le principali correnti dell’arte europea a lui contemporanea, e dall’altro il modo in cui la sua arte cimiteriale si lega al modo in cui l’Ottocento inquadra il problema della morte e della sopravvivenza dell’anima.

Muovendosi fra analisi storica, documentaria e storico-artistica, i saggi rendono dunque di Tassara un’immagine suggestiva ed inedita, ricollocandone la vita e l’opera in un più ampio contesto italiano ed europeo.

Accompagna il volume una raccolta di alcuni documenti e disegni conservati nell’Archivio di Stato e di sculture presenti nei Musei civici di Palazzo Buonaccorsi. Le sezioni in cui il materiale è stato suddiviso sono le stesse che hanno guidato il riordino dell’archivio, sulla base del progetto, già menzionato, dello stesso Tassara: un modo, potremmo dire, di vedere la sua opera come lui la vedeva – un cantiere attivo, poliedrico, aperto.

Maria Grazia Pancaldi

SAGGI

Lo scultore, il poeta, l'inventore, il soldato. Profilo biografico di Giovanni Battista Tassara*

Martina Cerqua – Federico Valacchi

1) La formazione artistica e politica e l'esperienza dei Mille

Quella di Giovanni Battista Tassara è una figura poliedrica, sotto molti punti di vista espressione concreta delle tensioni e delle contraddizioni che attraversano il Risorgimento. Tassara è al tempo stesso patriota, artista, insegnante, imprenditore e figura profondamente calata nel suo tempo ma, alla fine, è soprattutto un uomo sostanzialmente irrisolto e da qui, probabilmente, deriva il fascino che esercitò sui contemporanei e che continua ad esercitare oggi quando se ne studi più da vicino la figura.

Nacque il 24 giugno 1841 a Genova, figlio di un pescatore di coralli e di una ricamatrice di tombolo. Si ha notizia di un solo fratello, Emilio. Da adolescente non seguì le orme del padre, a causa della sua gracile costituzione e probabilmente anche per dare voce al suo estro creativo, che mise alla prova prima presso la bottega di un fabbro, poi presso un orafo cesellatore e, infine, presso lo studio dello scultore Giovan Battista Cevasco che lo iniziò anche alla politica, coinvolgendolo negli ambienti repubblicani che lottavano per l'unificazione nazionale.

Tassara frequentava anche la Consociazione operaia di Genova dove seguiva i corsi di preparazione scolastica ed atletica e, illegalmente, veniva addestrato al tiro a segno. La prima azione "eversiva" di Tassara fu la partecipazione ai falliti moti mazziniani di Genova nel 1857, insieme al fratello Emilio. Per quei fatti Emilio venne condannato a dieci anni in contumacia, mentre Giovanni Battista evitò conseguenze giudiziarie solo grazie all'intercessione del suo maestro d'arte.¹

Nonostante lo scampato pericolo Tassara non abbandonò la lotta e, anzi, il 4 maggio 1860 fuggì da casa

per unirsi ai Mille in partenza da Quarto, malgrado la forte contrarietà del padre che si dice lo abbia addirittura inseguito con una corda per poterlo bloccare.² L'entusiasmo era tale che giunto a Marsala, l'11 maggio, nella foga dello sbarco rischiò persino di annegare.

Si distinse poi a Calatafimi, sull'altura di Pianto Romano, meritando una medaglia che rifiutò in cambio del grado di caporale, con la menzione d'onore.

Nel momento della battaglia Tassara non poteva sapere che, a distanza di anni, proprio questo episodio avrebbe segnato anche la sua carriera artistica. Il nodo della questione fu Crispi, braccio destro di Garibaldi durante le operazioni belliche in Sicilia. L'artista infatti non incontrò il futuro statista durante quelle ore cruciali per i garibaldini e sostenne per tutta la vita che Crispi non aveva preso parte alla battaglia, attirandosene inevitabilmente l'odio. Indipendentemente dal giudizio di Tassara, le fonti riguardo alla partecipazione di Crispi alla battaglia sono dissonanti; alcune danno per certa la sua partecipazione alle vicende del maggio, altre la negano ed in entrambi i casi non sembra peregrina una interpretazione squisitamente politica delle diverse posizioni.³

Quello che è certo è che Tassara negò ferocemente la presenza di Crispi come dimostra, se ce ne fosse bisogno, un suo manoscritto del 1905, intestato sul verso della quarta pagina «all'amico avvocato Domenico Spadoni, direttore del giornale l'Esposizione Marchigiana», oggi conservato presso la biblioteca Mozzi-Borgetti. Nel documento vengono elencati i nomi dei marchigiani che si arruolarono con i Mille, tra cui il patriota Lorenzo Carbonari elogiato perché «finì serenamente e assai modestamente i suoi giorni senza dare il conto a saldare come seppero fare tanti altri, primo fra i quali il Crispi,

di maledetta memoria, che seppe trarre profitto perfino dalla sua ascesa al Campo di Calatafimi quando si fu benassicurato che la battaglia era finita».⁴

Da Pianto Romano il teatro degli scontri si spostò a Palermo, dove Tassara venne ferito alla clavicola, mentre cercava di spostarsi in prima linea al fianco degli arditi “carabinieri genovesi”. La ferita era piuttosto grave, ma non bastò a far accettare allo scultore il congedo con una medaglia. Tassara volle restare in Sicilia e per questo venne innalzato al grado di sergente. Finché non si fu ristabilito completamente prestò servizio presso l’Intendenza militare, diretta dal generale Giovanni Acerbi e dal maggiore Ippolito Nievo; fu un momento molto importante per Tassara, che seppe conquistare la benevolenza dei due superiori e, soprattutto, ebbe il privilegio di leggere i versi dell’autore delle *Confessioni di un italiano*.

Durante l’estate, dunque, Tassara non prese parte alle operazioni che portarono i garibaldini ad oltrepassare lo stretto di Messina e a prendere Napoli e tornò sul campo di battaglia solo nell’ottobre del ’60 per partecipare alla sanguinosa battaglia del Volturmo. In quell’occasione Tassara combatté nella XVIII divisione, guidata da Nino Bixio e il 26 ottobre ebbe modo di assistere all’incontro tra Garibaldi e Vittorio Emanuele II a Teano. La battaglia del Volturmo fu l’ultimo atto della spedizione. Il 7 novembre 1860 Vittorio Emanuele esautorò infatti dai loro compiti militari le Camicie Rosse, consegnando loro le “medaglie ai Mille” a Napoli, il Generale si ritirò a Caprera e i suoi volontari tornarono alle proprie vite, per quanto segnati in maniera indelebile da quella esperienza come proprio l’intera vita di Tassara dimostra.

2) Firenze e Vienna

Dopo un breve soggiorno nella sua Genova, agli inizi del 1862 Tassara si trasferì a Firenze, dove sposò la pittrice e scrittrice Serafina Botto, anche lei genovese,

autrice di carmi, commenti su questioni artistiche e di alcune biografie di uomini illustri.⁵

Tassara preferì lavorare in proprio, piuttosto che entrare nella bottega di qualche artista affermato e per questo aprì un proprio atelier, descritto nelle cronache dell’epoca come traboccante di bozzetti di vario genere, di argomento sacro o profano e soprattutto di tanti busti di Garibaldi e di personaggi illustri, frequentatori dei circoli culturali e massonici fiorentini, testimonianza della benevolenza di cui l’artista godeva.⁶ Tra le opere esposte nell’atelier quella che ebbe maggiore eco fu la *Coppa monumentale*. Tassara impiegò una sola settimana per realizzarne il bozzetto e al principio del 1870 iniziò l’opera vera e propria, creando un vaso dalla forma ellittica che ricordava una nave, sorretto da gruppi di sculture che, ci dice proprio la moglie di Tassara in una lettera che Ignazio Cantù pubblicò nell’*Album dell’esposizione industriale italiana*,⁷ furono largamente commentati nei giornali fiorentini dell’epoca, in occasione della sua prima esposizione al pubblico nel 1871, nello studio dell’artista. Lo stile della coppa, dice ancora la Botto nella stessa lettera, «[...] che tiene del Seicento tanto quanto basta a caratterizzarla, ma lascia trasparire come un raggio della purezza del secolo precedente», colpì molti dei tremila visitatori che in soli quindici giorni videro l’opera, nella quale gli estimatori riscontravano suggestioni che rimandavano ad Ariosto, Dante o Shakespeare, avvicinandola a scultori del passato, senza dimenticare di celebrarne comunque l’innegabile originalità: «è bello come Cellini, come Michelangelo, ma non è né l’uno né l’altro, perché è veramente Tassara».⁸

I gruppi scultorei sono ispirati dal motivo della perenne lotta del bene contro il male; così sul coperchio e sui manici si scontrano buoni e cattivi, mentre alla base due figure umane, l’uno vecchio e debole, l’altro giovane e vigoroso, reggono la coppa, circondati da quattro tritoni e minacciati da figure mostruose. Ognuna delle figure riflette il lungo studio dal vero; la nudità, precisa la Botto, non offende il pudore nonostante sia colma di

verismo, e le bende che avvolgono i corpi sono eseguite con tale maestria da mitigare l'uniformità della composizione, donando maggiore verità allo spasmo in cui sono ritratte le figure. E, infine, per quanto la fonte debba essere considerata senza dubbio "di parte", la Botto ci dà una sua interpretazione del significato simbolico dei gruppi: «alla base [...] io vi indovino gl'impedimenti che il fato e la umana malignità pongono sulla via del genio; in quella punta d'humour [...] vedo il genio stesso che si sente superiore e si vendica ridendo; e in quella mistica ghirlanda di fiori e di lauro l'oppresso giovane, nella cui testa l'artista ritrasse se stesso [...] mentre il suo nemico lo morde al costato, io veggo tutta una storia d'amore, di arte e di lotta».⁹

Nel 1871 Tassara espose la coppa a Milano alla seconda Esposizione Artistica e Industriale Italiana, ma la collocazione tra oggetti e macchinari di tipo industriale penalizzò l'opera. La commissione incaricata di esprimersi in merito non tenne in alcun conto l'apprezzamento dimostrato dalla notevole quantità di pubblico che si raccoglieva intorno al modello, tanto che la coppa venne definita estranea alla categoria in cui era stata collocata. Nonostante questa nota amara, cui si aggiunse anche l'impossibilità di fondere il modello a causa degli alti costi che l'operazione richiedeva, il Ministro dell'Industria premiò comunque la coppa con una medaglia.¹⁰ Dopo l'esposizione di Milano, l'opera ebbe identica fortuna e ammirazione da parte di pubblico e critici nelle esposizioni di Monaco di Baviera e di Vienna. Qui venne premiata all'Esposizione Universale e ciò garantì a Tassara due importanti commissioni destinate proprio al palazzo sede dell'esposizione: i due grandi bassorilievi per la porta settentrionale e, soprattutto, le venti statue per il «Padiglione dei Fanciulli», che rappresentavano i costumi di donne e bambini del mondo. Per questo, tra il 1872 e il 1873, Tassara si trattenne nella capitale austriaca, ma, nonostante la buona volontà dell'artista, nemmeno il periodo viennese gli valse minori disagi economici. La città venne tra l'altro sconvolta dal colera e da una grave

crisi finanziaria, tanto che alla fine del 1873 lo scultore decise di far ritorno a Firenze.

Una volta rientrato nel capoluogo toscano, Tassara ebbe modo di frequentare il salotto della famiglia Peruzzi, nobili fiorentini intorno ai quali si raccoglievano, ogni lunedì, importanti personalità artistiche come Ussi, Barabini, Mussini e Gordigiani ed esponenti della Destra storica, come Minghetti, Mantegazza e Conti. Il fatto che lo scultore fosse così ben accolto negli ambienti culturali della sua città d'adozione, come egli stesso la definiva, ne dimostra l'assonanza con le aspirazioni artistiche del Purismo toscano e la capacità di collocarsi in un contesto politico e culturale di assoluta rilevanza. La posizione sociale e la stima che il Tassara si era procurato con il suo lavoro fecero sì che l'artista in questo periodo fiorentino ottenesse le maggiori commissioni pubbliche e private della sua carriera, come ad esempio diversi ritratti di personalità del calibro di Mario Rapisardi e Nino Bixio. Per quest'ultimo avrebbe anche dovuto scolpire un monumento ufficiale, per il quale ottenne addirittura il caloroso sostegno di Garibaldi.¹¹ Alla fine, però, nonostante la commissione sembrasse ormai certamente sua, l'opera venne affidata ad Ercole Rosa.

Nello stesso anno gli vennero commissionati da una società marmifera anche due candelabri, decorati in stile quattrocentesco con putti danzanti. Anche in questo caso, come era avvenuto per il monumento a Bixio, Tassara fu però beffato: il prezzo pattuito era di quattordicimila lire, ma gliene vennero corrisposte soltanto tremila. A parziale risarcimento arrivò per i candelabri un premio a Parigi, ma l'incaricato di andare a ritirarlo spedì allo scultore solo il diploma, tenendo per sé la medaglia.¹²

Diversa fortuna ebbe invece un'altra interessante commissione per il Cimitero monumentale di Staglieno, una statua di Mosè, che si può ancora ammirare all'interno della chiesa del camposanto genovese, dove lo stesso Tassara sarebbe poi stato seppellito, nel Campo dei Mille.

Nel 1878 partecipò al concorso milanese per la realizzazione di un monumento a Vittorio Emanuele: ancora una volta Tassara progettò un'opera al di sopra della propria disponibilità economica, plasmando un modello dalle dimensioni ciclopiche, un'architettura di cinque metri di altezza popolata da dodici figure. Si coprì di debiti per realizzarlo, trasportarlo e collocarlo nelle sale del concorso, ma non ebbe successo e ne poté conservare solo le figure, distruggendo invece il contesto architettonico.

Il 1878 fu anche l'anno in cui realizzò una delle sue più importanti commissioni pubbliche, ottenuta nel marzo 1876 dietro interessamento del Rapisardi: la tomba di Vincenzo Bellini a Catania. Il monumento funebre è addossato al secondo pilastro della navata destra del duomo della città etnea e l'apparato decorativo è costituito da un bassorilievo molto schiacciato, scolpito nel pannello in marmo che fa da sfondo alla tomba, raffigurante l'apoteosi del Maestro trasportato in cielo dagli angeli e da un bassorilievo in bronzo che decora, invece, il basamento; qui trova posto il coro delle protagoniste delle opere del Bellini e, tra di loro, c'è la «Sonnambula» che intona: «Ah non credea mirarti sì presto estinto, o fiore». Tassara non rinuncia nemmeno alla rappresentazione grafica della musica di accompagnamento dell'aria citata, scolpendone le note nella targa del sarcofago, dietro la figura della Melodia. Quest'ultima si trova in piedi accanto al sarcofago, sul quale ha depresso tre corone e tiene la mano sul cuore, fonte dell'ispirazione belliniana.

Inutile sottolineare che l'opera in questione fruttò numerosi riconoscimenti all'artista, ma, come al solito, le soddisfazioni si limitarono all'ambito della critica, senza produrre risultati accettabili dal punto di vista economico: al momento della riscossione del compenso, Tassara si trovò in contenzioso con il comune di Catania che alla fine gli corrispose settemilaottocento lire, vale a dire nemmeno il necessario per coprire i debiti da lui contratti per i costi di fusione.¹³

Tassara sembrava in quegli anni in procinto di affermarsi definitivamente in ambito artistico, forte anche della buona reputazione di cui godeva negli ambienti culturali e politici fiorentini e del fatto che potesse contare su commissioni più o meno importanti anche da parte di privati. Ma la sua quotidianità consisteva ancora, a quarant'anni, nell'arrancare tra debiti e incertezze.

La consacrazione nell'Olimpo degli scultori non arrivò mai, e, anzi, la fine del secolo fu costellata da un crescendo di sconfitte e di scelte sbagliate che condussero la sua carriera ad un inarrestabile declino.

Tra il 1871 e il 1887, a Firenze, ebbe una sola, ultima occasione prestigiosa, nell'ambito della decorazione della facciata di Santa Maria del Fiore, rimasta tristemente incompiuta dalla metà del Quattrocento. Il progetto iconografico per il duomo fiorentino era imperniato sulla scelta di figure ispirate a tematiche fortemente sentite nell'arte medievale, adottando come motivo ispiratore il culto mariano. A Tassara furono commissionate le statue di Aronne e Samuele, simboli dell'Arca dell'alleanza, posizionate l'una al vertice del frontone della porta laterale destra e l'altra al vertice del frontone della porta laterale sinistra.¹⁴ La partecipazione al progetto di completamento di uno dei monumenti più importanti e di maggior pregio in Italia, al quale sovrintesero il filosofo e pedagogista Augusto Conti, per l'ideazione iconografica e l'architetto Emilio De Fabris, per il disegno della facciata, avrebbe potuto rappresentare per Tassara una buona opportunità per mantenere la propria visibilità negli ambienti culturali fiorentini e per procurarsi nuove commissioni pubbliche o private. Evidentemente però neppure questo lavoro riuscì a farlo uscire dalla precarietà anche se nelle fonti non si hanno riscontri delle ragioni per cui dopo questo lavoro, lo scultore abbia deciso di cambiare momentaneamente strada abbandonando l'arte "pura" per un ambizioso progetto industriale.

3) *L'esperienza industriale e il primo periodo maceratese*

Il 24 marzo 1883, nel tentativo di imprimere una svolta alla sua esistenza, Tassara intraprese un progetto di fabbricazione di ceramiche artistiche dando avvio ad un'attività che lo avrebbe condotto invece ad un vero e proprio naufragio. Dopo aver raccolto l'adesione di varie personalità fiorentine, fondò una società anonima denominata Società Della Robbia. Lo scultore sarebbe stato il direttore artistico della fabbrica di maioliche, dove avrebbe curato la produzione di vasi, piatti e altri oggetti di uso quotidiano, ma anche di fregi e bassorilievi per la decorazione di edifici, in uno stile che si ispirava alle ceramiche dei Della Robbia.

Si trattò senza dubbio di una scelta scaturita dalla sensibilità e dall'attenzione dello scultore verso le tendenze più innovative della società ottocentesca. L'iniziativa di Tassara si inseriva infatti a pieno titolo nelle riflessioni che, sulla scia della crescente industrializzazione, andavano sviluppandosi in merito al valore della produzione industriale in rapporto a quella artigianale. In questo senso l'esempio più significativo era senz'altro quello di William Morris che, nell'Inghilterra di fine Ottocento, aveva tentato di ricomporre le contraddizioni tra artisti e artigiani che scaturivano dai modelli di produzione seriale di oggetti di design, rifiutando tenacemente la divisione del lavoro tipica della fabbrica, in favore di una riorganizzazione della produzione ispirata alle botteghe artigiane medievali, dove l'oggetto prodotto non subiva quel processo di banalizzazione frutto della produzione in serie.¹⁵ Anche Tassara, fedele a questi principi, voleva mettere la sua arte al servizio della produzione industriale, intuendone l'importanza ma non volendo rinunciare a canoni di eleganza e raffinatezza. Lo scultore – soldato, insomma, aderiva, sia pure senza cedere agli eccessi morrisiani, a quella scuola di pensiero secondo cui, unendo il concetto del bello alla funzionalità degli oggetti nati dalle catene di montaggio, si poteva fare in modo che più ampie fasce di

popolazione potessero godere dei beni fino a quel momento destinati alle classi privilegiate, scongiurando al tempo stesso il rischio dell'alienazione dell'operaio inchiodato alla catena di montaggio a suo tempo profetizzato da Marx. L'adesione a questi ideali non portò Tassara al successo economico, ma rappresentò sicuramente un momento di forte crescita culturale e di ulteriore avvicinamento al socialismo ed è testimonianza di quanto intensamente Tassara visse il suo tempo. Malgrado i buoni propositi e la modernità dell'idea, l'impresa si risolse in un disastroso fallimento come testimoniano le carte conservate nel fondo Tassara.¹⁶

Nel periodo immediatamente successivo alla chiusura della fabbrica, data la sua difficile situazione economica, alcuni amici si mossero per aiutarlo e, grazie all'interessamento di Massimo D'Azeglio e in particolare di Matteo Ricci, nel 1885 Tassara ottenne l'incarico di dirigere la neonata Scuola d'Arte applicata all'Industria di Macerata. La scuola maceratese trasse grande beneficio dalla direzione di Tassara: il numero di iscritti crebbe rapidamente e alcuni degli alunni vennero premiati dal Ministro della Pubblica Istruzione all'Esposizione di Camerino del 1888.¹⁷

Nel 1889 lo scultore perse sua moglie Serafina e dopo qualche tempo strinse nuove nozze con la maceratese Luisa Carradori.

Negli anni in cui diresse la Scuola d'Arte, Tassara prese parte attiva al tentativo messo in essere da parte almeno della società maceratese di sottrarre la città al suo secolare immobilismo e di liberarla dalle tradizionali e consuete dinamiche di un'egemonia politica, sociale e culturale ancora totalmente detenuta da pochi notabili. In quegli anni, proprio per effetto di questa spinta al rinnovamento, a Macerata si assistette ad una inusitata vivacità del dibattito politico che si tradusse in una moltiplicazione dei partiti e nella costituzione di diverse nuove testate giornalistiche. Tassara partecipò pienamente a questo processo come dimostrano le sue frequentazioni e la collaborazione con il giornale socia-

lista «La Provincia Maceratese», un settimanale che in tempi molto rapidi conobbe un eccezionale successo e che affrontava le diverse tematiche con piglio progressista, ma senza mai usare toni di aperta rottura con la tradizione. L'ispirazione socialista era sapientemente mascherata e venne proposta gradualmente, a dosi "omeopatiche", quasi a voler far abituare a poco a poco il lettore medio maceratese, tendenzialmente refrattario alle novità e a nuovi possibili punti di vista. L'orientamento della redazione non si discostò insomma in maniera brusca da quello dalla stampa di matrice liberale e concesse ampi spazi alle tematiche culturali e ai resoconti della vita intellettuale cittadina ma negli argomenti di attualità politica, il taglio fu apertamente anticlericale e anticrispino.¹⁸

Tassara, che si riconosceva perfettamente nelle posizioni del giornale, collaborò con diversi scritti, diventando anche membro della Commissione esecutiva della sezione socialista. Sulla natura concreta dell'impegno politico di Tassara abbiamo documentazione molto esigua, anche se è lecito pensare che il suo sia stato un contributo più di pensiero che di azione. Ne è testimonianza anche il legame fraterno che si creò con le persone che componevano la sezione, primo fra tutti Giovanni Spadoni, cui lo scultore affidò il proprio testamento, i cimeli garibaldini, perché li esponesse al Museo del Risorgimento, i libri e il suo busto di Marx, perché andassero alla sezione socialista.¹⁹

Ma oltre a Spadoni vanno ricordate anche altre amicizie di Tassara, che contribuiscono a delinearne la figura sul piano pubblico e politico oltre che personale. Tra questi l'avvocato Lamberto Antolisei, giovane socialista, uomo di cultura, deputato in Parlamento, uno degli *hominis novi* della politica maceratese che fu protagonista di un raro momento di vivacità e artefice di un radicale cambiamento di rotta in un contesto dove la politica era in definitiva percepita come attività personalistica e grettamente asservita al "campanile" di origine.

Tra gli amici di Tassara figura poi anche un acceso democratico dalla notevole personalità, molto simile al Tassara per il temperamento combattivo e la forte idealità: l'ottonaio Comunardo Braccialarghe, conosciuto come anarchico e, insieme, di fede garibaldina, che nutriva aspirazioni internazionalistiche mescolate però a tendenze irredentiste. Ai tempi di D'Annunzio, cominciò a fare il giornalista a Milano, firmando i suoi articoli con lo pseudonimo di "Folco Testena", poi si trasferì in Argentina dove fu redattore di alcune riviste. Infine tornò in Italia, nei primi anni '20, dove, senza aderire al fascismo, elogiò l'immagine di forza e aggressività che il regime conferiva al Paese. Tassara lo frequentava quando era ancora un giovane legato alle sue umili origini e al lavoro manuale che la sua famiglia, come testimonia il cognome, si tramandava da generazioni, ma che già all'epoca auspicava un futuro diverso, come poeta o scrittore. Amicizia importantissima fu anche quella con lo scrittore socialista Virgilio Brocchi, dai cui lavori emergono tra l'altro anche aspetti della vita privata del Tassara, almeno durante il suo secondo periodo maceratese.

Accanto a Virgilio c'era sempre suo fratello minore, Renato di cui è noto il rapido e prorompente ingresso nel socialismo maceratese: si laureò in giurisprudenza a soli ventitre anni e mise subito la sua preparazione a servizio del proletariato e del socialismo, fondando la Camera del lavoro in una provincia in cui non si conoscevano precedenti iniziative di associazionismo di massa, data la caratteristica frammentazione del lavoro manuale in molte botteghe artigiane. Diresse anche «La Provincia Maceratese», che nei primi anni del Novecento divenne organo di stampa del Partito e della stessa Camera del lavoro. Renato Brocchi non ebbe però modo di dispiegare per intero la sua attività politica, vittima, a soli ventiquattro anni, del primo caso di tifo registratosi a Macerata.

Un altro maceratese che frequentava la sezione socialista era il maestro e poeta Valeriano Calcagni cui

Tassara nel 1909 dedicò una foto definendolo «caro compagno, cuore e mente di poeta e artista, alle giovani coscienze degno maestro educatore».²⁰

Un'altra amicizia di cui resta traccia è quella con l'avvocato osimano Lionello Marini. Anche a lui lo scultore aveva in mente di inviare una sua foto, perché l'avvocato la mettesse tra i suoi ricordi patriottici, ma oggi l'immagine destinata al Marini è conservata nel fondo Tassara, presso la Biblioteca comunale.²¹

Allo stesso periodo va poi ricondotta la frequentazione con l'avvocato e repubblicano anconetano Oddo Marinelli, personalità notevolissima per gli impegni politici assunti durante il primo cinquantennio del Novecento che fu tra l'altro presidente del Comitato di liberazione marchigiano e membro dell'Assemblea costituente.²²

Ultimo affezionato amico di Tassara, di gran lunga il più caro, fu il giovane pausolano Giulio Natali. Promettente letterato, attivo nella vita intellettuale locale con la direzione della rivista di arte e letteratura «Vita Marchigiana», fu affidatario delle memorie autobiografiche del Tassara che trasformò poi nell'unica biografia esistente sullo scultore, che Natali integrò con informazioni tratte dalla sua corrispondenza con Tassara, purtroppo andata perduta.

4) Roma e il monumento a Calatafimi

Oltre alle amicizie maturate nel corso del primo decennio del Novecento, il soggiorno maceratese portò a Tassara anche l'ultima e più prestigiosa commissione, accompagnata però dal solito bagaglio di amarezze. Grazie alle pressioni dello scultore e amico Giulio Monteverde, nel 1899 Tassara ricevette l'incarico di realizzare due bassorilievi in bronzo per il monumento-ossario progettato da Ernesto Basile per Pianto Romano, luogo simbolo della battaglia di Calatafimi, che era stato inaugurato il 15 maggio 1892, nel 32° anniversario della

battaglia dei Mille. Aveva la forma di un obelisco a base quadrata, alto quasi trenta metri che doveva essere completato da un idoneo apparato iconografico. Nessuno meglio di Tassara, superstite garibaldino, avrebbe potuto occuparsi di una simile opera, che per l'artista rappresentava oltretutto un'ideale sublimazione di quei lontani giorni gloriosi e di quei momenti colmi di speranze e di afflitti di fratellanza e di libertà che erano poi stati tanto delusi dal nuovo Regno d'Italia.

Per meglio seguire gli aspetti burocratici legati alla realizzazione del monumento Tassara ebbe la malaugurata idea di lasciare gli incarichi di direttore e professore alla Scuola d'Arte per trasferirsi a Roma, dove avrebbe dovuto curare i rapporti con l'amministrazione statale e gli ambienti politici della capitale. Così facendo rinunciò alla sua unica fonte di guadagno, o, per meglio dire, di sussistenza, per iniziare un lungo iter denso di ostacoli non solo pratici, ma anche e soprattutto politici e ideologici.

Il contrasto più forte, come già detto, fu quello con Francesco Crispi le cui tendenze autoritarie mal si conciliavano con lo spirito repubblicano e socialista di Tassara. Crispi, allora Presidente del Consiglio, era interessato ad ottenere dall'opera di Pianto Romano un riconoscimento dei suoi trascorsi garibaldini e voleva essere celebrato come uno degli eroi di Calatafimi. Lo scultore non intendeva però inserire lo statista siciliano nel programma iconografico dei suoi bassorilievi e si assunse tutti i rischi che derivavano dallo scontro con una personalità politica tanto importante. La spinosa questione, per buona sorte del Tassara, si risolse solo con la morte di Crispi nel 1901.

Nonostante la volontà di Crispi di togliere la commissione al Tassara ed impedire la fusione in bronzo del modello, l'opera vide perciò la luce come due bassorilievi lunghi tre metri e alti un metro e cinquanta, con un rilievo delle figure che sporge per trenta centimetri. L'artista scelse di rappresentare quelli che per lui erano stati gli episodi salienti della battaglia garibaldina: lo

Sbarco a Marsala, modellato tra il 1891 e il 1892, e la *Battaglia di Calatafimi*, eseguita tra il 1892 e il 1896. I due grandi pannelli sarebbero stati posizionati ai lati dell'ossario, mentre, per decorare l'obelisco Tassara realizzò un'enorme corona di palme e quercia, che misurava quasi due metri di larghezza e due metri e mezzo di altezza ed era ornata dal simbolo della Trinacria.

I bassorilievi di Calatafimi furono l'ultima commissione ottenuta dal Tassara. La sua idealistica e velleitaria battaglia con Crispi, durata ben dieci anni, si concluse quindi a favore dello scultore, ma anche in questo caso lo scultore non ne trasse alcun beneficio economico: ottenne infatti un compenso di ventunomila lire, ma restò in debito di cinquemila lire con il fonditore.²³

5) *Il secondo periodo maceratese*

Nel 1899 Tassara tornò a Macerata, dove, nel frattempo, il suo posto di direttore della Scuola d'Arte era stato affidato ad altri. Non potendo vivere lontano dall'arte si impegnò allora nell'organizzazione di una sua scuola di disegno, nella quale, fedele ai suoi ideali, accolse tra l'altro molti studenti poveri, e si dedicò alla scrittura di testi narrativi e di poesie.

Nel 1901, in un nuovo sussulto imprenditoriale, tentò di aprire una fabbrica di sedie a Sarnano, ma anche questa si rivelò un'impresa sfortunata.

Un momentaneo sollievo alle sue ambascie venne dall'Esposizione Regionale²⁴ che si tenne a Macerata nel 1905, a cui parteciparono molti suoi ex allievi, ormai divenuti artisti. L'esposizione fu una tra le prime esperienze del liberty nelle Marche e rappresentò un evento del tutto nuovo per una città condannata fino a quel momento alla marginalità nell'ambito dello Stato unitario e legata a orientamenti stilistici più tradizionali, di gusto storicista. In questa occasione il tessuto urbano della città fu interessato da importanti cambiamenti, a partire proprio dagli spazi espositivi, che furono allestiti

extra moenia violando il tabù della cinta muraria e cambiando il volto della città dopo almeno due secoli di immobilismo. Tassara fu coinvolto in questo processo sia dal punto di vista emotivo che da quello operativo e pubblicò nel volumetto *Fiori d'Arte*²⁵ il commento alle opere esposte, dedicando agli artisti che avevano attirato la sua attenzione critiche costruttive e consigli paterni. Va ricordato che lo stesso affetto paterno, che aveva contraddistinto l'insegnamento e il successivo lavoro di valutazione artistica, si manifestava anche verso i giovani che non si occupavano di arte, ma che comunque frequentavano gli ambienti politici e culturali amati dallo scultore che spesso veniva infatti fermato per la strada da ragazzi che lo chiamavano "papà Tassara".

Tra il 1901 e il 1905 ricevette dagli organismi del governo centrale molte promesse di un posto di lavoro adeguatamente remunerativo, ma non ebbe altro che incarichi come regio commissario agli esami delle Accademie di Belle Arti. La quotidianità di Tassara era sempre costellata di difficoltà e delusioni: si ha notizia, per esempio, della promessa, disattesa, del ministro Nasi e del presidente Zanardelli per un posto presso un museo o una galleria e dello sforzo vano dell'onorevole Ciuffoli perché ottenesse un banco di lotto.

Ad appesantire la situazione contribuiva anche l'atteggiamento della seconda moglie, la contessa Luisa Carradori. Di queste seconde nozze si conosce soltanto l'opinione dell'amico fraterno del Tassara, Giulio Natali,²⁶ secondo il quale la donna aveva allontanato dall'arte il marito, confinando in cantina i suoi modelli e costringendolo ad indebitarsi, anche se non specifica con chi e per quale motivo. Inoltre la contessa si oppose tenacemente all'intenzione del coniuge di adottare una ragazza indigente di Macerata, di cui si conosce solo il nome, Giuseppina, e anche per questo il matrimonio si concluse con la separazione nel 1903. Al di là dei risvolti emotivi il fallimento del rapporto con la Carradori fu per Tassara provvidenziale, o comunque lo liberò del grosso peso economico che la moglie evidentemente rappresentava.

Potendo disporre totalmente della pensione di settantasei lire, che riceveva in qualità di veterano dei Mille e non dovendo più sostenere spese eccessive, riuscì a pagare ogni suo debito e si ritirò a vivere in una soffitta, accudito amorevolmente dalla giovane Giuseppina che considerava come una figlia.

Altro motivo di sollievo fu vedere finalmente collocate stabilmente le sue opere. Il Consiglio comunale e quello provinciale si adoperarono infatti in quel periodo per trovare ad esse adeguata sistemazione, fino all'approdo nel palazzo della Prefettura che rappresentò per l'artista la realizzazione di un sogno trentennale: avere un locale dove poter conservare ed esporre i propri lavori.

In questi primi anni del Novecento, oltre a dedicare tempo alla sua arte ed ai suoi amici, Tassara si occupò anche dell'ideazione di un progetto di pubblica utilità. Infatti è a questo periodo che dovrebbe appartenere il *Piano per la rete stradale maceratese*, privo di data e segnatura, che è conservato in Archivio di Stato.²⁷ Il progetto è sicuramente collegato alla costruzione della stazione ferroviaria di Macerata che pose tra l'altro il problema della creazione di strade che collegassero la nuova area ai vecchi quartieri e, soprattutto, che la congiungessero con la via Flaminia. Il tracciato proposto da Tassara prevedeva una via che, con andamento sinuoso, dalla zona della stazione proseguiva parallelamente a viale Umberto, viale Trieste e viale Puccinotti, costeggiava gli odierni giardini Diaz, proseguiva ancora parallela a borgo Cavour e si ricongiungeva con l'incrocio tra la via Flaminia e viale Indipendenza. Il punto debole del progetto era però quello di non aver tenuto nella dovuta considerazione tutti gli aspetti urbanistici e funzionali che l'apertura di nuove strade portava con sé, manifestando il consueto limite esistenziale di Tassara, sempre attento alla dimensione estetica e culturale, ma fondamentalmente assai poco interessato alla soluzione dei problemi concreti.

6) *Tassara inventore*

A parziale smentita di questo limite e a ulteriore conferma della poliedricità del personaggio sta però l'attenzione all'invenzione meccanica che si manifestò nel secondo periodo maceratese. In questa fase, molto produttiva almeno dal punto di vista progettuale, lo scultore si allontanò dalla dimensione squisitamente artistica.

I frutti di questo peculiare periodo creativo costituiscono il nucleo più consistente del fondo Tassara.²⁸ I disegni per la maggior parte non sono datati, ma possono essere ricondotti al ventennio 1888-1908, quindi al periodo in cui Tassara visse prevalentemente a Macerata e, forse, si può tentare un accostamento, sia pure azzardato, tra la nuova vocazione dello scultore e il momento che la città stessa stava attraversando. A fine secolo, infatti, anche Macerata venne finalmente toccata dal progresso: nel 1886 venne costruita la già citata ferrovia, importante non solo perché collegava la città con il resto della regione e con la capitale, ma anche perché creò i presupposti per l'espansione di Macerata oltre quelli che fino ad allora erano gli intoccabili confini della cinta muraria. Non è noto per quale motivo Tassara si fosse avvicinato alla meccanica e non è dato sapere se in precedenza avesse già manifestato questo tipo di interesse. Da quanto si può dedurre, e stando alle fonti superstiti, sembra comunque che l'esperienza debba essere circoscritta ai due periodi maceratesi e sia stata finalizzata soprattutto al tentativo di "inventarsi" un'attività remunerativa alternativa all'arte.

La prospettiva in cui sembrerebbe porsi l'artista è quella di individuare alcuni problemi di ordine pratico per cercare poi delle soluzioni che possano essere prodotte in ambito industriale. Ma anche in questo caso lo scultore non riesce a elaborare qualcosa che sia veramente incisivo e le sue invenzioni meccaniche restano ferme alla dimensione utopica e, di nuovo, estetica, risultando realisticamente inapplicabili ai modelli industriali.

Sorprende comunque l'attualità di certe invenzioni: il progetto per la raccolta dei rifiuti,²⁹ ad esempio, prevedeva la realizzazione di uno stabilimento che trasformasse l'immondizia in concime da ridistribuire poi in cassette, una sorta di impianto di "compostaggio", che fa riflettere sulla lunga durata del problema dello smaltimento. Sempre di tema ambientalista sono poi i disegni per la rete fognaria di Macerata, per una latrina e per una valvola per lavandini.³⁰

Ma il Tassara "ambientalista" è attento anche alle fonti di energia che oggi definiremmo rinnovabili: nel 1896 progettò un motore alimentato da correnti marine che fu sottoposto al giudizio di una commissione scientifica e rivisto in seguito alle obiezioni emerse in quella sede.

Altri progetti indubbiamente originali furono quelli delle prese di forza per generare movimento nelle acque dei canali e quelli dei motori ad energia idrica per la macinazione dei cereali.³¹

Il tema energetico sembra coinvolgere a fondo Tassara che spostò la sua attenzione anche alla cinetica e tentò di individuare una soluzione che consentisse di riciclare la forza motrice dei treni, elaborando un progetto per ricavare dalla loro corsa nei tratti in discesa energia utilizzabile.³² Anche i nuovi mezzi meccanici di utilità quotidiana sono al centro delle sue ricerche: i progetti per ascensori e carrelli elevatori sono numerosi e culminano con l'ideazione di un ascensore a pedali.³³ Tassara studiò poi il modo per ottenere la «trasmissione non a catena», gesto di galanteria per risparmiare alle signore di imbrattare le gonne andando in bicicletta, o biciclette da guidare in piedi e inventò una zattera-falciatrice per tagliare l'erba delle paludi pontine, un aratro ad elica e motori applicabili a macchine per cucire.³⁴

Altro settore in cui il Tassara mise tutto se stesso fu quello degli uffici postali. Ne studiò ogni attività, individuando per ciascuna una possibile meccanizzazione: un timbro elettrico per annullare i francobolli, che l'onorevole Ciuffelli raccomandò senza successo al Ministro delle poste nel 1906; un bollo per pacchi di

grandi dimensioni e una serie di bilance tra cui una per lettere fino a cinquanta grammi e un'altra tascabile.³⁵

Al di là della possibilità reale di applicarli, in questi oggetti e nei progetti di più ampio respiro si riscontra senza dubbio la vocazione di Tassara alla modernità ma tutto rimane di nuovo fine a se stesso, quasi più una risposta a bisogni interiori che ad esigenze reali del suo tempo. Come le altre sue imprese anche questa dell'invenzione meccanica non arriva insomma ad una concretizzazione, ma è una manifestazione del suo essere, del suo estro e, perché no, del suo genio. Si possono leggere in questo senso anche i progetti per una gru portatile, un martello a leva, orologi a gas o a petrolio, campanelli elettrici, pistole, porte «sempre chiuse alternativamente-automaticamente», finestre e persiane, caldaie a vapore, alberi motore e conduttori elettrici.³⁶

Molto originale è l'invenzione di una bottiglia da aperitivo con un meccanismo che rende impossibile allungarne il contenuto, perché il liquore risale sempre verso l'alto. Almeno questa invenzione fu brevettata nel 1897 e commercializzata in Francia e Cecoslovacchia.³⁷ Va poi segnalata tra i progetti la presenza di un nutrito gruppo di bozzetti sul tema del compasso, motivo di gran lunga prevalente sugli altri, utile nell'ambito della decorazione, perché indispensabile per la creazione di forme concentriche e a spirale che Tassara usava molto nelle sue scritte. L'applicazione più interessante sul tema del compasso è quella che ne fa strumento di misurazione delle distanze «per lo studio delle ore nelle varie parti del globo», preludio all'ideazione del cosiddetto *Ciclope Tassara*, un orologio geografico approvato il 31 gennaio 1898 dall'astronomo Elia Millosevich.³⁸

Il tema del compasso, se lo si interpreta simbolicamente anche alla luce delle frequentazioni di Tassara, rimanda tra l'altro all'ambito massonico, e si accosta a un suo libello, *Sogni d'Oriente*, in cui la simbologia massonica del sole e dell'Oriente rappresentano il raggiungimento del Bene, meta di tutta l'umanità che, guidata da santi laici, cioè da figure come gli eroi del

Risorgimento italiano, costruisce l'impero della Ragione, dove gli uomini vivono fraternamente e dove ogni continente conosce l'abbattimento delle frontiere con la nascita della Confederazione Americana, di quella degli Stati Uniti d'Europa e di quella degli Stati Uniti d'Oriente a suggello della pace mondiale.³⁹

Negli ultimi anni a Macerata, oltre alle invenzioni, Tassara non tralasciò il suo primo amore, la scultura, con un'incessante produzione di busti e ritratti vari e realizzò oltre cento bozzetti, gruppi e bassorilievi di cui solo una parte è rimasta nella città, nello smembrato Museo del Risorgimento; altre statue, come quella dedicata a Karl Marx, sono andate disperse. Più fortuna ha avuto invece quella raffigurante il compositore Lauro Rossi, che è ancora collocata nell'atrio dell'omonimo teatro maceratese. Contemporaneamente produsse le circa 150 tavole di disegni ornamentali, lettere iniziali, disegni per ceramica e velluti dipinti, anch'essi conservati ora nell'Archivio di Stato di Macerata.⁴⁰

7) Il ritorno a Genova

Lo scultore-soldato non smise mai di essere se stesso, visse pensando e producendo sempre allo stesso modo, magari con minori aspettative, ma mai con minore intensità. «Vecchio e socialista» per autodefinizione, talvolta lamentava la mancanza di protezione «dall'alto» e talvolta meditava di abbandonare l'Italia, dato che si sentiva condannato all'inerzia e umiliato dal fatto di non riuscire a guadagnarsi da vivere con «le sue fatiche».⁴¹

Solo alla fine dei suoi anni ebbe parziale risarcimento delle sue costanti difficoltà. Nel 1910, infatti, tornò a Genova per le celebrazioni del cinquantenario della partenza dei Mille da Quarto e portò con sé un bozzetto per un monumento commemorativo della spedizione, da presentare al concorso indetto dal Municipio della sua città natale. L'opera aveva, retoricamente, la forma di un faro, perché «dall'opera di quel manipolo di possenti,

scaturì la luce del nostro tempo [...], luce sulle acque perigliose ai marinai: luce ai popoli che, schiavi ancora, gemono sotto il giogo di tirannie».⁴² La luce era rappresentata simbolicamente dal nome della capitale, Roma. Alla base erano scolpiti i nomi dei Mille e vi poggiavano quattro pilastri decorati con teste di leone, sempre come allusione ai volontari. Il corpo del faro era costituito da tre bassorilievi che rappresentavano Garibaldi nell'atto di dirigere l'imbarco dei patrioti e i vascelli utilizzati per la spedizione, il Piemonte e il Lombardo. Nella parte superiore, invece, erano scolpiti tutti i nomi delle varie compagnie di cui si componeva il corpo dei garibaldini. L'opera non venne accettata, perché alla commissione parve anacronistica, ma il capoluogo ligure accolse ugualmente il Tassara come un eroe.

Quando nel 1911 il Governo raddoppiò la pensione ai pochi garibaldini superstiti Tassara decise di ristabilirsi a Genova in un albergo, dove sembra che fosse generosamente ospitato dai proprietari in cambio del lustro garantito dalla sua presenza. Si può dire che gli ultimi anni di vita dello scultore siano trascorsi finalmente in una meritata tranquillità, con il conforto di nuovi e vecchi amici. La città natale si mostrò molto meno ostile di quanto la ricordasse Tassara; la gente lo riconosceva per strada e lo identificava come «lo scultore dei Mille», mostrandogli l'ammirazione che si nutre per un eroe. Pur avanti negli anni non si allontanò dall'attivismo politico e culturale, suo profondo bisogno. Partecipò assiduamente alle adunanze dell'Accademia di Belle Arti, di cui era membro dal 1869. Eterno sognatore ed utopista, prese a frequentare un gruppo di esperantisti, animato dal desiderio di unire l'umanità attraverso un unico linguaggio e portò le sue esperienze e il suo forte amore per la patria nelle scuole e nelle università. Sempre nel 1911 ricevette l'incarico di ispettore artistico nel cimitero di Staglieno che rappresentò per Tassara un tardivo, ma gradito riconoscimento.

A tenerlo ancora attivo c'erano naturalmente ancora la scultura e i molti impegni legati alla sua partecipa-

zione all'associazionismo genovese e alla sua inesausta attenzione alla vita culturale che lo portò, ad esempio, ad allestire la biblioteca della società «Pro cultura artistica» nel 1914.

Allo scoppio della prima guerra mondiale Tassara si schierò con gli interventisti. Come gran parte di coloro che avevano avuto parte attiva nel processo risorgimentale egli si dichiarava «anti-tedesco» e vedeva nella guerra il coronamento delle lotte patriottiche condotte con i Mille, la «quarta guerra di indipendenza» che avrebbe portato a conclusione il processo di unificazione.

Lo scultore tornò ad essere soldato, almeno nel vigore dei comizi interventisti: presidente della Lega antitedesca, presidente del Comitato per la libertà dei popoli, contraddicendo il credo pacifista dei suoi compagni socialisti, partecipò a tutti i comizi che si tennero per le strade di Genova, presso i monumenti della tradizione risorgimentale: parlò ai piedi di Mazzini, ai piedi di Garibaldi e persino sul piedistallo del monumento dei Mille a Quarto, quello per cui aveva concorso con un suo bozzetto a cui, però, era stato preferito il modello di un giovane artista. Non sazio, partecipò addirittura in prima linea agli scontri con la polizia nei primi moti popolari che invocavano la guerra. Grazie al suo ardore, ai suoi trascorsi e al suo aspetto distinto ed evocativo, quasi da patriarca, con il candore della barba e la luminosità dello sguardo riusciva a coinvolgere il pubblico che gli si affollava intorno e tanto le sue parole, quanto l'immagine che dava di sé, contribuirono con migliaia di altre voci all'adesione dell'Italia alla guerra. Allo scoppio del conflitto non potendo prendere parte in prima persona ai combattimenti, chiese di essere arruolato come infermiere volontario per prestare soccorso ai feriti che dalle trincee arrivavano negli ospedali genovesi. Quasi in omaggio ai suoi ideali il caso volle che fosse arruolato tra i volontari dell'Ospedale militare «Garibaldi». La sua dedizione ai feriti fu assoluta e non si concesse mai riposo; i soldati, come in tempi di pace avevano fatto gli studenti, lo chiamavano «nonno»

e da lui accettavano cure altrimenti insopportabili.

Scrivendo ad un suo amico editore «io seguito a far l'infermiere, e ne sono felice. I miei superiori sono contenti di me [...], di meglio non posso desiderare [...]».⁴³ Tassara lavorava a ritmi davvero infernali, prestando servizio senza soluzione di continuità, come testimonia anche la notizia di un suo malore dovuto alla stanchezza comparsa sul «Secolo XIX» del 22 giugno 1916.⁴⁴ Nell'autunno del 1916, prostrato dalla fatica, venne ricoverato nello stesso Ospedale «Garibaldi» e qui il 15 ottobre morì, tra i suoi soldati. Gli vennero organizzati funerali da eroe e una grande folla seguì il feretro: gente normale, studenti, amici, le associazioni con le loro bandiere, tutti lo accompagnarono a Staglieno, dove venne sepolto nel Campo dei Mille.

8) *Lo scultore, l'inventore, il soldato, il poeta e l'uomo*

Come abbiamo più volte ripetuto, di Tassara colpisce la grande poliedricità artistica e la profonda passione civile e politica che si manifesta talvolta anche in forme contraddittorie, come abbiamo avuto modo di notare raccontando della sua decisa adesione all'interventismo. Un uomo di grande generosità e disponibilità umana fedele agli ideali socialisti e pacifisti ma capace al tempo stesso di una sorta di furore guerriero. Una personalità insomma di grande complessità e a cui la complessità non ha certo risparmiato disagi e sofferenze. Ma anche una personalità ricca di curiosità e sensibilità, come testimoniano anche i suoi scritti dedicati alle donne.

La visione che Tassara ha dell'altra metà del mondo è al tempo stesso angelicata ed intensamente concreta. Nei *Ritratti di donne benemerite del Risorgimento italiano*⁴⁵ lo scultore descrive alcune madri e mogli che hanno contribuito alla formazione dei patrioti o li hanno appoggiati con azioni concrete e rischiose.⁴⁶ Quelle pagine sono nelle intenzioni del Tassara innanzitutto un atto di omag-

gio all'universo femminile, ma rappresentano anche un'ulteriore chiave di lettura per guardare al Tassara uomo. Se i suoi tratti caratteriali più evidenti sono l'assenza di pragmatismo e l'idealismo che si manifesta nella sua assoluta devozione al mito garibaldino, scavando in profondità, e valutando anche queste pagine, si colgono i tratti di un animo sensibile e attento alla modernità, anche se non si hanno elementi sufficienti per valutare l'originalità della sua posizione rispetto a modelli più generali. Guardando alle donne del Risorgimento, Tassara ricorda che l'Italia non è stata fatta soltanto dai Cavour, dai Garibaldi o dai Mille, e con le sue poesie e i suoi scritti rende le donne partecipi della costruzione dell' "italianità". Come dicevamo, mancano probabilmente gli elementi per definire questa sua posizione assolutamente originale ed anzi nella percezione che alla fine egli ha dell'universo femminile si riscontrano elementi di continuità con i modelli culturali dell'epoca. Ma quello che conta, in fondo, non è tanto la sua visione del ruolo del genere femminile, quanto la volontà di rapportarsi ad esso e di tentare di verificare alla luce delle sue forti passioni politiche quale peso esso abbia avuto nel processo di unificazione nazionale.

Siamo di fronte ad un'altra dimostrazione della poliedricità intellettuale dell'uomo che impone di andare ben oltre quell'etichetta di scultore dei Mille che lo ha sempre accompagnato e, in qualche modo, compresso.

Le tracce dell'uomo Tassara e della sua dimensione privata sono del resto rarefatte, soffocate, si potrebbe dire, da quelle della sua attività pubblica. Ma sono proprio queste tracce sbiadite e le innumerevoli forme di espressione utilizzate e giunte fino a noi che possono dare luce diversa alla sua memoria.

Tassara non ha ottenuto né in vita, né dopo la morte, alcun riconoscimento che potesse farlo entrare nel firmamento degli artisti: eppure ha vissuto per l'arte. Nessuno lo ricorda per l'integrità morale: eppure ha preferito vivere di stenti pur di non venir meno alla coerenza con se stesso. Non ha "sfondato" per la sua

modernità: eppure si è occupato di meccanica, arte applicata e arte decorativa. È stata una personalità poliedrica, in un certo senso difficile da inquadrare, perché ogni suo gesto, invenzione o opera vive nell'orbita della realtà, ma, come un satellite, non si avvicina mai al pianeta da cui dipende.

Ma in definitiva la sintesi migliore del pensiero e dell'opera di Giovanni Battista Tassara e la sua totale adesione all'ideale artistico stanno proprio nei versi che egli stesso compose in *Sogni d'Oriente*:

L'Arte che tutta avviva
in se tutto rinnova.
Chi da segrete pene ha l'anima travagliata
fidente a lei si volga
che in lei conforto trova.⁴⁷

NOTE

- * Martina Cerqua ha curato e redatto i paragrafi 1, 2, 3 e 4. Federico Valacchi i paragrafi 5, 6, 7, 8.
- 1 Antonello Nave, *Giovanni Battista Tassara, uno scultore fra i Mille*, in «Camicia Rossa», XIII (novembre 2003- febbraio 2004), n. 4, pp. 18-25, p. 23.
 - 2 Giulio Natali, *Battista Tassara lo scultore dei Mille*, in «Siculorum Gymnasium», n.s., XVI (1961), n. 2, pp. 141-156, p. 142.
 - 3 Palermo Giangiacomi, *Calatafimi*, in «Picenum rivista marchigiana illustrata», XII (1915), nn. 8-9, pp. 202-208.
 - 4 Giovanni Battista Tassara, *Appunti sui marchigiani che presero parte alla spedizione dei Mille*, fogli sciolti conservati in un faldone del Museo Marchigiano del Risorgimento, n. inventario 0576, pp. 1-4, p. 3.
 - 5 Cfr. Natali, *Battista Tassara*, cit., p. 143, nota n. 1.
 - 6 Antonio Pavan, *Visita allo studio di Giovanni Battista Tassara*, in «L'arte in Italia», (1869), n. 1, p. 169.
 - 7 Ignazio Cantù, *Album dell'esposizione industriale italiana*, Milano, Politti, 1871.
 - 8 Ibid., p. 140.
 - 9 Ibid., *Album dell'esposizione industriale italiana*, cit., p. 142.
 - 10 Francesco Dall'Ongaro, *Scritti d'arte*, Milano-Napoli, Hoepli, 1873, pp. 224-245: p. 238.
 - 11 «Mio caro Tassara, io vi credo degno di scolpire il monumento all'eroe nostro genovese, Nino Bixio. Vi serva questa di commendatizia per i miei amici. Vostro Giuseppe Garibaldi». Biglietto del 18 ottobre 1877 riportato in Natali, *Battista Tassara*, cit., p. 146.
 - 12 Natali, *Battista Tassara* cit., p. 147.
 - 13 Ibidem, p. 147.
 - 14 Augusto Conti, *Sculture e mosaici nella facciata del duomo di Firenze: argomenti e spiegazioni*, Firenze, Tipografia dell'arte della stampa, 1883.
 - 15 *Storia dell'arte italiana*, diretta da Carlo Bertelli, Giuliano Briganti, Antonio Giuliano, 4 voll., Milano, Electa/ Mondadori, 1992, vol. 4, p. 188 e sgg.

- 16 Archivio di Stato di Macerata (d'ora in poi ASMC), *Archivio Tassara* (d'ora in poi *Tassara*), sez. B 10-3.
- 17 Tra le carte del fondo Tassara figurano anche 109 tavole eseguite sul verso di fogli di riuso, carta da pacchi o carta velina, frutto appunto dell'intensa attività didattica dello scultore. In alcuni casi le tavole sono di dimensioni notevoli e sono ottenute dall'unione di più fogli tenuti insieme dalla carta adesiva dei francobolli. È comunque difficile stabilire se i manufatti siano stati prodotti tutti ad uso didattico o se molti debbano essere ricondotti invece alla vera e propria frenesia creativa dell'artista. I disegni sono eseguiti a carboncino, a volte colorati ad acquarello o tempera; dominanti sono le forme geometriche del cerchio e del quadrato letteralmente "invasi" da intrecci di foglie d'acanto, dragoni, ricci terminanti a spirale. Alcune decorazioni sono più schematiche stilizzate, altre sono più naturalistiche e uniscono al fogliame figure di putti e uccelli. ASMC, *Tassara*, sez. VII, *Varie*.
- 18 Donatella Fioretti, *Società e politica tra la fine dell'Ottocento e la Grande Guerra*, in *La città sul palcoscenico: arte, spettacolo, pubblicità a Macerata 1884-1944*, a cura di Franco Torresi, Macerata, Il labirinto, 1991, pp. 9-24.
- 19 Biblioteca comunale di Macerata Mozzi-Borgetti (d'ora in poi BCMC), fascicolo LIV, contenente carte sciolte appartenute al Tassara.
- 20 Cfr. Luciana Fermani, *Letteratura e letterati maceratesi (1884-1944)*, in *La città sul palcoscenico*, cit., pp. 178-183.
- 21 BCMC, fascicolo 4/VI.N, contenente carte sciolte appartenute al Tassara.
- 22 Su Marinelli si veda *Una vita per l'ideale. L'impegno politico e sociale di Oddo Marinelli nell'Ancona della prima metà del Novecento attraverso il suo archivio*, a cura di Giovanna Giubbini, Ancona, affinità elettive, 2006. Il fondo Marinelli è conservato presso l'Archivio di Stato di Ancona. Il fondo è stato completamente digitalizzato ed è disponibile a <<http://www.archivionline.senato.it/scripts/GeaCGI.exe#>>. Al riguardo si veda Paola Pizzichini, *La valorizzazione degli archivi personali di uomini politici. Il fondo Oddo Marinelli presso l'Archivio di Stato di Ancona*, in «Rimarcando. Bollettino della Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici delle Marche», (2007), n.1, pp. 111-117.
- 23 Natali, *Battista Tassara*, cit., p. 149-150.
- 24 Angelucci, *L'esposizione regionale marchigiana, Macerata 1905* in *Archivi del Liberty italiano*, a cura di Rossana Bossaglia, Milano, Angeli, 1987, pp. 334-339.
- 25 Tassara, *Fiori d'arte dell'Esposizione Marchigiana*, Macerata, Libreria Moderna, 1905.
- 26 Natali, *Battista Tassara*, cit., p. 153.
- 27 ASMC, *Tassara*, cart.7/55.
- 28 *Ibid.*, sezione *Meccanica*. Al riguardo si veda anche Maria Grazia Pancaldi, *Invenzione e tecnica nelle carte di Battista Tassara*, in *Scienza, tecnica e tecnologia. Atti del XXXVI convegno di studi maceratesi, Abbazia di Fiastra (Tolentino), 17-18 novembre 2000*, «Centro Studi storici maceratesi», 2002 (Studi maceratesi, 36), pp. 513-526.
- 29 ASMC, *Tassara.*, cart.2A/ 39b-c1.
- 30 *Ibid.*, cart. 2A/40 a-b; cart.2B/41.
- 31 *Ibid.*, cart.2A/ 22, 23.
- 32 *Ibid.*, cart.2B/42a-g.
- 33 *Ibid.*, cart.2A/ 36e.
- 34 *Ibid.*, cart.2B/ 71, 72, 73, 74, 48a-c, 56a-b, 57a-b.
- 35 *Ibid.*, cart.2B/ 58a-f, 59, 64 a-d.
- 36 *Ibid.*, cart.2A/66a-d, 67, 68, 69, 76, 79, 80, 81, 84, 86, 88.
- 37 *Ibid.*, cart.2A/24e-l.
- 38 *Ibid.*, cart.2A/32, 34, 34b.
- 39 Tassara, *Sogni d' Oriente*, Genova, Libreria editrice moderna, 1914.
- 40 ASMC, *Tassara*, sez. IV, *Lettere e monogrammi* e sez. VIII, *Arte decorativa*.
- 41 Natali, *Battista Tassara*, cit., p. 152.
- 42 Tassara, *Progetto presentato al Concorso – indetto dal Municipio di Genova nel maggio 1910 – per un monumento commemorativo della spedizione dei Mille – da erigersi sullo scoglio di Quarto*, Genova, Tipografia marittima, 1910, pp. 1-7.
- 43 Cfr. Fermani, *Letteratura e letterati maceratesi (1884-1944)*, in *La città sul palcoscenico*, cit., pp. 129-236, p. 186.
- 44 Natali, *Battista Tassara*, cit., p. 156.
- 45 BCMC, fascicolo 4/VI.N, contenente carte sciolte del Tassara.
- 46 Su questi temi si veda la discussa tesi di Alberto Mario Banti, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al Fascismo*, Roma-Bari, Laterza 2011 o, più in generale, dello stesso studioso *Il Risorgimento italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- 47 Tassara, *Sogni d' Oriente*, cit., p. 7.

Giovanni Battista Tassara nel ricordo di Giulio Natali e di Virgilio Brocchi

Rosa Marisa Borraccini

Noto che i giovani che scrivono ne' giornali e nelle rassegne, spesso e volentieri tessono la biografia o delineano il profilo degli illustri fortunati, quasi vogliano a sé beneaugurare. A me, invece, par giusto ricordare gl'immeritadamente obliati; massime quando sono di quei pochi, i quali, appartenendo a quella generazione di eroi che ci diede una patria, non entrarono poi nella schiera dei politicanti e degli avventurieri, che la patria, alla cui ricostituzione contribuirono, credettero cosa da sfruttare per proprio conto; ma rimasero anzi saldi e forti, sempre uguali a sé stessi, mantenendosi fedeli, come ne' primi anni, ai grandi ideali, comprendendo anche e secondando il moto de' tempi novi.¹

Ho sempre dinanzi a gli occhi della mente il bellissimo vegliardo dalla lunga barba e dai lunghi capelli argentei e dagli occhi soavi, a quando a quando lampeggianti per lo sdegno di ogni bruttura estetica e morale, diritto e fiero sotto il nero cappello a larghissime falde e l'abito nero a doppio petto, lungo sino al ginocchio. Le memorie autobiografiche, da lui affidatemi nel 1901, e un lunghissimo carteggio mi mettono in grado di narrare i casi della sua vita avventurosa e operosa, ricca di ammaestramenti per i giovani e di ricordi per i vecchi.²

Così nel 1901 il giovanissimo Giulio Natali presentava ai lettori di «La Provincia Maceratese» e poi nel 1965 rievocava, a cinquant'anni dalla morte, Giovanni Battista Tassara, ancor oggi misconosciuto artista poliedrico e visionario, intellettuale inquieto e utopistico, segnato in modo indelebile dall'esperienza giovanile della partecipazione alla spedizione garibaldina dei Mille i cui valori continuò a testimoniare nella vita e nell'arte.

Nato nel 1841, condusse a lungo vita errabonda tra

Genova – la città natale – Firenze, Catania, Milano, Roma e Macerata, dove giunse nel 1885 come direttore della Scuola d'Arte applicata all'Industria – l'odierno Liceo artistico “G. Cantalamessa” – per interessamento di Massimo D'Azeglio e del genero, il marchese Matteo Ricci, che a suo tempo gli aveva commissionato il busto marmoreo del suocero.

Entrambi conoscevano e apprezzavano le doti artistiche del maestro genovese e, soprattutto, erano al corrente delle sue precarie condizioni economiche seguite al recente fallimento dell'impresa innovativa quanto irrealistica di impiantare a Firenze nel 1883 una fabbrica di ceramiche artistiche. L'iniziativa – a cui tutti i biografi fanno cenno ma che deve essere ancora indagata nelle diverse articolazioni sulle carte dello specifico *dossier* versato nell'Archivio di Stato di Macerata solo nel 2006 – rivela l'apertura di Tassara alle correnti di pensiero internazionali. Palese è infatti l'intento pionieristico di sperimentare un progetto di rivalutazione del prodotto artigianale, minacciato nei valori estetici dalla produzione in serie, coniugando i requisiti di bellezza e di funzionalità degli oggetti con il 'sapere' e il 'saper fare' degli artisti-artigiani, ispirato al modello proposto dall'inglese William Morris e recepito negli anni a venire dai movimenti modernisti dell'arte europea. È la prefigurazione di un'esigenza profonda che si manifesterà in altre iniziative successive del Tassara e che allora lo proponeva agli occhi di D'Azeglio e Ricci come persona adatta a dirigere l'Istituto maceratese, inaugurato nel 1882, che si ispirava agli intendimenti delle scuole di insegnamento teorico-pratico in via di affermazione in Italia, e nelle Marche già concretizzati nell'Istituto d'Arti e Mestieri di Fermo, vivificato nel

1863 dal contributo dell'esperienza francese di Ippolito Langlois.³

La Scuola maceratese non raggiunse i fasti dell'Istituto fermano ma – a giudizio di Natali – durante la direzione Tassara ottenne buoni risultati sia nell'incremento delle iscrizioni che si aprirono anche alle giovani allieve – tra le quali la contessina Luisa Carradori divenuta in seguito seconda moglie dello scultore – sia nella qualità dell'insegnamento riconosciuta con il premio del Ministero della pubblica istruzione nell'Esposizione di Camerino del 1888. Lo stesso Tassara rievocerà nel 1905 quel felice momento dell'insegnamento maceratese e i germogli dei semi allora profusi nella dedica dei *Fiori dell'arte* indirizzata alle sue allieve di cui passa in rassegna nomi, volti e virtù, disegnando l'approdo del suo itinerario artistico e spirituale:

Voi tutte, dalla virtuosa e modesta figlia dell'operaio alla gentildonna dai nobili natali, tutte pari, tutte compagne dinanzi all'arte voi divenite, e mi piace ricordare con vera compiacenza come tanti anni or sono nella mia scuola si riunivano nobili signorine e figlie del popolo, e come sorelle vivevano nella migliore armonia tra loro, perché in nome dell'arte sparivano le differenze sociali che le tenean divise. [...] Tutte occupate in geniali lavori d'arte, e d'arte ornamentale, mie amabili donne picene, a chi meglio che a voi potrei offrire una rassegna delle arti belle ed affini, vedute alla Esposizione Marchigiana, in cui molti nomi di voi ho avuto il bene di segnare, o per lodare o per incoraggiare nell'opera loro? [...]. A qualunque genere d'arte voi vi diate, in figura, ornato, fiore o paese, siate sempre fedeli allo studio del vero, alla interpretazione della natura. [...]. Ricordatevi che l'arte per l'arte è cosa vana, manifestazione di anime anemiche [...].⁴

Nel 1891 Tassara assunse l'incarico, procuratogli dall'autorevole scultore Giulio Monteverde – l'autore del busto di Giacomo Leopardi nel palazzo comunale di Recanati –, di realizzare due grandi rilievi in bronzo per il monumento-sacrario commemorativo della battaglia di Calatafimi progettato dall'architetto palermitano Ernesto Basile sulla

sommità della collina di Pianto Romano.⁵ Il profondo coinvolgimento emotivo e operativo nella rappresentazione degli avvenimenti che aveva vissuto in prima persona – ragione non secondaria per altro della proposta del Monteverde – lo impegnò per sette anni consecutivi e infine, nel 1898, lo indusse a lasciare la direzione della Scuola maceratese nella infondata illusione di potersi procurare qualche altra prestigiosa committenza istituzionale o incarichi più soddisfacenti e remunerativi presso musei o gallerie di importanti città.

Al contrario, l'*affaire* Crispi, cioè il suo rifiuto di rappresentare il potente capo del Governo in carica tra i protagonisti di *Lo sbarco a Marsala* e *La Battaglia di Calatafimi*, a cui, a parere del Nostro, Crispi non aveva preso parte, gli procurò l'ostilità dell'ambiente politico nazionale e concorse al suo definitivo allontanamento dal circuito ufficiale dell'arte italiana del secondo Ottocento. Eppure Tassara ne era stato protagonista con significative realizzazioni – la tomba di Bellini nel duomo di Catania (1876), la decorazione plastica della facciata di Santa Maria del Fiore a Firenze con le figure di Aronne e Samuele sui frontoni laterali – non disgiunte tuttavia da ripetuti infortuni determinati sì da incomprensioni dei critici, come nel caso della coppa presentata all'Esposizione Industriale di Milano del 1871, ma anche – e non di rado – da progetti velleitari e diseconomici come gli smisurati candelabri e il monumento di Vittorio Emanuele a Milano di cinque metri d'altezza.⁶

Deluso dall'insuccesso, Tassara tornò a Macerata e aprì una scuola privata di disegno dove si formarono alcuni giovani di talento, tra cui lo scultore Giuseppe De Angelis che ha avuto nel tempo riscontri non mediocri nel panorama artistico cittadino e regionale a partire dall'Esposizione Marchigiana del 1905 in cui fu premiato con la medaglia d'oro. I suoi lavori hanno avuto l'apprezzamento, anche recente, dei critici maceratesi: Nino Ricci ne ha evidenziato «il grande virtuosismo» e Goffredo Binni «la mano felice». ⁷ A Tassara, invece, il primo maestro e mentore del De Angelis, che

certo non fu indulgente verso *Il Cavapietre* presentato all'Esposizione Marchigiana ma riconobbe con onestà che alcuni lavori avevano il «massimo valore artistico» ed erano lì a dimostrare che egli era «nato artista»,⁸ Binni ha riservato l'etichetta severa e ingenerosa di mestierante capriccioso e pittoresco elemento di colore.

Quanto al colore, certo, la figura del nostalgico, visionario e per molti versi inconcludente personaggio di conclamate simpatie socialiste che visse in città nel decennio 1899-1910 privo di mezzi sicuri di sostentamento – eccezion fatta per la pensione di garibaldino – si impose nell'immaginario cittadino costruito e amplificato dai giornali dell'epoca e dalla rappresentazione letteraria che ne fece Virgilio Brocchi.

Se Natali infatti, facendo affidamento sulle memorie autobiografiche affidategli dal Tassara stesso e sulla lunga e affettuosa frequentazione, rinsaldata nel tempo dal carteggio con lui intrattenuto fino alla morte, evidenzia l'immagine dell'«artista ispirato e pensoso» e commemora infine la

[...] storia di stenti, di sogni svaniti, di speranze deluse, di tetri sconforti, la storia della sfortuna di un uomo che ebbe la sola colpa di essere sempre stato onesto, operoso e sincero,⁹

Brocchi, da romanziere, indulge soprattutto nella descrizione dei tratti estrinseci più bizzarri dell'uomo che non di meno, all'insegna dell'empatia e del profondo affetto reciproco, penetrano anche nelle pieghe del carattere. Dopo averlo rappresentato nei romanzi *Le Aquile* (Milano, Treves, 1906) e *Secondo il cuor mio* (Milano, Treves, 1919), ancora nel 1961 a pochi mesi dalla morte, ricordando un intenso momento di comunione tra lui – giovane professore d'Italiano nell'Istituto Tecnico “Alberico Gentili” di Macerata – e il già anziano scultore, nel lontano 30 aprile 1901 in occasione della rievocazione della vittoria di Garibaldi in difesa della Repubblica romana, Brocchi ne tratteggia un vivido ritratto a tutto tondo:

Avevo molte volte incontrato per via Battista Tassara, né la sua nobile figura poteva passare inosservata. Sebbene avesse allora poco più di sessantadue anni, aveva l'aspetto di un magnifico vegliardo. Pareva assai più alto che in realtà non fosse, così eretto della persona robusta, serrata nel lungo abito nero a doppio petto che gli giungeva al ginocchio: di sotto al cappello dalle larghissime falde, gli scendeva fino alle spalle la chioma candida, e fin al sommo del petto gli splendeva candida la vasta barba, quasi avvolgendogli di candore la bella faccia illuminata dai chiari dolci occhi sorridenti, che assai raramente, ma talvolta, sfavillavano fulminei, se d'improvviso un impeto d'ira lo accendeva. [...]. Giulio Cantalamessa, che era stato direttore della pinacoteca all'Accademia veneziana di Belle Arti, e che allora governava la Galleria Romana di Villa Borghese, un giorno a Macerata, nella Farmacia Sebastiani, mi disse di lui: «Non dirò che egli sia Michelangelo, ma è stato un valente scultore: ricordo la tomba di Vincenzo Bellini, che è nella Chiesa di Sant'Agata a Catania, la statua di Samuele sulla facciata di Santa Maria del Fiore e, più interessante, la grande statua di Mosè nella rotonda al cimitero di Staglieno. Si direbbe che Tassara abbia ritratto in Mosè se stesso quando aveva quarant'anni. Deve essere stato allora un bellissimo uomo». E bellissimo vegliardo era ancora. [...]. Diventammo subito molto amici; egli abbandonava perfino il gruppo di studenti universitari, che lo seguivano costantemente e lo chiamavano “papà Tassara”, quando m'incontrava per via, e quasi ogni giorno c'intrattenevamo insieme. Egli modellò il mio busto che ora si trova, con altri busti modellati da lui, alla civica biblioteca di Macerata; e io lo rappresentai di scorcio nel romanzo *Le Aquile* che allora stavo scrivendo, e poi in tutto tondo – quando, ahimè, già egli era morto – in *Secondo il cor mio*. [...]. Battista Tassara aveva il candore di un fanciullo e il cuore aperto alla simpatia e alla ammirazione; ma era capace di fierissimi sdegni, e se l'ira fulminea lo accendeva, i suoi chiari occhi mandavano lampi, la sua faccia s'infiammava tra la grande barba tempestosa. Gli conobbi un solo odio, ma implacabile: fu contro Francesco Crispi: bastava mostrare di credere che il Crispi a Calatafimi veramente ci fosse stato perché egli s'infuriasse, e lui, il mite, il buono, il generoso e candido Tassara, quando seppe che

Francesco Crispi era morto, corse a casa, e in segno di giubilo espose e spiegò la bandiera tra vasi di fiori. Ma anche questo era un segno di candore.¹⁰

Caduta ogni speranza nell'arte, deluso dalle false promesse – «Sono vecchio, sono socialista, e a Roma non so d'avere nessuno che mi protegga», scrisse a Natali il 27 marzo 1907 –, ma comunque fedele agli ideali giovanili, a Macerata, per lui pur sempre terra d'esilio, trovò nuove ragioni di vita nella militanza politica tra le fila del socialismo riformista, nella collaborazione con «La Provincia Maceratese», organo del partito,¹¹ e non di meno nell'ideazione visionaria e nel disegno di macchine e strumenti meccanici per alcuni dei quali richiese inutilmente il brevetto. Dall'unione della dimensione artistica con quella politico-sociale scaturirono nella mente fervida del Tassara iniziative umanitarie – ancorché irrealizzabili – come la proposta di costituire a Sarnano una cooperativa di lavoro a domicilio per la fabbricazione di sedie, annunciata ne «La Provincia Maceratese» del 25 ottobre 1901, in cui è possibile leggere il gesto di apostolato filantropico frammisto all'idea morrisiana della bellezza e della funzionalità degli oggetti:

Possiamo annunziare con piacere che, tra poco sorgerà in Sarnano un'industria, destinata a portare lavoro e benessere alla classe lavoratrice affatto priva di questo e di quello. Il lavoro verrà distribuito a domicilio e sarà perciò moralizzatore ed economico ed avrà anche il beneficio di risparmiare all'operaio, nella dura e non breve stagione invernale, di lasciare la casa e la famiglia per andare a guadagnarsi la vita. Questa industria sarà la fabbricazione delle sedie: che possiamo affermare fin d'adesso nulla lasceranno a desiderare per solidità ed eleganza. [...] si pensi dunque la quantità del modestissimo lavoro che si deve preparare fra le pareti domestiche, nelle ore del mattino mentre i bambini dormono ancora, nelle ore intermedie che possono trovarsi nell'adempimento delle faccende domestiche e nelle lunghe serate d'inverno.¹²

Parole che richiamano alla mente quelle di Ettore Fabietti, l'«apostolo della lettura popolare» – il cui programma Tassara condivise nella promozione della biblioteca genovese della Società «Pro cultura artistica» – che agli inizi del secolo evocava un quadro di vita serale contadina, tanto suggestivo quanto verosimile, rimasto immutato per decenni nelle zone dell'entroterra marchigiano:

Bisogna aver vissuto a lungo tra la umile gente illetterata della campagna per sapere con quale avida appassionata attenzione essa ascolti una voce che legge. D'inverno, sui grandi focolai, presso il lume appeso alla trave fumosa o nelle stalle tiepide dei fiati animali con in giro le donne che filano e gli uomini che attendono agli ingegnosi intrecci di vimini, una voce che legge è un oracolo che parla. Nelle anime incolte vi è un rispetto quasi superstizioso del libro e di ciò ch'esso dice ed insegna.¹³

Le carte di Battista Tassara, da lui affidate alla Prefettura di Macerata al momento del congedo dalla città per tornare nella sua Genova che in fine si era ricordata di lui, sono ancora in attesa di uno studio approfondito. Un plauso convinto va a Maria Grazia Pancaldi e alle colleghe dell'Archivio di Stato, dove i documenti sono stati versati nei primi anni '70,¹⁴ per questo richiamo di attenzione, propedeutico – ci auguriamo – a più esauritive rivisitazioni della complessa figura di un artista non marginale nella storia dell'arte e nella storia della città in cui ha attraversato più di venti anni della propria vita e che ad essa ha legato in modo inscindibile la propria immagine nel ricordo di Virgilio Brocchi:

Quando il suo ricordo mi torna al cuore, e mi avviene spesso, io non lo rivedo a Genova o lungo la scogliera di Nervi: ma non posso pensare a Macerata senza rivedere Tassara, né posso pensare a Tassara senza rivedere Macerata. E in due modi l'uno e l'altra io rivedo: se è in inverno, ecco incontro a me Battista Tassara risale da piazza del Municipio, calcandosi sulla testa col manico

ricurvo del bastone il cappello dalle vaste falde svolazzanti al vento che gli getta indietro la candida chioma e la candida barba, e gli fa palpitare il soprabito intorno alle ginocchia. E se brilla nel cielo e sui colli la primavera, io vedo, vedo veramente Battista Tassara ridere nel sole con i chiari occhi, stringendosi tra il petto e il braccio ripiegato un grande mazzo di tulipani fiammanti.¹⁵

NOTE

- 1 Giulio Natali, *Lo scultore dei Mille*, in «La Provincia Maceratese», VII (1901), nn. 375-376 (18 e 25 settembre).
- 2 Ibid., *Battista Tassara "lo scultore dei Mille"*, in *Ricordi e profili di maestri e amici*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1965, pp. 35-53, ampliamento e rielaborazione di *Lo scultore dei Mille*, già pubblicato in «Siculorum Gymnasium», n.s., XVI (1961), n. 2, pp. 141-156.
- 3 Massimo Temperini, *Concezione e prassi artistiche nell'Istituto d'Arti e Mestieri di Fermo*, in I.T.I. «Montani» Fermo 150^o: scuola tecnica & società moderna. Catalogo a cura di Guglielmina Rogante, Fermo, Fondazione Cassa di Risparmio di Fermo-Firenze, Nardini, 2004, pp. 79-85.
- 4 Giovanni Battista Tassara, *Due parole alle donne marchigiane*, in Id., *Fiori d'arte dell'Esposizione Marchigiana. Macerata 1905*, Macerata, Libreria Moderna, 1905, pp. 7-12.
- 5 Gaetano Bongiovanni, *I rilievi bronzei di Giovanni Battista Tassara*, in *Il monumento garibaldino di Pianto Romano: restauro e acquisizioni*, Trapani, Soprintendenza ai Beni Culturali e Ambientali, 1994, pp. 15-21.
- 6 La più seria riflessione sull'attività artistica del Tassara è affidata alle pagine di Giulio Angelucci, *Uno scultore garibaldino tra crisi della realtà e crisi della rappresentazione*, in «Ricerche di storia dell'arte», (1984), n. 23, pp. 73-92.
- 7 Goffredo Binni, *Un sessantennio di vita artistica maceratese*, in *La città sul palcoscenico. Arte, spettacolo, pubblicità a Macerata, 1884-1944*, a cura di Franco Torresi, Macerata, Il labirinto, 1991, vol. I, pp. 321-416: 329, 332-336. Sul Tassara anche Luciana Fermani, *Letteratura e letterati maceratesi (1884-1944)*, ivi, pp. 127-226: 185-186.
- 8 Tassara, *Fiori d'arte dell'Esposizione Marchigiana*, cit., p. 40.
- 9 Natali, *Battista Tassara "lo scultore dei Mille"*, cit., p. 35.
- 10 Virgilio Brocchi, *Nostalgia di Macerata*, in *Care ombre della mia nostalgia*, Milano, Mondadori, 1962, pp. 23-42: 37-40 (ora anche in *La città sul palcoscenico. Arte, spettacolo, pubblicità a Macerata, 1884-1944. Una coda di immagini piccola piccola*, a cura di Franco Torresi, Macerata, Il labirinto, 2001, pp. 30-36).
- 11 Donatella Fioretti, *Società e politica tra la fine dell'Ottocento e la Grande Guerra*, in *La città sul palcoscenico. Arte, spettacolo, pubblicità a Macerata, 1884-1944*, vol. I, cit., pp. 9-24.
- 12 Tassara, *Lavoro e benessere a Sarnano*, in «La Provincia Maceratese», VII (1901), n. 380.
- 13 Ettore Fabietti, *Manuale per le biblioteche popolari*, 2. ed. riveduta e ampliata, Milano, Federazione italiana delle biblioteche popolari, 1909, pp. 21-22.
- 14 Maria Grazia Pancaldi, *Invenzione e tecnica nelle carte di Battista Tassara*, in *Scienza, tecnica e tecnologia. Atti del XXXVI convegno di studi maceratesi, Abbazia di Fiastra (Tolentino), 17-18 novembre 2000*, Macerata, «Centro Studi storici maceratesi», 2002 (Studi maceratesi, 36), pp. 513-526.
- 15 Brocchi, *Nostalgia di Macerata*, cit., p. 42.

Le opere di Giovanni Battista Tassara (Genova 1841-1916) nelle collezioni civiche. Appunti per la ricomposizione di un fondo

Maria Vittoria Carloni

Il 1905 costituisce un anno significativo per la storia personale e professionale di Giovanni Battista Tassara, racchiusosi in concentrato isolamento a seguito dalla separazione dalla coniuge. Fu forse questo spiacevole evento, unitamente all'incedere degli anni, che lo condusse ad un momento di riflessione e di valutazione conclusiva sul proprio operato.

Ai primi anni del XX secolo l'artista aveva già smesso di praticare la scultura, dedicandosi con passione alla politica, che aveva quantunque costellato la sua giovinezza in qualità di garibaldino attivista, e trasferendo interesse sulla progettazione meccanica, di cui il fondo in Archivio di Stato dà ampiamente conto.¹

Furono anni in cui l'uomo si attestava anche come appassionato conoscitore del contesto storico culturale di Macerata, come dimostra l'accurata registrazione dei fatti artistici accaduti in occasione dell'Esposizione Marchigiana, di cui recensì la sezione degli artisti contemporanei.² Si affermò dunque come mentore di molti giovani promettenti, che beneficiarono di articolate note biografiche proprio in questa occasione di pubblica e collettiva esposizione. Tra gli altri si menzionano Gualtiero Baynes (Macerata, 1856-Firenze, 1938), Giovanni Cingolani (Montecassiano, 1858-Santa Fe, 1932), Elia Bonci (Cupramontana, 1866-1953) e Giuseppe De Angelis (Macerata, 1883-1958), assai caro a Tassara in quanto allievo prediletto alla locale Scuola di Arti e Mestieri.

In questo nuovo assetto mentale, l'artista, forse non poco amareggiato per le modeste gratificazioni ricevute sul piano artistico a fronte dell'impegno profuso, ritenne doveroso consegnare alla mano pubblica i propri lavori, piccoli e grandi bozzetti in gesso esemplificativi

su scala ridotta di imponenti monumenti in bronzo, realizzati soltanto in minima parte.

Una notizia del 1901 fa riferimento ad «una raccolta di oltre cento bozzetti di creta, gesso e terracotta e di una quarantina di modelli grandi, fra statue gruppi e bassorilievi»,³ che, non meglio dettagliata in un elenco univoco, venne accolta in dono dall'Amministrazione provinciale. Non è escluso che facessero parte di tale variegato insieme anche le carte del fondo Tassara attualmente consultabili all'Archivio di Stato, passate in consegna anch'esse dalla Prefettura per conto della Provincia.⁴

La vicenda della donazione dei busti Tassara è messa in luce dalle memorie di Giulio Natali (Corridonia, già Pausola, 1875-Roma, 1965), che stese un'appassionata biografia sull'artista a partire dalla corrispondenza intercorsa tra i due a titolo di amicizia.⁵ Sembra che già dal 1903 lo scultore avesse tentato un accordo con il Comune che gli aveva concesso l'utilizzo di un locale della vecchia caserma dei Carabinieri – alloggiata nel sito dell'ex convento di San Francesco nell'attuale piazza Cesare Battisti –, adibito con ogni probabilità anche a studio artistico.⁶ Curioso è che, nonostante l'artista sia attestato in città proprio nelle collezioni civiche, le sue opere furono prioritariamente donate alla Provincia, che ne dispose la sistemazione in una sorta di magazzino in Prefettura.⁷ Ciò significa che per ragioni a noi non pervenute, al momento dell'«offerta alla città adottiva», fu l'Amministrazione provinciale ad accogliere le opere d'arte e che, soltanto in un secondo momento, per presumibili motivi di adeguata conservazione e valorizzazione, le stesse furono passate in consegna al Comune, titolare di istituti appositi come la Biblioteca comunale Mozzi-Borgetti ed i Musei.

Ora, non essendo a conoscenza, allo stato attuale delle ricerche, dell'esatta consistenza del nucleo di opere pervenuto in un primo momento alla Prefettura e in seguito al Comune,⁸ va specificato che le sculture a tutt'oggi sono imputabili in parte alla Pinacoteca ed in parte al Museo del Risorgimento, quest'ultimo aperto al pubblico sino alla metà degli anni '80.

Al fine di comprendere i criteri che animarono la ripartizione delle opere, si è svolta una ricerca tra gli inventari cartacei dei musei che ha messo in evidenza la presenza di elenchi poco esaustivi e talvolta discrepanti che attestano una "mobilità" interna dei singoli beni, volta a rispondere con evidenza a necessità tanto contingenti quanto temporanee di valorizzazione.

In tal senso, vale la pena di esprimere una riflessione sul Museo del Risorgimento che fu istituito nel 1909 in virtù del successo riscosso dai cimeli presentati all'Esposizione Marchigiana, ma che ebbe più tentativi di allestimento permanente fino al 1960, quando si sedimentò in via definitiva al secondo piano del palazzo della Biblioteca in occasione del centenario dell'Unità d'Italia. Proprio dal relativo catalogo, assai dettagliato e scrupolosamente commentato dagli autori,⁹ la presenza di Tassara ammonta a cinque busti, due bassorilievi ed un manoscritto, mentre tra gli appunti preparatori alla messa in opera dello stesso le presenze ipotizzate risulterebbero ben più numerose.¹⁰

In merito, invece, al patrimonio Tassara registrato in Pinacoteca, si può affermare che le sue opere non vi compaiano prima del 1955, come si evince da un elenco redatto dal direttore onorario Amedeo Ricci (Macerata, 1895-1971), rubricate nel novero di un gruppo eterogeneo di sculture. Si tratta di cinque oggetti che di fatto coincidono solo in parte con l'attuale collezione Tassara nei depositi: busto di Lauro Rossi (ora in teatro comunale), busto di Maffeo Pantaleoni, busto del prof. Carrara (ovvero Carrera), busto di Nino Bixio, busto di Massimo d'Azeglio, tutti recanti a margine la dicitura «in deposito Amm.ne Provinciale».¹¹ Tuttavia, da

un'attenta disamina di tale inventario sistematico, ci si può rendere capaci della natura di questi "silenziosi" spostamenti tra una collezione e l'altra, segnalati da alcune note posticce dei compilatori che fanno riferimento, ad esempio, al Museo del Risorgimento. È facile supporre che in occasione della solenne riapertura del 1960 alcuni materiali di forte espressività politica fossero stati lì ricollocati. A tale proposito, un fatto curioso riguarda il bozzetto di Pantaleoni, che in base all'annotazione avrebbe dovuto passare in carico al Museo, ma che a tutt'oggi resta imputabile alla Pinacoteca.

Ancora nel 1960 fu compilato un altro inventario dei musei, di cui resta una versione preparatoria attribuibile a Libero Paci, in cui compaiono soltanto tre delle attuali opere in dotazione, niente affatto coincidenti con la stima del 1955: il busto di Stefano Ussi, il busto di Niccolò Barabino e il busto di tale S. Sarni, errata trascrizione di Santo Varni, scultore ligure.

È interessante sottolineare che la produzione scultorea di Tassara si intoni alla ritrattistica encomiastica soltanto in larga parte; vi è infatti un piccolo nucleo di opere che esprime un più marcato gusto estetizzante di impronta purista, in cui il soggetto sacro domina incontrastato. In riferimento proprio a questi ultimi esemplari, si può azzardare l'ipotesi che non tutto ciò che concerne la raccolta Tassara in carico ai musei civici si distenda lungo l'asse Prefettura-Comune, ma che abbia presumibilmente seguito vie di approdo alternative, quali, ad esempio, il dono spontaneo dell'autore o, viceversa, la precisa richiesta del responsabile delle collezioni a vantaggio dell'incremento del patrimonio.

Di certo, allo stato attuale degli studi molto c'è ancora da dirimere in merito all'esatta consistenza nonché alla data di ingresso del nucleo proveniente dalla Prefettura, che a quanto pare negli anni di rinnovamento del Museo del Risorgimento fino alla pubblicazione del relativo catalogo già doveva essersi verificato, come testé ricordato. Per ciò che attiene inoltre le opere della pinacoteca, l'inventario generale tuttora vigente reca una chiosa

intorno ad un cospicuo gruppo di sculture di Tassara e non solo, che ne fisserebbe l'acquisizione il giorno 12 maggio 1967, ovvero molti anni più tardi.

Al fine di sciogliere i nodi di tale tortuoso cammino di acquisizione e valorizzazione, è utile osservare ciò che avvenne nel 1972, altra data assai significativa, in cui fu attuato l'allestimento di due sale dedicate all'artista, in prossimità degli stessi locali del predetto museo a Palazzo della Biblioteca, inaugurate in concomitanza della «XV settimana dei musei italiani».¹² In questa occasione le sculture furono sottoposte ad un sommario intervento di pulitura e furono riordinate secondo un intento di restituzione definitiva alla pubblica fruizione in sede permanente, che di fatto non si rivelò tale.

Soltanto pochi anni più tardi, nel 1977, il Comune e l'Archivio di Stato organizzarono infatti una mostra monografica temporanea nello stesso palazzo della Biblioteca, laddove Giovanni Battista Tassara fosse declinato in tutte le *facies* creative che storicamente aveva mostrato.¹³ E di lì in avanti fiorirono gli studi più esaustivi ed approfonditi attualmente disponibili sull'argomento.¹⁴

Allorché l'esposizione temporanea ebbe termine, i busti ed i bozzetti vari furono riposti in deposito, mentre i beni esposti al Museo del Risorgimento rimasero fruibili sino allo smantellamento completo.

Negli anni a seguire assai sporadici si rivelarono gli episodi di studio e di valorizzazione sull'intero patrimonio in seno alla categoria degli studiosi.¹⁵

Ciononostante, la memoria delle opere conservate nelle collezioni civiche è tuttavia ben vivida grazie alle attività di ricognizione, inventariazione e catalogazione che gli enti pubblici hanno svolto in questi recenti anni a partire dalla schedatura della Soprintendenza ai beni storico artistici avviata negli anni '80, fino al lavoro di studio sui materiali risorgimentali ad opera della Regione Marche in collaborazione con il Sistema museale della Provincia di Macerata, ancora in fase di elaborazione. Per ciò che attiene, infine, ai beni censiti nei

musei civici che sono in attesa di nuovo allestimento e dunque al momento non godibili, è possibile consultare il catalogo informatizzato del patrimonio attraverso l'accesso al sito web dedicato.

NOTE

- 1 Maria Grazia Pancaldi, *Invenzione e tecnica nelle carte di Battista Tassara, in Scienza, tecnica e tecnologia. Atti del XXXVI convegno di studi maceratesi, Abbazia di Fiastra (Tolentino), 17-18 novembre 2000*, Macerata, «Centro Studi storici maceratesi», 2002 (Studi maceratesi, 36), pp. 513-526.
- 2 Giovanni Battista Tassara, *Fiori d'arte all'Esposizione Marchigiana*, Macerata, Libreria Moderna, 1905.
- 3 Giulio Angelucci, *Uno scultore garibaldino tra crisi della realtà e crisi della rappresentazione*, in «Ricerche di storia dell'arte», (1984), n. 23, p. 91
- 4 Cfr. la prefazione all'inventario curata da Pio Cartechini.
- 5 Giulio Natali, *Ricordi e profili di maestri e amici*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1965, pp. 35-53.
- 6 Ibid., p. 50.
- 7 Archivio della Segreteria della Provincia di Macerata, *Registro Verbali Consiglio Provinciale*, Seduta del 12 dicembre 1905: «Il Prof. Tassara offre in dono alla Provincia tutti i suoi modelli, bozzetti, disegni, chiedendo solo un locale per collocarli, ed è stato designato allo scopo il magazzino, sito nel cortile del Palazzo prefettizio, adibito, in passato, per rimessa di carrozze».
- 8 Nel volume che raccoglie la delibera del Consiglio provinciale già citata, si conserva una lettera del 1971 di Aldo Adversi, al tempo direttore della Biblioteca comunale Mozzi-Borgetti, che chiedeva proprio alla Provincia un elenco detagliato delle opere donate da Tassara nel 1905, nell'evidente tentativo di sistematizzare le sculture da poco passate al Comune.
- 9 Dante Cecchi-Amedeo Ricci, *Catalogo del Museo marchigiano del Risorgimento*, Macerata, 1965
- 10 Biblioteca comunale di Macerata (d'ora in poi BCMC), *Archivio del Museo Marchigiano del Risorgimento di Macerata*, 2, 5
- 11 *Archivio Storico della Pinacoteca comunale e del Museo civico* (d'ora in poi ASPM), 1, I, 9
- 12 BCMC, ASPM, ms. 1511, XVI, 37
- 13 Comune di Macerata-Biblioteca-Pinacoteca-Musei Civici-Archivio di Stato di Macerata, *Battista Tassara (1849-1916), 9-20 febbraio 1977*, a cura di Giulio Angelucci, Macerata, 1977.
- 14 Angelucci, *Uno scultore garibaldino tra crisi della realtà e crisi della rappresentazione*, cit.; Cartechini nella prefazione all'inventario, cit.; Pancaldi, *Invenzione e tecnica nelle carte di Battista Tassara*, cit.; Antonello Nave, *Giovanni Battista Tassara. Uno scultore fra i Mille*, in «Camicia Rossa», XIII (novembre 2003 – febbraio 2004), n. 4; Ibidem, *Giovanni Battista Tassara: uno scultore garibaldino nel socialismo maceratese*, in «L'almanacco» (dicembre 2004), n.43; Martina Cerqua, «*L'arte che tutta avvisa*». *L'utopia e la causa nell'opera di Battista Tassara*, tesi di laurea, Università degli studi di Macerata, Facoltà di Beni Culturali, Corso di Laurea in Archivistica, AA 2009-2010.
- 15 Alla fine degli anni '90 un bassorilievo di Tassara del Museo del Risorgimento, ovvero uno dei bozzetti preparatori ai monumenti celebrativi di Calatafimi realizzati negli anni 1892-96, fu richiesto in prestito temporaneo in occasione del nuovo allestimento della sezione risorgimentale-garibadina del Museo Civico di Marsala. Cfr. *Città di Marsala. Complesso monumentale San Pietro*, Marsala 1999.

Tassara, arte funeraria e decadenza dell'aura

Fabio Camilletti

Il viso [...] [n]on avvolgevasi già, come ogni altra cosa intorno, nell'ombra fitta; anzi raggiava un certo bagliore livido [...]. I capelli sollevavansi stranamente quasi mossi da un soffio o da un'aria calda; gli occhi, benché sbarrati, erano immobili; la faccia livida. Una cosa orrenda: se non che l'orrore era estraneo all'espressione di quel viso e in certo modo gli era imposto.

Charles Dickens, *Cantico di Natale*, traduzione di Federigo Verdinois (1888)¹

[...] il sospiro
che dal tumulo a noi manda Natura.

Ugo Foscolo, *Dei sepolcri*, vv. 49-50

Il disegno, a matita e pochi tocchi di colore, rappresenta chiaramente un progetto di urna funeraria, sul modello greco.² L'impianto, la struttura, sono ispirati a un classicismo intransigente, lineare e senza fronzoli, del tipo che si ritrova specialmente nelle opere scultoree e monumentali di Giovanni Battista Tassara nel suo periodo fiorentino (1862-1871).³ I dettagli, tuttavia, tradiscono una realtà assai più problematica, a testimoniare la molteplicità delle influenze del periodo maceratese. Sulla sinistra s'affaccia un motivo ornamentale a foglia o squama, di sapore manierista o addirittura secentista, quale appare con frequenza – in Tassara – nelle decorazioni e nei monogrammi; sulla destra un leone iperrealistico, delineato con violente ombreggiature, richiama la tendenza di Tassara a incorporare motivi animalistici nei propri bozzetti, in cui oggetti d'uso quotidiano si metamorfizzano in

creature reali o immaginarie. Il leone stringe tra i denti un drappo che avvolge orizzontalmente l'urna, incerchiando un volto di donna – al centro della composizione – e intersecandosi, per mezzo di un anello, con una sorta di collana (anche questa, un elemento costante nella bozzettistica e negli studi di ornato di Tassara) che sembra cingere la parte inferiore. È qui, tuttavia, che il disegno svela la propria natura ibrida: la collana avvolge l'urna solo per la metà destra; lungo il basamento, a sinistra, si sviluppa una greca che non prosegue oltre la metà; l'imboccatura dell'urna è disegnata in due versioni differenti, ancora l'una a destra e l'altra a sinistra. Diviso in due metà simmetriche, il disegno sembra delineare due differenti progettualità per lo stesso oggetto, condensate nello stesso bozzetto; al tempo stesso, la compresenza di una pluralità di stili – la struttura neoclassica dell'urna, il *décor* già quasi liberty degli ornamenti, il realismo marcato del volto della donna e del leone – va oltre lo scopo meramente progettistico, generando un'impressione di ambiguità che è difficile districare. Cosa stiamo osservando? Un progetto di urna, certo, che del genere-progetto conserva la schematicità e il rigore geometrico; ma anche un esercizio grafico al quale diversi stili e tecniche concorrono, e che in due casi – il leone, appunto, e il volto della donna, cerchiato da un drappo che è al tempo stesso sudario e foulard da diva *Belle Époque* – trascende la dimensione più strettamente progettuale, facendosi quasi la trascrizione grafica di una fantasticheria. In quanto progetto, esercizio di stile, disegno, il bozzetto di urna sembra dunque raggruppare e simbolizzare la poliedricità di Tassara come artista e inventore, assieme alla varietà delle sue influenze: e farsi emblema di

quell'arte nuova' di cui Tassara è promotore, costantemente oscillante – come è stato scritto – «fra monumentalità e bozzetto, purismo e avanguardia».⁴

L'espressione 'arte nuova' non va solo intesa come un calco dal francese *Art Nouveau*. Certo, di quel movimento – noto in Italia come *Liberty*, e nei paesi di lingua tedesca come *Jugendstil* – l'opera di Tassara condivide, specie a inizio Novecento, presupposti, soluzioni, tratti; e tuttavia la sua parabola artistica è troppo estesa, cronologicamente e stilisticamente, per essere piattamente ricondotta a quel modello. Piuttosto, 'arte nuova' denota un'attitudine che Tassara – nella pluralità di stili da lui introiettati e rielaborati, dal naturalismo di Giovanni Duprè a suggestioni già di sapore futurista – adotta e fa propria: il tentativo, cioè, di negoziare la funzione tradizionale dell'arte con la frattura apertasi nella coscienza europea negli anni della sua crisi, e che nel corso del lento processo che chiamiamo *modernità* stravolge, parallelamente a quelle socio-economiche, le strutture e le gerarchie dei saperi su cui s'era fondata l'Europa di Antico Regime.⁵ Nella sua monumentale e incompiuta opera sui *passage* di Parigi, il filosofo tedesco Walter Benjamin vedeva il moderno concretizzarsi, con potenza icastica, nell'immagine della folla, che nel XIX secolo irrompe come soggetto completamente nuovo su una scena altrettanto mai vista, la metropoli industriale.⁶ È una folla di persone, quella che rievoca Benjamin citando Engels, Poe e Baudelaire, e che fin da subito stupisce i suoi primi osservatori come un fenomeno completamente alieno; ed è, al tempo stesso, una folla di acquirenti e fruitori alla ricerca di un'esperienza estetica ugualmente nuova, in antitesi e rottura con la funzione tradizionale dell'arte. La metamorfosi dell'arte in merce ne impone la democratizzazione e la sottomissione al dominio della moda, come intuiva, già nel 1824, Giacomo Leopardi (citato, peraltro, dallo stesso Benjamin). Nelle *Operette morali* la Moda si svela sorella della Morte: figlie, entrambe, della Caducità,

Moda e Morte sono ugualmente dedite «a disfare e a rimutare di continuo le cose di quaggiù»,⁷ sostituendo al «principio di lentezza, di distanza contemplativa» dell'arte tradizionale – per dirla con Marc Fumaroli – il «principio pubblicitario di instabilità e di distrazione secondo cui il 'dopo' è infallibilmente superiore al 'prima', il più recente a ciò che l'ha preceduto, il domani all'oggi e a ieri».⁸ Quella di Leopardi – è chiaro – è solo una delle possibili risposte che l'artista o l'uomo di lettere può dare alla perdita del senso e dell'esperienza che segue la nascita del moderno, polarizzata fra il ritirarsi sdegnoso verso un passato vagheggiato come più 'originale' e puro – la risposta del classicismo o del primitivismo dei Nazareni, di John Ruskin e di alcuni preraffaelliti – o l'affettazione di posture dandistiche, che rifiutano la mercificazione dell'arte ribadendo l'inutilità della stessa (dai *Fiori del male* al *Dorian Gray* di Oscar Wilde, che nella prefazione al romanzo – del 1891 – dichiara esplicitamente che «tutta l'arte è perfettamente inutile»⁹). L'altra risposta, come già lo era stata per l'artista e designer preraffaellita William Morris, è quella di Tassara: creare un'arte nuova' capace di conciliare arte e tecnica, bellezza e produzione industriale.

In un notissimo saggio del 1936, intitolato *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Walter Benjamin introduceva come segno distintivo del moderno la nozione di «decadenza dell'aura».¹⁰ Composto impalpabile, l'aura è ciò che rende l'oggetto d'arte, appunto, tale: la sua assoluta unicità, il suo essere il prodotto d'un laborioso processo creativo che imprime all'oggetto una qualità sottile ma comunque percepibile (e che è precisamente ciò che il moderno turista cerca ancora, attraverso la fruizione degli originali nei musei: senza aura, non vi sarebbe distinzione fra originale e copia). Ora, secondo Benjamin, l'aura decade coi tempi moderni, e proprio a causa della riproducibilità seriale dell'oggetto d'arte: nel moltiplicare le copie, o addirittura (come nel caso di Morris o Tassara, e fino ad Andy Warhol) vanificando la demarcazione

fra originale e riproduzione, il valore tradizionale dell'arte – che Benjamin chiama «culturale», relativo cioè alla sfera del rito e del sacro – sfuma in una dimensione differente, che è quella del mercato e della politica.¹¹ Certamente, questo processo può essere interpretato in senso apocalittico: la decadenza dell'aura corrisponde alla dissoluzione della civiltà dell'esperienza, e in questo senso Elémire Zolla ha potuto, da una prospettiva tradizionalista, adoperare la riflessione benjaminiana per lamentare la perdita della dimensione contemplativa all'interno della massiccia tecnologizzazione del quotidiano.¹² E tuttavia la scelta di Benjamin di parlare di 'decadenza' e non di 'sparizione' dell'aura sembra delineare forme differenti per la sua sopravvivenza: non già un persistere a dispetto della primazia del mercato e della politica, ma un suo perpetuarsi, in forme necessariamente differenti, all'interno di esse, sfruttando le potenzialità e le possibilità offerte dal moderno. In questo senso, la risposta di Tassara va precisamente nell'ordine di una conciliazione fra decadenza e permanenza dell'aura, fra arte e riproducibilità tecnica, fra valore aurale e dimensione artigianale. La ricerca della novità come caratteristica fondante del moderno trova la sua attuazione nell'invenzione presa a fondamento del fare artistico; l'arte – specie nella seconda fase della produzione di Tassara – si incarna nelle forme più visibili della modernità, come i lampioni,¹³ le persiane,¹⁴ i motori,¹⁵ le bottiglie da bar,¹⁶ le biciclette,¹⁷ perseguendo un fine di semplificazione del quotidiano che va di concerto con un'offerta continua e capillare di bellezza. L'arte di Tassara è dunque 'nuova' soprattutto in quanto rifunzionalizza forme tradizionali per scopi decisamente moderni: il *décor* d'antico regime viene piegato – attraverso greche, collane, ghirlande, e scorci paesaggistici che s'affacciano dietro ai monogrammi – alle esigenze della stampa e della pubblicità; l'ornamento diviene elemento di design, e strumento di partecipazione estetica condivisa. L'arte può di conseguenza farsi democratica e sociale, e finanche socialista:

non a caso, un bozzetto di insegna porta il nome di Anna Kuliscioff, dall'iniziale ornata e inghirlandata come in un manoscritto medievale.¹⁸

Da questa prospettiva, l'arte funeraria di Tassara assume un valore particolarmente emblematico, dalla scultura cimiteriale degli anni fiorentini alla custodia del cimitero monumentale di Staglieno nell'ultima fase della sua vita, prima dello scoppio della Grande Guerra. Non è azzardato dire che, in questi anni, l'architettura funeraria rappresenti uno dei punti nevralgici intorno a cui si articolano e addensano le tensioni del moderno: forme che nel contesto della tradizione stavano come emblemi di eternità e continuità – l'urna, il sacrario, il mausoleo, il monumento – vengono rivificate e riattivate in un universo che alla tensione verso l'eternità ha sostituito il dominio dell'effimero, e alla continuità col passato come fonte di legittimazione e autorità l'idea assolutizzante del progresso come motore della storia. Tale slittamento determina la coesistenza di forme ibride, in cui il progressismo politico convive con la celebrazione monumentale del passato e dell'identità nazionale, e il materialismo filosofico con un'iconografia mortuaria tesa a interrogare – come scrive Robert Douglas-Fairhurst – quelle «questioni di mutamento, continuità, e mutamento-nella-continuità» con cui l'età post-illuminista concettualizza la propria idea di sopravvivenza e di al-di-là.¹⁹ In tali contesti, come scrive François Hartog, «[n]uove forme d'arte si cercano, se ne riprendono di antiche, forme 'antiche' e forme 'nuove' si rincorrono e s'intrecciano, e scarti non trascurabili si creano tra le dichiarazioni, i programmi, gli slogan e le opere effettivamente prodotte».²⁰ L'opera d'arte funeraria si fa dunque significante ambiguo di una coesistenza di 'antico' e 'nuovo', che eccede il proprio intento manifesto per incarnare qualcosa di differente: il rapporto, cioè, che una società ha con la propria storia e la propria memoria, ciò che Robert Pogue Harrison ha di recente chiamato *Il dominio dei morti*.²¹

Nel suo libro sull'Ottocento e la sua eredità, Philippe Muray individuava del resto l'inizio simbolico del moderno in una «cerimonia insolita» consumatasi a Parigi fra il 7 aprile 1786 e il gennaio 1788, immediatamente a ridosso della rivoluzione.²² Nello spazio di quei due anni, il cimitero degli Innocenti di Parigi – lo spazio della *rive droite* in cui venivano indistintamente seppelliti gli annegati nella Senna e i morti delle epidemie, un caos senza regolamenti e dalla dubbia reputazione – viene bonificato per ragioni sanitarie, facendo posto a un mercato ortofrutticolo che, dopo la rivoluzione, confluirà nelle Halles, il centro fisico e commerciale della città. La riorganizzazione dello spazio urbano corrisponde dunque a una razionalizzazione della morte, e del suo rapporto con la comunità dei viventi. Con il trasferimento delle ossa alle cosiddette “catacombe”, la bonifica del cimitero degli Innocenti prelude all'organizzazione della morte sancita dall'editto di Saint-Cloud del 12 giugno 1804: con essa, la modernità tenta simbolicamente di espellere la morte dal proprio assetto sociale, incorporandola in pratiche discorsive differenti da quelle che l'avevano regolata fino a quel momento. Nella società d'Antico Regime, la morte era oggetto di un discorso liturgico e morale, consumato tra le mura domestiche e sancito dalla contiguità di cimiteri, ossari e cappelle con le abitazioni e le attività dei viventi, a ribadire l'onnipresente messaggio del *memento mori*: non a caso, la quattrocentesca danza macabra affrescata nel cimitero degli Innocenti da un artista della cerchia del duca di Berry – e oggi nota soltanto da alcune stampe – raffigurava questa contiguità in modo visibile, nel rappresentare un vivo e un morto, per ogni categoria sociale, intenti a conversare. Nella modernità, la morte rappresenta invece un'alterità da tagliar fuori dalla sfera del familiare, e da inquadrare nell'asetticità delle strutture ospedaliere e nello spazio discreto del loculo cimiteriale. Tale operazione, a un tempo scientifica e biopolitica, determina la nascita di vere e proprie città dei morti che coesistono, accanto

ma senza sfiorarle, con quelle dei vivi: vere e proprie *Città senza tempo*, per usare il titolo di un recente libro di B. Akunin – pseudonimo di Grigorij Tchkhartchvili – i cimiteri segnalano una relazione differente della modernità con la morte, segnata dalla tensione tra prossimità e distanza, tra familiarità e alterità.²³

Con la nascita dei grandi cimiteri monumentali nel corso del diciannovesimo secolo – il Père Lachaise di Parigi (1804), il Verano di Roma (1807-1812), quello di Highgate a Londra (1839), il genovese Staglieno (1851), il Monumentale di Milano (1866) e lo Zentralfriedhof Friedrichsfelde di Berlino (1881) – cambia dunque, e necessariamente, anche la relazione dell'arte con la morte. Da un lato, come l'aura, decade l'esemplarità e l'unicità della tomba tradizionale: una decadenza avvertita, in Italia, anzitutto da Ugo Foscolo, che nel carme *Dei sepolcri* (1807) – concepito come diretta risposta all'editto di Saint-Cloud – lamenta come la nuova razionalizzazione e democratizzazione della morte dissolverà il legame memoriale tra defunti e vivi, fondamento del vivere sociale. Dall'altro, l'arte cimiteriale si approprierà di forme e strutture dell'arte funeraria tradizionale, piegandoli a nuove declinazioni, e rendendoli significanti ambigui di un rapporto altrettanto irrisolto con la memoria e la storia. Ancora, l'arte di Tassara è in questo senso paradigmatica. I monumenti funerari – a Vincenzo Bellini,²⁴ a Lauro Rossi²⁵ – tentano appunto di preservare la memoria degli estinti come fondamento di un'identità nazionale e sociale, allo stesso modo in cui i gruppi bronzei del monumento-ossario di Pianto Romano, presso Calatafimi, ripetono ed eternano le gesta dei Mille alla maniera degli antichi monumenti.

Torniamo però al bozzetto di urna funeraria da cui eravamo partiti. A un'osservazione superficiale, s'era detto, esso sembra nulla più che un progetto, come tanti, per un'opera mai realizzata; eppure, il disegno sembra eccedere – in qualche modo – la dimensione

progettuale, diventando qualcosa d'altro, e di sottilmente perturbante. In particolare, a un'occhiata più attenta, ci si accorge che è il volto della donna a turbare – e che turba perché stride, in modo impercettibile, con il contesto. Quel volto iperrealistico, delicato, tratteggiato a chiaroscuro, stona con le linee geometricamente decise dell'urna e con la freddezza del marmo che esse suggeriscono; parte della composizione, il volto sembra al tempo stesso distaccarsene, come emergendo dalla materia di cui l'urna è fatta – allo stesso modo in cui i capelli crespi eccedono il sudario che li avvolge, ricadendo in ciocche ai lati – per prendere una parvenza di vita. 'Parvenza', naturalmente: perché la fissità degli occhi spalancati e l'espressione mesta non possono che suggerirci come l'immagine che vediamo sia quella di una morta (e il pallore, suggerito dall'attenuarsi del tratto, può ricordare «il viso bianco come un'immagine di cera» della Bambina dai capelli turchini, come appare a Pinocchio nel XV capitolo del romanzo di Collodi).²⁶ In *Pinocchio*, «senza muover punto le labbra», la Bambina parla «con una vocina che pareva venisse dall'altro mondo».²⁷ La figura di Tassara non parla, ma convoglia ugualmente un messaggio che – ci viene sottilmente suggerito – proviene, allo stesso modo, da un «altro mondo».

È il modo in cui la figura è disegnata a precisare la natura di questo «altro mondo», che certo non ha nulla di cristiano, e tanto meno di cattolico. Nato negli Stati Uniti nel 1848, il movimento noto come spiritismo travalica presto i confini nazionali, diffondendosi in Europa e giungendo, fra gli anni '80 e gli anni '90 dell'Ottocento, anche in Italia.²⁸ L'incontro tra spiritismo e fotografia è immediato, dando vita alla produzione quasi industriale di 'fotografie spiritiche' in cui immagini di defunti – chiamate 'extracorpi' o, più brevemente, 'extra' – appaiono accanto ai vivi, volteggiando nell'aria.²⁹ Ora, ciò che è più interessante per noi, l'extra è quasi sempre «un volto che galleggi[a] nell'oscurità»,³⁰ generalmente «un viso rozzamente ritagliato da foto-

grafie o stampe [...] e incorniciato da una nube ectoplasmatica somigliante a mussola bianca od ovatta» (e che, di fatto, è quasi sempre un tessuto grossolanamente incollato).³¹ Circondato da questa nube, che ricorda ed evoca il sudario dell'iconografia spettrale della tradizione, il viso del defunto – spesso caratterizzato da uno «sguardo immobile»³² – irrompe nelle composizioni della fotografia vittoriana e ottocentesca come un elemento di alterità.

È evidente come il disegno di Tassara rievochi questa idea di spettro, quale consacrato dall'immaginario popolare. Non sarà superfluo ricordare come la voga spiritica fosse, dagli anni '80 dell'Ottocento, particolarmente attiva in Italia: nel 1884, Luigi Capuana aveva pubblicato un saggio intitolato *Spiritismo?*, e già *Malombra* di Antonio Fogazzaro (1881) conteneva suggestioni spiritiche; una delle più conosciute medium d'Europa, fra fine Ottocento e primo Novecento, era poi l'italiana Eusapia Palladino. Inoltre, lo spiritismo aveva attecchito con particolare fortuna nel *milieu* anarchico e socialista, in Italia e all'estero: nel proporre un'idea di aldilà assolutamente anticristiana, che non contraddiceva i presupposti del positivismo (del resto, i fantasmi si potevano fotografare), lo spiritismo forniva una possibilità di fede nella vita dopo la morte che poteva essere accettata da una prospettiva materialistica. Nel riattivare l'immagine greca e tradizionale dell'urna, dunque, Tassara la contamina con un'idea della morte e della sopravvivenza fondata nell'ambigua fusione fra materialismo e metafisica del movimento spiritista. Da garanzia di una continuità fra morti e vivi, sancita dal valore eternante della memoria, l'urna diviene la sede di una persistenza spettrale, che irrompe nel quadro con potenza straniante.

Il disegno di Tassara si fa dunque emblema dell'ambiguità con cui l'Ottocento articola il proprio rapporto con la morte: mentre i defunti vengono dislocati nei cimiteri – luoghi altri, quel che Michel Foucault chiamava *eterotopie*³³ – lo spiritismo li riporta nelle

case, dove si moltiplicano le tracce tangibili della loro presenza – foto, ciocche di capelli, registrazioni fonografiche, tracce lasciate in flussi, rumori di sottofondo, luminescenze e aloni. Del resto, come notava Muray, l'espulsione della morte dalla sfera della quotidianità tentata dal moderno ne determina un ritorno obliquo, tanto più perturbante quanto più inatteso, nella forma del fantasma.³⁴ La decadenza dell'aura nell'arte funeraria determina dunque uno slittamento di prospettiva, che alla dimensione culturale e rituale della morte emblemizzata dall'arte tradizionale sostituisce forme differenti per rappresentare differenti fenomeni di sopravvivenza: come volti che irrompono, inattesi e silenti, in foto e disegni, spezzando i confini fra materia e spirito, fra mondo dei vivi e mondo dei morti.

NOTE

- 1 Martina Cerqua vede precisamente, nel libello *Sogni d'Oriente* di Tassara (1914), un'influenza più o meno conscia del *Canto di Natale* di Dickens (1843): cfr. *"L'Arte che tutta avviva". L'utopia e la causa nell'opera di Battista Tassara*, tesi di laurea, Università degli Studi di Macerata, Facoltà di Beni Culturali, Corso di laurea in Archivistica, AA 2009-2010, p. 75. John Harvey ha individuato in questo passo di Dickens un paradigma che influenza largamente – anche attraverso le illustrazioni e le diapositive per lanterna magica ispirate dal racconto, come quelle di Frederick York del 1880 – l'iconografia del fantasma per tutta la seconda metà del XIX secolo e nel primo Novecento: cfr. *Fotografare gli spiriti. Il paranormale nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, traduzione di Natascia Pennacchietti, Torino, Bollati Boringhieri, 2010, pp. 139-42. La connessione fra Tassara e Dickens può aiutare a identificare almeno una delle fonti che mediano a Tassara questo paradigma visuale, comunque largamente diffuso nella stampa popolare.
- 2 Archivio di Stato di Macerata (d'ora in poi ASMC), *Archivio Tassara*, (d'ora in poi *Tassara*), cart. 3/54.
- 3 Per la periodizzazione mi rifaccio a Cerqua, *"L'Arte che tutta avviva"*, cit., che a sua volta si appoggia a Giulio Angelucci, *Uno scultore garibaldino tra crisi della realtà e crisi della rappresentazione*, in «Ricerche di storia dell'arte», (1984), n. 23, pp. 73-92.
- 4 Maria Grazia Pancaldi, *Invenzione e tecnica nelle carte di Battista Tassara*, in *Scienza, tecnica e tecnologia. Atti del XXXVI convegno di studi maceratesi, Abbazia di Fiastra (Tolentino), 17-18 novembre 2000*, Macerata, «Centro Studi storici maceratesi», 2002 (Studi maceratesi, 36), pp. 513-526.
- 5 Parlo qui di 'crisi della coscienza europea' rifacendomi al titolo del celebre saggio di Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne 1680-1715*, Parigi, Arthème Fayard, 1961.
- 6 Cfr. Walter Benjamin, *I 'passages' di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, 2 voll., Torino, Einaudi, 2002.
- 7 Giacomo Leopardi, *Dialogo della Moda e della Morte*, in Id., *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di Lucio Felici ed Emanuele Trevi, Roma, Newton Compton, 1997, pp. 503-505, p. 503.
- 8 Marc Fumaroli, "Genalogia di un terrore", prefazione a Id., *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, traduzioni di Graziella Cillario e Massimo Scotti, Milano, Adelphi, 2005, pp. 11-14, pp. 11-12.
- 9 Cit. in Lara-Vinca Masini, *Il Liberty/Art Nouveau*, Firenze, Giunti, 2000, p. 412.
- 10 Faccio riferimento a Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, traduzione di Enrico Filippini, Torino, Einaudi, 1991.
- 11 *Ibid.*, pp. 25-27.
- 12 Elémire Zolla, *Eclissi dell'intellettuale*, Milano, Bompiani, 1959, pp. 27-28.
- 13 ASMC, *Tassara*, cart. 5/18
- 14 *Ibid.*, cart. 2B/80-1
- 15 *Ibid.*, cart.2A/20c-6
- 16 *Ibid.*, cartella 2A/24e-31
- 17 *Ibid.*, cart.2B/72-9
- 18 *Ibid.*, cart.7/86
- 19 Robert Douglas-Fairhurst, *Victorian Afterlives: The Shaping of Influence in Nineteenth-Century Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 6. La traduzione è mia.
- 20 François Hartog, «Il confronto con gli antichi», in *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, a cura di Salvatore Settis, 4, voll., Torino Einaudi, 1996-2004, vol. I, pp. 3-37: p. 9.
- 21 Robert Pogue Harrison, *Il dominio dei morti*, traduzione di Pietro Meneghelli, Roma, Fazi, 2004.
- 22 Philippe Muray, *Le XIXe siècle à travers les âges*, Parigi, Denoël, 1999, p. 23. La traduzione è mia.
- 23 B. Akunin/ Grigorij Tchkhartchvili, *Le città senza tempo. Storie di cimiteri*, traduzione di Mirco Gallenzi, Milano, Frassinelli, 2006. Sul ruolo sociale della morte dal medioevo alla modernità sono ancora validi gli *Essais sur l'histoire de la mort in occident* di Philippe Ariès, Parigi, Éditions du Seuil, 1975, editi in Italia come *Storia della morte in Occidente: dal medioevo ai giorni nostri*, traduzione di Simona Vigezzi, Milano, Rizzoli, 1989. Sull'ospedale si veda Michel Foucault, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1963; *Nascita della clinica. Un'archeologia dello sguardo medico*, traduzione di Alessandro Fontana, Torino, Einaudi, 1998.
- 24 ASMC, *Tassara*, cart. 3/26a
- 25 *Ibid.*, cart. 3/25-1
- 26 Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Firenze, Felice Paggi libraio-editore, 1883, p. 67.
- 27 *Ibid.*, p. 68.
- 28 Si veda Simona Cigliana. *La seduta spiritica. Dove si racconta come e perché i fantasmi hanno invaso la modernità*, Roma, Fazi, 2007, e, sulla specificità del caso italiano, Ead., *Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo tra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 2002.
- 29 Cfr. Harvey, *Fotografare gli spiriti*, cit.
- 30 *Ibid.*, p. 139.
- 31 *Ibid.*, p. 113.
- 32 *Ibid.*, p. 142.
- 33 Michel Foucault, *Eterotopia*, in «Millepiani», (1994), n. 2, pp. 9-20.
- 34 Muray, *Le XIXe siècle à travers les âges*, cit., p. 57.

DOCUMENTI E DISEGNI

I documenti e i disegni sono conservati nell'Archivio di Stato di Macerata e, salvo dove diversamente indicato, provengono dal fondo *Tassara*



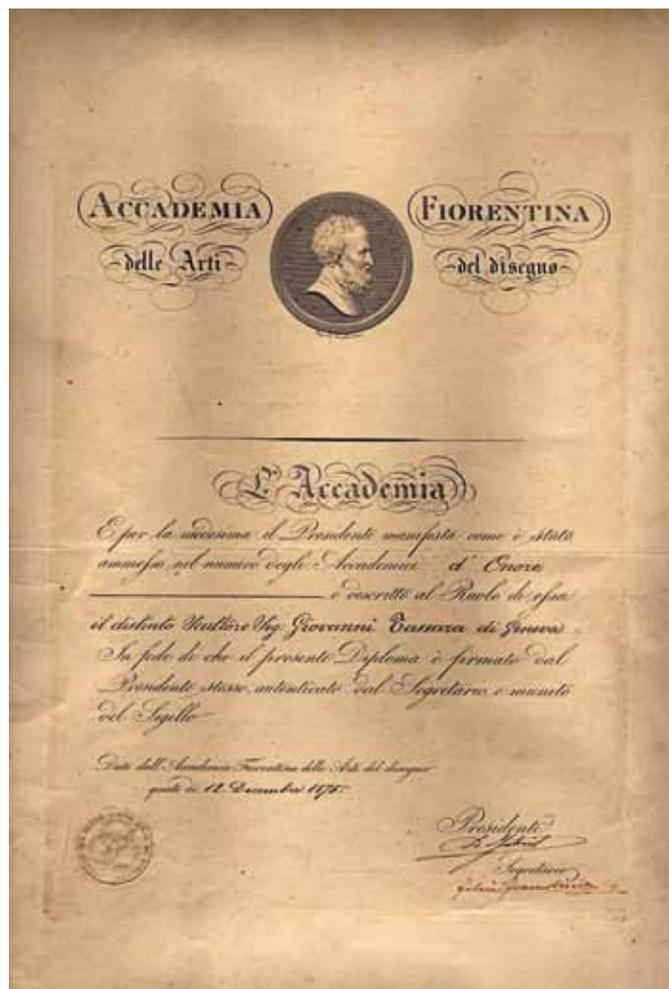
Giovanni Battista Tassara con alcuni artisti, tra i quali Dante Barbacci, Fernando Carnevali, Vincenzo Micheli e Fernando Leopardi (cart. 1/1)



Diploma di socio conferito a Tassara dalla «Società di Mutuo Soccorso fra Esercenti le Arti Belle» di Firenze, 1868 gennaio 2, Firenze (cart. 1/4)



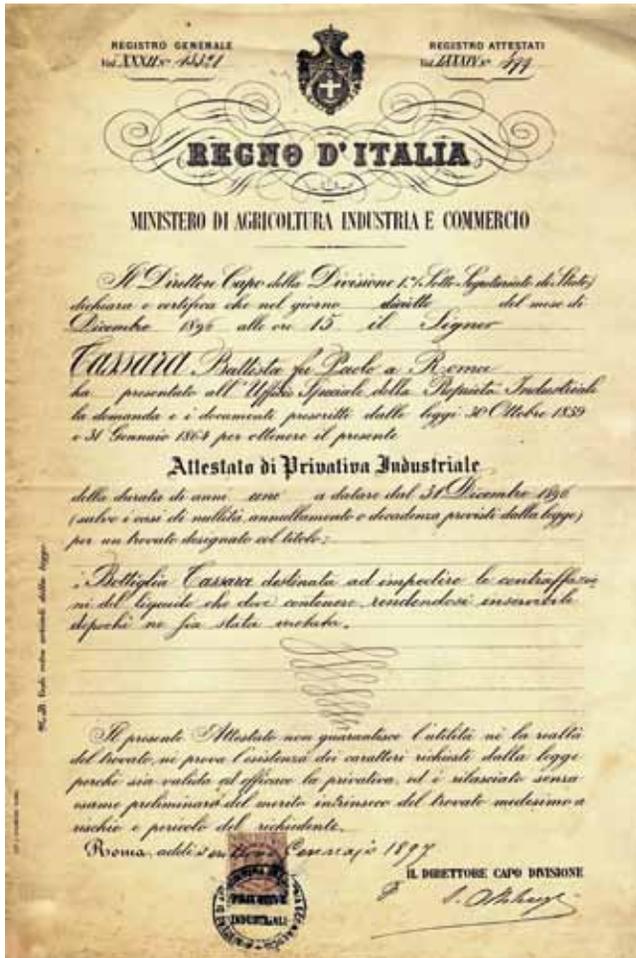
Diploma di riconoscimento, con medaglia al merito, concesso a Tassara per la sua partecipazione all'Esposizione Internazionale di Vienna, 1873 agosto 18, Vienna (cart. 1/6)



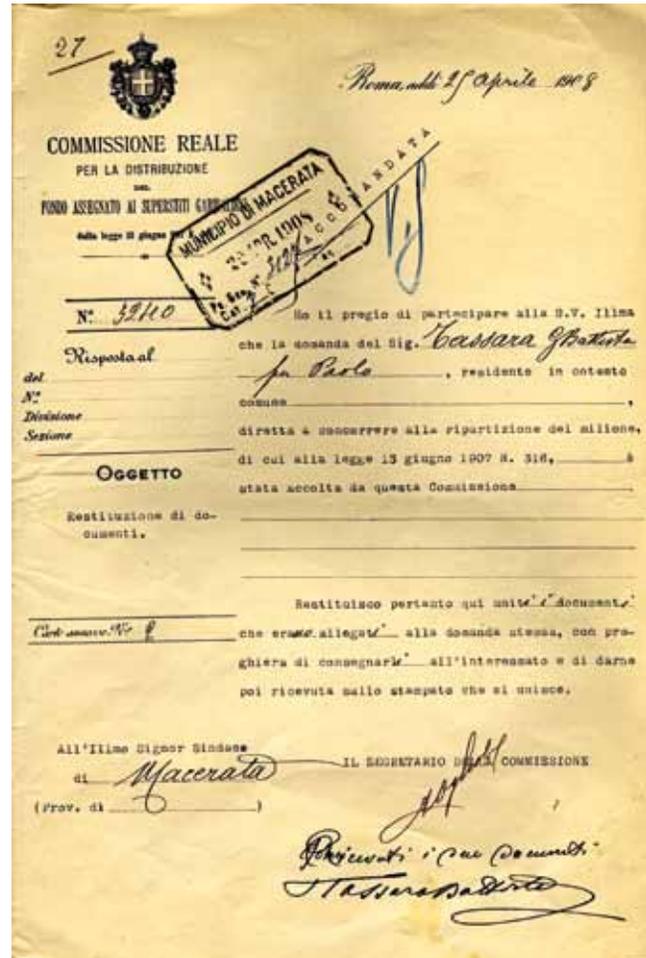
Diploma di ammissione al «numero degli accademici d'onore» rilasciato a Tassara dall'Accademia Fiorentina delle Arti del Disegno, 1875 dicembre 12, [Firenze] (cart. 1/7)



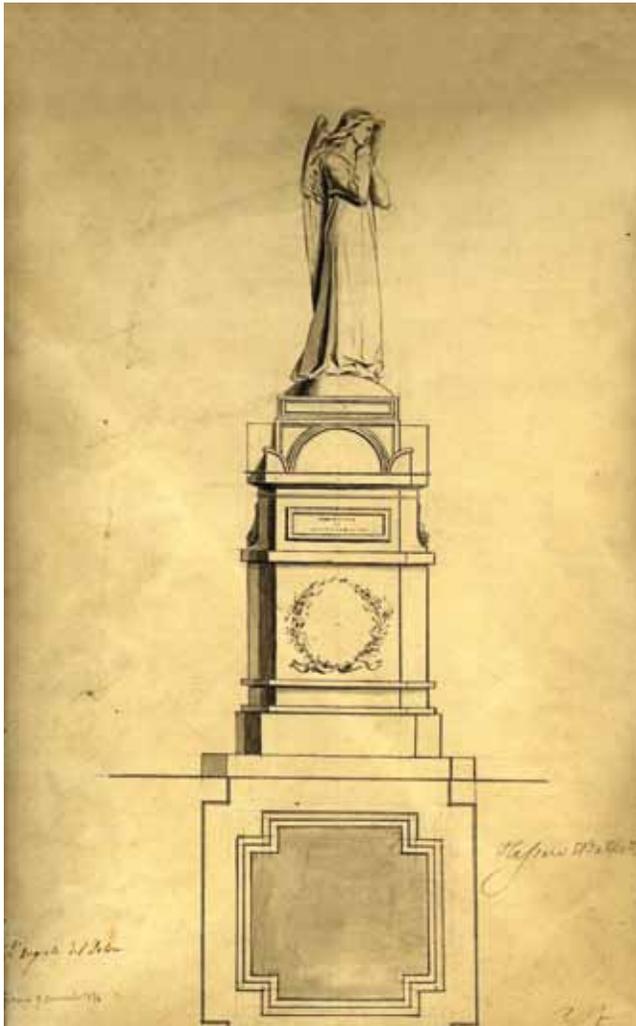
Diploma rilasciato a Tassara dalla «Società delle Feste» del comune di Siena per la sua partecipazione alla Mostra di ricordi patriottici del Risorgimento italiano dal 1820 al 1870, 1896 settembre 20, Siena (cart. 1/14)



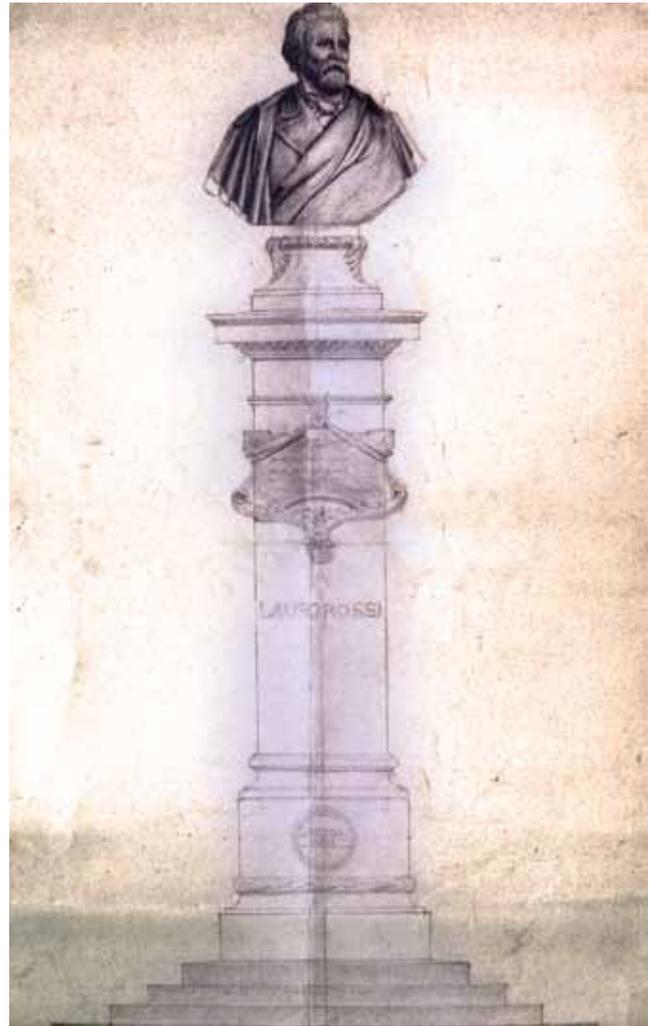
Attestato di «privativa industriale» assegnato a Tassara dal Ministero di Agricoltura Industria e Commercio per la bottiglia da lui progettata, 1897 gennaio 21, Roma (cart. 2A/24f-1)



Nota della Commissione reale istituita per la distribuzione del fondo assegnato ai superstiti garibaldini che accorda a Tassara il sussidio da lui richiesto per avere partecipato alla spedizione dei Mille, 1908 aprile 25, Roma (Archivio storico del Comune di Macerata, b. 626)



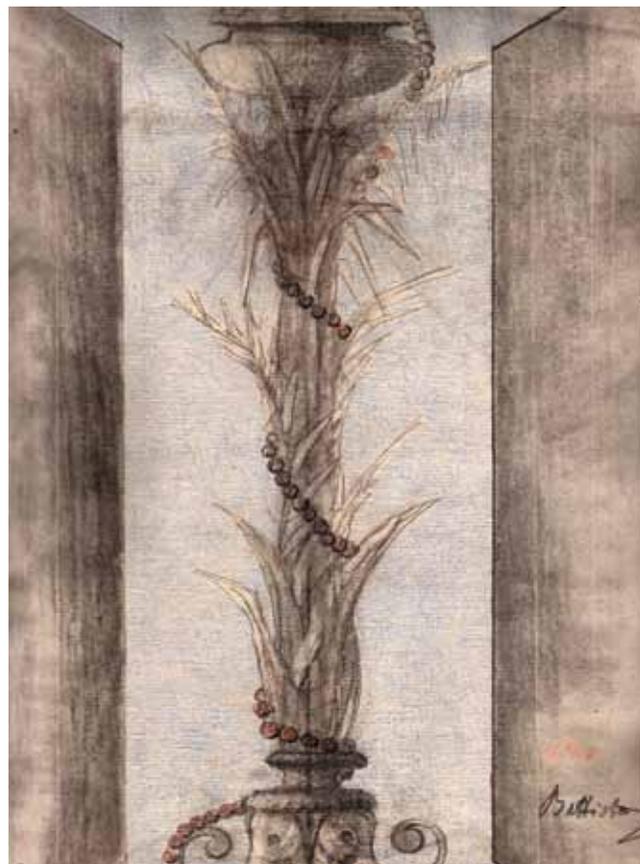
Bozzetto di monumento «L'Angiolo del dolore», 1874 novembre 9, Firenze, matita e particolari in acquarello su carta, cm 48x31 (cart. 3/37)



Bozzetto di monumento a Lauro Rossi, matita su carta, cm 98 x 65 (cart. 3/25-1)



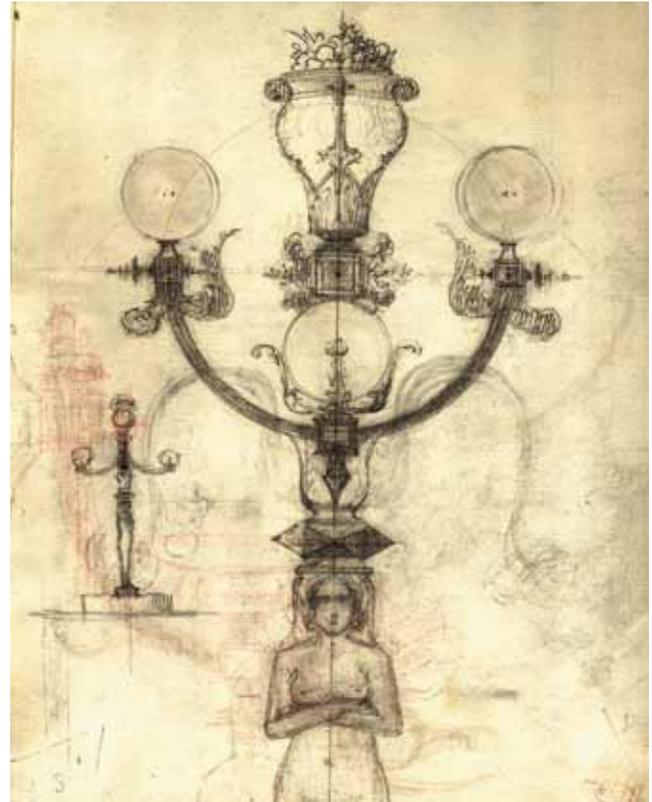
Progetto di coppa su cui poggia un vaso con manici formati da due putti aggrappati a teste di animali, matita e pastello su carta, cm 60,5x44 (cart. 5/43)



Progetto di coppa con basamento a sostegno, matita e pastello acquarellato su carta, cm 45x32 (cart. 5/26)



Progetto di vaso con manici a forma di draghi o di animali acquatici, matita e pastello su carta, cm 48x39 (cart. 5/37)



Progetto di lampione o candelabro con alla base corpo di donna, matita su carta, cm 44x31 (cart. 5/18)



Progetto di coppa a due manici, matita e pastello su carta, cm 32x45,5 (cart. 5/19)



Progetto di urna funeraria, matita e pastello acquarellato su carta, cm 64x49 (cart. 3/54)



Studio di motivi decorativi per maioliche, matita, pastello e acquarello su carta, cm 45x60,5 (cart. 7/48)



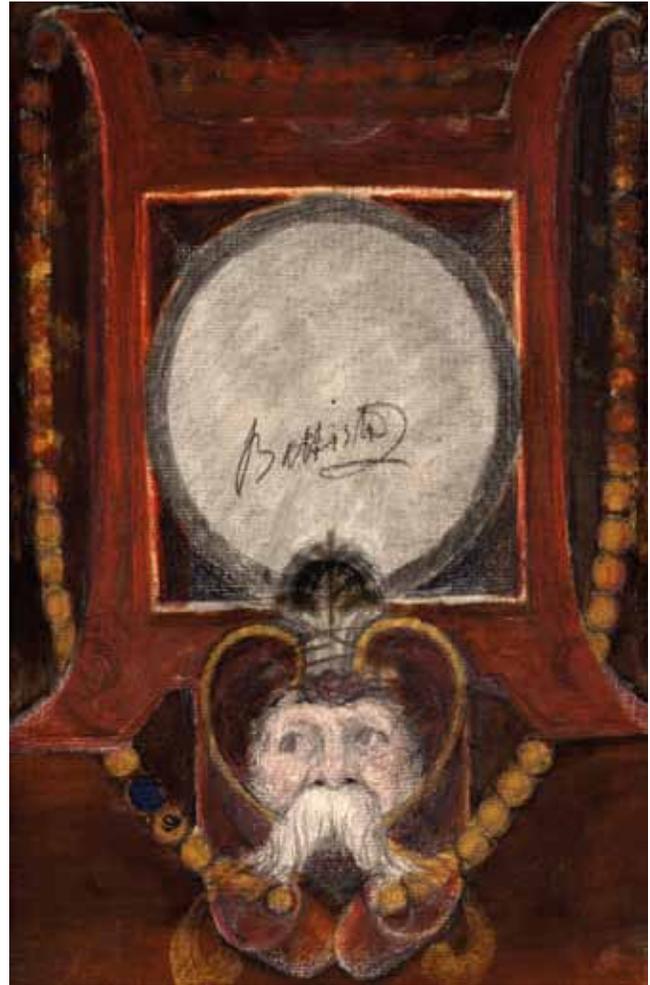
Studio di medaglione con sfondo marino, matita, pastello, acquarello e carboncino su carta, cm 26,5x34,5 (cart. 7/56)



«Ricordi e schizzi per la Maiolica», matita e china su carta, cm 47,5x31
(cart. 7/75)

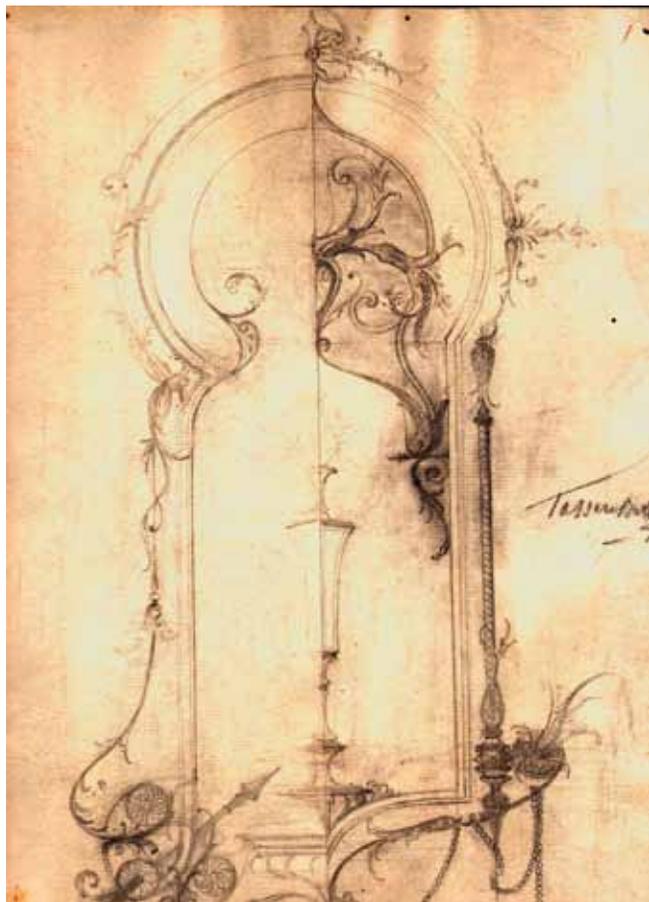


Studio di motivo decorativo per maiolica, china e acquarello su carta adesiva a cartoncino, cm 38x28,5 (cart. 8/44)



Studio di volto di uomo da riprodurre su maiolica, matita e pastello acquarellato su carta, cm 45,5x32 (cart. 7/10)

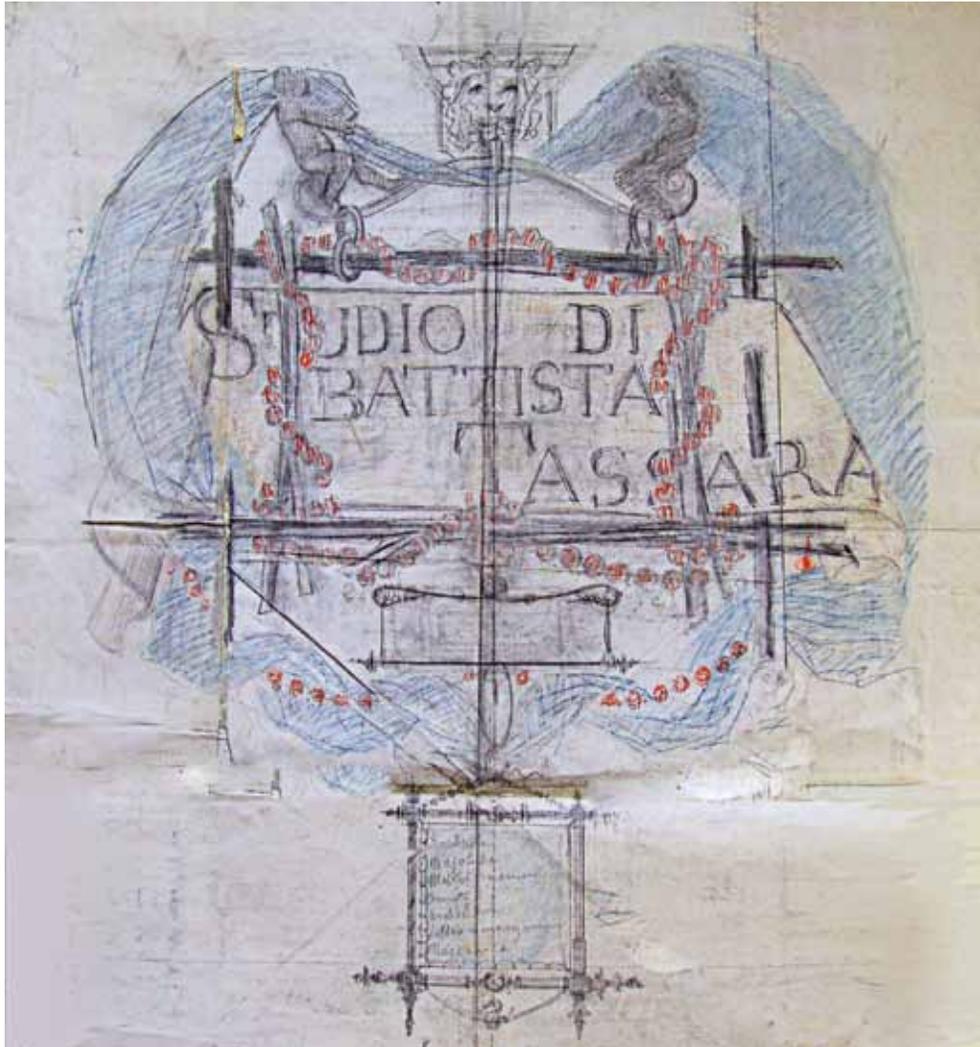
Motivi e soggetti per maioliche e velluto



Motivi decorativi da dipingere su velluto, matita su carta, cm 45,5x32 (cart. 7/28)



Motivi decorativi da dipingere su velluto, matita, tempera e pastello su carta, cm 45,x31,5 (cart. 8/27)



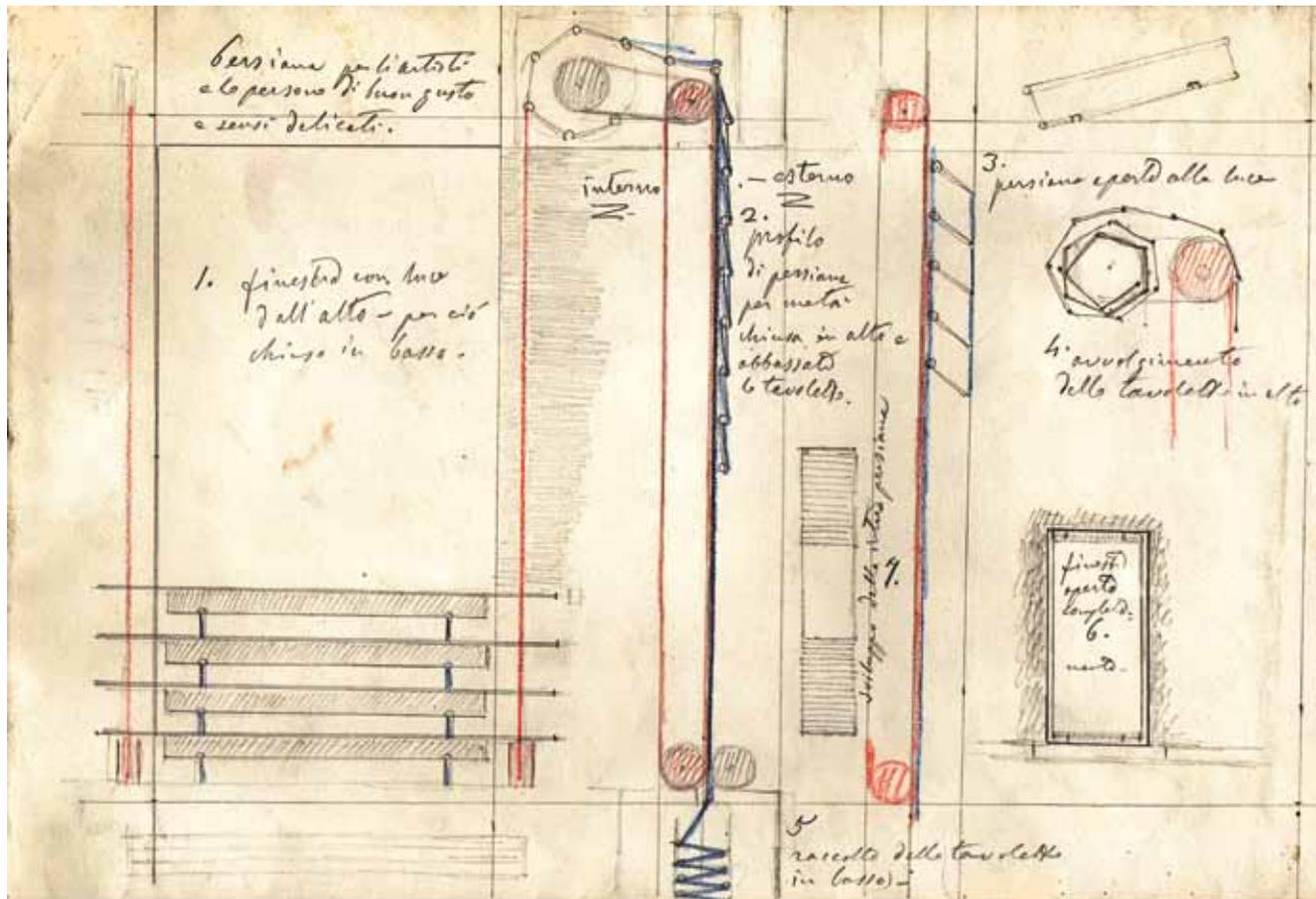
Progetto di insegna di laboratorio in cui Tassara articola la sua produzione in «scultura, majoliche, motivi ornamentali, ornato, architettura, lettere e monogrammi, meccanica», matita e pastello su carta, cm 78x80 (cart. 7/52)



Progetto di insegna poggiante su colonna per la Cooperativa di consumo Giuseppe Garibaldi, matita su carta, cm 47x32 (cart. 4/148)

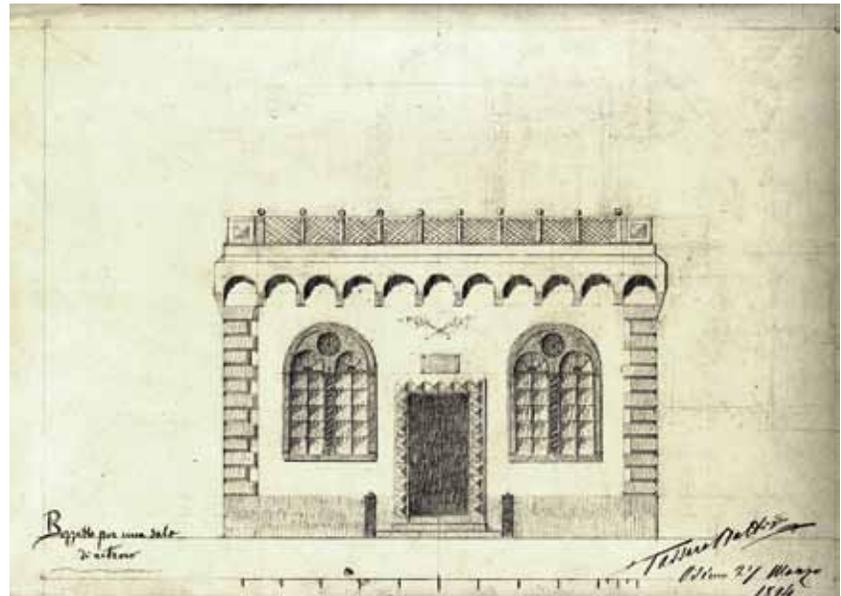


Elaborazione grafica del nome «Anna Kuliscioff» da destinarsi presumibilmente ad insegna, matita e pastello acquarellato su carta, cm 45x91,5 (cart. 7/86)

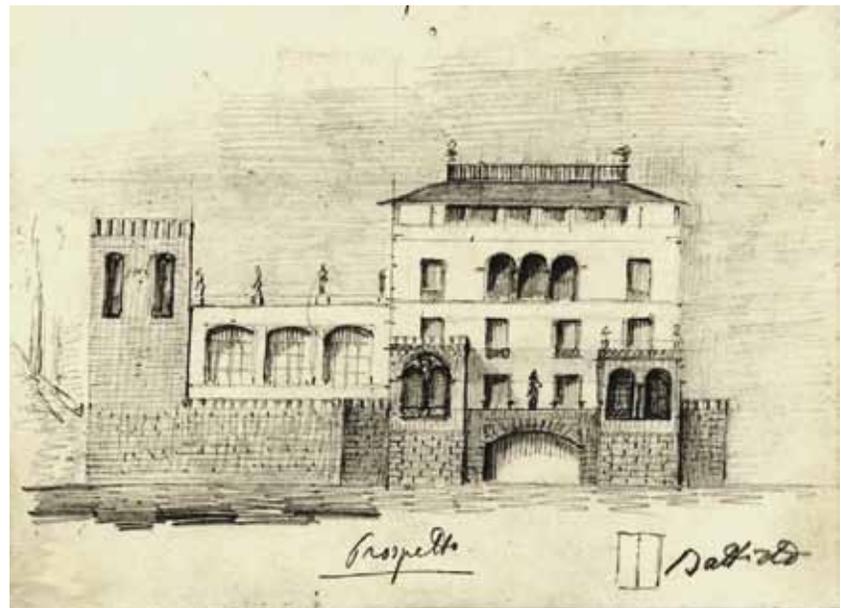


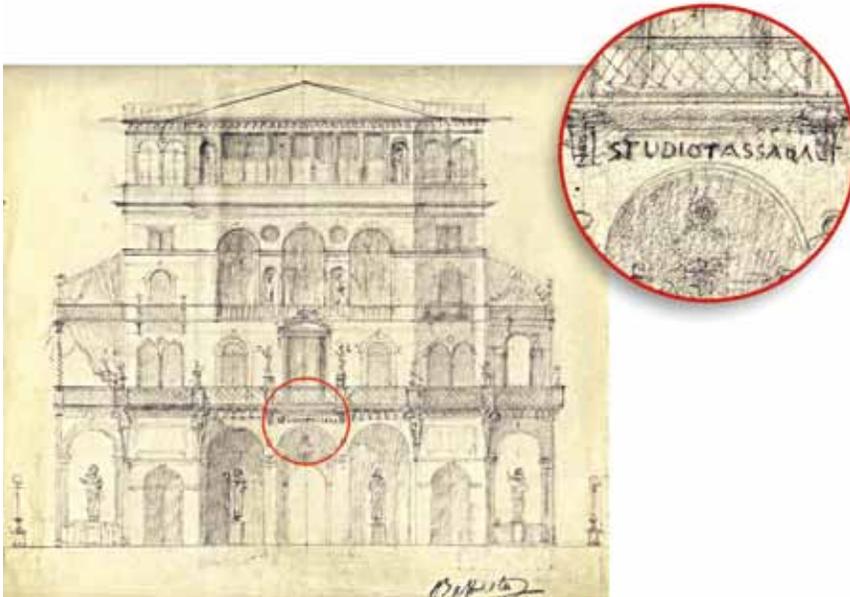
Progetto di «Persiane per li artisti e le persone di buon gusto e sensi delicati», matita e pastello su carta, cm 27 x 39,5 (cart. 2B/80-1)

«Bozzetto per una sala di ritrovo», 1984
marzo 27, Osimo, matita su carta, cm
32x45 (cart. 3/2)

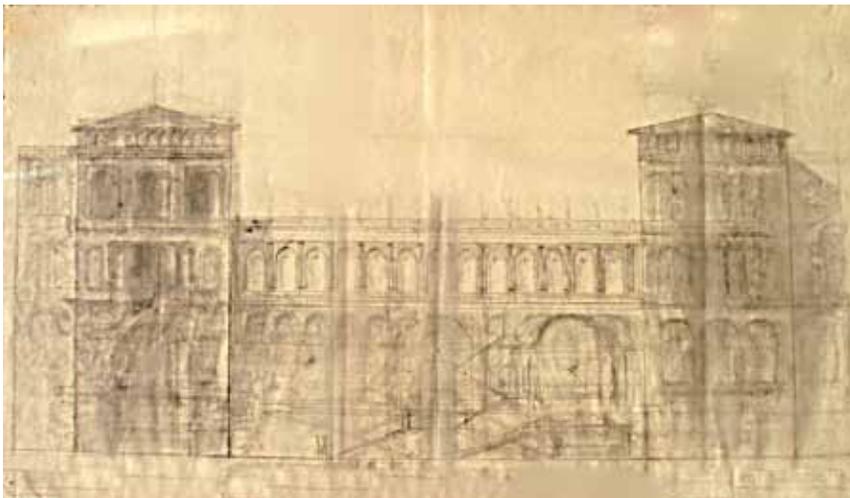


Bozzetto di prospetto di edificio, matita su
carta, cm 15x21 (cart. 3/4)

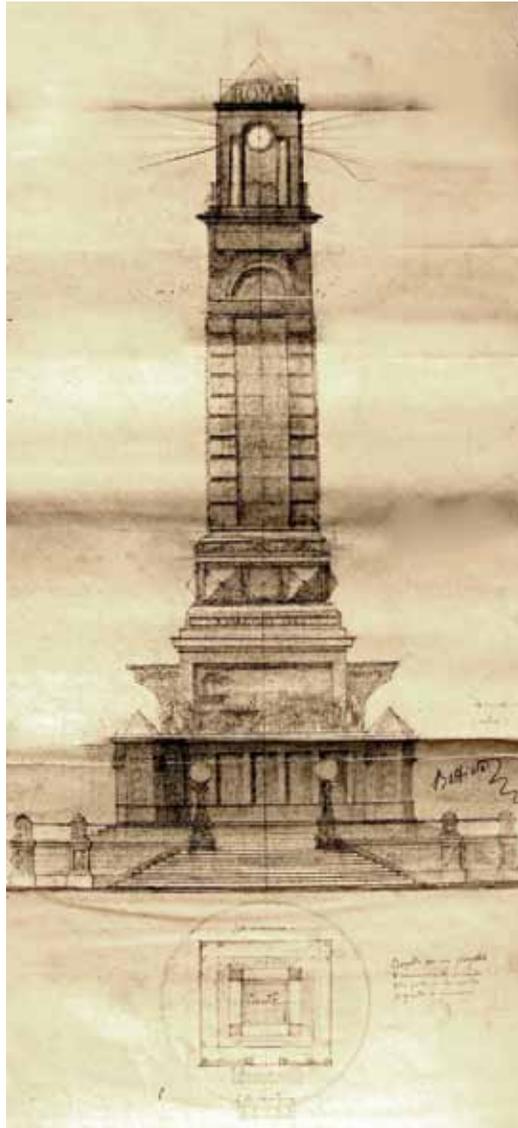




Bozzetto di prospetto di edificio recante sul portone centrale la scritta «Studio Tassara», matita su carta, cm 32x32 (cart. 3/5)



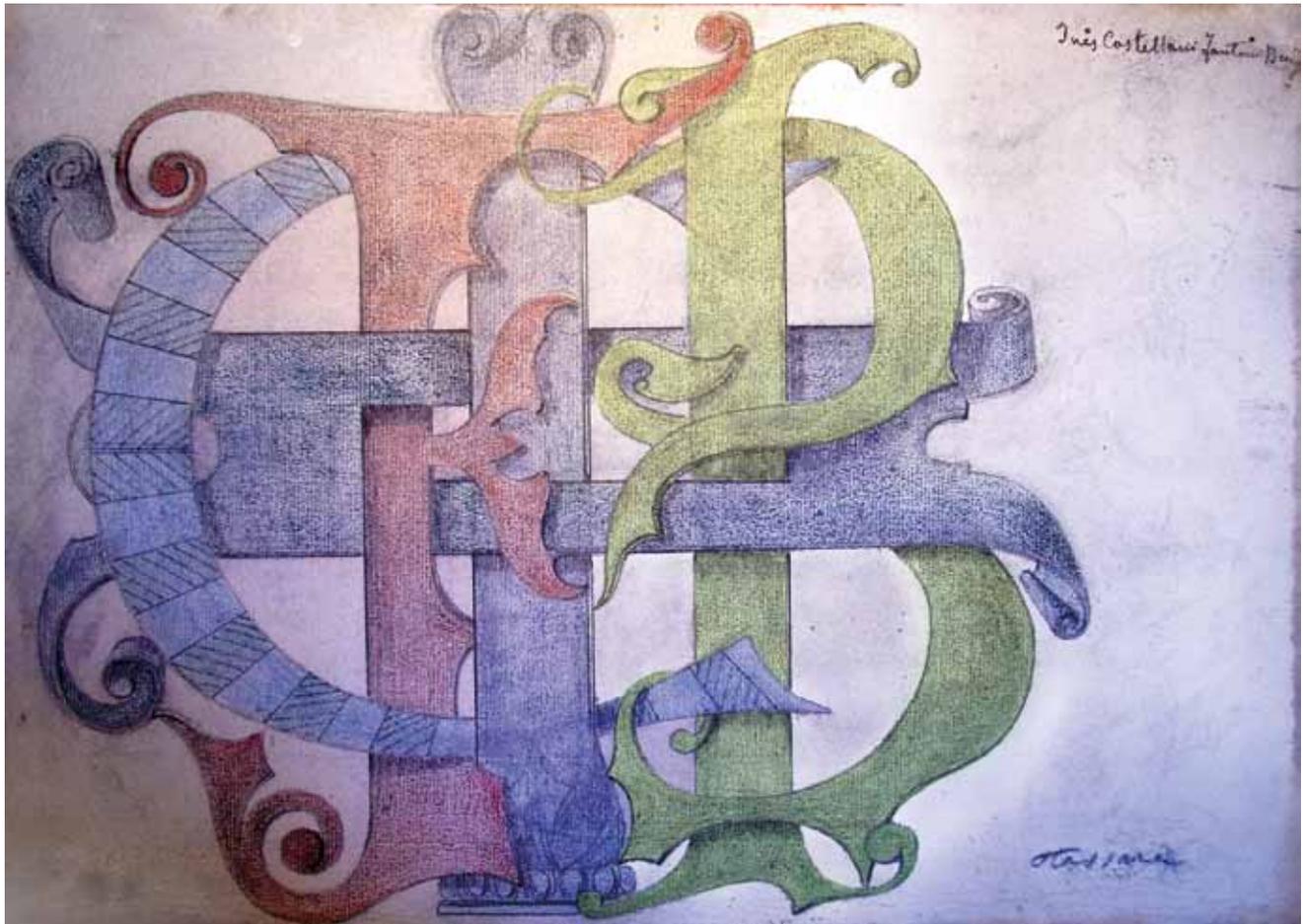
Bozzetto di prospetto di edificio, matita su carta, cm 46x79 (cart. 3/6a)



Bozzetto di monumento a ricordo della partenza dei Mille da Quarto, matita su carta, cm 88,5x40 (cart. 3/33c)



Monogramma «VP», matita, pastello e tempera su carta, cm
60,5x45 (cart. 4/170)



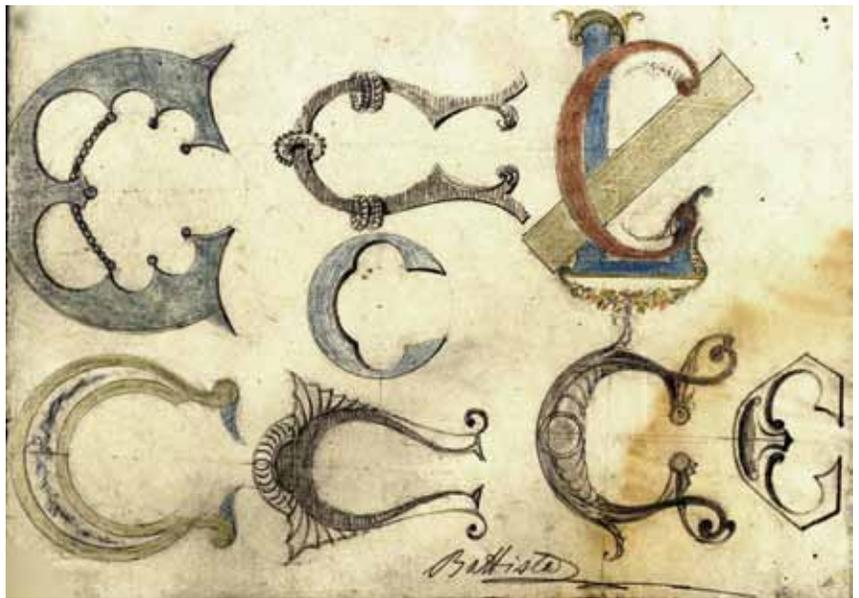
Monogramma di Ines Castellani Fantoni Benaglio (Pavia, 1849-Azzate, 1899), scrittrice conosciuta con lo pseudonimo di Memini, matita e pastello su carta, cm 30,5x44 (cart. 4/183)



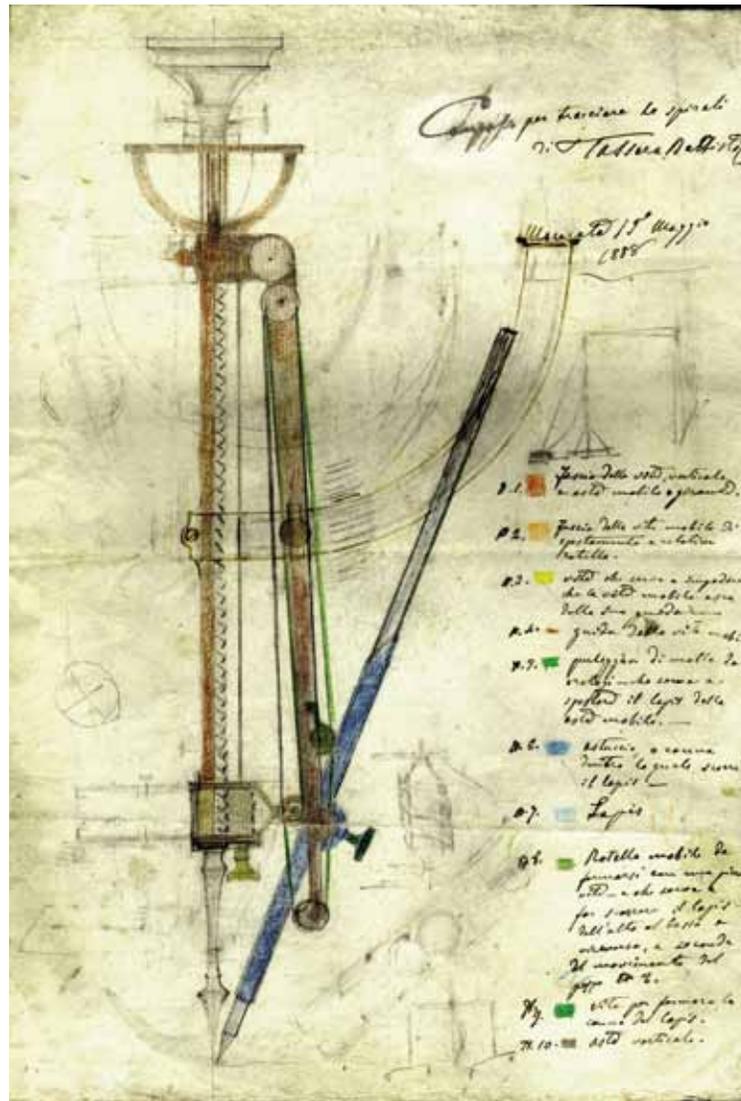
Studi grafici per la lettera «A», matita e pastello su carta, cm 30x40 (cart. 4/167)



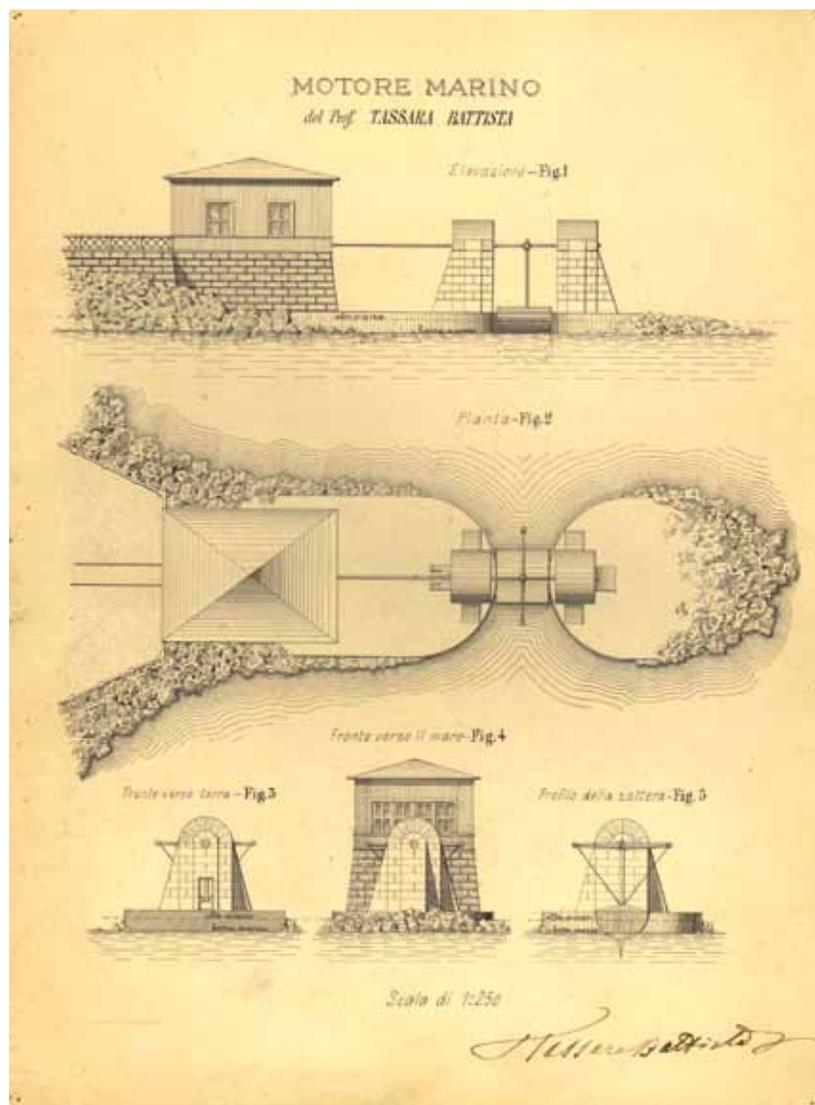
Studi grafici per la lettera «B», matita e pastello su carta, cm 26,5x38 (cart. 4/157)



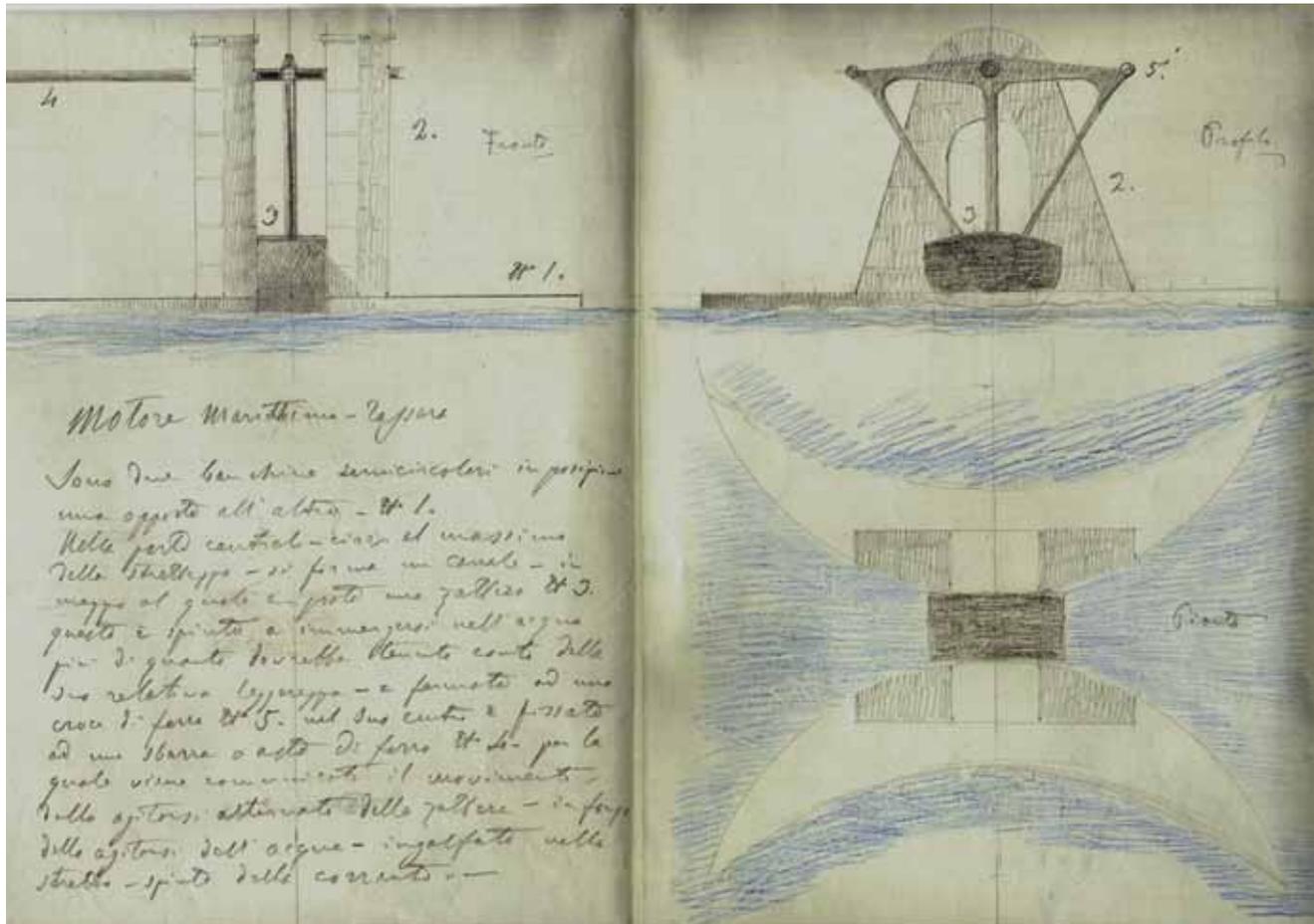
Studi grafici per la lettera «C», matita e pastello su carta, cm 26,5x38 (cart. 4/161)



Progetto di compasso per tracciare le spirali, 1888 maggio 15, Macerata, matita, pastello e particolari in china su carta, cm 37x35,5 (cart. 2A/1)



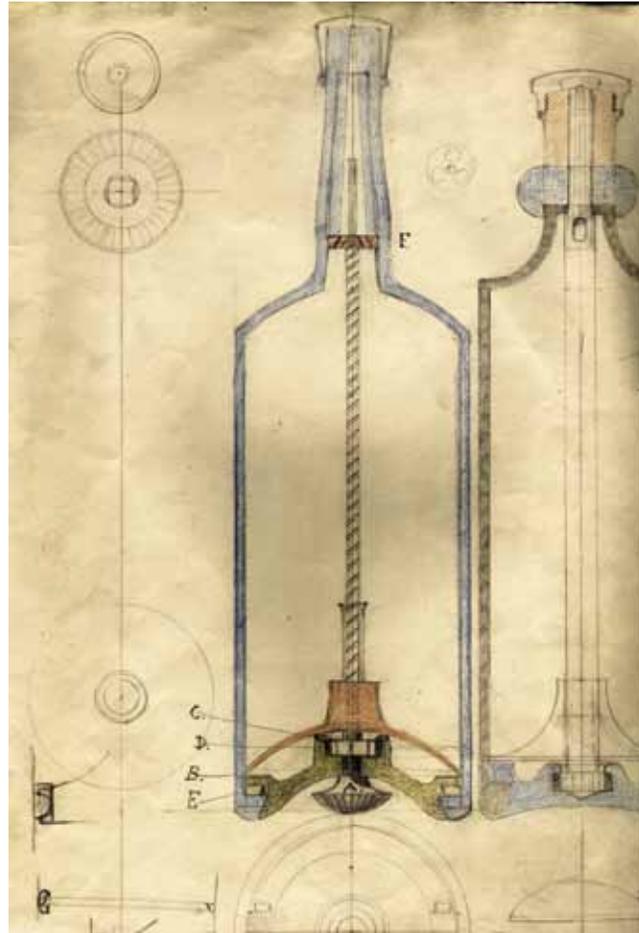
Progetto di motore marino, [1896], stampa, cm 33 x 24,5 (cart. 2A/20c-6)



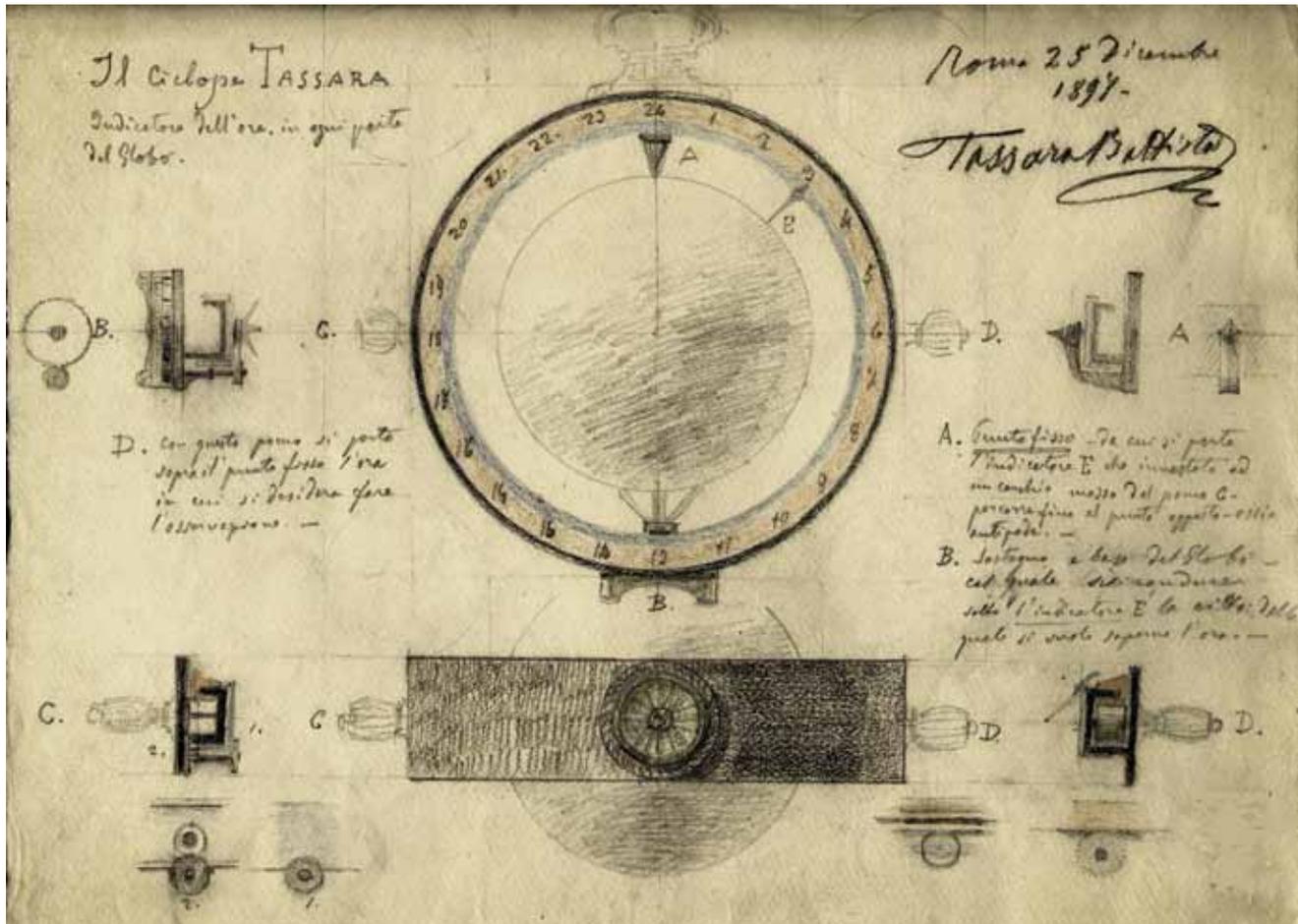
Motore Marittimo - Tassara

Sono due banchiere semicirculari in profilo
una opposta all'altra - n° 1.
Nella parte centrale - cioè al massimo
della shellings - si forma un canale - in
cui si muove al quale è posto una galliera n° 3.
questa è spinta a immergersi nell'acqua
per il quanto si muove stante conto della
sua relativa leggerezza - e fermata ad una
croce di ferro n° 5. nel suo centro è fissata
ad una sbarra o asta di ferro n° 4. per la
quale viene comunicato il movimento
della galliera, attivata dalla galliera - in forza
della azione dell'acqua - ingolfata nella
shellings - spinta delle correnti -

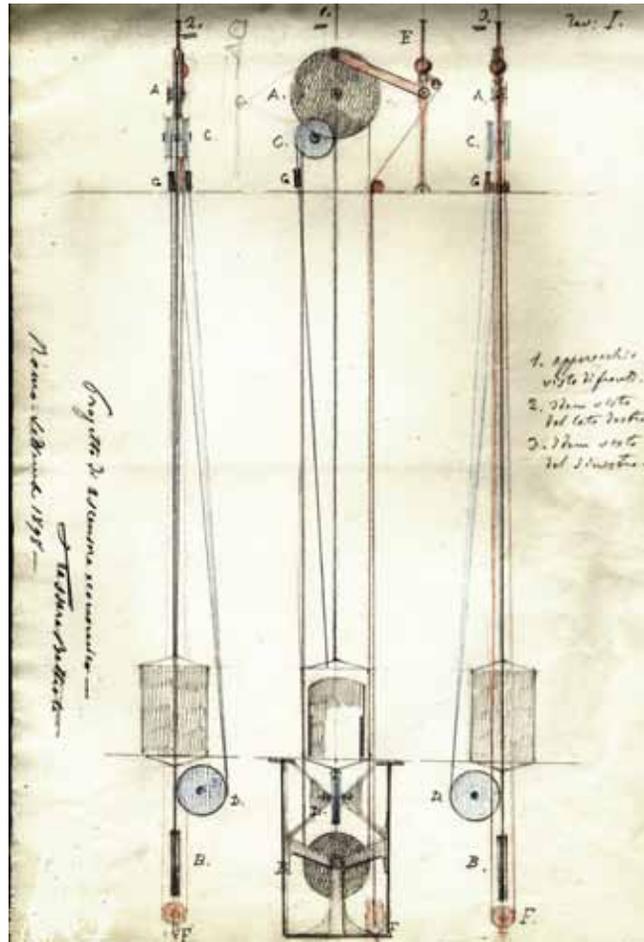
Relazione illustrata del progetto di «Motore marittimo - Tassara che prende forza dal movimento dell'acqua e in particolare dalle onde del mare» [1896 dicembre 12, Macerata], matita e pastello su carta, cm 32x44,5 (cart. 2A/20a-3)



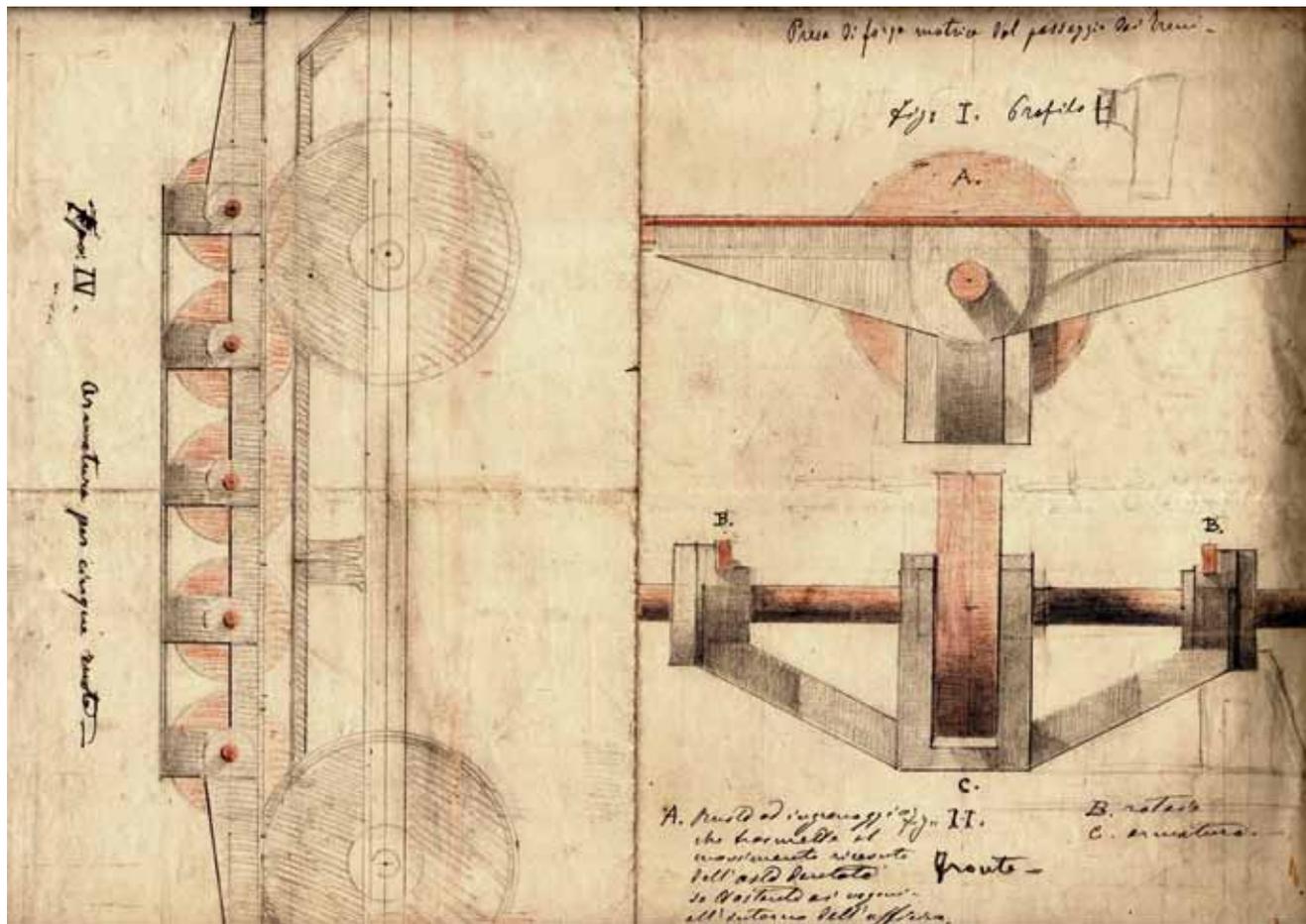
Progetto di bottiglia destinata ad impedire le contraffazioni del liquido che deve contenere, rendendosi inservibile dopo che sia stata vuotata, matita e pastello su carta, cm 47,5x32,5 (cart. 2A/24e-31)



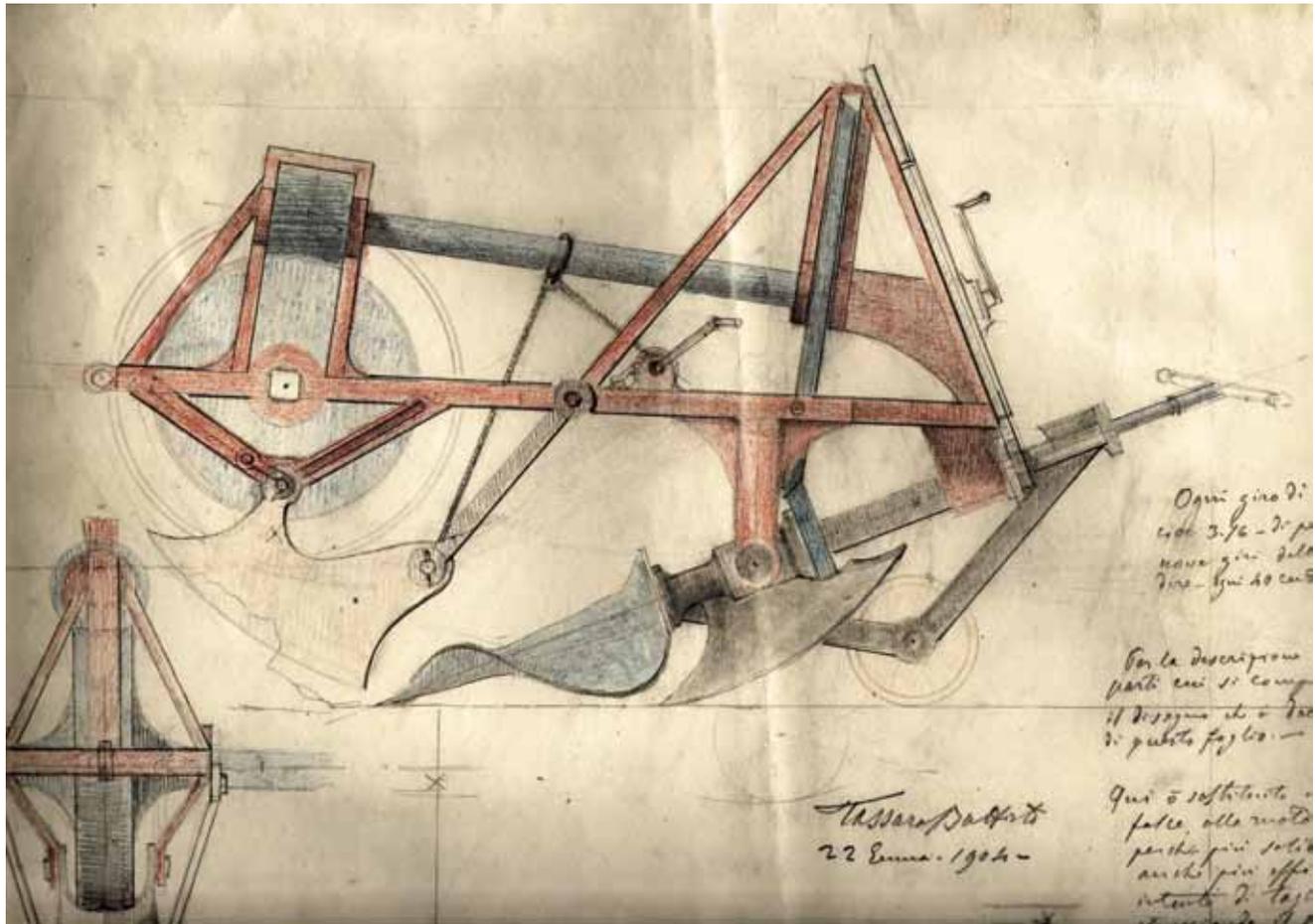
Progetto dell'orologio geografico «Il Ciclope Tassara indicatore dell'ore in ogni parte del Globo», 1897 dicembre 25, Roma, matita e pastello su carta, cm 35x41 (cart. 2A/34a-4)



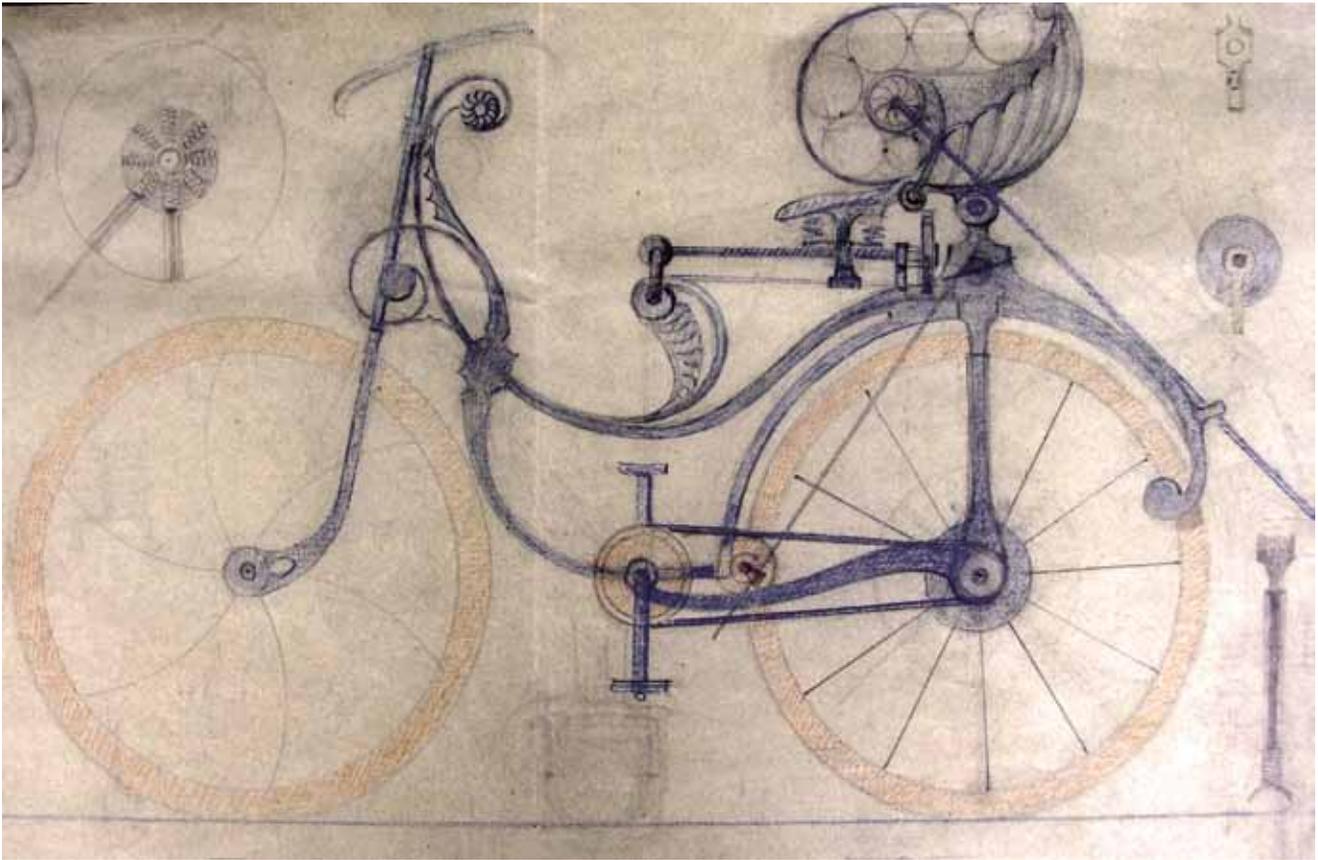
Progetto di «ascensore economico», 1898 settembre, Roma, matita e pastello su carta, cm 43x29 (cart. 2A/36a-25)



Progetto per ricavare energia dalla forza motrice dei treni in discesa, 1898 dicembre, Roma, matita e pastello su carta, cm 32,5x44,5 (cart. 2B/42a- 5)



Progetto di aratro ad elica, 1904 gennaio 22, Macerata, matita e pastello su carta, cm 39,5x50,5 (cart. 2B/56a-12)



Progetto di bicicletta per signora, matita e pastello su carta, cm 32,5x67 (cart. 2B/72-9)



Progetto di pistola, matita e pastello su carta, cm 20,5x31(cart. 2B/76-1)



Ritratto di bambina con treccia che ricade sulla spalla sinistra, matita acquarellata su carta, cm 54 x38,5 (cart. 6/10)



Ritratto di donna con i capelli raccolti, matita acquarellata su carta, cm 41x26 (cart. 6/7)



Ritratto di coppia, matita acquarellata su carta, cm 22,5x33,5 (cart. 6/6)



Ritratto di bambina con capelli lunghi e berretto, matita e pastello su carta, cm 45,5x35 (cart. 6/3)

SCULTURE

Le sculture sono conservate a Macerata, nei Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi

Riferimenti bibliografici richiamati nelle schede

Antonio Pavan, *Visita allo studio di Giovanni Battista Tassara*, in «L'arte in Italia», I, Firenze (10 ottobre 1869), p. 169

Francesco Dall'Ongaro, *Scritti d'arte*, Milano-Napoli, Hoepli, 1873, pp. 238-239

Giulio Natali, *Battista Tassara "lo scultore dei Mille"* in *Ricordi e profili di maestri e amici*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1965, pp. 39-40

Giulio Angelucci, *Uno scultore garibaldino tra crisi della realtà e crisi della rappresentazione*, in «Ricerche di storia dell'arte», (1984), n. 23

Rolando Bussi (a cura di), *La scultura: storia di un'arte*, Modena, Panini, 1993

Alfonso Panzetta, *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, Torino, AdArte, 2003

Album dell'Esposizione industriale italiana 1871 compilato dal Prof.re Ignazio Cantù, Milano 1871, (Lampi di strada, Milano, 2010), pp. 138-143

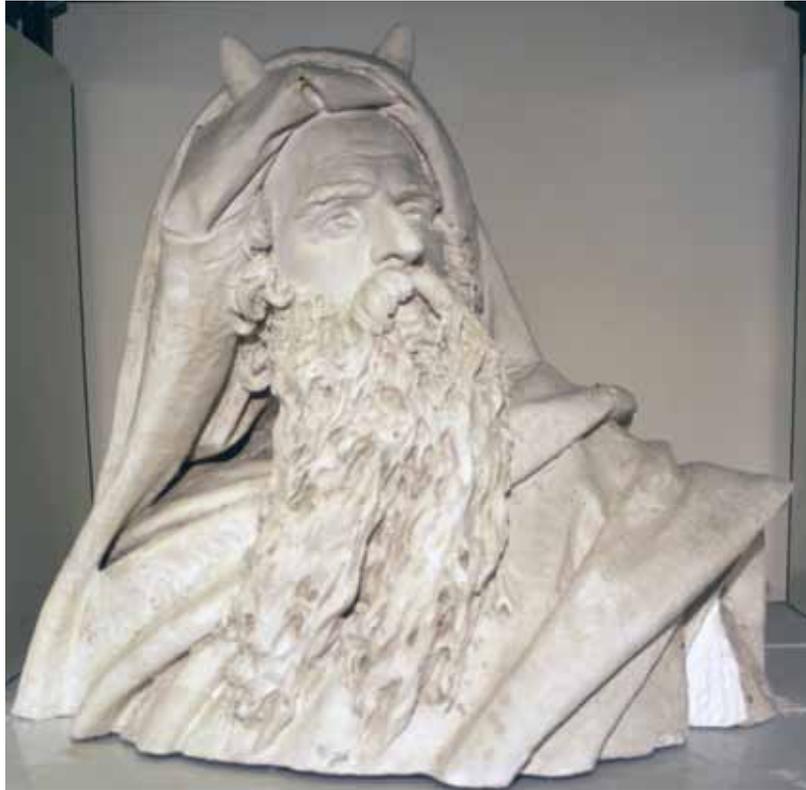
Dopo il diluvio, 1868, terracotta, cm 68x30

Il bozzetto in terracotta, firmato e datato, rappresenta una delle molteplici interpretazioni del tema angelico, assai caro all'artista, che ricorre soprattutto durante il soggiorno fiorentino (febbraio 1862 – inizi del 1871). Esso fu identificato proprio tra i lavori esposti nello studio di Firenze e apprezzato per lo spiccato accento poetico. Raffigura un gruppo di quattro angeli atterrati a seguito del diluvio universale, appostati sulla «più eccelsa vetta rimasta fuori dalle acque a contemplare, in atteggiamenti vari di meraviglioso dolore, lo spettacolo miserando dell'Oceano rigonfio, fatto ministro della vendetta celeste» (Pavan 1869, p. 169).

Nell'allungamento delle figure, nell'espressione dei volti malinconica e sospesa e nell'accento decorativo dell'insieme, l'opera documenta un esordio artistico vicino al Purismo, seppur mitigato da un utilizzo frammisto di vero e ideale che lo aiutò a difendersi dalle accuse di eccessiva rigidità e spigolosità delle forme.

Lo studioso Angelucci (Angelucci 1984) ravvisa in questa modalità stilistica un certo quale contatto con Luigi Pampaloni (Firenze, 1791-1847), allievo di Bartolini (Savignano di Prato, 1777-Firenze, 1850). Lo scultore mostra qui tangenze significative con i Preraffaelliti inglesi conosciuti a Firenze probabilmente tramite artisti quali Antonio Fontanesi (Reggio Emilia, 1818 – Torino, 1882) o Nino Costa (Roma, 1826-Marina di Pisa, 1903). L'opera è firmata e datata sul retro, mentre il titolo compare sulla base.





Mosè, 1873 ca., gesso, cm 68x75x49

Il mezzobusto in gesso che raffigura Mosè fece da modello per la grande statua in marmo realizzata entro il 1877 da Tassara al Pantheon del cimitero monumentale di Staglieno a Genova. Tale lavoro passò alla storia come una delle più rilevanti commissioni pubbliche che l'artista ricevette, oltre al monumento sepolcrale per Bellini a Catania e ai bassorilievi risorgimentali per l'ossario di Calatafimi. Lo scultore, originario proprio del capoluogo ligure, dimostrò nel tempo un legame speciale con la città natale ove si ritirò in vecchiaia, portata a compimento la carriera di artista e di insegnante. Il caso volle che nel 1911 l'artista fosse nominato ispettore artistico del Cimitero di Staglieno, incarico che esercitò senza abbandonare la politica, partecipando ad attività patriottiche tra gli irredentisti del posto. Quando morì nel 1916, ebbe sepoltura proprio nella parte più alta e panoramica del cimitero monumentale, denominata Campo dei mille.

Il gesso ritrae soltanto il mezzobusto della statua genovese che ne costituisce lo sviluppo perfetto e che reca in mano le tavole della legge. Natali (Natali 1965) riferisce che nei tratti del vegliardo barbuto si nasconde il volto dello stesso Tassara. Sul capo del profeta spiccano le mitiche corna che molti artisti, a partire da Michelangelo nella statua romana in S. Pietro in Vincoli, hanno attribuito al personaggio, affidandosi alla vulgata di San Gerolamo, contraria all'interpretazione dei raggi luminosi sostenuta dal testo masoretico.

Monumento a Vincenzo Bellini, 1876 ca., gesso, cm 77x41x17
 Il gesso costituisce il bozzetto preparatorio della tomba monumentale realizzata su commissione del comune di Catania per onorare Vincenzo Bellini. L'opera, suggerita dal poeta catanese Mario Rapisardi (Catania, 1844-1912), fu compiuta tra il 1876 e il 1878 e raggiunge l'altezza di cinque metri, addossata al secondo pilastro della navata destra del duomo; è costituita da un bassorilievo e da un sarcofago circoscritti da un arco severo, arricchiti da una croce e della raffigurazione della melodia. Esso rappresenta l'apoteosi del musicista trasportato in cielo da angeli. A fianco del sarcofago si staglia la figura della Melodia che tiene la mano sul cuore. Il basamento raffigura il coro delle nove opere di Bellini fra cui spicca «La sonnambula», con in mano un fiore e in atto di intonare il suo canto. Nella realizzazione finale il bozzetto prese la consistenza del bronzo attraverso la tecnica della fusione a cera perduta.

Il critico Angelucci (Angelucci 1984) riferisce l'indubbia eredità purista del progetto, in cui la citazione del Quattrocento viene condotta alla completa astrazione a partire dall'uso del bianco, e ne critica l'esito, del tutto inefficace a raffigurare visivamente la musica.





Sbarco a Marsala, 1891-1892, gesso, cm 38x71x10

L'opera costituisce il pendant della *Battaglia di Calatafimi*, complessivo progetto di decorazione del sacrario di Pianto Romano presso Calatafimi, e illustra due momenti storici strettamente correlati e cruciali rispetto al compimento dei moti risorgimentali. A confronto della realizzazione ultima, il bassorilievo raffigurante lo *Sbarco a Marsala* presenta una composizione altrettanto ricca, ma più asimmetrica rispetto al fulcro dell'azione: la consegna della bandiera tricolore da parte del generale Garibaldi al patriota Simone Schiaffino, così divenuto alfiere, ricamata e avuta in dono dalle donne argentine. Sono presenti più di novanta comprimari, alcuni dei quali perfettamente identificabili come Nino Bixio (Genova, 1821 – isola di Sumatra, 1873), eretto su di un masso, che incita i compagni ad entrare in città. A sinistra, alcuni di essi sono intenti a trascinare un cannone, a destra altri trasportano casse di munizioni. Giulio Natali (Natali 1965) riferisce che l'artista avesse ritratto se stesso nella figura di giovane uomo che è intento ad attraccare l'imbarcazione al molo. Sullo sfondo brevi tratti scavano sul gesso la prua del «Piemonte», uno dei due piroscafi dei Mille, affiancati sul posto da una nave della flotta inglese contro la corvetta borbonica.



Battaglia di Calatafimi, 1892-1896, gesso, cm 38x71x10

Si tratta di uno dei due bassorilievi plasmati per il sacrario di Pianto Romano, presso Calatafimi, innalzato a ricordo dell'omonima battaglia (1860) per volontà del re Umberto I, su disegno di Ernesto Basile (Palermo, 1857-1932). La composizione mostra accenti di grande pathos, incentrandosi sul momento conclusivo della battaglia, quando il generale Garibaldi, in posizione eretta su di un alto macigno, ne ordina la fine vittoriosa. Tuttavia, oltre al cessate il fuoco, nel bassorilievo campeggiano personaggi e situazioni che hanno caratterizzato l'intera difficile giornata, come il saluto di Carlo Banchemo (Genova, 1838-68) sul cannone conquistato ai nemici Borboni.

Sono presenti più di settanta comprimari, assemblati realisticamente nel comune fronte contro il nemico. Ciò che colpisce nell'insieme è lo spiccato accento realistico e al contempo decorativo del bozzetto, in cui Tassara non dimentica di inserire elementi vegetali e ambientali, come mostra di saper fare anche nella *Coppa monumentale* del 1870-71 (cfr. scheda successiva) e nei candelabri del 1877. In tal modo la composizione assume uno stile assai vivace, in accostamento alla modalità espressiva tipica di pittori come Massimo D'Azeglio (Torino, 1798-1866) e Gerolamo Induno (Milano, 1825-1890), che affrescano con partecipazione autentica le battaglie del Risorgimento. È proprio nella scultura monumentale che Tassara risponde appieno all'urgenza artistica di registrare l'evento storico cui in prima persona ha partecipato nei panni di garibaldino. Il bozzetto preparatorio dell'opera esprime per di più freschezza ed energia espressiva fino al compimento di un pieno effetto pittorico.



Coppa monumentale, seconda metà sec. XIX, gesso, cm 63x55x26

Benché lo stato di conservazione non renda merito al pregio di tale scultura, si tratta di un'interessante prova di abilità per la realizzazione di una coppa monumentale con la tecnica della fusione in bronzo. Sul coperchio del bozzetto è ritratta la violenza dei cattivi che si uniscono contro i migliori; sui manici insistono due gruppi che sprigionano tensione emotiva al pari dei tritoni che poggiano alla base e ai due figuri, un giovane contrapposto ad un anziano, che reggono la coppa dai lati. Si ha motivo di credere che Tassara non fosse mai giunto alla realizzazione finale dell'oggetto data l'insostenibilità dei costi per la fusione.

Il modello fu realizzato ed esposto nello studio fiorentino dello scultore, per poi giungere all'Esposizione Industriale di Milano nel 1871 in cui fu insignito di medaglia d'oro. Nonostante il contesto non fosse squisitamente artistico, durante l'esposizione l'oggetto riscontrò il caloroso favore di re Vittorio Emanuele che si compiacque per l'eloquenza delle raffigurazioni: battaglie morali che fanno riferimento a combattimenti sul campo vissuti in prima persona da Tassara garibaldino.

Il bozzetto dà prova del mutamento di gusto incorso a partire dagli anni '60, quando i valori lineari del nitore plastico lasciano posto al "principio di verità". Tuttavia lo scultore prende le distanze dal dibattito in corso tra ideale e reale, per rifugiarsi sulla più rassicurante strada del decorativismo. Nello smarrimento del rapporto proporzionale con la realtà, la coppa "monumentale" si pone al di fuori dal rigore purista sviluppando il paradosso dato dall'eccesso dimensionale e dalla superfluità.

Fanciulla distesa su divano, ultimo quarto sec. XIX, gesso, cm 43x45x27

L'opera presa in esame è databile all'ultimo quarto del sec. XIX e si inquadra nel clima artistico simbolista, che Tassara sembra respirare nelle opere di carattere estetizzante. Il soggetto femminile è ritratto in posizione supina su di una poltrona, mentre una coltre ricopre soltanto in parte il corpo nudo. Mediante le braccia rigidamente modellate l'artista impartisce una posa del tutto innaturale alla fanciulla, che suggerisce un senso di scarsa volumetria al pari delle pieghe scabre del drappo. Tuttavia il panneggio e la linea della poltrona richiamano il gusto decorativo sempre caro a Tassara, che in tal caso soverchia lo scandaglio psicologico su di una figura di cui non si conosce storia.





Ritratto di Giulio Natali, inizio sec. XX, gesso, cm 60x60x28

Il letterato Giulio Natali (Corridonia, già Pausola, 1875 – Roma 1965) dedicò all'artista un capitolo nell'opera «Ricordi e profili di maestri amici» (Roma 1965), a suggello di un autentico rapporto di amicizia intercorso tra i due nonostante lo scarto generazionale. Depositario delle memorie autobiografiche di Tassara, malauguratamente perdute, Natali ne apprezzava e conosceva le doti artistiche e le difficoltà di vita che avevano incessantemente costellato il suo percorso. In virtù di cotanta affinità intellettuale, Tassara restituisce a Natali un ritratto di sapore intimista e confidenziale, seppure racchiuso entro i canoni della ritrattistica ufficiale. Il mezzobusto immortala un uomo assai giovane, probabilmente ai primi del Novecento, vestito in abito da sera, dall'aria bonaria e dallo sguardo che esprime intelligenza. Questa tendenza ad interpretare il soggetto in maniera così naturale si inserisce nella corrente del realismo in arte, tale per cui a fronte dell'allargamento dello spettro della società civile vengono a scemare rigide istanze di idealizzazione formale.

GLI AUTORI

Riccardo Archetti, studente del Corso Accademico di Graphic Design dell'Accademia di Belle Arti di Macerata, si interessa in particolar modo della realizzazione di immagini, poster pubblicitari, loghi e veste grafica di aziende e istituti; ha progettato e illustrato booklet musicali e relative copertine per dvd. Nel 2010, da studente dell'Istituto d'Arte "Cantalamessa" della città, ha vinto il concorso per la realizzazione del logo della manifestazione calcistica del Campionato Primavera Tim "Trofeo Giacinto Facchetti". Negli ultimi tre anni si è dedicato anche alla progettazione grafica e realizzazione di manifesti, inviti, locandine e copertine dei cataloghi di mostre ed eventi culturali curati dall'Archivio di Stato.

Rosa Marisa Borraccini insegna Storia del libro e dell'editoria e Storia delle biblioteche nel Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Macerata. È autrice di numerosi contributi relativi alle problematiche inerenti le forme di produzione e circolazione del libro, le sedi e i modi della sua conservazione e fruizione dal Medioevo all'età contemporanea, con riferimento precipuo al territorio marchigiano. È prorettore vicario dell'ateneo maceratese e presidente del Centro Edizioni dell'Università di Macerata (CEUM) e delle Pubblicazioni scientifiche.

Fabio Camilletti si è formato fra Pisa, Parigi, Oxford e Berlino. Dal 2010 insegna Letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università di Warwick, nel Regno Unito. Si occupa di letteratura e cultura dell'Ottocento da una prospettiva comparata (Italia, Francia, Inghilterra, Germania) e delle intersezioni fra letteratura, arti visive, psicoanalisi e filosofia della storia. È autore di volumi e di saggi su Dante Gabriel Rossetti, sulla rielaborazione preraffaellita della *Vita Nova* e su Giacomo Leopardi (*Classicism and Romanticism in Italian Literature: Leopardi's "Discourse on Romantic Poetry"*, Londra, Pickering and Chatto, 2013).

Nadia Capozucca è funzionario archivista presso l'Archivio di Stato di Macerata dove coordina l'area della Fruizione, della Valorizzazione e della Comunicazione. Si occupa anche di didattica e di formazione, in occasione di stage e tirocinii.

Maria Vittoria Carloni dal 2008 è conservatore dei Musei Civici di Macerata e coltiva uno speciale interesse per la cultura e l'arte del XIX secolo. In particolare lavora su progetti di catalogazione delle opere conservate e sulla progettazione di contenuti culturali intorno alla raccolta delle carrozze.

Martina Cerqua si è laureata in Archivistica presso la Facoltà di Beni culturali dell'Università di Macerata, discutendo una tesi su Giovanni Battista Tassara e il suo archivio.

Isabella Cervellini è funzionario archivista presso l'Archivio di Stato di Macerata dove coordina l'area della Tutela, curando le acquisizioni del materiale documentario (versamenti, depositi, doni). È inoltre referente, per l'Istituto, del Sistema Informativo degli Archivi di Stato (SIAS).

Maria Grazia Pancaldi è direttore dell'Archivio di Stato di Macerata e della Sezione di Camerino. Nella sua attività di studio e ricerca lavora principalmente sulle istituzioni del maceratese, tra antico regime e restaurazione, in rapporto ai complessi documentari prodotti.

Fausta Pennesi è funzionario archivista presso l'Archivio di Stato di Macerata dove coordina l'area dell'Innovazione e Promozione e cura la biblioteca di Istituto. Si occupa inoltre della gestione e sviluppo dei sistemi informativi, dei flussi documentali e della parte grafico-compositiva del sito web istituzionale.

Federico Valacchi insegna Archivistica e Archivistica informatica presso l'Università di Macerata dal 2002. I principali ambiti di ricerca sono quelli legati al rapporto tra risorse tecnologiche e archivi storici, con particolare riferimento al web e alle problematiche di conservazione di lungo periodo del documento informatico.

