



ANDREA FUSANI

*Pietro Leopoldo I  
Granduca di Toscana*

UN RITRATTO  
INEDITO

Domenico Andrea Pelliccia  
(1736-1821)

*Pietro Leopoldo I*  
*Granduca di Toscana*  
UN RITRATTO INEDITO



*Ce jeune Prince  
qui régné actuellement,  
[...] il est rempli  
de connaissances  
& de mérite; il est  
laborieux & occupé  
de tous ses devoirs,  
il est bon, affable  
& cher à tout le monde*

Joseph Jérôme Le Français de Lalande, 1769<sup>1</sup>







*Leopoldo  
il saggio, amabile //  
Genio di pace  
sul Leon si asside,  
Né Marte insaziabile //  
Gli osa contro vibrar  
freccie omicide*

Giovanni "Labindo" Fantoni, 1784<sup>2</sup>



*The Grand Duke  
of Tuscany,  
Petrus Leopold [...] is an agreeable man:  
his speech and motions  
are rather rapid,  
and he is altogether  
possessed of much  
vivacity, condescending,  
and affable*

The New Lady's Magazine, 1789<sup>8</sup>







ANDREA FUSANI

*Pietro Leopoldo I  
Granduca di Toscana*

UN RITRATTO  
INEDITO

Domenico Andrea Pelliccia

(1736-1821)





## Prefazione

La prima volta che mi trovai di fronte a questa scultura era l'inizio del 2010, a Parigi, in occasione dell'esposizione per la vendita della collezione Violette De Talleyrand, Duchessa De Sagan (già collezione Gaston Pavewski), nella sede di Sotheby's. Mi colpì immediatamente l'eccelsa perizia tecnica nella lavorazione del marmo di quell'anonimo "buste d'un Prince portant le cordon de la toison d'or, France", per recitare la vaga intestazione dedicatagli nel catalogo di vendita. France! Una sola parola riusciva ad inasprire il felice incontro. Per l'impressione familiare del volto, quasi fosse di casa, e una percepita aura italiana, non ne dividevo l'ambito artistico. Per verificare la bontà dell'intuizione dedicai interamente i due giorni precedenti all'asta allo studio del busto; non fu difficile identificare le fattezze dell'effigiato in quelle di Pietro Leopoldo Granduca di Toscana accostando una foto del rinomato doppio ritratto con il fratello imperatore Giuseppe II d'Austria, opera di Pompeo Batoni conservata a Vienna (Kunsthistorisches Museum). Rimaneva però una duplice incognita il contesto artistico e il nome dello scultore. Nonostante le mie convinzioni, non riuscii a giungere ad una conclusione valida nei termini del *countdown*. Sicuro di poter escludere una fattura francese, fuitavo comunque una certa polivalenza nello stile, un'atmosfera d'oltralpe che rendeva difficile l'attribuzione a scultori italiani a me noti. Con ancora alcune questioni aperte, decisi di partecipare all'asta, ma senza successo: il bellissimo busto raggiunse rapidamente una cifra decuplicata rispetto al prezzo di partenza.

Rieccoci quattordici anni dopo. Per gli inspiegabili giochi del destino il Granduca di Toscana ha bussato davvero alla porta di casa. Non c'è stato bisogno di domandare chi fosse, non lo avevo mai dimenticato. Maturai nel periodo della sua assenza l'ipotesi che lo scultore carrarese Giovanni Cibey potesse esserne l'autore. Andrea Bacchi, a cui sono grato per i preziosi consigli, mi ha indirizzato verso Davide Lipari, il quale ha riconosciuto a Domenico Andrea Pelliccia la paternità dell'opera, collegandola al ritratto a figura intera del monumento intitolato al Granduca destinato al Lazzaretto di Livorno. Con il suo vasto bagaglio di conoscenze su Giovanni Cybei e gli scultori carraresi, l'autore del presente volume, Andrea Fusani, arricchisce il catalogo della poco conosciuta attività artistica di Domenico Andrea Pelliccia tirando le fila sull'intricata vicenda della ritrattistica carrarese nella seconda metà del Settecento in un contributo inedito.

**Walter Padovani**



#### RINGRAZIAMENTI

Andrea Fusani e Walter Padovani desiderano ringraziare  
Andrea Bacchi, Arrigo Coppitz, Francesco Freddolini, Ian Irving,  
Gilberto Lazzeri, Davide Lipari, Jonathan Mennell, Stefano Palumbo,  
Antonio Pepe, Cinzia Maria Sicca, Alexandra Toscano.

#### TESTO DI

**Andrea Fusani**

#### COORDINAMENTO EDITORIALE

**Svetlana Barni, Irene Martinelli**

#### TRADUZIONE

**Stephen Tobin**

#### ART DIRECTION + DESIGN

**Federico Magi / TheYellowDog**

#### FOTOGRAFIE DELL'OPERA

**Arrigo Coppitz**

*Pietro Leopoldo I Granduca di Toscana*

*Un ritratto inedito. Domenico Andrea Pelliccia (1736-1821)*



© 2024 Walter Padovani  
Via Santo Spirito, 26/A  
20121 Milano

Tel. +39.02.76.31.89.07  
galleria@walterpadovani.it  
www.walterpadovani.com

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata,  
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

L'editore ringrazia le direzioni delle raccolte e dei musei per la collaborazione  
e le facilitazioni offerte nel corso della ricerca iconografica ed è a disposizione  
degli eventuali aventi diritto per le fonti iconografiche non identificate.

## Sommario

### 11 . *Prefazione*

**Andrea Fusani**

### 14 . *Pietro Leopoldo I Granduca di Toscana*

UN RITRATTO INEDITO

DOMENICO ANDREA PELLICCIA (1736-1821)

### 31 . DA BOUDARD A CYBEI E LE ROY: LA RITRATTISTICA A CARRARA NEL SECONDO SETTECENTO

### 49 . LA RITRATTISTICA DI DOMENICO ANDREA PELLICCIA

### 66 . *Note*

### 72 . *Regesto cronologico della vita di Domenico Andrea Pelliccia*

### 76 . *Bibliografia*

### 82 . ENGLISH TEXT

### 84 . *Preface*

**Andrea Fusani**

### 86 . *Pietro Leopoldo I, Grand Duke of Tuscany*

A HITHERTO UNKNOWN PORTRAIT

DOMENICO ANDREA PELLICCIA (1736-1821)

### 95 . FROM BOUDARD TO CYBEI AND LE ROY: PORTRAITURE IN CARRARA IN THE SECOND HALF OF THE 18TH CENTURY

### 111 . DOMENICO ANDREA PELLICCIA'S PORTRAITURE

### 122 . *Timeline of the life of Domenico Andrea Pelliccia*

### 126 . *Bibliography*



ANDREA FUSANI

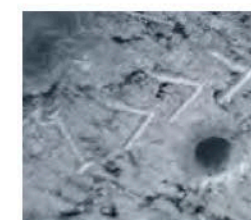
*Pietro Leopoldo I  
Granduca di Toscana*

UN RITRATTO  
INEDITO

Domenico Andrea Pelliccia  
(1736-1821)







Domenico Andrea Pelliccia (Carrara, 1736 - 1821), *Ritratto di Pietro Leopoldo I Granduca di Toscana*, 1777. Marmo, h. 80 x 65 cm

**I giudizi dei contemporanei** così precisi nel delineare l'immagine di un sovrano moderno e illuminato, attivo e affabile, sembrano quasi rispecchiarsi nel marmo del prezioso ritratto lavorato da Domenico Andrea Pelliccia nel 1777 con il suo piglio altero mitigato dallo sguardo profondamente umano.

Il giovane Pietro Leopoldo è rappresentato con le più alte insegne del potere asburgico e granducale: la fascia dell'ordine militare di Maria Teresa, il collare del Toson d'Oro, con i foci alternati alle pietre focaie sprizzanti scintille e il celebre vello d'ariete, la croce a otto punte, accantonata dai gigli fiorentini, da Gran Maestro dell'ordine dei Cavalieri di Santo Stefano, e la Gran Croce dell'ordine reale di Santo Stefano d'Ungheria. La giubba senza collo, impreziosita dai dettagli della passamaneria, lascia emergere le complesse trine dello jabot, e l'alta goletta sostiene e slancia il volto sovrano, animato da una lieve torsione. Il tutto è racchiuso, e insieme concluso, dall'ampio motivo del manto, bordato di ermellino, sul quale posano delicatamente le maestose ciocche dell'imponente parrucca. Le superfici non sono mai distese ma si agitano tra grinze e piegature, come fossero toccate da un alito di vento, vivacizzando un'effigie che i contemporanei volevano "animata, e nobilmente mossa". Pelliccia si dimostra allineato agli orientamenti estetici degli scultori carraresi dell'epoca, delineando un ritratto in marmo "assai bene contrapposto, graziosamente e decorosamente atteggiato, elegantemente panneggiato", armonizzato nelle sue parti seguendo criteri di "Disposizione, e composizione, contrapposizione o Varietà, Decoro e Grandiosità", tali da farlo risultare "Eseguito con eleganza, naturalezza, e buon gusto"<sup>4</sup>.

Una realizzazione di grande raffinatezza esecutiva quindi, dove la cura minuziosa per la definizione dei dettagli, si traduce in una diversità nella lavorazione: tutto diventa tangibile e sembra smentire la fredda natura della roccia apuana. Il naturalismo della materia, tuttavia, non limita la presenza interiore del ritratto, seppur vincolata da un'espressione congelata, sospesa e ineffabile. Il volto di Pietro Leopoldo non è più quello convenzionale e cauto



“Il volto di Pietro Leopoldo non è più quello convenzionale e cauto della terracotta di Calci, ma rivela quella certa durezza nel tratto che, unita all’aspetto severo, colpì i toscani sin dal suo primo arrivo”

della terracotta di Calci (**fig. 1**), ma rivela quella certa durezza nel tratto che, unita all’aspetto severo, colpì i toscani sin dal suo primo arrivo:

1. Domenico Andrea Pelliccia, *Pietro Leopoldo I Granduca di Toscana*, 1775, Calci (Pi), Museo Nazionale della Certosa Monumentale di Calci

*Il Granduca è di un'aria seria, di fattezze un poco caricate, di capello biondo, magro, e di statura piuttosto grande*

Così annotava nei suoi diari Giuseppe Bencivenni Pelli (1729-1808), dopo aver visitato la coppia granducale nella villa di Pratolino, la sera precedente il loro ingresso ufficiale a Firenze<sup>5</sup>. Una fisionomia nordica per la quale i detrattori arrivarono ad invocare il nome di Attila<sup>6</sup>, dotata di un carattere asburgico che non sfuggiva neppure ai giudizi più lusinghieri:

*The Grand Duke is [...] handsome, but rather remarkable for the thick lip, which is reckoned a distinguished feature in the Austrian family*

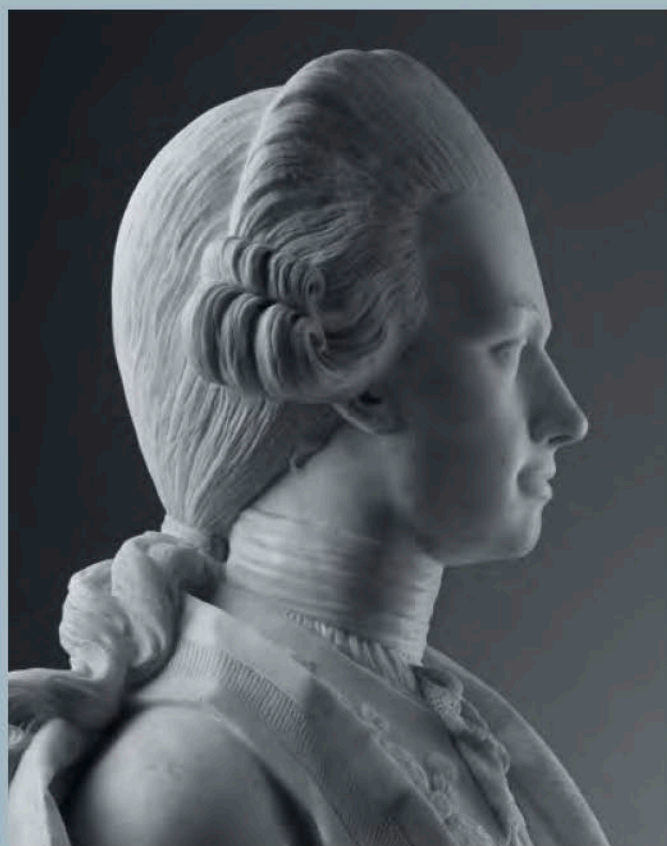
Pelliccia, in questo, è più indulgente di Cybei (che nel suo Pietro Leopoldo di Palazzo Reale a Pisa — **fig. 2** — non mitigava la protrusione del labbro inferiore), perdendo forse qualcosa in termini di aderenza al vero, in nome delle esigenze di un moderno ritratto di stato. È dietro allo sguardo, dal piglio fermo e deciso, che si nasconde il carattere più intimo di questo ritratto, da non ricercare tanto in quell'immagine di affabile regalità che colpiva i viaggiatori europei (“Le grand-duc [...] il n'a pas seulement des mouvements d'humanité, il a une ame humaine”, scriveva Dupaty)<sup>7</sup>, quanto in quella più sfaccettata, abbagliata dall'aura del Granduca “filosofo” ma intimorita dall'inflessibile volontà riformatrice, percepita dai suoi sudditi:

*Avaro e fastoso; religioso, ipocrita all'apparenza, e miscredente e libertino fino all'eccesso; clemente e dotato di tutta la durezza tedesca; filosofo e nel tempo stesso arbitrario e despota ferocissimo, e rivestito della mania di volere essere legislatore, riformatore e teologo<sup>8</sup>*

NELLE PAGINE SUCCESSIVE:  
Domenico Andrea Pelliccia, *Ritratto di Pietro Leopoldo I Granduca di Toscana (particolare)*, 1777







## DA BOUDARD A CYBEI E LE ROY: LA RITRATTISTICA A CARRARA NEL SECONDO SETTECENTO

**Alla metà del secolo** i laboratori di scultura carraresi non vantavano una grande tradizione nella produzione di busti ritratto in marmo. La città apuana aveva pur dato i natali a validi ritrattisti, su tutti quel Giuliano Finelli (1601-1653) che, per un certo periodo almeno, era stato l'unico valido antagonista di Gianlorenzo Bernini (1598-1680) nel settore<sup>10</sup>, ma la sua carriera, così come quella del conterraneo Andrea Bolgi (1605-1656), si era svolta tutta tra Roma e Napoli. A Carrara, nel corso del Seicento, giungevano senz'altro disegni e modelli, specialmente per opere monumentali che richiedevano forniture di marmi di particolare rilevanza, ma le impacciate prove di Andrea Baratta (1639-1721), che ritrasse più volte il duca Francesco II d'Este<sup>11</sup> (*fig. 7*), dimostrano come l'assorbimento di un maturo linguaggio di impronta romana fosse un obiettivo ancora lontano per le maestranze apuane. Lo stesso Giovanni Baratta (1670-1747), portatore di istanze fortemente innovative per il contesto locale<sup>12</sup>, si era cimentato sporadicamente con il genere, passando volentieri il testimone al cugino Isidoro (1687-1766)<sup>13</sup>, e gli studi cittadini andavano specializzandosi nella lavorazione di grandi cicli di scultura da esterno, spesso a carattere decorativo.

Fu nel contesto di queste ampie commissioni, destinate a parchi e residenze reali di tutta Europa (dalla Prussia alla corte di San Pietroburgo, fino alla Spagna e al Regno di Napoli), che andarono maturando le prime competenze nella lavorazione di busti in marmo, seppur di soggetto allegorico, ambito nel quale emerse precocemente la preminenza di Giovanni Antonio Cybei, nipote erede e continuatore del conte Baratta<sup>14</sup>.



7. Andrea Baratta,  
*Francesco II d'Este*,  
post 1685, Modena,  
Galleria Estense

Dimostrando una profonda conoscenza del materiale a suo tempo inviato in Russia dallo zio Pietro Baratta (1668-1729)<sup>15</sup>, Cybei ebbe modo di cimentarsi con il genere più volte, cominciando dal corredo scultoreo per la galleria del marchese Remedi di Sarzana (ultimato entro il 1749)<sup>16</sup>, e raggiungendo ambiti mercati esteri (dal Regno di Napoli a quello di Prussia) grazie alle fruttuose partnership con don Antonio Del Medico (1705-1776)<sup>17</sup>, e Peter Von Spreckelsen (†1770)<sup>18</sup>. La familiarità con questo tipo di repertorio potrà certo ricondursi alla presenza di Pietro nella città natale (dove si era ritirato attorno al 1727)<sup>19</sup>, ma non è da escludere che, nell'affrontare la produzione di questi ampi cicli di sculture decorative, egli si sia appoggiato alla bottega di famiglia già in precedenza, facendo lavorare a Carrara i modelli approntati a Venezia.

La prima prova del Cybei ritrattista risale invece al 1752: il busto del cardinale Giulio Alberoni (1664-1752), a Piacenza<sup>20</sup>, già mostrava un deciso allontanamento dal lessico dei Baratta, ottenuto tramite l'abbandono di ogni residuo di drammaticità romana a favore di una rappresentazione maestosa, distesa e in linea con le più moderne tendenze europee, un linguaggio che rifletteva i risultati del recentissimo viaggio a Roma dello scultore (1750-1751), e il suo inedito interesse per la pittura, concretizzatosi in un'esperienza di studio a fianco di Corrado Giaquinto (1703-1766)<sup>21</sup>. Il ritratto dell'Alberoni implica una conoscenza degli esiti più recenti di artisti quali Domenico Duprà (1689-1770) e Pierre Subleyras (1699-1749; **fig. 8**), ed emerge sin da questa prima prova l'abilità dell'autore nel conferire ai soggetti un aspetto glorioso e altero, pur nel rispetto della verosimiglianza dei tratti fisiognomici.

La situazione subì una rapidissima evoluzione nell'autunno 1769 quando Cybei, fresco della nomina a *Primario Direttore* della Ducale Accademia delle Belle Arti, inviò a Livorno i busti dell'ammiraglio Aleksej Orlov (1737-1807), del fratello Fjodor (1741-1796), ed un medaglione con Caterina II Imperatrice (1729-1796), suscitando l'ammirazione dei contemporanei e l'attenzione del granduca Pietro Leopoldo.



8. Pierre Subleyras,  
*Papa Benedetto XIV*,  
Versailles,  
Musée du Château

Giunti a Pisa quasi in sordina, a inizio estate, i fratelli Orlov erano assurti a grande rinomanza con il loro esordio in società, ben orchestrato dal conte Ivan Shuvalov (1727-1797)<sup>22</sup>, nell'agosto di quello stesso anno: una sontuosa serata danzante ai Bagni di San Giuliano, illuminata dalla presenza della coppia granducale, e le pressanti voci sul prossimo arrivo della flotta militare russa, riempivano le cronache del tempo con i nomi degli ufficiali *Moscoviti*<sup>23</sup>. Era specialmente Aleksej a catturare l'immaginazione dei contemporanei, con la sua proverbiale prodigalità e una fisicità imponente:

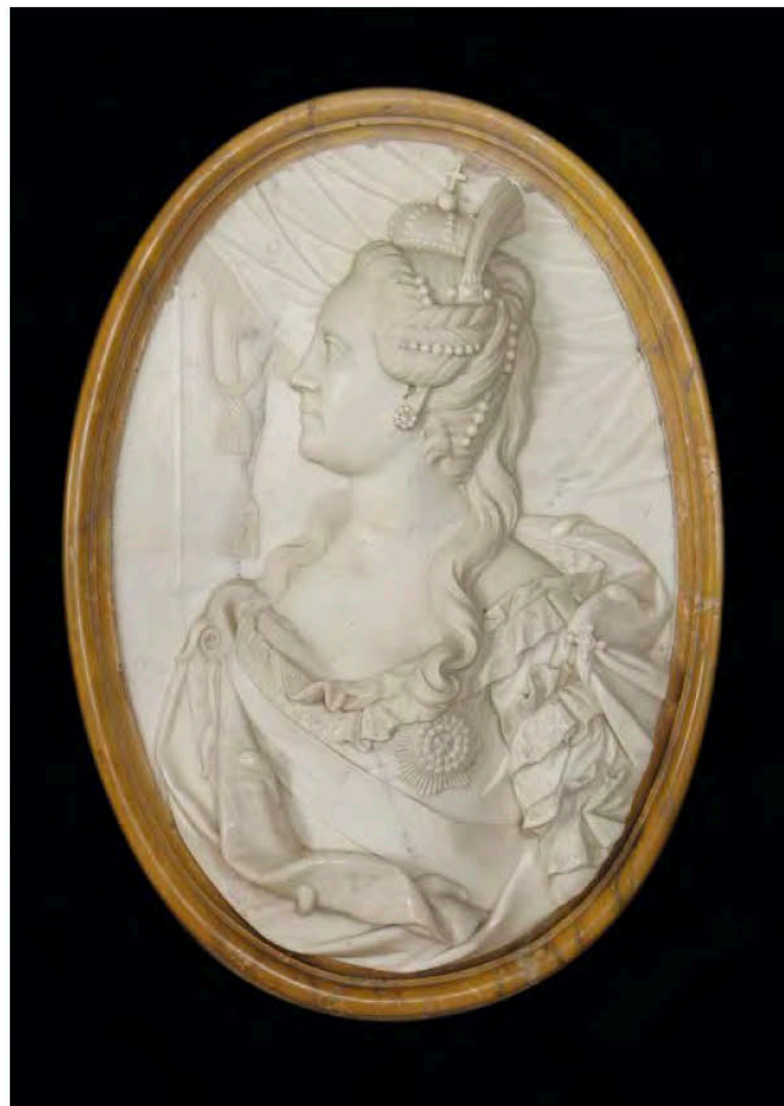
*Le più belle donne erano tutte al comando del Conte Alessio [...] i fiorentini, i livornesi, i pisani ne erano idolatri, perché spendeva a larga mano senz'attendere all'economia*<sup>24</sup>



9. Giovanni Antonio Cybei, *Aleksej Grigoryevich Orlov*, 1769, Peterhof (RUS), Museo Tenuta Peterhof

10. Giovanni Antonio Cybei, *Caterina II Imperatrice*, 1769, Gatchina (RUS), Museo-Tenuta statale di Gatchina

Presto anche Giacomo Casanova sarebbe giunto sulle rive dell'Arno per conoscere il celebre conte Orlov e chiedere, vanamente, un ruolo nell'imminente missione navale<sup>25</sup>. Lo stesso granduca, invitato alla massima prudenza nei confronti dei nobili russi sin dal maggio del 1769<sup>26</sup>, guardava ad Aleksej con costante attenzione, tenendo aggiornato in via confidenziale il fratello imperatore Giuseppe II, comprensibilmente preoccupato dalla crescente influenza zarista sull'area del Mar Nero<sup>27</sup>.



Tutto era pensato per impressionare Pietro Leopoldo ed ottenere le agognate facilità per la flotta e, date queste premesse, è facile immaginare quale formidabile veicolo di promozione potesse essere il favore degli Orlov in quel particolare frangente: mentre Cybei presentava loro il modello in gesso di una gigantesca statua di Caterina II<sup>28</sup>, gli echi del suo successo raggiungevano il ducato estense, e si vociferava sui generosi compensi russi e le nuove ordinazioni affidategli<sup>29</sup>; prima della fine dell'anno, egli era finalmente ricevuto a corte, dove aveva l'occasione di ritrarre il Granduca dal vivo, ottenendo l'incarico per l'esecuzione dei busti in marmo di Pietro Leopoldo e della consorte Maria Luisa<sup>30</sup>.

Risalgono a questo primo nucleo di opere per la corte di San Pietroburgo il brillante ritratto di Aleksej Orlov oggi a Peterhof (*fig. 9*), sul quale Cybei pose orgogliosamente la propria firma (pratica insolita che trova riscontro solo nelle altre realizzazioni per la Russia)<sup>31</sup>, ed il ricercato ovale con il ritratto di Caterina II, recentemente restituito alla sua storica sede, nella tenuta di Gatchina<sup>32</sup> (*fig. 10*). Meno semplice rintracciare il busto del fratello di Aleskej, citato dai documenti, per il quale si è vanamente cercato un ritratto in marmo del notissimo conte Grigorij (1734-1783)<sup>33</sup>: l'inedita testimonianza del governatore Munarini è tuttavia molto specifica nel chiarire come Cybei avesse ritratto "li due Gentiluomini Moscoviti Orlov, che si ritrovano in Pisa"<sup>34</sup>, rivelando come il soggetto del busto sia da riconoscersi piuttosto nel fratello minore Fjodor, costantemente a fianco del fratello Aleksej durante il primo viaggio in Italia, dalla fine del 1768 ai primi mesi del 1770<sup>35</sup>.

Nelle collezioni del Philadelphia Museum of Art si conserva un pregevole busto, proveniente dal mercato antiquario e storicamente ricondotto alla mano di Cybei, già pubblicato come ritratto del granduca Pietro Leopoldo<sup>36</sup> (*fig. 11*); mentre le affinità con gli esemplari autografi confermano senz'altro la proposta attributiva, l'identificazione del soggetto è sicuramente da rifiutare, sia per l'evidente estraneità dei tratti somatici che per la totale mancanza dei simboli del potere granduca-





## LA RITRATTISTICA DI DOMENICO ANDREA PELLICCIA

**La famiglia Pelliccia** poteva vantare un'antica tradizione nel campo della scultura. Sul principio del XVI secolo Francesco Pelliccia era uno degli uomini di fiducia di Michelangelo a Carrara; cognato di Matteo di Michele, uno degli assistenti del Buonarroti<sup>81</sup>, egli curò alcune spedizioni di marmi verso Roma ed ospitò più volte il maestro nella sua abitazione<sup>82</sup>. Il nipote Andrea fu allievo di Alfonso Lombardi (1497-1537) a Bologna, e collaborò con Prospero Sogari (1516-1584) per l'erezione dell'altare detto *del Portello* (1579) nel duomo di Sant'Andrea<sup>83</sup>. Rimasti a lungo nell'anonimato dei tanti lavoranti delle botteghe locali, a inizio Settecento i Pelliccia figuravano tra i tanti collaboratori della bottega Baratta: Jacopo Antonio (1713 dopo il 1774), padre di Domenico Andrea, iniziò lavorando come lustratore nel cantiere di Montenero<sup>84</sup>, fu ricordato da Giovanni Baratta nelle sue ultime volontà<sup>85</sup> e, a quanto tramandavano i suoi discendenti, ebbe modo di lavorare a Napoli, nella Cappella Sansevero, con Francesco Queirolo (1704-1762)<sup>86</sup>. Sposando Maddalena Francesca Moretti, figlia di un collega<sup>87</sup>, egli aveva ulteriormente infittito la rete di rapporti che lo legava allo studio del Baluardo, in un contesto che ben spiega la presenza di un trentenne Giovanni Antonio Cybei, e della contessa Laura Monzoni (1690-1777), moglie del conte Baratta, in qualità di testimoni al battesimo del piccolo Domenico Andrea<sup>88</sup>. Lo zio materno del futuro scultore, Francesco Moretti (†1781), inoltre, fu titolare di uno dei più importanti laboratori di ornato e architettura del secondo Settecento, collaborò a lungo con i del Medico, e fece parte dei primissimi professori della locale Accademia<sup>89</sup>.



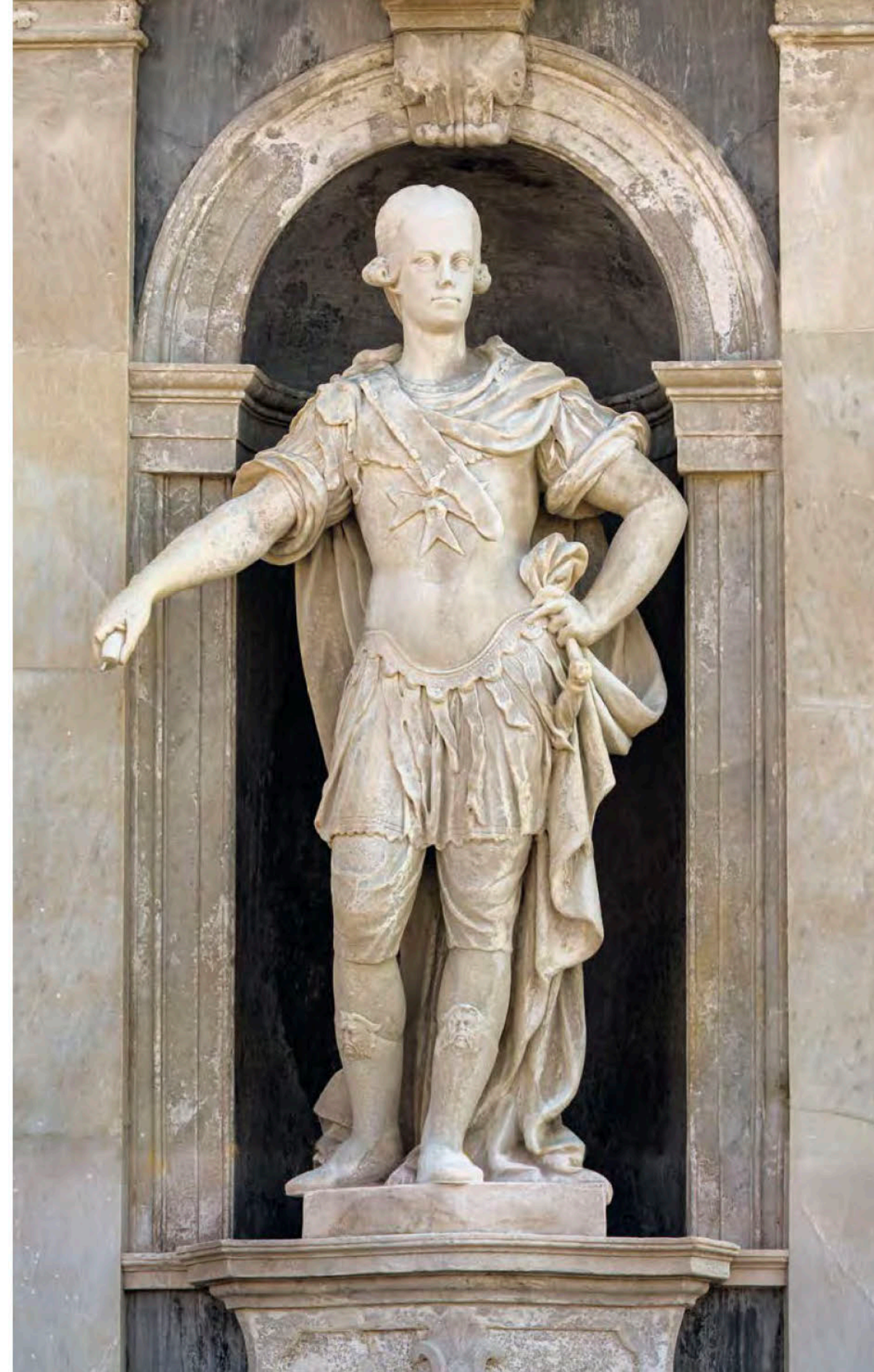
20. Domenico  
Andrea Pelliccia,  
Pietro Leopoldo I  
Granduca di Toscana,  
1776, Livorno,  
Piazza San Jacopo

In questo articolato contesto Domenico Andrea maturò quella doppia qualifica, di statuario e scultore d'architettura, che segnò l'intera sua parabola: l'esperienza nello studio di Cybei fu il presupposto per il suo affermarsi nella ritrattistica, ma le competenze maturate presso lo zio Francesco saranno fondamentali per attraversare le stagioni più difficili. L'esordio di Pelliccia avvenne proprio nel segno dell'architettura, con una serie di commissioni per altari, pulpiti e balaustre (1770-1775), destinati al mercato francese, alla Sardegna e a Genova<sup>90</sup>.

Nel 1776, finalmente, egli ascese ad improvvisa notorietà ultimando un ritratto a figura intera di Pietro Leopoldo I (*fig. 20*), di proporzioni monumentali, destinato al nuovo lazzeretto di Livorno, intitolato a San Leopoldo<sup>91</sup>. L'invenzione rimandava senz'altro agli esempi di Cybei, rivisitati in un contesto più sobrio e pacato che riscontrò il favore dei contemporanei, i quali ebbero a definirne l'autore come "uno dei migliori Scultori che al presente abbia l'Italia"<sup>92</sup>. Il successo valse l'iscrizione di Domenico Andrea al novero dei professori dell'Accademia e, a quanto sostenuto da alcuni detrattori, anche l'irritazione di Cybei, anch'egli interessato all'ingente incarico livornese<sup>93</sup>: circostanza smentita dalla presenza di noti assistenti del maestro in varie fasi dell'operazione, dal trasporto affidato alle esperte mani di Giovan Battista Raggi (1728-1794)<sup>94</sup>, all'acquaforte commemorativa realizzata da Antonio Baratti (1724-1787) e Michelangelo Borghi<sup>95</sup> (*fig. 21*).

Pelliccia non conobbe forse altre commissioni di questa rilevanza ma ebbe modo, nel decennio successivo, di cimentarsi più volte nella creazione di ritratti in busto, realizzando almeno tre effigi di Pietro Leopoldo, dando vita ad un piccolo ma significativo nucleo di opere: un repertorio che, grazie alle recentissime aggiunte, inizia a profilarsi in maniera organica, ed apre a nuove acquisizioni.

Il primo esemplare, in terracotta, risale all'inverno del 1775 e alle fasi cruciali del concorso per il monumento labronico: semi sconosciuto, e privo di quell'esperienza diretta della persona granducale vantata da Cybei (che ancora conservava presso il suo studio il modello ricavato dal vero a



NELLE PAGINE  
SUCCESSIVE:  
Domenico Andrea  
Pelliccia, *Ritratto  
di Pietro Leopoldo I  
Granduca di Toscana  
(particolare)*, 1777









21. Antonio Baratti, Michelangelo Borghi, Statua di marmo esistente nel Lazzaretto S. Leopoldo di Livorno – Opera di Domenico Andrea Pelliccia Scultore Carrarese, 1776, Livorno, Archivio Frati

Pisa), Pelliccia diede prova estemporanea del proprio talento plasmando un busto del sovrano basato unicamente su una fonte grafica<sup>96</sup>. L'architetto elbano Innocenzo Fazzi (1724-1790), autore del progetto per il Lazzaretto di San Leopoldo, e responsabile dell'erezione della statua granducale, inviò la terracotta a Firenze, unitamente al modello per la statua, accompagnandolo da un giudizio entusiasta: secondo la sua testimonianza il carrarese avrebbe formato il busto in appena tre giorni, a Livorno, sotto lo sguardo stupito dello stesso Fazzi<sup>97</sup>.

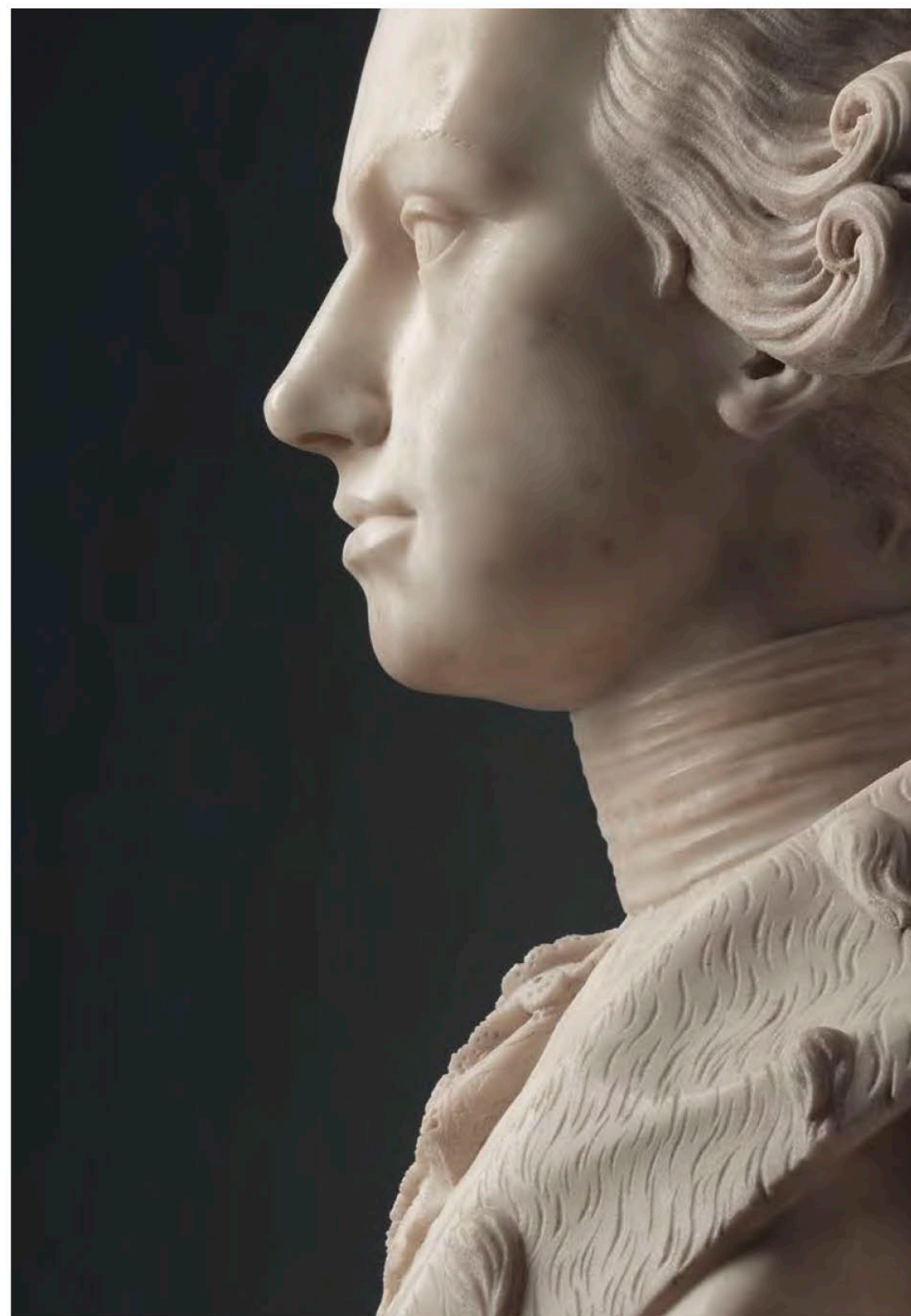
Si è già proposto<sup>98</sup> di riconoscere nel ricercato Pietro Leopoldo del Museo Nazionale della Certosa di Calci l'originale modellato da Pelliccia nel 1775 (figg. 1, 22): in precedenza ritenuta opera preparatoria, di ambito fiorentino<sup>99</sup>, la terracotta presenta un'effigie moderna, nobile e intensa

22. Domenico Andrea Pelliccia, Pietro Leopoldo I Granduca di Toscana (part.), 1775, Calci (Pi), Museo Nazionale della Certosa Monumentale di Calci

23. Domenico Andrea Pelliccia, Pietro Leopoldo I Granduca di Toscana, 1785, Pistoia, Seminario Vescovile









*Ce jeune Prince qui régne actuellement,  
[...] il est rempli de connaissances  
& de mérite; il est laborieux & occupé  
de tous ses devoirs, il est bon,  
affable & cher à tout le monde*

Joseph Jérôme Le Français de Lalande, 1769<sup>1</sup>

*Leopoldo il saggio, amabile //  
Genio di pace sul Leon si asside,  
Né Marte insaziabile //  
Gli osa contro vibrar freccie omicide*

Giovanni "Labindo" Fantoni, 1784<sup>2</sup>

*The Grand Duke of Tuscany, Petrus  
Leopold [...] is an agreeable man:  
his speech and motions are rather rapid,  
and he is altogether possessed of much  
vivacity, condescending, and affable*

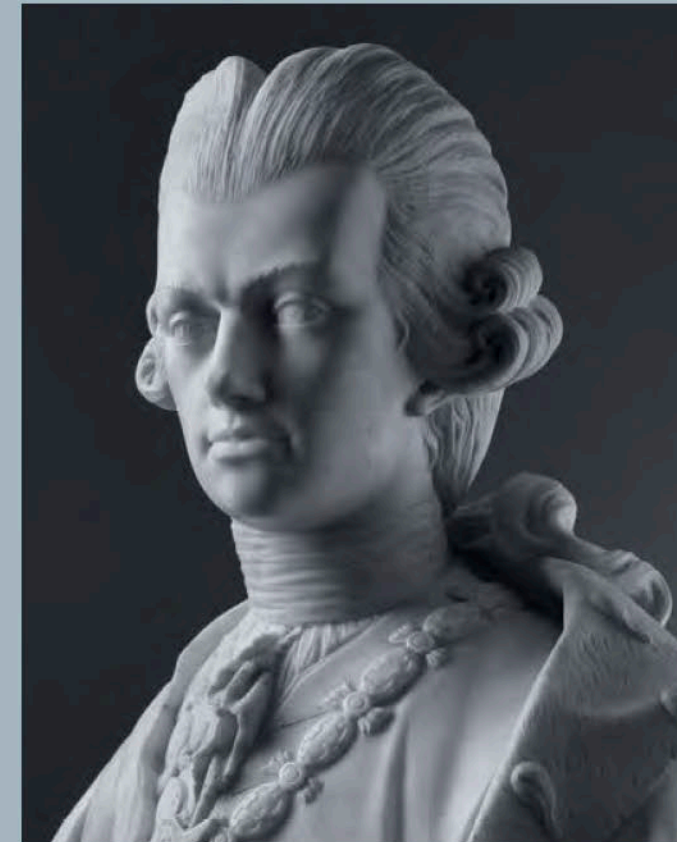
The New Lady's Magazine, 1789<sup>3</sup>

<sup>1</sup> De Lalande 1768, p. 158.

<sup>2</sup> Fantoni 1823, p. 98 (Ode XIV, *Per pubblica apertura di nuova Accademia delle Arti eretta in Firenze nel MDCCLXXXIV For the public opening of the new Academy of Arts erected in Florence in 1784*).

<sup>3</sup> *The New Lady's Magazine, or Polite and Entertaining Companion for the Fair Sex*, vol. IV (1789), p. 694 (*Anecdotes of the Grand Duke of Florence*).

## English Text





## Preface

The first time I saw this sculpture was in early 2010 in Paris, where it was on display ahead of Sotheby's sale of the collection of Helen Violette de Talleyrand Périgord, Duchesse de Sagan (formerly the Gaston Pavewski collection). I was instantly struck by the superb technical skill displayed in the treatment of the marble in what the sale catalogue vaguely described as a "*buste d'un Prince portant le cordon de la toison d'or, France*". France! That one word struck a sharp note in this otherwise happy encounter. A feeling of familiarity with the face, almost a feeling of home, and the Italian aura that I detected in the bust meant that I simply could not agree. I spent the two days before the auction studying the bust in an effort to ensure that my intuition had been right. And sure enough, I soon identified the sitter's features as belonging to Pietro Leopoldo, Grand Duke of Tuscany, after comparing the bust to Pompeo Batoni's celebrated dual portrait of Pietro Leopoldo and his brother the Emperor Joseph II of Austria in the Kunsthistorisches Museum in Vienna, though of course I now had to identify the bust's artistic context and the name of the sculptor. Despite a personal inkling, however, I was unable to reach any definite conclusion before the sale. Even though I was convinced that the bust was not French, I still detected a certain versatility in the style, a certain northern European flavour that prevented me from tying it to any of the Italian sculptors with whose work I was familiar. I decided to bid in the auction all the same, despite these unresolved issues, but alas, without success. The superb bust rapidly shot up to ten times its starting price. Now here we are, fourteen years later, and by one of those unfathomable quirks of fate, the Grand Duke has come knocking on my door again. I had no need to ask who it was for I had never forgotten him, but during his absence I had developed a theory that his effigy might have been carved by a sculptor of Carrara named Antonio Cybei. Andrea Bacchi, whom I must thank for his valuable advice, suggested that I talk the matter over with Davide Lipari, who attributed the bust to Domenico Andrea Pelliccia, associating it with a full-figure portrait on the monument to the Grand Duke designed for the Lazzaretto in Livorno. With his encyclopaedic knowledge of Antonio Cybei and the sculptors of Carrara, Andrea Fusani, the author of this essay, has enriched the catalogue of Domenico Andrea Pelliccia's little-known artistic career while also shedding light on the intricate history of portraiture in Carrara in the second half of the 18th century.

**Walter Padovani**



Domenico Andrea Pelliccia (Carrara, 1736 - 1821), *Portrait of Pietro Leopoldo I, Grand Duke of Tuscany, 1777*. Marble, h. 80 x 65 cm





ANDREA FUSANI

*Pietro Leopoldo I  
Grand Duke of Tuscany*

A HITHERTO  
UNKNOWN PORTRAIT

Domenico Andrea Pelliccia  
(1736-1821)



**These detailed contemporary** opinions of a modern, enlightened, active and reliable sovereign appear almost to be reflected in the marble of his superb portrait carved by Domenico Andrea Pelliccia in 1777, his haughty, aristocratic pose mitigated by his deeply human gaze.

The young Pietro Leopoldo is portrayed with the loftiest insignia of Habsburg and grand ducal power: the sash of the military Order of Maria Theresa, the collar of the Toison d'Or, with flintlocks alternating with flints emitting sparks and the celebrated ram's fleece, the eight-point cross and the fleurs-de-lys of Florence pertaining to the Grand Master of the Order of the Knights of St. Stephen, and the Grand Cross of the Royal Order of St. Stephen of Hungary. The collarless doublet, embellished with details of its sophisticated trim, allows the complex lace of the jabot to emerge, and the tall ruff supports and imparts elan to the sovereign's face, enlivened by a light twist. The whole is at once enclosed and encapsulated in the broad mantle edged with ermine on which the majestic locks of the sitter's imposing wig come to rest. The surfaces are never flat but always in movement, with folds and creases as though touched by a breath of wind, breathing life into a likeness that his contemporaries called "animated, and nobly moved". Pelliccia shows that he is in tune with the aesthetic inclinations of the Carrara sculptors of his day, producing a marble portrait that is "well counterpoised, graciously and decently posed, elegantly draped", harmonised in all its parts in accordance with criteria of "Disposition and composition, counterpoise or Variety, Decorum and Grandeur" such that it appears "Fashioned with elegance, nature and good taste"<sup>4</sup>.

We are looking here at a work of immense sophistication, in which the meticulous care lavished on the definition of detail translates into a diversity in the carving: everything becomes tangible and appears to

<sup>4</sup> These opinions, dating back to the year the bust was made (1777), were expressed by a number of sculptors working in Carrara regarding a full figure portrait of the Duchess Maria Teresa Cybo d'Este that Giovanni Antonio Cybei was then carving for the great hall of the Accademia. It was destroyed in the revolutionary events of 1814, see Fusani 2021<sup>9</sup>, p. 26. The artists involved were Antonio Iardella and Francesco Antonio Panzetta Cassarini (both professors at the Accademia), Michelangelo Borghi from Carpi and Domenico Andrea Pelliccia himself. The documents relating the event are found in ASMo, Cybo Gonzaga, 328, 22-24 May 1777.

believe the cold nature of the Apuan stone. The naturalism of the material, however, fails to curb the portrait's interior presence even though it is bound by a frozen, suspended, ineffable expression. Pietro Leopoldo's features are no longer the conventional, cautious face of the Calci terracotta (**fig. 1**); they reveal that certain toughness of character which, in conjunction with his stern aspect, struck the people of Tuscany from the moment he first arrived in the Grand Duchy:

*The Grand Duke has a serious air, his features are somewhat heavy, he has blond hair, is thin, and rather tall in stature*

Those are the words that Giuseppe Bencivenni Pelli (1729–1808) jotted down in his diary after visiting the grand ducal couple in their Villa at Pratolino the evening before they made their official entry into Florence<sup>5</sup>. His critics even went as far as to coin the nickname Attila for him on account of his northern European features<sup>6</sup>, and even the most flattering opinions could not avoid noticing his Habsburg look:

*The Grand Duke is [...] handsome, but rather remarkable for the thick lip, which is reckoned to be a distinguished feature in the Austrian family.*

Pelliccia, in this, is more indulgent than Cybei (who, in his bust of Pietro Leopoldo in the Palazzo Reale in Pisa – **fig. 2** – makes no attempt to disguise his protruding lower lip), possibly sacrificing something in terms of true likeness to the demands of a modern state portrait. It is behind the gaze, the stern and determined pose, that the portrait's more intimate nature lurks. We should not look for it in the image of pleasant regality that struck European travellers ("Le grand-duc [...] il n'a pas seulement des mouvements d'humanité, il a une ame humaine", Dupaty

<sup>1</sup> Domenico Andrea Pelliccia, *Pietro Leopoldo I, Grand Duke of Tuscany*, 1775, Calci (Pisa), Museo Nazionale della Certosa Monumentale di Calci (p. 19)

<sup>2</sup> Giovanni Antonio Cybei, *Pietro Leopoldo I, Grand Duke of Tuscany* (detail), 1771, Pisa, Museo Nazionale di Palazzo Reale (p. 22)

<sup>5</sup> *Diemeridi*, Series I, Volume XV, p. 61 (13 September 1765), in the BNCF, NA 1050 I

<sup>6</sup> Becattini 1796, p. 30.



wrote)<sup>7</sup> so much as in the more multifaceted image, dazzled by the aura of the “philosopher” Grand Duke yet intimidated by the inflexible determination to reform that was perceived by his subjects:

*Miserly and lavish; religious, seemingly hypocritical, and an unbeliever and a libertine to excess; merciful and endowed with all the harshness of a German; a philosopher and at the same time an arbitrary and extremely fierce despot; and clad in the determination to be a lawgiver, reformer and theologian<sup>8</sup>*

Francesco Becattini’s opinion sought to highlight Pietro Leopoldo’s inconsistencies in an effort to denigrate him, yet what he offers us is a deeply human and modern description of the man.

But then, the rise to power of a young sovereign with such a cosmopolitan, dynamic profile was itself a rather innovative occurrence for the Grand Duchy, and the twenty-five years of his reign are still associated today with the loftiest levels of European reformism. The aura surrounding the new Grand Duke was enhanced by the long regency during which Tuscany had been governed like an imperial fief, but it also stemmed from his membership of the highest-ranking aristocracy on the continent. The Empress Maria Theresa’s marital policy had ensured that her (extremely numerous) offspring occupied the courts of the whole of Europe, and Pietro Leopoldo, in addition to his elder brother the Emperor, could also boast a sister who was Queen of Naples (Maria Carolina), another who was Duchess of Parma (Maria Amalia) and a third who was Governess of the Low Countries (Maria Christina), while his younger brother, Archduke Ferdinand, was the governor of Milan and the youngest sister of all, Marie-Antoinette, was soon to become Queen of France with the tragic fate that lay in store for her (**fig. 3**).

The reforms of his rule aimed to engineer a complete overhaul of the government, with the abolition of centuries-old privileges and limita-

3. Élisabeth Vigée  
Le Brun, *Marie-  
Antoinette with a Rose*,  
1783, Versailles,  
Musée du Chateau  
(p. 23)

<sup>7</sup> In a letter from Florence dated 1785 (Dupaty 1788, p. 113).

<sup>8</sup> Becattini 1796, p. 10.







## FROM BOUDARD TO CYBEI AND LE ROY: PORTRAITURE IN CARRARA IN THE SECOND HALF OF THE 18TH CENTURY.

**In the middle of the century**, Carrara's sculpture workshops could not really boast of a great tradition in the production of marble portrait busts. The city had spawned valid portrait artists, one of the best being Giuliano Finelli (1601–53) who, for a time at least, was Gianlorenzo Bernini's (1598–1680) only valid competitor in the field<sup>10</sup>, but his career, like that of his fellow Carrara native Andrea Bolgi (1605–56), was played out entirely in Rome and Naples. Drawings and models doubtless made their way to Carrara in the course of the 17th century, particularly for monumental works requiring the provision of marble of considerable size, but the clumsy attempts of Andrea Baratta (1639–1721) to portray Duke Francesco d'Este on several occasions<sup>11</sup> reveal that the absorption of a mature style along Roman lines was still a distant goal for the city's sculptors (*fig. 7*). Even Giovanni Baratta (1670–1747), who made such a strongly innovative contribution to the local art world<sup>12</sup>, turned his hand to the genre only sporadically and was happy to pass the torch on to his cousin Isidoro (1687–1766)<sup>13</sup>, while the city's workshops began to specialise in the production of large outdoor sculpture cycles, often of a decorative nature.

It was in the context of these large-scale commissions for parks and

7. Andrea Baratta,  
*Francesco II d'Este*,  
after 1685, Modena,  
Galleria Estense (p. 33)

<sup>10</sup> On this topic, see Bacchi 2009, pp. 141–156.

<sup>11</sup> M. P. Marzocchi in Bentini 1996, cat. 41–42, pp. 82–85.

<sup>12</sup> Freddolini 2010, pp. 53–78, Freddolini 2013, pp. 110–130.

<sup>13</sup> Formerly involved in the decoration of the Crucifix Chapel in Sarzana Cathedral (completed in 1716, see Freddolini 2010, p. 34) which still hosts portrait busts of Innocent XI and Clement XI, Isidoro later produced the portrait of Guido Grandi (1744, Pisa, San Michele in Borgo, see Freddolini 2007, p. 100) and his name is also associated with the bust of Giorgio Barni (1744) in Piacenza Cathedral (Fusani 2021\*, pp. 270–271).



royal residences throughout Europe (from Prussia and the court of St. Petersburg to Spain and the Kingdom of Naples) that we see the initial development of the skills required for the production of marble busts, albeit of an allegorical nature, a sector in which Giovanni Antonio Cybei, Count Baratta's nephew, heir and successor, came to the fore at an early age<sup>14</sup>. Displaying a profound knowledge of the work that his uncle Pietro Baratta (1668–1729) had despatched to Russia in his day<sup>15</sup>, Cybei successfully turned his hand to the genre on more than one occasion, beginning with the sculptural decor for the Marquis Remedi's gallery in Sarzana (completed by 1749)<sup>16</sup> and eventually reaching such desirable foreign markets as the Kingdom of Naples and Prussia thanks to his fruitful partnerships with Don Antonio Del Medico (1705–76)<sup>17</sup> and Peter Von Spreckelsen (†1770)<sup>18</sup>. His familiarity with this kind of repertoire can, of course, be traced back to his uncle Pietro's presence in Carrara (whither he had retired c. 1727)<sup>19</sup>, but we cannot rule out the possibility that, in addressing the production of these large-scale cycles of decorative sculpture, he may already have turned to the family workshop by having models prepared in Venice and then fashioned in Carrara.

The first evidence of Cybei as a portraitist dates back to 1752: the bust of Cardinal Giulio Alberoni (1664–1752) in Piacenza, carved in 1752<sup>20</sup>, already shows considerable differences with Baratta's style, discarding all residual Roman drama in favour of majestic, relaxed portrayal in keeping with

the latest European trend – a style reflecting the outcome of the sculptor's very recent trip to Rome (1750–1) and his new interest in painting, which was to materialise in a workshop experience alongside Corrado Giaquinto (1703–66)<sup>21</sup>. The Alberoni portrait points to familiarity with the more recent work of such artists as Domenico Duprà (1689–1770) and Pierre Subleyras (1699–1749; *fig. 8*), revealing in this very first attempt the artist's skill in imparting a glorious, haughty aspect to his sitters without sacrificing any resemblance in their facial features.

The situation developed very rapidly in the autumn of 1769 when Cybei, having just been appointed *Primario Direttore* of the Ducale Accademia delle Belle Arti, despatched the busts of Admiral Alexey Orlov (1737–1807) and his brother Fyodor (1741–96) and a medallion with the Empress Catherine II (1729–96) to Leghorn, attracting his contemporaries' admiration and stirring the interest of Grand Duke Pietro Leopoldo.

Arriving in Pisa almost unnoticed in the early summer, the Orlov brothers acquired quite a reputation with their debut in society orchestrated by Count Ivan Shuvalov (1727–97)<sup>22</sup> in August of that year: a sumptuous evening ball at the Bagni di San Giuliano, illuminated by the presence of the grand ducal couple, and pressing rumours of the Russian military fleet's imminent arrival filled the newspapers of the day with the names of the *Muscovite* officers<sup>23</sup>. It was Alexey, in particular, who caught his contemporaries' attention with his proverbial prodigality and his imposing physique:

*The most beautiful women were all at Count Alessio's beck and call [...] the Florentines, Livornese and Pisans idolised him, because he spent generously without any concern for economy*<sup>24</sup>

<sup>14</sup> On him, see Fusani 1999, pp. 37–48. For his ties with G. Baratta see also Freddolini 2010, pp. 46–48 and Fusani 2022, pp. 83–86.

<sup>15</sup> Androsov 1999, pp. 114–122, pp. 198–210.

<sup>16</sup> The cycle, already mentioned in early sources, included groups, sculptures in the round and busts; its traces were lost in the early 20th century and only seven busts, now in a private collection, have resurfaced to date. The subjects range from allegory (*Winter* and *Spring*) to mythology (*Apollo*, *Diana*, *Mars*) and historical figures (*Alexander the Great*), with the addition of a female figure difficult to identify (Fusani 1999, p. 38).

<sup>17</sup> This unique businessman proved capable of shifting the family business, traditionally involved in the unhewn marble block trade, over to the sculpture market (Pighini Bates 2012, par. 12–19; Bisogno 2013, pp. 109–112, Fusani 2022, pp. 91–132).

<sup>18</sup> A merchant of Hamburg who settled in Leghorn and a great collector of *naturalia* (his collection was purchased by Felice Fontana in 1771 and entered the Reale Museo di fisica e storia naturale in Florence), see Fusani 2022, pp. 144–188.

<sup>19</sup> Freddolini 2010, p. 19.

<sup>20</sup> For this topic, see Fusani 2021<sup>a</sup>, pp. 268–273.

<sup>21</sup> As Cybei himself tells us (Fusani 1999, p. 38).

<sup>22</sup> The role played by I. Shuvalov in the affair has never been explored in sufficient depth; the founder of the Academy of Fine Arts in St. Petersburg, he worked for a long time as the agent for Catherine II's acquisition of artworks. He lived in Italy – chiefly in Rome – from 1767 to 1773 almost without a break, see Frank 2005, pp. 183–185, Bondil 2005, p. 170.

<sup>23</sup> A detailed account of the ball held on 13 August, in *Gazzetta Toscana* 1769, No. 33, p. 133; *Gazzetta Toscana* 1769, No. 28, p. 112, No. 31, p. 125, No. 39, p. 158, No. 45, p. 180.

<sup>24</sup> Becattini 1796, pp. 96–97.

8. Pierre Subleyras, *Pope Benedict XIV*, Versailles, Musée du Château (p. 33)





## DOMENICO ANDREA PELLICCIA'S PORTRAITURE

**The Pelliccia family** could boast a tradition of long standing in the world of sculpture. In the early 16th century Francesco Pelliccia was one of Michelangelo's trusted agents in Carrara. The brother-in-law of Matteo di Michele, himself an assistant of the great man<sup>81</sup>. Francesco handled the shipment of several blocks of marble to Rome and offered the master hospitality in his home on more than one occasion<sup>82</sup>. His nephew, Andrea, studied under Alfonso Lombardi (1497–1537) in Bologna and worked with Prospero Sogari (1516–84) on the erection of the so-called *Altare del Portello* (1579) in the cathedral of Sant'Andrea<sup>83</sup>. Its traces lost for a long time amid the anonymity of the many stonecutters working in local workshops, by the 18th century the Pelliccia family ranked among the numerous assistants in the Baratta workshop: Domenico Andrea's father Jacopo Andrea (1713–after 1774) began by working as a polisher in the Montenero site<sup>84</sup>, was remembered by Giovanni Baratta in his will<sup>85</sup> and, according to his descendants, even worked in Naples, in the Sansevero Chapel, with Francesco Queirolo (1704–62)<sup>86</sup>. In marrying Maddalena Francesca Moretti, the

<sup>81</sup> See, for example, what Matteo di Michele wrote in this connection: letter to Michelangelo (Carrara, 26 June 1508), transcribed in Barocchi and Ristori 1965, pp. 68–69.

<sup>82</sup> In what is now Piazza del Duomo (Frediani 1837, pp. 51–53).

<sup>83</sup> In Carrara (Rapetti 1998, p. 54).

<sup>84</sup> Freddolini 2013, p. 248.

<sup>85</sup> Freddolini 2010, p. 88.

<sup>86</sup> Raggi 1873, p. 14, where he is credited for translating the celebrated *Disenchantment* into marble. We have no documentary evidence to bear this out, but the presence of Carrara masters in the chapel is equally plausible in view of the close business ties between Antonio del Medico and the Prince of Sansevero (for this topic, see the appropriate passages in Fusani 2024\*).



daughter of a colleague<sup>87</sup>, Jacopo Andrea further strengthened the network of ties binding him to the workshop *al Baluardo*, in a context that readily accounts for the presence of the thirty-year-old Giovanni Antonio Cybei and of the Countess Laura Monzoni (1690–1777), Count Baratta's wife, as witnesses at Domenico Andrea's christening<sup>88</sup>. The future sculptor's maternal uncle Francesco Moretti (†1781) also ran one of the most important decoration and architectural workshops of the second half of the 18th century, worked with the Del Medicos for a long time and was one of the very first professors at the local Accademia<sup>89</sup>.

It was in this multifaceted context that Domenico Andrea developed the dual qualification as a sculptor of statues and a sculptor of architecture that was to mark his entire career. The experience he built up in Cybei's workshop laid the groundwork for his success as a portrait artist, but the skills he developed under his uncle Francesco's wing were to prove crucial in helping him through the most difficult times. Pelliccia embarked on his career precisely in the realm of architecture, with a series of commissions for altars, pulpits and balustrades or communion rails (1770–5) for the French market, for Sardinia and for Genoa<sup>90</sup>.

Finally, in 1776, he rose to sudden fame by completing a full-figure portrait of Pietro Leopoldo I (**fig. 20**), of monumental proportions, for the new Lazzaretto a large quarantine warehouse facility, named after St. Leopold, in Leghorn<sup>91</sup>. The style was unquestionably reminiscent of Cybei's work, but it was revisited in a calmer and more sober mood that met with his contemporaries' approval, prompting them to label him "one of the best Sculptors presently working in Italy"<sup>92</sup>. This success propelled Domenico Andrea into

20. Domenico Andrea Pelliccia, *Pietro Leopoldo I, Grand Duke of Tuscany*, 1776, Leghorn (p. 51)

<sup>87</sup> Carlo Antonio Moretti, who worked for Baratta in Montenero and in the Certosa di Pisa, and who worked on the marble for the Granja de San Ildefonso (Freddolini 2013, p. 123, cat. 76, pp. 289–296).

<sup>88</sup> ADMs, Vicariato di Carrara, Parrocchia di Sant'Andrea Apostolo di Carrara, Libri Canonici, Battesimi 3, X (I), f. 69, 7 September 1736.

<sup>89</sup> For him, see Fusani 2022, pp. 127–129.

<sup>90</sup> Operations requiring the presence of merchants of Carrara as mediators (see Fusani 2022, pp. 230–243, Fusani 2024\*).

<sup>91</sup> Removed from its position c. 1915, the statue and its large niche were re-erected in 1927 in Piazza San Jacopo, where it can still be seen today, albeit in rather poor condition. For the topic, see Suggi 2021, pp. 36–65, Fusani 2024\*, and attendant bibliography.

<sup>92</sup> Definition published in *Gazzetta Toscana*, 1776, 18, p. 72 (Leghorn, 1 May), and *Gazzetta Universale*, 1776, p. 286, (Leghorn, 4 May), the day after the Leghorn monument had been completed.

the ranks of the professors at the Accademia and, according to certain of his critics, it also incurred the wrath of Cybei, who had also been interested in the important Leghorn commission<sup>93</sup>. This allegation is, however, given the lie by the presence of the master's known assistants in various phases of the operation, such as the statue's shipment, entrusted to the expert hands of Giovan Battista Raggi (1728–94)<sup>94</sup>, or the production of a commemorative etching by Antonio Baratti (1724–87) and Michelangelo Borghi<sup>95</sup> (**fig. 21**).

Pelliccia will perhaps receive further commissions of comparable importance, but in the following decade he was able to turn his hand on more than one occasion to the creation of portrait busts, producing at least three effigies of Pietro Leopoldo and a small but significant corpus of works – a repertoire which, thanks to certain very recent additions, is now beginning to acquire a recognisable shape and is open to yet further acquisitions.

The first exemplar, in terracotta, dates back to the winter of 1775 and the crucial phases in the competition for the Leghorn monument. Virtually unknown and devoid of the direct knowledge of the Grand Duke of which Cybei could boast (he still had in his workshop the model made from life in Pisa), Pelliccia provided instant proof of his talent by fashioning a bust of the sovereign based solely on a graphic source<sup>96</sup>. The Elban architect Innocenzo Fazzi (1724–90), who produced the design for the Lazzaretto of St. Leopold and who was in charge of erecting the statue of the Grand Duke, despatched the terracotta model to Florence along with the model for the statue, accompanying it with an enthusiastic opinion, claiming that Pelliccia had fashioned the bust in Leghorn in a mere three days under his own astonished gaze<sup>97</sup>.

21. Antonio Baratti, Michelangelo Borghi, *Statua di marmo esistente nel Lazzaretto S. Leopoldo di Livorno – Opera di Domenico Andrea Pelliccia Scultore Carrarese*, 1776, Leghorn, Archivio Frati (p. 54)

<sup>93</sup> Both Cybei himself and a young Gilles Lambert Godecharle (1760–1835) entered the competition for the monument in late 1774 (Roani 2001, pp. 40–42).

<sup>94</sup> I penned a piece on G. B. Raggi ("Il maneggiare Marmi di Mole Straordinaria ogni Nazione la cede all'i Carrarini": *Giovanni Battista Raggi (1728–1794) specialista nel trasporto e messa in opere di sculture monumentali*), for a conference (organised by Mattia Biffis) entitled *Art beyond Placeness: Narratives of Movement in the Early Modern Period*, Rome, Istituto di Norvegia, 31 May–1 June 2023.

<sup>95</sup> Whose relations with Cybei we have already explored.

<sup>96</sup> Plausibly, the engraving by Ferdinand Landerer (1730–95).

<sup>97</sup> ASLI, Governo, 15, folder *Statua di Sua Altezza Reale*, n. 81, ff. 65r/v (8 March 1775). Fazzi more or less openly sided with Pelliccia from the earliest stages in the competition, in fact it has been suggested that it may well have been he who produced the original design for the monument (Fusani 2024\*).