

SUPPLEMENTI

La nuova età del bronzo.
Fonderie artistiche nell'Italia
post-unitaria (1861-1915):
patrimonio d'arte, d'impresa
e di tecnologia



IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Supplementi n. 17, 2024

ISSN 2039-2362 (online)

© 2010 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore / Editor in chief Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo Scullo

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator Maria Teresa Gigliozzi

Coordinatore tecnico / Managing coordinator Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa Gigliozzi, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage
Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Domenico Sardanelli, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati †, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato †, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrocchi, Margaret Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

Web <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: icc@unimc.it

Editore / Publisher eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel. (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, info.ceum@unimc.it

Layout editor Oltrepagina srl

Progetto grafico / Graphics +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS
Rivista indicizzata SCOPUS
Rivista indicizzata DOAJ
Inclusa in ERIH-PLUS

I bronzi artistici all'Esposizione Nazionale di Milano del 1881

Stefania Cretella*

Abstract

L'Esposizione Nazionale di Milano del 1881 fu la prima mostra industriale di carattere nazionale organizzata in Italia dopo il precedente e più contenuto tentativo allestito a Firenze nel 1861. Il saggio si focalizza sui bronzi artistici presentati all'interno del padiglione di Belle Arti e della sezione delle Arti usuali: attraverso lo studio dei cataloghi ufficiali e delle riviste del tempo è stato possibile ricostruire il complesso panorama della lavorazione artistica dei metalli, con lo scopo di mettere in evidenza le diverse tendenze che caratterizzavano i repertori ottocenteschi, di orientamento squisitamente eclettico e storicista, che comprendevano riproduzioni in scala di sculture antiche e rinascimentali, oggetti d'uso e decorativi per l'arredamento d'interni, mobili da giardino e progetti per l'arredo urbano.

The Milan National Exhibition in 1881 was the first industrial exhibition with a national character organized in Italy after the previous and more contained attempt set up in Florence in 1861. The essay focuses on the artistic bronzes presented inside the Fine Arts pavilion and the section of the usual Arts: through the study of the official catalogs and magazines of the time, it was possible to reconstruct the complex panorama of artis-

* Professoressa associata, Università degli Studi di Verona, Dipartimento Culture e Civiltà, via San Francesco 22, 37129 Verona, e-mail: stefania.cretella@univr.it.

tic metalworking, in order to highlight the different trends that characterized the nineteenth-century repertoires, of an eclectic and historicist orientation, which included scale reproductions of ancient and Renaissance sculptures, everyday and decorative objects for interior design, garden furniture and urban design projects.

La storia delle mostre industriali italiane ebbe inizio con l'Esposizione Agricola, Industriale e Artistica di Firenze, nata a ridosso dell'Unità d'Italia trasformando in un evento nazionale la mostra regionale che il Governo provvisorio della Toscana aveva bandito nel 1860. Progettato con l'intento di superare gli interessi locali a favore di quelli nazionali, di permettere il confronto tra le varie aree geografiche e di incrementare lo sviluppo e il commercio, l'evento del 1861 possedeva un'evidente valenza politica e propagandistica, in quanto furono invitati a partecipare anche espositori provenienti da territori all'epoca sotto il dominio austriaco e papale, non ancora annessi al nuovo Regno ma già considerati italiani. A vent'anni di distanza da quel raduno e in previsione di ultimare i lavori di apertura della galleria ferroviaria del San Gottardo¹, che avrebbe facilitato i commerci tra l'Italia e l'Europa centrale, si sentì il desiderio di progettare una nuova e più matura manifestazione, «estesa ad ogni ramo della operosità industriale, comprese le industrie artistiche, e i prodotti agrari in quanto hanno subito una trasformazione industriale»². Lo scopo prioritario dell'iniziativa doveva divenire il sostegno e la promozione dello sviluppo economico del Paese, identificando nell'industria moderna la strada da seguire per incentivare il progresso e per ottenere un ruolo predominante all'interno del panorama internazionale. In questo contesto, un gruppo di industriali e mercanti di Milano, con il sostegno della Camera di Commercio, delle istituzioni locali e della cittadinanza, assunse il difficile compito di ordinare l'Esposizione³. Le fasi organizzative e i lunghi mesi di apertura furono attentamente registrati e descritti dalle cronache del tempo, affidando a guide ufficiali, cataloghi, relazioni di settore, quotidiani, riviste periodiche e illustrazioni a stampa il compito di raccontare nel dettaglio ogni più piccolo aspetto legato all'evento, permettendo oggi di ricostruire e valutare le ripercussioni politiche, economiche e culturali che questo ebbe sulla società del tempo⁴.

¹ Il valico ferroviario venne inaugurato nel 1882.

² *Esposizione industriale italiana da effettuarsi a Milano nell'anno 1881. Manifesto* (1880), Milano: tip. Sole, p. 8.

³ *L'Esposizione Nazionale di Milano. L'origine* (1881), «Rivista illustrata settimanale», n. 122, 1° maggio, p. 2.

⁴ Tra le fonti coeve, si possono ricordare le guide per i visitatori (*Guida del visitatore alla esposizione industriale italiana del 1881 in Milano: sola pubblicazione autorizzata e compilata sotto la sorveglianza del Comitato esecutivo dell'esposizione industriale* (1881), Milano: Edoardo Sonzogno; *Ricordo dell'Esposizione di Milano 1881* (1881), Milano: Ferdinando Garbini Editore) e i fascicoli illustrati editi dalle case editrici Fratelli Treves («Milano e l'Esposizione

Consapevoli dell'interesse che l'iniziativa avrebbe suscitato e fiduciosi di ottenere una larga partecipazione da parte dei produttori italiani, i membri del Comitato esecutivo ebbero a disposizione un'area di oltre 200.000 metri quadrati, corrispondente alla zona dei Giardini pubblici e dei Boschetti delimitata a nord dai bastioni di Porta Venezia, a est da corso Venezia, a sud da via del Senato e a ovest da via Manin. Il recinto racchiudeva al suo interno sia edifici preesistenti come la villa Reale e il palazzo del Senato, sia edifici temporanei come chioschi, ristoranti, caffè, serre e padiglioni espositivi progettati come gallerie disposte parallelamente tra loro nel parco che circondava la villa Reale.

Gli espositori non vennero suddivisi in base alla regione di provenienza, ma furono organizzati in sessantasei classi raccolte in undici gruppi principali⁵, pensati per «ordinare le infinite forme sotto le quali si manifesta il lavoro umano e racchiudere la loro varietà entro definiti confini»⁶, portando avanti quella visione classificatoria di matrice positivista che aveva contraddistinto le mostre tecniche e industriali sin dalla prima esposizione universale di Londra del 1851.

All'interno di questa complessa struttura organizzativa, le fonderie trovarono spazio in due settori separati, distinguendo tra una produzione più prettamente artistica e una produzione in piccola o larga scala di carattere decorativo o usuale.

Il primo filone venne ospitato nel palazzo del Senato, edificio di origine seicentesca trasformato per l'occasione nella sede dell'esposizione di Belle Arti. Le opere pittoriche vennero allestite in dodici sale ricavate nei due cortili interni del palazzo, mentre le arti plastiche furono accolte nei portici che correvano intorno ai cortili e nelle due gallerie che li attraversavano longitudinalmente. Il catalogo ufficiale della mostra di Belle Arti fornisce l'elenco completo delle opere esposte, suddivise per tipologia e per area espositiva: in totale la sezione dedicata alla scultura comprendeva oltre 450 opere e, come esplicitato nella

Nazionale del 1881») e Sonzogno («L'Esposizione Italiana del 1881 in Milano»), oltre agli indispensabili cataloghi ufficiali (*Catalogo ufficiale della Esposizione Nazionale del 1881 in Milano. Belle Arti (1881)*, Milano: Edoardo Sonzogno Editore; *Esposizione industriale italiana del 1881 in Milano. Catalogo ufficiale preceduto dagli atti dell'esposizione e dalle recentissime note di statistica generale compilate dalla Direzione della statistica generale del Regno coll'aggiunta delle mostre addizionali: carceraria, alpina, commerciale-consolare, retrospettiva e permanente orticola e del catalogo metodico della Galleria del lavoro della seta (1881)*, Milano: Sonzogno) e ai periodici come «L'illustrazione italiana» e «L'Emporio Pittoresco – Illustrazione Universale». Tra gli studi recenti dedicati all'evento milanese, si segnalano Barzaghi 2009 e Zanella 2010.

⁵ La descrizione dei caratteri peculiari di ciascun gruppo e delle mostre addizionali di trova in *Guida del visitatore alla esposizione industriale italiana del 1881 in Milano: sola pubblicazione autorizzata e compilata sotto la sorveglianza del Comitato esecutivo dell'esposizione industriale (1881)*, Milano: Edoardo Sonzogno, pp. 25-41.

⁶ Ivi, p. 25.

breve nota introduttiva all'elenco delle opere, la maggior parte di queste era realizzata in marmo, mentre le sculture prodotte in materiali differenti venivano segnalate indicandone la tecnica di esecuzione. Oltre a un esiguo gruppo di esemplari in terracotta e in gesso, la raccolta comprendeva 37 sculture in bronzo⁷, un dato numerico che evidenzia quanto in questo momento storico fosse poco diffusa la pratica della fusione in bronzo applicata al campo della scultura artistica, probabilmente non solo per motivi tecnici ed economici, ma anche per una radicata tradizione accademica che tendeva a privilegiare la produzione di sculture in marmo. Inoltre, può essere interessante notare che tra questi limitati esemplari in bronzo la maggior parte era costituita da stuette, busti, teste e ritratti, opere di piccole dimensioni pensate principalmente per essere collocate all'interno di saloni, atri e scaloni di palazzi⁸, destinate a un collezionismo privato che ricercava oggetti dal costo contenuto e dallo spiccato valore decorativo.

L'egemonia della statuaria in marmo è confermata anche dall'attenzione riservata dalla pubblicistica contemporanea a questa specifica produzione artistica. Analizzando le cronache del tempo e le incisioni raffiguranti opere scultoree apparse sui quotidiani e sulle riviste nel corso dell'esposizione emerge con evidenza la preferenza per questo *medium*, riservando alla bronzistica solo

⁷ Galleria A (12 su 135): 4bis. Costantino Borbella (Chieti), *I pastorelli*; 5. Costantino Borbella (Chieti), *L'innamorato*; 9. Renato Peduzzi (Milano), *Ritratto*; 11. Giulio Tadolini (Roma), *Tipo orientale: donna*; 12. Giulio Tadolini (Roma), *Tipo orientale: uomo*; 35. Renato Peduzzi (Milano), *Vittorio Emanuele a cavallo* (piccolo bronzo); 64. Luigi Preatoni (Milano), *Giovinetta pompeiana* (testa); 100. Achille Martelli, *Sorriso d'innocenza* (testa); 102. Enrico Ghiradia, *È vero?* (testa); 104. Emilio Marsili (Venezia), *Avvenirista* (busto); 105. Emilio Marsili (Venezia), *Bricconcello* (busto); 115. Salvatore Albano (Firenze), *Maffei* (busto); 132. Renato Peduzzi (Milano), *Beatrice Cenci* (statua); 133. Francesco Barzagli (Milano), *Statua equestre di Napoleone III*; Galleria B (21 su 78): 2. Vincenzo Jerace (Napoli), *Ariete*; 5. G. B. Trojani (Firenze), *Ecco la mamma* (statuetta); 16. Eugenio Maccagnani (Roma), *Arabo sopra cammello*; 17. Luigi Matteucci (Milano), *Diogene alla scuola di Platone* (statuetta); 23. Demetrio Paernio (Genova), *A Gavinana* (busto); 28. Giovanni Biggi (Roma), *L'Italia al 1848* (statuetta); 31. Antonio Rota (Genova), *Busto ritratto*; 36. Lio Gangeri (Roma), *San Gerolamo* (busto); 44. Vincenzo Jerace (Napoli), *Vaso cache cache*; 46. Filippo Muratilla (Roma), *Pescatore* (statuetta); 47. Achille Salata (Brescia), *La pesca galante*; 48. Raffaele Belliazzi (Napoli), *Rigido marzo*; 55. Vincenzo Alfano (Napoli), *La pesca a Vongole* (statua); 56. Raffaele Belliazzi (Napoli), *Un vezzo* (busto); 57. Raffaele Belliazzi (Napoli), *Padrone Raimo*; 58. Vincenzo Jerace (Napoli), *Somarello*; 59. Vincenzo Jerace (Napoli), *Noli me tangere*; 60. Ettore Ximenes (Firenze), *L'equilibrio* (statuetta); 70. Raffaele Patrone (Napoli), *Busto*; 73. Alfredo Luzi (Roma), *L'arabo* (busto); 77. Zefirino Carista (Roma), *Maria al Calvario* (testa); Portico A (2 su 68): 5. G. B. Trojani (Firenze), *Vittorio Emanuele* (bassorilievo); 36. Carlo Barera Pezzi (Valsolda), *Ritratto di Garibaldi* (busto). L'elenco completo degli espositori e delle opere è riportato in *Catalogo ufficiale della Esposizione Nazionale del 1881 in Milano. Belle Arti (1881)*, Milano: Edoardo Sonzogno Editore, pp. 43-78.

⁸ La destinazione domestica dei busti decorativi venne evidenziata da Luigi Chirtani (pseudonimo di Luigi Archinti), il quale sottolineò anche il gran numero di esemplari in marmo e bronzo presenti alla mostra milanese, tanto da rendere impossibile descriverli tutti, in quanto «porterebbe troppo in lungo perché abbondano». Chirtani 1881a, p. 59.

brevi accenni e considerazioni. L'unica eccezione rilevante fu la *Statua equestre di Napoleone III*, la cui mole colossale spiccava al centro della Galleria A (fig. 1). Si trattava della parte principale del monumento commissionato a Francesco Barzaghi dal Consiglio comunale di Milano nel 1873, pochi giorni dopo la morte dell'imperatore. L'anno seguente, la commissione scelse uno dei modelli proposti da Barzaghi e nel 1880 si poté procedere con la fusione del modello⁹. In concomitanza con l'esposizione di Belle Arti, la statua equestre, ancora priva del basamento e dei due bassorilievi in bronzo, realizzati da Antonio Bezzola nel 1885, venne riprodotta in numerose incisioni e venne elogiata dai principali giornalisti e studiosi del tempo, che ne misero in evidenza i pregi e, in particolare, la sua imponenza, capace di mitigare anche alcune criticità, come la posa ritenuta convenzionale, fredda e antiquata¹⁰. Anche Camillo Boito espresse il suo giudizio favorevole, considerandola l'opera più importante della mostra: «Il cavallo ed il cavaliere sono modellati dalla mano d'un maestro sicuro, e meritano senza dubbio che ci si trattienga a notare i pregi, tanto rari oggimai, della grandiosità corretta, del decoro veramente monumentale; se non che un monumento vuole appunto essere guardato e giudicato nel suo posto definitivo, all'aria aperta, con il suo piedestallo, quale sarà tramandato a' secoli di là da venire, i quali vedranno così nel bronzo e nel marmo impresso un sentimento, troppo fuggevole tanto nell'animo di ciascun uomo quanto nella coscienza dei popoli, la gratitudine. Riparleremo dunque a suo tempo del gigantesco lavoro, tanto più che nella sala della Esposizione, collocato quasi a terra, con la tettoia che tocca il cocuzzolo del cavalcatore, non può mostrarsi nel suo vero aspetto, in quello che l'artista aveva certo entro alla fantasia immaginandolo»¹¹. Le speranze di Boito non trovarono in realtà una rapida realizzazione, in quanto la statua equestre venne lasciata per decenni all'interno del cortile di palazzo del Senato e si dovette attendere il 1927 per vederla collocata, con il basamento e i bassorilievi raffiguranti la battaglia di Magenta e l'ingresso a Milano di Vittorio Emanuele e di Napoleone III, sul "monte tordo" del parco Sempione.

È interessante notare che nessuna fonte del tempo fornì informazioni sulla fonderia dei fratelli Pietro e Leopoldo Galli di Firenze¹², responsabile della

⁹ Per approfondimenti sulla storia del monumento si rimanda a Beltrami 1927; Canavero 2007, pp. 121-141.

¹⁰ L. 1881, p. 8.

¹¹ Boito 1881, p. 645.

¹² I fratelli Galli si avvicinarono all'arte fusoria negli anni Trenta dell'Ottocento, divenendo allievi del "Real Fonditore di Statue in Bronzo" Clemente Papi, specializzato nella realizzazione di copie dall'antico e di opere contemporanee. Pietro e Leopoldo continuarono a lavorare per Papi fino alla sua morte, avvenuta nel 1875, per poi ereditarne la fonderia e proseguirne con successo l'attività (Rizzo 2010-2012, p. 313). Tra i monumenti celebrativi fusi nel loro stabilimento si ricordano tre opere fiorentine: il *Monumento a Vittorio Emanuele II* di Emilio Zocchi (1888-1890), il *Monumento a Giuseppe Garibaldi* di Cesare Zocchi (1890) e il *Monumento a Bettino Ricasoli* di Augusto Rivalta (1897).

fusione del modello fornito da Francesco Barzaghi. In effetti, neppure il catalogo della mostra di Belle Arti riportò, accanto ai nomi degli scultori, riferimenti alle fonderie artistiche che si erano occupate dell'esecuzione delle opere, considerati come meri esecutori materiali. Nonostante il silenzio sul nome dei fonditori, non mancarono le lodi da parte di Luigi Archinti, il quale considerò la scultura «uno stupendo prodotto dell'arte di fondere il bronzo, che in Italia torna all'antico splendore»¹³.

La seconda scultura in bronzo citata e illustrata all'interno delle riviste dell'epoca fu *Rigido marzo* di Raffaele Belliazzi, un'opera di piccole dimensioni elogiata da Luigi Archinti per il suo stile semplice e diretto e per il soggetto raffigurato, animato da un vivo realismo¹⁴ (fig. 2). L'analisi della scultura permise anche ad Archinti di approfondire un aspetto importante legato all'arte dei metalli, ovvero la differenza che secondo il critico doveva esistere tra il piccolo bronzo artistico e il bronzo commerciale, tra il pezzo unico e la riproduzione seriale: «Credo sia da accogliere con favore l'arte dei piccoli bronzi, che non riescono gustosi senza una certa finezza, non materiale ma artistica di lavoro, la sola che può salvarli dal paragone dei bronzi commerciali da dozzina e che obbliga lo scultore a cercare molto addentro la perfezione dell'opera schivando la volgarità e la convenzione. È una specie di alta oreficeria, di quell'arte dalla quale esercitarono quasi tutti i migliori scultori la più bell'epoca fiorentina»¹⁵. L'utilizzo dispregiativo del termine "commerciale" implicava una gerarchia interna al settore fondiario, marcando una distanza tra la produzione realizzata su disegno originale di artisti contemporanei e la produzione seriale pensata per un pubblico più ampio e basata prevalentemente sulla riproduzione in scala di opere del passato.

Di parere opposto fu invece Camillo Boito, che nel suo intervento pronunciato il 17 settembre 1881 nell'ambito del ciclo di conferenze sull'esposizione milanese organizzato su incarico del Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio¹⁶ mise in evidenza l'importanza che ormai stava acquisendo anche dal punto di vista commerciale ed economico l'industria delle fonderie artistiche, riconoscendo a questo ramo dell'industria italiana il merito di aver saputo diversificare la propria produzione e di aver permesso anche al grande pubblico di potersi avvicinare a oggetti artistici seriali per consentire una diffusione del gusto su tutti i livelli e all'interno delle abitazioni domestiche, facendo riferimento non soltanto alla grande statuaria monumentale e ai piccoli bronzi riproducenti copie di opere antiche, ma anche a tutta una serie di altre tipologie di oggetti come lampade e lampadari, lanterne, campanelle e calamai. Si

¹³ Chirtani 1881a, p. 58.

¹⁴ Chirtani 1881b, p. 50.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *L'Italia industriale nel 1881. Conferenze sulla esposizione nazionale del 1881 (1881)*, Milano: Ulrico Hoepli, p. 21.

trattava di oggetti d'uso comune, ampiamente rappresentati all'esposizione, che svelavano «molta abbondanza di fantasia e destrezza di mano nei modellatori» e che rivelavano chiaramente le diverse linee di sviluppo che l'arte del getto poteva sperimentare con successo:

corre dalle minuzie dell'orafo ai colossi dello statuario, dai ninnoli, che stanno sul tavolino delle signore, ai membri architettonici o decorativi delle grandi costruzioni monumentali; s'adopera intorno all'arte pura e s'adopera intorno all'arte applicata alle industrie, giovando a questa in ogni maniera¹⁷.

Se la statuaria artistica era radunata nel padiglione delle Belle Arti, la produzione seriale a cui fa riferimento Boito trovò ospitalità all'interno del più vasto settore delle arti industriali. A differenza di altri campi produttivi di indirizzo artistico, come l'industria ceramica e vetraria, alle fonderie non venne riconosciuto un gruppo autonomo, ma furono inglobate nell'articolato insieme delle Arti usuali (Gruppo VIII), costituito da oltre 1300 espositori comprendenti rappresentanti delle arti del mobilio, dell'ebanisteria, della tappezzeria, del mosaico, dell'illuminazione e dei metalli, oltre che le industrie e i laboratori artigianali rivolti a una produzione usuale e regionale¹⁸. Le fonderie vennero collocate negli ambienti della villa Reale, insieme alla vetreria, ai mosaici e all'oreficeria, ed ebbero la possibilità di organizzare lo spazio a loro assegnato secondo le proprie necessità e senza nessuna limitazione nella scelta delle opere da esporre.

Attraverso lo studio delle cronache del tempo e delle incisioni inserite a corredo degli articoli pubblicati su quotidiani e riviste illustrate è possibile ricostruire, sebbene parzialmente, il complesso panorama della lavorazione artistica dei metalli, caratterizzato dalle diverse tendenze che distinguevano i repertori ottocenteschi, di orientamento squisitamente eclettico e storicista, e che comprendevano riproduzioni in scala di sculture antiche e rinascimentali, oggetti d'uso e decorativi per l'arredamento d'interni, mobili da giardino e opere per l'arredo urbano.

La tipologia di oggetti più diffusa e maggiormente pubblicizzata dai cronisti contemporanei fu la riproduzione di sculture antiche, generalmente proposte in scala ridotta per poter essere agevolmente trasportate, venendo incontro alle esigenze di una clientela appartenente alla classe piccolo e medio borghese, interessata ad arredare i propri ambienti domestici con oggetti di buon gusto e alla moda, e di un ampio pubblico composto da viaggiatori stranieri in cerca di *souvenirs* di alta qualità tecnica ed estetica, riproducenti le opere viste

¹⁷ Ivi, pp. 31-32.

¹⁸ Secondo le stime ufficiali rese note dal segretario generale Amabile Terruggia, il gruppo delle Arti usuali fu tra i più rappresentati, superato solo dal gruppo delle Materie alimentari. Terruggia 1883, p. 35.

nelle piazze e nei musei della Penisola. Per tali ragioni, i repertori delle fonderie proponevano un ampio ventaglio cronologico, partendo dai modelli tratti dal mondo greco e romano per arrivare fino a esemplari settecenteschi, senza una distinzione gerarchica tra un periodo storico e l'altro. Ciò appare evidente se si prendono in considerazione casi come quello della ditta Giuseppe Pellas di Firenze¹⁹, che propose le riproduzioni dei *David* di Donatello e di Michelangelo, un bassorilievo di Mino da Fiesole, una statuetta rappresentante la *Venere di Milo*, due leoni di Antonio Canova, due satiri del Giambologna, una diavollessa, un Orfeo ed un Giulio Cesare di Benvenuto Cellini e l'elmo e lo scudo di Enrico IV e Francesco II eseguiti con la tecnica della galvanoplastica²⁰. Nel settore della riproduzione delle armi antiche si distinse anche Luigi Bruna di Torino, il quale presentò una raccolta di elmi, scudi e corazze «da armare un centinaio di cavalieri pronti a scendere nel torneo»²¹.

Tra i diversi esempi citati dalle fonti, si può ancora ricordare la riproduzione del *Perseo con la testa di Medusa* di Benvenuto Cellini, replicato in numerosi esemplari e presente nei cataloghi di diverse fonderie artistiche. La versione ridotta proposta dai fratelli Pietro e Leopoldo Galli, già ricordati per aver realizzato la *Statua equestre di Napoleone III*, venne preferita alle altre per l'accuratezza della riproduzione, per la modellazione ricercata e per la perfezione della fusione, doti che consentirono di preservare tutti i caratteri del gruppo originale²². Anche la versione esposta dalla Ditta Giuseppe Michieli²³ di Venezia riuscì ad attirare l'attenzione delle cronache grazie al

¹⁹ Lo stabilimento elettromeccanico fiorentino si specializzò nella realizzazione di riproduzioni in bronzo di opere antiche, che comprendevano non solo statue e bassorilievi, ma anche armature antiche, piatti, torcere, coppe e cofanetti. Pellas si rivolgeva soprattutto a un pubblico di amatori e l'obiettivo principale della sua industria fu quello di utilizzare le straordinarie abilità tecniche raggiunte dai suoi collaboratori per riprodurre con accuratezza e precisione i capolavori dell'arte italiana e diffonderne così la conoscenza anche tra gli stranieri. Cretnella 2014, p. 216.

²⁰ *Alla Mostra Industriale* 1881, p. 42; *I bronzi artistici* 1881a, p. 275.

²¹ *Alla Mostra Industriale* 1881, p. 42.

²² *I bronzi artistici* 1881a, p. 275. Secondo l'articolo pubblicato nelle dispense di Sonzogno, la ditta espose anche una riproduzione del cancello di bronzo della loggetta di San Marco del Sansovino.

²³ Giuseppe Michieli iniziò a lavorare come ottonaio a Padova, dimostrando una particolare maestria nella fusione dei metalli; per tale ragione, nel 1852 il conte Andrea Cittadella Vigodarzene, desideroso di dare nuova vita all'arte della fusione veneta da tempo abbandonata, convinse alcuni concittadini a sovvenzionare un soggiorno formativo a Venezia, iniziativa che permise a Michieli di frequentare i corsi di scultura all'Accademia di Belle Arti. Michieli iniziò a perfezionare le proprie doti artistiche copiando i bronzi di Alessandro Vittoria, Jacopo Sansovino e Alessandro Leopardi; la qualità delle riproduzioni fu tale da riuscire ben presto a ottenere commissioni dai musei di Londra, Vienna, Berlino, Lipsia, Torino e Padova. Successivamente, Michieli affiancò all'attività di copista quella di produttore di oggetti d'uso da lui stesso disegnati a imitazione degli stili del XV e XVI secolo. A partire dal 1866, iniziò a prendere parte a varie esposizioni nazionali e internazionali, riuscendo a conseguire numerose onorificenze. All'esposizione milanese venne premiato con la medaglia d'oro. *I bronzi artistici*

nome illustre del suo committente, in quanto la richiesta del modello arrivò da Alexandre Dumas figlio²⁴.

Come spesso accadeva, le ditte non si limitavano alla produzione di un solo genere artistico, ma sfruttavano le potenzialità tecniche della fusione dei metalli per differenziare il campionario e inserirsi nei diversi rami del mercato nazionale e internazionale. Accanto alle opere scultoree, ad esempio, non mancavano oggetti d'uso e ornamentali in bronzo, solitamente resi più preziosi mediante l'applicazione di dorature o smalti, come servizi da tavola, vasi, coppe, lampadari e candelabri, le cui forme e decorazioni risentivano con evidenza del gusto eclettico e storicista del momento²⁵. Un'opera come il vaso *Una festa bacchica* proposto da Giuseppe Michieli rappresentava la perfetta esemplificazione di come le forme tradizionali dell'argenteria potessero fondersi con richiami baroccheggianti, celebrando il tema della vendemmia attraverso un tripudio di putti che si arrampicavano fra tralci di vite, versavano vino, giocavano con gli animali e si sdraiavano fra l'erba per riposare dopo la festa (fig. 3). Altrettanto ricca e complessa doveva apparire la lampada dedicata al tema allegorico della Notte:

la statuetta di questa s'eleva sul globo stellato avvolgendosi nei veli: il globo è sostenuto da parecchi Atlanti, e intorno al vaso della lampada si vedono le Ore, figure di donne snelle, morbide, flessuose, le quali si avviticchiano ai mostri che sostengono le catene²⁶.

Nel settore dei sistemi di illuminazione in bronzo, un posto d'onore venne riconosciuto alla Casa J. Brunt & C. - Compagnia Anonima Continentale di Milano²⁷, che propose una selezione di lampade e lampadari realizzati non solo ispirandosi ai diversi stili del passato, ma suggerendo anche linee nuove e moderne, capaci di richiamare l'attenzione del pubblico e garantirne un'ampia richiesta di riproduzioni (fig. 4). Tali opere, scintillanti e cariche di fogliami dorati, garantirono alla ditta l'assegnazione di una medaglia d'oro²⁸.

La medesima ricompensa fu conferita dalla Giuria anche ad altre due pre-

1881b, p. 282; *Bronzi artistici della Ditta Michieli all'Esposizione Nazionale* (1884), pp. 423-424.

²⁴ *Alla Mostra Industriale* 1881, p. 42.

²⁵ Per approfondimenti sulle trasformazioni stilistiche e sugli sviluppi tecnologici che hanno interessato i bronzi decorativi e i diversi sistemi di illuminazione si rimanda a Mariacher 1981, pp. 31-36; Colle 2001, pp. 303-423.

²⁶ *I bronzi artistici* 1881b, p. 282.

²⁷ Fondata nel 1847 dall'imprenditore inglese Brunt, la ditta si dedicò alla produzione di oggetti d'uso e manufatti artistici in bronzo e ghisa, creando non solo oggetti destinati a un uso domestico, ma riuscendo anche a ottenere importanti commissioni pubbliche per l'arredo urbano, fornendo ad esempio i lampioni di corso Vittorio Emanuele a Torino. Cfr. Zuccaro 1884, pp. 246-247; A. 1898, p. 110.

²⁸ *I bronzi artistici* 1881c, p. 304.

stigiose fonderie, la ditta dei Fratelli Barigozzi e Barzaghi di Milano²⁹ e lo stabilimento romano di Alessandro Nelli³⁰.

La medaglia d'oro a Barigozzi e Barzaghi venne assegnata per la perfezione della fusione, riconoscibile anche in quei pezzi non ancora rifiniti dal rinettatore³¹. Il repertorio proposto dalla fonderia milanese comprendeva una ghirlanda in bronzo fusa in un pezzo unico, un ritratto di Dante in atteggiamento severo, una Venere nuda in atteggiamento provocante, una coppia di mori e una coppia di fanciulle, una sorridente, l'altra piangente³².

L'allestimento della fonderia di Nelli fu l'unico di tutta l'esposizione milanese ad essere riprodotto in incisione nella sua interezza, permettendo così l'identificazione di alcune delle opere principali esposte e descritte dalle cronache del tempo (fig. 5). Per ottimizzare al meglio lo spazio a disposizione, i bronzi vennero sistemati su un espositore a gradoni, riportante sulla base il nome della manifattura a caratteri cubitali. Sul livello più alto campeggiava il monumentale busto ritratto di re Umberto I, alto tre metri e largo due, pensato non solo come omaggio alla famiglia Savoia, ma anche come esemplificazione della capacità

²⁹ Nel 1806 Eugenio di Beauharnais, viceré del Regno d'Italia, decise di affidare una parte dei locali dell'ex santuario milanese di Santa Maria alla Fontana ai fratelli Luigi, Antonio e Francesco Manfredini, orafi ed esperti fonditori attivi a Parigi, che vennero incaricati di aprire una fonderia, denominata Eugenia, per la produzione sia di piccoli oggetti d'uso che di prestigiose commissioni ufficiali. Nel 1868 la gestione dell'impresa passò a Ermanno Secondo e Silvio Barigozzi, membri di una nota famiglia dedita alla produzione di campane fin dalla fine del Settecento. La fonderia proseguì la tradizione di famiglia realizzando campane che venivano vendute non solo in Lombardia, ma anche in altre regioni italiane e nel Canton Ticino; inoltre, grazie alla collaborazione con lo scultore Francesco Barzaghi, avviò una fortunata produzione artistica di piccoli oggetti d'arredo e di grandi sculture monumentali. La manifattura collaborò con importanti scultori italiani come Enrico Butti, Ettore Ximenes, Vincenzo Vela e Francesco Penna, sebbene la sezione più rappresentativa restò quella della fusione campanaria. Lo stabilimento rimase in attività fino al 1975, anno in cui venne chiuso a causa della scarsa richiesta di campane e della difficoltà di svolgere attività produttive nel centro cittadino per motivi igienici e ambientali. Le notizie sulla storia della Fonderia Eugenia e della Fonderia artistica Fratelli Barigozzi e Barzaghi sono in parte tratte dal sito ufficiale del Museo Fonderia Napoleonica Eugenia, <<http://www.fonderianapoleonica.it/index.html>>, 05.09.2023.

³⁰ Alessandro Nelli, proprietario della Grande Fonderia Romana Artistica ed Industriale in Bronzo ed in Ghisa di Alessandro Nelli & C.i, era considerato dai contemporanei uno dei più importanti artisti fonditori in bronzo italiani, in grado di rispondere alle frequenti commissioni per opere monumentali ricevute anche da acquirenti americani. Nelli aveva iniziato a lavorare nel laboratorio di Antonio Messina, per poi riuscire ad avviare una piccola officina personale. Divenuto ben presto noto per le fusioni di sculture monumentali, nel 1881 trasferì la sede della sua fonderia nel quartiere Prati di San Cosimato, dove venne costruita una nuova fonderia su un terreno di cinquemila metri quadrati acquisiti dal comune di Roma. L'edificio rimase di proprietà di Nelli fino al 1897, quando, non potendo più pagare il mutuo, venne confiscato dalla Banca d'Italia. Una seconda proprietà della Fonderia era situata in via del Babuino, dove si trovava il deposito per la vendita dei bronzi artistici. C. d. F. 1884, p. 514; Grillandi 1963, p. 244; Cangemi 2003, p. 200; Coen 2020, pp. 101-120.

³¹ *Alla Mostra Industriale 1881*, p. 42.

³² *I bronzi artistici 1881a*, p. 275.

della ditta di lavorare su modelli di dimensioni colossali, realizzati su disegno di scultori italiani chiamati a collaborare con la fonderia. Un altro modello in scala maggiore era la riproduzione della scultura di Cesare Augusto, fusa in bronzo a cera persa e appartenente al cospicuo gruppo di modelli tratti in particolare da originali etruschi, greci e romani che costituivano una sezione importante del repertorio di Nelli. Altri esempi in tal senso erano la *Venere di Milo* in scala ridotta, il gruppo *Amore e Psiche* del Campidoglio, un sigillo pompeiano, vasi e lucerne pompeiane con i simboli della notte e della meditazione³³.

Lo scopo primario della fonderia Nelli era avvicinare l'industria del getto al grande pubblico, fornendo un campionario di oggetti accessibili alle esigenze contemporanee e applicando l'arte all'industria mediante la realizzazione di oggetti pratici e allo stesso tempo dallo spiccato valore estetico. Questa evoluzione dal modello commerciale al modello artistico doveva divenire la soluzione per un rinnovamento dell'industria del getto e, secondo Luigi Bellinzoni, rappresentava una speranza per il futuro, augurando che

gli sforzi del Nelli, coraggioso ed intraprendente sopra tutti gli altri, conducano al desiderato risultato di vederci, in tempo relativamente breve, liberati dal canone che finora si è pagato allo straniero, e che Roma possa vantarsi, mercè l'operosità de' suoi figli, di bastare a sé stessa e di vedere là vicino ai campanili delle sue chiese ed agli orti de' suoi monasteri, sorgere importanti opifici che accrescano con la loro produzione il benessere dei cittadini ed il prestigio della nazione³⁴.

Riferimenti bibliografici / References

- A. (1898), *Fra lampade e bronzi. La mostra della Compagnia Anonima Continentale*, «L'Esposizione Nazionale del 1898», n. 14, p. 110.
- Alla Mostra Industriale* (1881), «Milano e l'Esposizione Nazionale del 1881», n. 6, p. 42.
- Barzaghi I.M.P. (2009), *Milano 1881: tanto lusso e tanta folla. Rappresentazione della modernità e modernizzazione popolare*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Bellinzoni L. (1881), *Alcune industrie romane*, «Milano e l'Esposizione Nazionale del 1881», n. 19-20, p. 134.
- Beltrami L. (1927), *Vicende del monumento a Napoleone III in Milano dal 1881 al 1926*, Milano: Tip. U. Allegretti.
- Boito C. (1881), *L'arte all'esposizione nazionale di Milano*, «Nuova antologia», Vol. 57, n. XII, 15 agosto, pp. 637-646.

³³ *Alla Mostra Industriale* 1881, p. 42; *I bronzi artistici* 1881a, p. 275.

³⁴ Bellinzoni 1881, p. 134.

- Bronzi artistici della Ditta Michieli all'Esposizione Nazionale* (1884), «L'ateneo», 20 luglio, pp. 423-424, 427.
- C. d. F. (1884), *I bronzi artistici all'Esposizione di Torino*, «L'ateneo», 7 settembre, pp. 514-516.
- Canavero A. (2007), *Milano divisa per un Bonaparte. La statua equestre di Napoleone III*, in *Napoleone e il bonapartismo nella cultura politica italiana 1802-2005*, a cura di A. Riosa, Milano: Guerini e Associati, pp. 121-141.
- Cangemi L. (2003), *Dopo Roma capitale: costruzione, manutenzione e consolidamento di alcuni edifici del quartiere di S. Cosimato a Trastevere*, in *L'architettura nelle città italiane del XX secolo: dagli anni Venti agli anni Ottanta*, a cura di V. Franchetti Pardo, Roma: Jaca Book, pp. 196-202.
- Catalogo ufficiale della Esposizione Nazionale del 1881 in Milano. Belle Arti* (1881), Milano: Edoardo Sonzogno Editore.
- Chirtani L. (1881a), *Al palazzo di Belle Arti. La scultura II*, «Milano e l'Esposizione Nazionale del 1881», n. 8-9, pp. 58-59.
- Chirtani L. (1881b), *La Scultura all'Esposizione*, «Milano e l'Esposizione Nazionale del 1881», n. 7, pp. 49-50.
- Coen P. (2020), *Arte e rivoluzione industriale nella fonderia di Alessandro Nelli: origini, modelli e contesto di un'impresa di Roma capitale*, in *Amica Veritas. Studi di storia dell'arte in onore di Claudio Strinati*, a cura di A. Vannugli, Roma: Quasar, pp. 101-120.
- Colle E. (2001), *Storicismo*, in *Bronzi decorativi in Italia. Bronzisti e fonditori italiani dal Seicento all'Ottocento*, a cura di E. Colle, A. Griseri, R. Valeriani, Milano: Electa, pp. 303-423.
- Cretella S. (2014), *Arti decorative a Torino nel 1884. Per uno "stile nazionale"*, Treviso: ZeL Edizioni.
- Esposizione industriale italiana da effettuarsi a Milano nell'anno 1881. Manifesto* (1880), Milano: tip. Sole.
- Esposizione industriale italiana del 1881 in Milano. Catalogo ufficiale preceduto dagli atti dell'esposizione e dalle recentissime note di statistica generale compilate dalla Direzione della statistica generale del Regno coll'aggiunta delle mostre addizionali: carceraria, alpina, commerciale-consolare, retrospettiva e permanente orticola e del catalogo metodico della Galleria del lavoro della seta* (1881), Milano: Sonzogno.
- Grillandi M. (1963), *Via del Babuino sacra all'arte e agli artisti*, «Strenna dei romanisti», pp. 242-245.
- Guida del visitatore alla esposizione industriale italiana del 1881 in Milano: sola pubblicazione autorizzata e compilata sotto la sorveglianza del Comitato esecutivo dell'esposizione industriale* (1881), Milano: Edoardo Sonzogno.
- I bronzi artistici* (1881a), «L'Esposizione Italiana del 1881 in Milano», n. 35, p. 275.
- I bronzi artistici* (1881b), «L'Esposizione Italiana del 1881 in Milano», n. 36, p. 282.

- I bronzi artistici* (1881c), «L'Esposizione Italiana del 1881 in Milano», n. 38, p. 304.
- L. (1881), *Su e giù per l'esposizione*, «Rivista illustrata settimanale», n. 132, 10 luglio, pp. 6-8.
- L'Esposizione Nazionale di Milano. L'origine* (1881), «Rivista illustrata settimanale», n. 122, 1° maggio, p. 2.
- L'Italia industriale nel 1881. Conferenze sulla esposizione nazionale del 1881* (1881), Milano: Ulrico Hoepli.
- Mariacher G. (1981), *Lampade e lampadari in Italia dal Quattrocento all'Ottocento*, Milano: Antonio Vallardi Editore.
- Ricordo dell'Esposizione di Milano 1881* (1881), Milano: Ferdinando Garbini Editore.
- Rizzo G. (2010-2012), *Clemente Papi "Real Fonditore": vita e opere di un virtuosistico maestro del bronzo nella Firenze dell'Ottocento*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 54, pp. 295-318.
- Terruggia A. (1883), *Esposizione nazionale del 1881 a Milano. Relazione generale compilata dall'ing. Amabile Terruggia segretario generale e pubblicata per cura del Comitato esecutivo dell'Esposizione*, Milano: Tip. Bernardoni di C. Rebeschini E.C.
- Zanella F. (2010), *L'esposizione nazionale di Milano 1881. Gli strumenti della rappresentazione: architettura ordinamento allestimento*, «Arte Lombarda», Nuova Serie, N. 160 (3), pp. 73-93.
- Zuccaro (1884), *Esposizione Generale Italiana in Torino 1884. I bronzi della Comp. Anonima Continentale*, «Gazzetta del popolo della domenica», 3 agosto, pp. 246-247.

Appendice

Fig. 1. Dante Paolucci, *All'Esposizione di Belle Arti. I sovrani si fermano davanti al monumento di Napoleone III di Francesco Barzaghi* (da «Milano e l'Esposizione Nazionale del 1881», n. 7, 1881, p. 52)



Fig. 2. Raffaele Belluzzi, *Rigido Marzo* (da «Milano e l'Esposizione Nazionale del 1881», n. 7, 1881, p. 49)



Fig. 3. Ditta Giuseppe Michieli, vaso *Una festa bacchica* (da «L'Esposizione Italiana del 1881 in Milano», n. 36, p. 282)

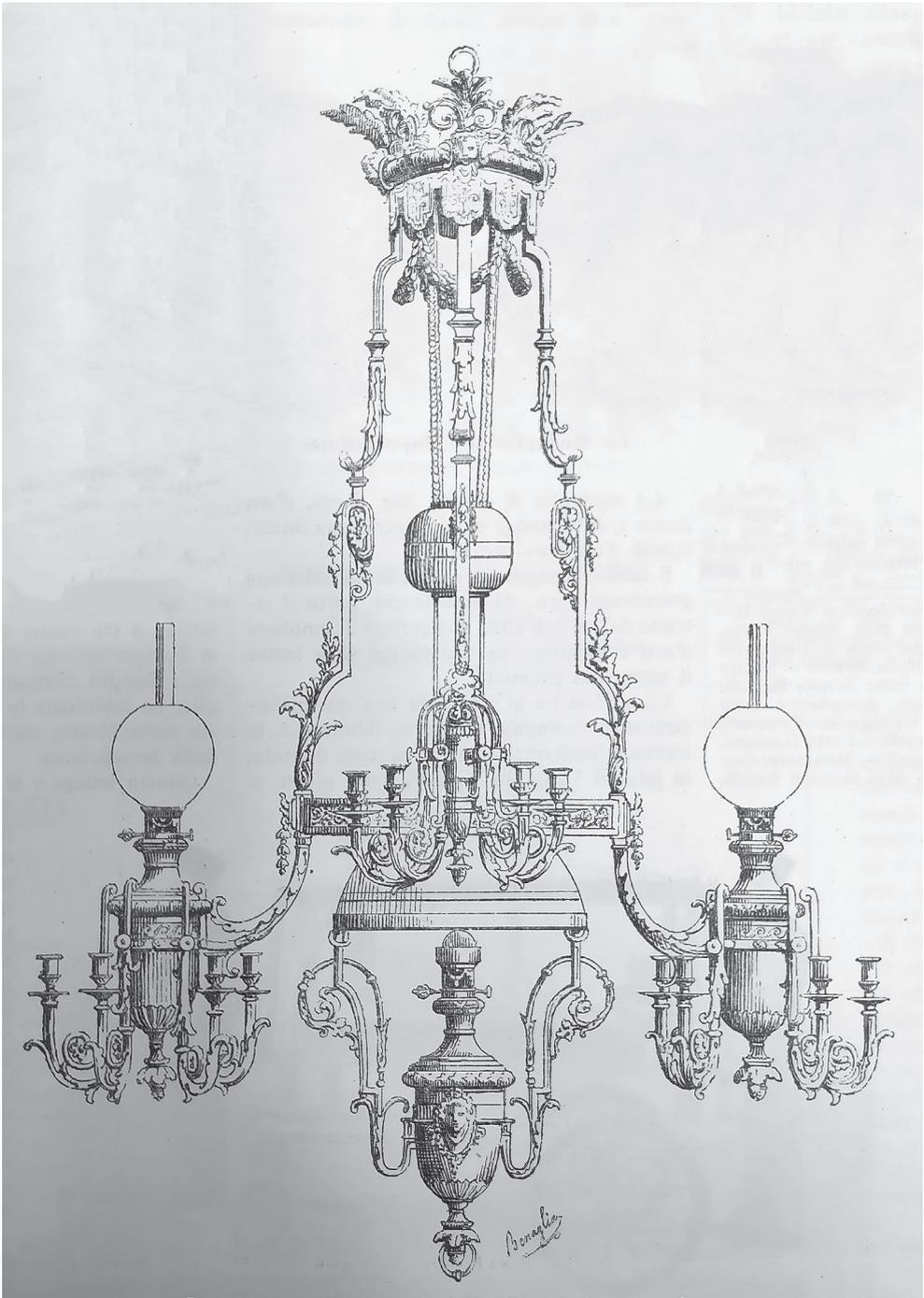


Fig. 4. Casa J. Brunt & C. - Compagnia Anonima Continentale di Milano, lampadario in bronzo (da «L'Esposizione Italiana del 1881 in Milano», n. 38, p. 303)

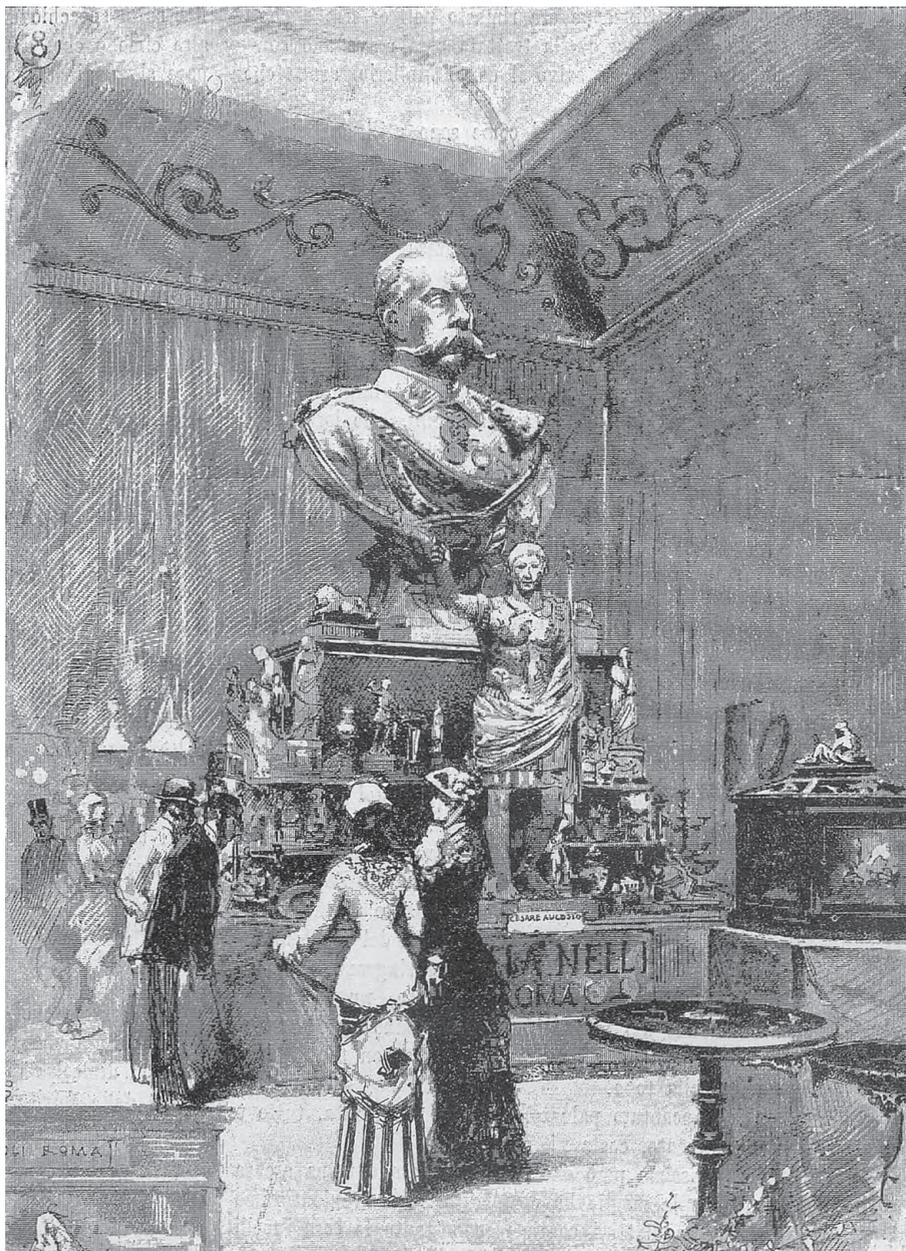


Fig. 5. Dante Paolucci, *Alcune industrie romane*, particolare con lo stand della Fonderia Nelli (da «Milano e l'Esposizione Nazionale del 1881», n. 19-20, 1881, p. 162)

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor
Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors
Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre,
Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli,
Angelo R. Pupino, Girolamo Sciullo

A cura di / Edited by
Paolo Coen, Mario Micheli, Sandro Scarrocchia

Testi di / Texts by
Luca Barone, Maria Baruffetti, Arturo Bruni, Raffaella Bassi, Ferruccio Canali,
Valerio Caporilli, Tiziana Casagrande, Arabella Cifani, Paolo Coen, Giampaolo
Conte, Christian Corsi, Stefania Cretella, Roberta Cruciatà, Stefano Cusatelli,
Elena Dellapiana, Sante Guido, Ren Guihan, Sharon Hecker, Andrea e Alfredo
Lamperti, Donata Lazzarini, Francesco Lucenti, Fabio Mangone, Ettore Marinelli,
Massimo Mazzone, Mario Micheli, Luca Monica, Pierfrancesco Palazzotto,
Valentina Pellegrinon, Annalisa B. Pesando, Giuseppe Rizzo, Massimiliano
Rossi, Maria Letizia Sagù, Sandro Scarrocchia, Silvano Squaratti, Claudio Strinati,
Serena Veggetti

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

