

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 Quattrococchi, 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



INDEXED IN
DOAJ



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

Le fonderie d'arte industriale tra diciannovesimo e ventesimo secolo: imprenditori, artisti e designer al lavoro a Parigi e a Roma

Paolo Coen*

Abstract

Negli anni successivi al 1870 Roma, la nuova capitale del Regno d'Italia, vide il costituirsi di una nuova generazione di fonditori d'arte. Aggiornati sui nuovi metodi di produzione in serie che erano stati messi a punto in varie altre nazioni d'Europa, Francia in testa, questi imprenditori si trovarono in condizioni di vantaggio: essi fra l'altro poterono sfruttare la forte e diffusa domanda per busti, statue e monumenti raffiguranti i protagonisti del Risorgimento, da Vittorio Emanuele II e Camillo Benso di Cavour a Giuseppe Garibaldi. Il saggio, nel tracciare un paragone con la realtà francese, in particolare con la fonderia di Ferdinand Barbedienne, anche sul piano del *design*, offre notizie inedite e di prima mano su un'importante fonderia romana, la Bruni, a quell'altezza connessa alla figura di Francesco Bruni sr.

In the years following 1870 Rome, the new capital of the Kingdom of Italy, became the seat of a new generation of art foundrymen. These entrepreneurs, who were up to date with the new serial production methods that had been developed in various other European nations, France in the lead, took advantage of the strong and widespread demand

* Professore ordinario di Museologia e storia della critica artistica e del restauro Università degli Studi di Teramo, Dipartimento di Scienze della Comunicazione, via Balzarini 1, 64100 Teramo, email: pcoen@unite.it.

for busts, statues and monuments illustrating the protagonists of the *Risorgimento*, from Victor Emmanuel II and Camillo Benso di Cavour to Giuseppe Garibaldi. The essay, in drawing a comparison with the French reality, in particular with Ferdinand Barbedienne's foundry, offers unpublished and first-hand information on an important Roman foundry, the Bruni, at that height connected to the figure of Francesco Bruni Sr.

Nel corso del diciannovesimo secolo il mondo degli oggetti d'arte e di arti applicate in metallo si trovò a fare progressivamente i conti con le fonderie d'arte industriali. Questo modello produttivo, interpretato da stabilimenti che realizzavano notevoli quantità di oggetti in bronzo, in ghisa e in altre leghe attraverso il sistema di lavoro specializzato e in serie caratteristico della rivoluzione industriale, aprì un orizzonte nuovo rispetto ai metodi produttivi tradizionali. Sintetizzando in poche righe quanto si è esposto in altra sede¹, dal Rinascimento fino al diciottesimo secolo il bagaglio di conoscenze connesso all'esecuzione di oggetti d'arte o di arte applicata in bronzo era rimasto un patrimonio tecnico, oltre che figurativo, appannaggio di singole botteghe. Questo modello prevedeva che ogni fase del processo di realizzazione, dal disegno all'opera finita, fosse condotto sotto il medesimo tetto: quello della bottega, appunto. L'insieme di nozioni necessario a gettare in bronzo opere di grandi dimensioni, dalle *Porte del Battistero* di Firenze di Lorenzo Ghiberti, al *Monumento equestre di Bartolomeo Colleoni* di Andrea del Verrocchio fino al *Perseo con la testa di Medusa* di Benvenuto Cellini si riassume nel nome del maestro, o capo-bottega, il quale lo trasmetteva di generazione in generazione, talora come un segreto. A cavallo tra sedicesimo secolo e diciassettesimo secolo, il fiammingo Jean de Boulogne, italianizzato Giambologna, aveva svolto un ruolo essenziale per diffondere tale patrimonio attraverso i propri assistenti: è grazie alla bottega fiorentina di Giambologna che si spiega un'intera ed eccezionale schiera di scultori-fonditori, come il suo erede designato, il fiorentino Pietro Tacca, o come Hubert Gerhard, Hubert Le Sueur e Adriaen de Vries. Opere come il *San Michele uccide il drago* di Gerhard² nella chiesa di San Michele a Monaco di Baviera, il *Monumento a Carlo I* di Le Sueur a Trafalgar Square a Londra o il *Mausoleo del principe Ernst di Schaunburg*³ di de Vries a Stadthagen, nella Bassa Sassonia, contribuiscono a definire la portata europea di Giambologna. In pochi e determinati casi la produzione di bronzi attraverso il tradizionale modello della bottega sopravvisse fino al diciannovesimo e addirittura alle so-

¹ Coen 2020, in particolare le pagine dedicate ad Alessandro Nelli; Coen, in Vannugli 2020, pp. 101-120; Pesci *et al.* 2021, pp. 351-357; Palazzotto *et al.* 2022, pp. 255-260. Partendo da tali presupposti e ampliando l'orizzonte verso l'intera area centro-italiana è adesso al lavoro sul tema Valerio Caporilli, attraverso uno specifico progetto di dottorato nazionale.

² Diemer 2004.

³ Graf Adelmann 2008, pp. 27-39.

glie del ventesimo secolo. Il discorso vale per Carlo Marochetti (1806-1867), attivo in successione a Torino, Parigi e Londra o, ancora più avanti, per Mario Rutelli (1859-1946): i grandi bronzi che ancor oggi adornano la *Fontana delle Naiadi* di Roma giunsero direttamente dal suo studio di Palermo (fig. 1).

Le fonderie d'arte industriali ottocentesche stabilirono con gli artisti rapporti professionali e di comportamento in larga misura nuovi e comunque più liberi rispetto a quanto previsto dal modello della bottega. In molti casi troviamo gli artisti in persona bussare alle porte delle fonderie e chiedere un appuntamento con il responsabile. Il discorso fila con quegli scultori che, sull'onda della ben nota inclinazione nazionalista, retrospettiva e memoriale caratteristica di larga parte del secolo, avevano ricevuto l'incarico di eternare in bronzo semplici defunti o magari anche eroi dei rispettivi paesi. Le immagini degli uni erano destinati a impreziosire una tomba posta all'interno di un cimitero; quelle dei secondi, cioè dei grandi della Nazione, il centro di una piazza o un altro fulcro visivo di una città o di un borgo. Dinamiche di questo tipo prevedevano che il fonditore, quasi sempre il proprietario della fabbrica, stabilisse nero su bianco le proprie funzioni attraverso un contratto. In cambio di una cifra pattuita, il fonditore aveva l'obbligo di tradurre in metallo entro tempi prestabiliti l'idea dello scultore, che gli veniva trasmessa attraverso un modello in scala, disegni e altro materiale preparatorio. Il ciclo di lavoro, che nel caso di monumenti di grandi dimensioni durava mesi o addirittura qualche anno, includeva fra l'altro la realizzazione di un modello a grandezza naturale, la gettata o le gettate propriamente dette, la rifinitura, o nettatura, e la posa in opera del monumento concluso.

In altre circostanze il rapporto tra l'artista e il titolare della fonderia si mosse lungo una rotta esattamente contraria alla precedente. Alcuni precisi e determinati proprietari della fabbrica, contraddistinti da uno spiccato *free market ethos* e dalla capacità di intercettare la domanda del pubblico, si rivolsero cioè al mercato del lavoro, individuandovi personalità capaci di progettare e magari poi di sovrintendere la produzione di opere da realizzare. In taluni casi gli artisti si applicarono al disegno di lampioni, ringhiere o panchine, ovvero di quelle centinaia di migliaia di oggetti di arredo urbano che proprio allora contribuirono a trasformare in metallo il volto delle città moderne. In almeno altrettante circostanze si richiese agli artisti di progettare bronzi da interno: pressoché immancabilmente gli oggetti avevano dimensioni medio-piccole, quando non addirittura minute, ideali per soddisfare la richiesta di decorazione espressa da una clientela anonima che faceva capo in massima parte al ceto borghese cittadino. Il ventaglio dei modelli iconografici e anche delle funzioni di tali bronzetti risulta estremamente ampio: esso comprendeva sia oggetti figurati, sia oggetti di uso quotidiano, come vasi da fiori, candelieri o vassoi con piedistalli a uno o anche più ripiani, ancor oggi normalmente detti alzate.

Configurata in tal modo, la situazione delle fonderie ottocentesche trova il proprio naturale contesto nel passaggio da una sfera produttiva artigianale a

un'altra invece industriale, lo stesso alla base della costituzione del concetto di *design*⁴. Nel campo della ceramica, tale passaggio aveva già raggiunto un elevato stadio di maturazione nell'Inghilterra della seconda metà del diciottesimo secolo. Un imprenditore di Stoke on Trent, Josiah Wedgwood (1730-1795), aveva messo a punto una linea in grado di mettere positivamente a frutto il talento di pittori del livello di John Flaxman e William Blake o di scultori come William Hackwood ed Henry Webber. Flaxman (1755-1826), che poteva vantare un periodo giovanile di formazione a Roma, dal 1775 al 1787 aveva disegnato vasi, tazze e altri oggetti, adattando e piegando un repertorio d'indirizzo classicista alle esigenze della vita moderna. La mentalità *market oriented* aveva consentito poi a Wedgwood di intercettare la domanda di una vasta sfera di consumatori, facendo della sua fabbrica uno dei pilastri della prima Rivoluzione Industriale⁵. Restando al di là della Manica, un ulteriore passaggio chiave, segnalato da pressoché ogni storico del *design*, da John Heskett e Renato de Fusco a Maurizio Vitta ed Elena Dellapiana⁶, si realizzò all'indomani del 1851. La *Great Exhibition* del Crystal Palace di Londra ebbe un impatto veramente rimarchevole, se non altro per via del gran numero di aziende, artisti e spettatori coinvolti. Per la prima volta la società occidentale vide schierate dinanzi a sé le potenzialità produttive offerte dall'industria, avvertendone certamente l'estensione e in alcuni casi anche i limiti, come dimostra la polemica di John Ruskin⁷.

Nel settore delle fonderie d'arte la Francia, sebbene partita in ritardo rispetto al Regno Unito, s'impose nel corso del diciannovesimo secolo a livello europeo. Al culmine del successo, tale comparto poteva qui contare su un totale di seicento fabbriche, che occupavano poco meno di ottomila operai. Com'è noto, un ruolo di spicco toccò alla fonderia di Ferdinand Barbedienne (1810-1892; fig. 2). Il profilo di Barbedienne e anche lo sviluppo interno della sua azienda sono ormai abbastanza ben conosciuti, soprattutto grazie alle ricerche di Florence Rionnet⁸. Originario di Calvados, un modesto borgo della Normandia, ed entrato nel mondo delle arti applicate come produttore di carte da parati, o *papier peints*, Barbedienne effettuò una svolta decisiva nel 1838, quando strinse una società con l'ingegnere meccanico Achille Collas. Un paio di anni prima, nel 1836, Collas aveva depositato il brevetto di un nuovo pantografo: l'invenzione consentiva di replicare su qualsiasi scala oggetti tridimensionali, a partire naturalmente dalle sculture, superando così i limiti dei macchinari precedenti. La firma Barbedienne – Collas godette di un successo immediato, soprattutto grazie al lancio in grande stile di copie della *Venere di*

⁴ In una prospettiva allargata si vedano: Berlanstein 1992; Cipolla 1972; More 2000.

⁵ Dolan 2004; McKendrick *et al.* 1982; Young 1995.

⁶ Si vedano per esempio De Fusco 2022, p. 46; Dellapiana 2022; Heskett 1963; Vitta 2011.

⁷ Su questo punto si rimanda nuovamente a Coen 2020.

⁸ Si veda per tutti: Rionnet 2016.

Milo (fig. 3). Nel 1851 emerse come una delle protagoniste della Great Exhibition del Crystal Palace di Londra, anche grazie alla copia a mezza grandezza della *Porta del Paradiso* di Lorenzo Ghiberti⁹, della quale ben presto si resero disponibili anche singole formelle, inclusa *La storia di Giuseppe* (fig. 4).

L'officina Barbedienne risultava perfettamente attrezzata per soddisfare la richiesta di monumenti di misure grandi e alle volte colossali, da installarsi in città della Francia o anche di stati esteri. Questo speciale catalogo, che vede al primo posto il *Monumento a Paul-Joseph Barthez* del 1864, disegnato da Alphonse Lami per la Facoltà di Medicina dell'Università di Montpellier, annovera tra l'altro la seconda versione della *Tigre femmina che porta un pavone ai suoi piccoli* (*Tigresse apportant un paon à ses petits*), risalente al 1866. Disegnata in origine da Auguste-Nicolas Cain, la seconda versione della *Tigre*, che presenta leggere varianti rispetto alla prima, si lega all'iniziativa di dodici cittadini di New York, che la destinarono nel 1867 a una zona boscosa di Central Park: dal 1934 si trova nello zoo della stessa città¹⁰. Nei mesi che precedettero il 1878 Gabriel-Joseph Garraud e Auguste-Nicolas Cain fornirono i modelli rispettivamente per il *Monumento funerario ad Alexandre-Auguste Ledru Rollin* e per il *Monumento equestre di Carlo II di Brunswick*: l'uno si trova nel Cimitero di Père Lachaise di Parigi, l'altro a Ginevra, in Svizzera¹¹. Ormai al termine della carriera di Barbedienne, alla medesima dinamica committenza-artista-fonditore obbedisce la *Tomba di Paul Baudry*, disegnata da Paul Dubois nel 1890 sempre per il Père Lachaise¹².

La firma Barbedienne fa rima anche e per certi versi soprattutto con i bronzi da interno, i cosiddetti *bronzes d'ameublement*. Sovente si trattava di copie da sculture precedenti, in particolar modo dall'antico o dal Rinascimento, a cominciare dalle numerose, anzi numerosissime tratte dalla *Venere di Milo* e in misura minore dalla *Porta del Paradiso* di Lorenzo Ghiberti, già menzionati qualche riga addietro. In molte altre circostanze Barbedienne, più o meno come aveva fatto una settantina d'anni prima Wedgwood nella sua fabbrica di ceramica, si rivolse ad artisti viventi, in cerca di schizzi, disegni e modelli già pronti o in alternativa conferendo loro l'incarico di realizzarne di nuovi. Ben noti sono i rapporti con Antoine-Louise Barye (1795-1865): al nome di questo importante scultore si deve la diffusione a macchia d'olio di un numero estremamente elevato di *Leoni*, *Tigri* e altri animali che, a seconda delle taglie e del peso da impiegare da soprammobili o da fermacarte, risultano ancor oggi molto diffusi sul mercato antiquario. Dal 1855 Barbedienne stabilì una collaborazione con Louis-Costant Sevin (1821-1855). Le creazioni di Sevin, inventore di una particolare declinazione del linguaggio Neo-greco, si tradus-

⁹ *Ivi*, pp. 108, 229, cat. n. 169.

¹⁰ *Ivi*, p. 489, n. 7.

¹¹ *Ivi*, p. 490, nn. 20 e 23.

¹² *Ivi*, in particolare p. 494, n. 49.

sero in oggetti eseguiti in solo bronzo o in alternativa in bronzo con inserti in smalto *cloisonné*, grazie al contributo di un altro artista, Alfred Serre (fig. 5). Così configurato, il trinomio Sevin, Serre e Barbedienne si guadagnò il trionfo all'Esposizione Universale di Londra del 1862, la cosiddetta International Exhibition: gli oggetti allora messi in mostra, tra cui il *Vaso* (fig. 6) ora al Musée d'Orsay, segnarono il ritorno in grande stile della tecnica degli smalti, destinati a dilagare nei decenni successivi, almeno fino al Liberty. Tra i collaboratori abituali di Barbedienne rientra poi Ferdinand o meglio François Ferdinand Levillain (1837-1905). Formatosi nello studio di scultura con François Jouffroy e presso l'École Supérieure des Beaux-Arts, Levillain per lavorare si mise ben presto al servizio di *maison* di oreficeria come Christofle o di fonderie d'arte come appunto Barbedienne, distinguendosi per la raffinatezza delle decorazioni classicheggianti, anche qui in stile Neo-greco, come dimostra fra l'altro l'*Alzata* (fig. 7) oggi alla Gare d'Orsay, databile al 1879¹³.

Caratteristica in Barbedienne risulta la capacità di andare incontro ai gusti e in parte anche alle manie di una domanda di decorazione oramai veramente capillare, che faceva capo anche al ceto borghese medio e, nel caso delle repliche di piccole dimensioni, anche al medio-basso. Per questo motivo, diversi testi e in particolare quelli a carattere divulgativo parlano di un processo di "democratizzazione dell'arte". L'obiettivo dell'imprenditore, da ricondursi in realtà a un'accorta strategia di *marketing* – la stessa, per intenderci, comune a suo tempo a Josiah Wedgwood – rimase il ceto aristocratico e alto borghese: in queste occasioni i *bronzes d'ameublement* vantavano il pregio di potersi spostare con relativa facilità nelle residenze al mare, in montagna o in campagna, anche se l'ambiente ideale continuò a restare l'appartamento cittadino. Parlano chiaro i contenuti della casa di Madame de Lancey, messi all'asta a Parigi nel 1890 presso la Galleria Sedelmeyer¹⁴. La raccolta, forte di alcune centinaia di oggetti d'arte e di arredo, includeva un congruo numero di *bronzes d'ameublement*, con una cronologia che dal sedicesimo secolo giungeva al diciannovesimo, cioè al tempo presente. Cinque erano usciti dalla Barbedienne, una firma capace d'imporsi presso i contemporanei al punto da meritare la segnalazione anche nel frontespizio del catalogo¹⁵.

Barbedienne si fece strada nel mondo dell'arte come imprenditore e proprietario di una fonderia d'arte industriale, da principio condotta insieme al socio Collas e successivamente da solo. Il senso dei menzionati rapporti di collaborazione con Sevin, Serre, Levillain e decine di altri artisti sembra chiaro: queste

¹³ Vottero 2010.

¹⁴ *Catalogue des objets d'art et de riche ameublement, belles perles, argenterie artistique de Boucheron, bronzes d'art et d'ameublement d'Henry Dasson et de Barbedienne, marbres importants et originaux* (...), catalogo della vendita (Parigi, Galerie Sedelmeyer, 10-13 dicembre 1890), Parigi, Imprimerie de l'Art, 1890.

¹⁵ *Ivi*, pp. 65-69, nn. 141, 142-145, 159.

persone ricoprivano la funzione di *designer* degli oggetti, cioè incarnavano la fase propriamente creativa all'interno della catena di produzione. Nel corso della propria vita Barbedienne sviluppò comunque inclinazioni estetiche individuali, che lo aiutarono nella scelta degli artisti e a modulare correttamente la produzione dell'azienda. Egli mise in piedi una collezione propria, frutto per lo più della frequentazione del mondo delle aste e, per i suoi contemporanei, degli *atelier* degli artisti. Un'indicazione precisa giunge dal catalogo della vendita della sua raccolta d'arte, che per la parte relativa ai quadri passò attraverso l'Hôtel Drouot a Parigi nell'aprile 1885¹⁶. Il martello del *commissaire priseur* Léon Tual batté complessivamente novantaquattro volte. Nel nucleo dei dipinti più antichi, nove in tutto, rientrano la *Donna di colore con una cesta di frutta* (*Négresse tenant un panier de fruits*) di Antoine Watteau, uno schizzo per il *Fedra e Ippolito* di Pierre-Narcisse Guérin, da riconnettersi al quadro del 1802 al Louvre, e il *Ritratto del pittore Jean Baptiste Regnault* di Pierre Paul Prud'hon eseguito su pietra lavica¹⁷. Tra i moderni risalta la netta inclinazione per la scuola di Barbizon e in generale per la corrente del realismo: rivelatori i due Diaz de la Pena, i tre Théodore Rousseau, i quattro Boudin, gli altrettanti Gustave Courbet, gli undici Daubigny e i dodici Corot. Quanto infine alla sezione finale, che racchiude acquarelli e disegni, essa rivela una certa sensibilità verso Géricault, autore di *Un leone*, e soprattutto verso Jean-François Millet, autore di ben quindici fogli, incluso *L'uomo con vanga* confluito poi al Metropolitan Museum (fig. 8).

L'orizzonte delineato per la Francia e ancor più per Parigi trova in qualche misura riscontro con quanto verificabile, almeno a questo stadio delle ricerche, a proposito dell'Italia e di Roma¹⁸. Come si è anche qui esposto in altra sede, negli anni immediatamente successivi alla breccia di Porta Pia la capitale del Regno di Vittorio Emanuele II si rivelò capace, grazie a una decina di nuovi e moderni stabilimenti, di rispondere a una rimarchevole domanda per bronzi a carattere memoriale o monumentale. Tale domanda faceva capo a Roma stessa, a molte città della Penisola e anche all'estero. Il discorso chiama in causa la Fonderia Romana di Alessandro Nelli, la Fonderia di Giovanni Battista Bastianelli al San Michele e anche la prima generazione della Fonderia Artistica Bruni, come rivelano documenti qui resi noti per la prima volta¹⁹.

¹⁶ *Catalogue de tableaux aquarelles & dessins dont la vente aura lieu pour suite de décès de M.P. Barbedienne*, catalogo della vendita (Parigi, Drouot, 27 aprile 1885), Paris, Imprimerie de l'Art, 1885.

¹⁷ *Ivi*, nn. 61, 63 e 66.

¹⁸ Per una panoramica delle fonderie romane al principio del ventesimo secolo si veda *Notizie sulle condizioni industriali della Provincia di Roma*, "Annali di Statistica Industriale", LXV, 1903, pp. 101-104. Ben presto le fonderie romane, le vecchie e le nuove, si misero in mostra nelle Esposizioni Universali, compresa quella organizzata nel 1876 a Philadelphia; cfr. *International Exhibition, Official Catalogue. Department of Art*, Philadelphia, 1876, p. 50.

¹⁹ Insieme al collega e amico Mario Micheli, nel corso del 2021 chi scrive ha inventariato,

Il capostipite, Arturo Bruni, o Bruno sr., nato a Roma nel 1851 e formatosi come gioielliere, aprì l'impresa nel 1887 "in via Bagni, una traversa della via Flaminia, nelle vicinanze di Piazza del Popolo" – vale a dire in quel Borghetto Flaminio che già da qualche anno aveva mostrato una precisa vocazione a carattere industriale – per spostarsi successivamente nei pressi della Stazione ferroviaria San Pietro²⁰. Egli "riversò in questa attività la sua esperienza di orafo, curando le fusioni, anche monumentali (...): questa accuratezza fece sì che la fonderia fosse unanimemente apprezzata"²¹. Tra le prime opere messe in cantiere rientra il *Monumento a Paul Kruger* (fig. 9), ideato dallo scultore olandese Anton van Wouw durante un apposito soggiorno romano, commissionato a Bruni nel maggio 1898 e dopo varie peripezie installato con altri bronzi sussidiari nella Church Square di Pretoria, in Sud Africa. Il successivo snodarsi del catalogo nel passaggio tra i due secoli mostra la progressiva affermazione dell'opificio, forse da mettere in rapporto con la parallela uscita dal mercato di una delle principali concorrenti, la citata fonderia di Alessandro Nelli. A questo periodo appartengono il *Monumento equestre a Giuseppe Garibaldi* (fig. 10) di Arnaldo Zocchi per Bologna, inaugurato l'8 luglio 1900²², il *Monumento equestre allo zar Alessandro II*, disegnato ancora da Zocchi e inaugurato il 15 settembre 1903 a Sofia (fig. 11) e il *Monumento ai caduti del 20 giugno 1859* che, disegnato da Giuseppe Fringuelli, venne inaugurato nel 1909 a Perugia²³: la serie sembra chiudersi con *I figli di Caino* (*Les Fils de Caïn*) di Paul Landowsky (fig. 12), installato nel 1906 e ancor oggi nei Giardini delle Tuileries a Parigi.

Caratteristica della Fonderia Bruni, messa in luce tra l'altro nel *Giuseppe Garibaldi*, rientra la capacità di fondere bronzi anche di grande misura in un solo pezzo: "per eseguire questi grandiosi lavori – come avrebbe poi ricordato suo nipote, Francesco Bruni jr. – oltre ad una indubbia capacità tecnica è necessaria un'adeguata attrezzatura"²⁴. Lavori di questa portata garantivano al fonditore ricavi dell'ordine di alcune decine di migliaia di lire. Il contratto tra van Wouw e il fonditore romano per il *Paul Kruger*, datato 21 maggio 1898, fissò il prezzo a qualcosa meno di 40.000 lire, 10.000 per la figura del protagonista, 10.000 per le immagini dei due Boeri, le restanti 20.000 per la finitura, l'imballo e la spedizione²⁵.

schedato e riprodotto in digitale l'intero archivio privato della fonderia Bruni. Si ringrazia Arturo Bruni per la cortesia e la sensibilità con cui ha seguito ogni fase di quest'importante operazione di tutela, corredandola con un'impagabile serie di testimonianze di prima e di seconda mano.

²⁰ Archivio Bruni, *Memorie di Francesco Bruni*, c. 1.

²¹ *Ibidem*.

²² Bartoli, Zanfini 2016, pp. 225-226.

²³ Cfr. Archivio Bruni, *Memorie di Francesco Bruni*, c. 2.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Breytenbach 1954.

I termini del confronto tra Parigi e Roma cambiano notevolmente allorché dai bronzi eseguiti su commissione si passa alla seconda categoria di lavori evidenziata in precedenza, ovvero a quelle opere destinate al mercato anonimo dove la responsabilità dell'iniziativa e di conseguenza anche il rischio d'impresa ricadevano sulle spalle dell'imprenditore. Nei primi mesi del 1886 Alessandro Nelli, titolare della Fonderia Romana a Trastevere, ottenne dallo scultore Ernesto Biondi (1854-1917) "una dozzina di figurine". Nulla vieta di mettere accanto queste "figurine" ad altri prodotti dell'artista di piccole dimensioni raffiguranti scene borghesi e di recente passati sul mercato antiquario, come *I beoni* o *Il nuovo nato*. L'idea dell'artista consisteva nell' esporre questi e altri "pupazzetti" negli spazi che Nelli stesso aveva acquisito nelle varie esposizioni in Italia e all'estero. Ma al di là di questi e magari altri bronzetti, gli esemplari gettati dalle fonderie romane per il mercato anonimo, ovvero esattamente quel mercato che aveva nutrito il bilancio di Barbedienne e altri colleghi parigini, di fatto restarono sempre assai pochi.

Conclusione

Dopo il 1870 Roma, sede delle principali istituzioni italiane, divenne ben presto il fulcro di una serie di azioni combinate. Parte di queste azioni servirono a legittimarne il ruolo di capitale Regno d'Italia agli occhi del pontefice, del sovrano di Napoli e, insieme, dei cittadini di Torino, Milano e Firenze; parte a fornire concreti sbocchi occupazionali a un congruo numero di disoccupati, che in precedenza avevano beneficiato del sistema assistenziale dello Stato della Chiesa; parte ancora, infine, a competere con altri capitali d'Europa sul mercato internazionale dei prodotti d'arte e di arti applicate. Roma sembrava qui partire in una condizione di vantaggio e non solo per lo straordinario e in apparenza imperituro fascino esercitato dal suo patrimonio storico-artistico, ma anche per l'improvvisa eclisse politica, economica, sociale e anche morale subita nel 1870-1871 dalla sua rivale designata, Parigi, conseguenza della disfatta di Sedan e della Comune. Nonostante queste condizioni favorevoli il bersaglio fu raggiunto, ma solo in parte. La parabola delle fonderie d'arte industriali rappresenta lo specchio di tali difficoltà. Nessuna fabbrica romana può paragonarsi alle corrispettive parigine per giro d'affari, per numero o per varietà degli oggetti prodotti. Il successo di una Barbedienne si deve a una serie di scelte aziendali, concatenate e interdipendenti. Il suo fondatore, sebbene partito da riproduzioni dall'Antico, seppe aggiornarsi alle correnti più avanzate nel campo delle arti visive, stabilire rapporti di mutuo profitto con gli artisti, laddove necessario riqualificandoli entro la moderna professione del *designer*, tenere d'occhio dimensioni creative parallele, inclusa la moda, e laddove necessario dare vita a intrecci e contaminazioni, infine, credere fino in

fondo nelle potenzialità del *marketing* e degli strumenti pubblicitari. In mancanza di tali condizioni, sulle rive del Tevere le fonderie d'arte industriali e, a livello più elevato, il matrimonio fra l'arte e l'industria stentò a decollare e in ogni caso mai raggiunse una quota accettabile di sicurezza.

Riferimenti bibliografici / References

- Berlanstein L.R. (1992), *The Industrial Revolution and work in nineteenth-century Europe*, London-New York: Routledge.
- Breytenbach J.H. (1954), *Die Geskiedenis van die Krugerstandbeeld*, Pretoria: Die Krugergenootskap.
- Catalogue de tableaux aquarelles & dessins dont la vente aura lieu pour suite de décès de M.P. Barbedienne* (1885), catalogo della vendita (Parigi, Drouot, 27 aprile 1885), Paris: Imprimerie de l'Art.
- Catalogue des objets d'art et de riche ameublement, belles perles, argenterie artistique de Boucheron, bronzes d'art et d'ameublement d'Henry Dasson et de Barbedienne, marbres importants et originaux (...)* (1890), catalogo della vendita (Paris, Galerie Sedelmeyer, 10-13 dicembre 1890), Paris: Imprimerie de l'Art.
- Cipolla C.M. (1972), *La rivoluzione industriale*, Torino: Utet.
- Coen P. (2020), *Arte e rivoluzione industriale nella fonderia di Alessandro Nelli: origini, modelli e contesti di un'impresa di Roma capitale*, in *Amica veritas. Studi in onore di Claudio Strinati*, a cura di A. Vannugli, Roma: Quasar.
- Coen P. (2020), *Il recupero del Rinascimento: arte, mercato e politica nei primi decenni di Roma capitale (1870-1911)*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Coen P. (2021), *Il mercato dell'arte a Roma all'indomani del 1870: linee portanti*, in *Roma, nascita di una capitale*, catalogo della mostra (Roma, 2021), a cura di F. Pesci *et al.*, Roma: De Luca.
- Coen P. (2022), *Fonderie artistiche dell'Italia post-unitaria: il caso Roma*, in *Il bello, l'idea e la forma. Studi in onore di Maria Concetta Di Natale*, a cura di P. Palazzotto *et al.*, Palermo: Palermo University Press.
- De Fusco R. (2022), *Storia del design*, Roma-Bari: Laterza.
- Dellapiana E. (2022), *Il design e l'invenzione del Made in Italy*, Torino: Einaudi.
- Diemer D. (2004), *Hubert Gerhard und Carlo di Cesare. Bronzeplastiker der Spätrenaissance*, 2 voll., Berlino: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft.
- Dolan B. (2004), *Wedgwood: The First Tycoon*, New York: Viking Adult.
- Heskett J. (1963), *Industrial Design*, London: Thames & Hudson.
- International Exhibition, Official Catalogue. Department of Art* (1876), Philadelphia: S. W. Cor. Fourth and Library Sts.

- Larsson L.O. (2008), *Das Mausoleum in Stadthagen. Ein einzigartiges Denkmal frühneuzeitlicher Grabkultur*, in *Neue Beiträge zu Adriaen de Vries*, atti del convegno (Stadthagen-Bückeberg, 2008), edited by S. Graf Adelman, Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte.
- McKendrick N. (1982), *Josiah Wedgwood and the Commercialization of the Potteries*, in McKendrick et al., *The Birth of a Consumer Society: The commercialization of Eighteenth-century England*, edited by N. McKendrick, J. Brewer and J. H. Plumb, Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- More C. (2000), *Understanding the Industrial Revolution*, London: Routledge.
- Notizie sulle condizioni industriali della Provincia di Roma (1903)*, in *Annali di Statistica Industriale*, LXV, Roma: Tipografia Nazionale di G. Bertero.
- Rionnet F. (2016), *Les bronzes Barbedienne. L'œuvre d'une dynastie de fondeurs (1834-1954)*, Paris: Arthena.
- Roma, Archivio Bruni (d'ora in poi AP), *Memorie di Francesco Bruni*, c. 1.
- Roma, Archivio Bruni (d'ora in poi AP), *Memorie di Francesco Bruni*, c. 2.
- Vitta M. (2011), *Il progetto della bellezza: il design fra arte e tecnica dal 1851 a oggi*, Torino: Einaudi.
- Vottero M. (Autumn 2010), *Ferdinand Leveillain: un sculpteur ornemaniste au service des arts industriels*, «La revue du Musée d'Orsay», 30, 2010, pp. 46-55.
- Young H. (1995), *The Genius of Wedgwood*, catalogo della mostra (Victoria and Albert Museum, 9 giugno – 17 settembre 1995), London: V & A Publications.
- Zanfini P. (2016), *09 - Bozzetti del concorso per il Monumento a Giuseppe Garibaldi di Bologna*, in *Tullo Golfarelli (1852-1928)*, a cura di S. Bartoli et al., Bologna: Minerva.

Appendice

Fig. 1. Mario Rutelli, *Ninfa delle acque sotterranee*, 1901, Roma (Foto Creative Commons)



Fig. 2. Henri-Michel-Antoine Chapu, *Ritratto di Ferdinand Barbedienne*, 1882, New York, Metropolitan Museum of Art (© The Metropolitan Museum of Art)



Fig. 3. Ferdinand Barbedienne dall'antico, *Venere di Milo*, c. 1880, Londra, mercato antiquario



Fig. 4. Ferdinand Barbedienne da Lorenzo Ghiberti, *Storia di Giuseppe*, Parigi, mercato antiquario



Fig. 5. Louis Constant Sevin (disegno) – Ferdinand Barbedienne (fusione), *Cabinet*, 1867, New York, Metropolitan Museum of Art (© The Metropolitan Museum of Art)



Fig. 6. Louis Constant Sevin (disegno) – Ferdinand Barbedienne (fusione), *Vaso di ornamento*, 1862, Parigi, Musée d'Orsay (© Musée d'Orsay)



Fig. 7. Ferdinand Levillain (disegno) - Ferdinand Barbedienne (fusione), *Alzata in stile neogreco*, 1879, Parigi, Musée D'Orsay (© Musée d'Orsay)



Fig. 8. Jean-François Millet, *Uomo con la vanga*, 1855-1858, New York, Metropolitan Museum of Art (© The Metropolitan Museum of Art)



Fig. 9. Anton van Wouw (disegno) - Francesco Bruno (fusione), *Monumento a Paul Kruger*, 1898-1899, Pretoria (© Creative Commons)



Fig. 10. Arnaldo Zocchi (disegno) - Francesco Bruno (fusione), *Monumento a Giuseppe Garibaldi*, 1900, Bologna (© Creative Commons)



Fig. 11. Arnaldo Zocchi (disegno) - Francesco Bruno (fusione), *Monumento equestre allo zar Alessandro II*, 1903, Sofia (© Creative Commons)



Fig. 12. Paul Landowski (disegno) - Francesco Bruno (fusione), *I figli di Caino*, 1906, Parigi

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>

