

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



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

Christofle: grandeur Napoleon III e oggettini alla Ponti

Elena Dellapiana*

Abstract

A partire dal nucleo di un laboratorio di oreficeria a conduzione familiare, Christofle &C. compie un salto qualitativo quando Charles Christofle acquisisce a partire dal 1842 brevetti per doratura e argentatura mediante il processo dell'elettrolisi che apre a un nuovo modo di intendere la modellazione dei metalli. Insieme alla galvanoplastica e alla lavorazione delle leghe, l'elettrolisi diviene il modo di produrre in grandi serie oggetti a varia scala, da quella domestica (posateria, oggettistica anche in combinazione con altri materiali) a quella pubblica e urbana. Lampadari e gruppi scultorei popolano i grandi edifici, esito delle trasformazioni della Parigi di Secondo Impero, oltre che le tavole dei nobili e dei borghesi. Il processo seriale non significa un allontanamento dal contributo degli artisti, nella logica delle fonderie. Scultori come Albert-Ernest Carrier-Belleuse, Charles Gumery e altri, prestano la propria creatività per la produzione di gruppi scultorei destinati agli spazi e agli edifici pubblici, ma, alla svolta del secolo anche stoviglie, posate e piccoli oggetti decorativi sono affidati a nuove figure di progettisti. Luc Lanel e Gio Ponti (tra gli altri) traghettano l'azienda e le tecniche di produzione nella fase Art Déco e contribuiscono a definire una diversa e contemporanea figura di artista ibrido: il designer.

* Professoressa ordinaria di Storia dell'Architettura e del Design, Politecnico di Torino, Dipartimento di Architettura & Design, Viale Mattioli 39, 10125 Torino, e-mail: elena.dellaiana@polito.it.

Starting from a family-run goldsmith's workshop, Christofle &C. took a qualitative leap forward when Charles Christofle acquired patents from 1842 onwards for gilding and silvering, using the process of electrolysis, which opened up a new way of understanding metal modelling. Together with electroplating and alloy work, electrolysis became the way to mass-produce objects on various scales, from domestic (cutlery, objects also in combination with other materials) to public and urban. Chandeliers and sculptural groups populate the great buildings resulting from the transformations of Second Empire Paris, as well as the tables of the nobility and bourgeoisie. The serial process does not mean a departure from the contribution of artists, in the logic of the foundries. Sculptors such as Carrier-Belleuse, Gumery and others lend their creativity to the production of sculptural groups destined for public spaces and buildings, but at the turn of the century, tableware, cutlery and small decorative objects are also entrusted to new designers. Luc Lanel and Gio Ponti (among others) took the company and its production techniques into the Art Deco phase and helped to define a different and contemporary hybrid artist figure: the designer.

In chiusura della sua monumentale *Histoire de l'orfèvrerie Française*, Henry Havard annota desolato: «Le XIXe siècle, et c'est là malheureusement sa principale originalité, marque une ère nouvelle dans l'histoire de l'orfèvrerie. Ce bel art achève de s'industrialiser»¹. L'industrializzazione viene immediatamente annoverata tra le cause di una dolorosa decadenza, insieme alla radicale trasformazione nella richiesta di oggetti destinati agli interni, al ruolo ridimensionato del clero e (*hélas*) alla diffusa anglomania. Una rovina per il raffinato gusto francese perché i modelli di produzione inglesi, guardando a processi di produzione industriale, rinunciano al dettaglio, alle finezze, a tutto quanto ha fatto grande l'oreficeria francese.

Ben prima e schierato su un versante opposto, Julien Turgan, giornalista scientifico vicino al governo durante la Terza Repubblica e direttore del noto quotidiano "Le Moniteur Universel", dedica nella sua altrettanto monumentale opera sulle manifatture francesi più aggiornate, un capitolo a Christofle², esaltandone proprio i progressi nelle tecniche di produzione, l'applicazione di invenzioni e, in sintesi, l'anglomania che sarà oggetto del disprezzo di Havard. Ancora a ritroso, in occasione dell'Expo di Parigi del 1867, il catalogo nella sezione dedicata alla metallurgia afferma: «Si Benvenuto Cellini revenait au monde, l'artiste se ferait industriel. On dirait la maison Benvenuto Cellini, comme on dit la maison Christofle ou la maison Froment-Meurice. [...] L'orfèvrerie est devenue plus et moins qu'un art; elle est une industrie, et une industrie de premier ordre»³.

¹ Havard 1896, p. 455.

² Turgan 1870; lo stesso testo compare dieci anni prima in forma di fascicolo nella serie Librairie Nouvelle, per gli editori Bourdilliat & Cie.

³ Duccing 1867, p. 227.

L'origine della fortuna della manifattura e il suo "transito" dall'artigianato artistico all'industria data agli anni Quaranta del secolo, quando Charles Christofle acquisisce i brevetti per la doratura e l'argentatura di metalli non nobili come bronzo, rame o latta utilizzando sistemi elettrolitici in luogo dei pericolosi processi al mercurio, l'applicazione dei quali gli frutta una vera e propria pioggia di premi e riconoscimenti in occasione di expo nazionali e internazionali⁴ (fig. 1). Le motivazioni delle varie giurie riconoscono alla manifattura, che si espande fino ad avere officine anche fuori dalla Francia, oltre all'aggiornamento tecnologico, di cui si dirà, anche un ruolo nei delicati equilibri del valore dei metalli preziosi, fondamentali nel sistema monetario, e una posizione all'avanguardia nel trattamento di operai e operaie (moltissime delle addette sono donne).

La fonditura dei metalli meno nobili si combina coi processi sempre più raffinati di finitura superficiale, (doratura, argentatura, nickelatura, cromatura...), dando luogo a una vera e propria invasione di *couverts* solo apparentemente preziosi, con prezzi ridotti fino a un quarto nell'arco di pochi anni, grazie a una richiesta sempre più imponente da parte di privati, grandi alberghi, comunità di varia natura. Afferma Auguste Madroux (1829-1871), uno degli artisti plasticatori impiegati da Christofle: «Ce sont les bénéfiques légitimes réalisés dans cette exploitation de bon marché qui ont permis à la maison Christofle de faire servir les découvertes de la science aux progrès de l'orfèvrerie artistique, et de prendre dans le monde la place hors ligne qu'elle occupe»⁵. E proprio la presenza di artisti, come Madroux, Mathurin Moreau (1821-1912), Emil Reiber (1826-1893), permette un allineamento tra l'innovazione tecnologica e l'aggiornamento del gusto. Non solo posate, vassoi e sottopiatti, dunque. In parallelo, infatti, sempre grazie alle innovazioni nella produzione, tra cui fa la sua comparsa anche la galvanoplastica, nel 1867 la *maison* mette sul mercato pezzi di pregio, grandi vasi, giardiniera, fontane, centrotavola, in diretto contatto con la corte e i maggiorenti parigini. Il *Sourtout de Paris*, un sontuoso centrotavola in mostra all'Expo di Londra del 1862 e qui premiato con due medaglie per la bontà del disegno e per l'impiego della galvanoplastica, è comandato a Christofle direttamente dal barone Haussmann ed altri sono creati per la tavola dell'imperatore e per i ministri imperiali, così come per le grandi famiglie aristocratiche come i Rotschild⁶ o le compagnie di navigazione e trasporto ferroviario che ordinano grandi quantità di coperti per i transatlantici e i vagoni ristoranti, dalla *Impératrice Eugénie* all'*Orient Express*⁷. Proprio a Londra, insieme ai servizi da tavola e alle decorazioni, compaiono due ope-

⁴ Brochure pubblicitaria e catalogo Christofle "précédé de rapports de jurys au expositions nationales et internationales", Paris, Imprimerie Lainé et Harvard, ca. 1865.

⁵ Duccing 1867, p. 227.

⁶ Kanowski 2008.

⁷ Rosemberg 2006, pp. 16-17.

re di grande taglia: le statue la *Primavera della vita* e il *Faune au chevreau*, realizzate rispettivamente in galvanoplastica dorata e argentata su disegno di Jacques Leonard Maillet e in bronzo di Jules Fesquet, entrambi scultori e incisori di fama minore, il primo coinvolto anche per alcune delle figure del *sour-tout* premiato, che ben esemplificano l'impiego da parte dell'azienda di artisti alla guida di processi produttivi all'avanguardia⁸. Nel gruppo si conta anche Charles Guméry (1827-1871), uno degli scultori più prolifici del II Impero, che pochi anni dopo sarà l'autore dei gruppi scultorei *L'Armonia* e *La Poesia* che dominano la facciata dell'Opéra Garnier⁹, in bronzo dorato, prodotti da Christofle (fig. 2). Completa il quadro la sperimentazione su un materiale di nicchia per l'epoca, l'alluminio, ritenuto adatto all'espressione del gusto Napoléon III nei tentativi gestiti dallo stesso Charles Christofle che lo tratta come materiale da oreficeria¹⁰. A partire dagli anni Sessanta, dunque, Christofle si presenta come una fonderia caratterizzata da diverse traiettorie di specializzazione: da quella più vicina alle origini della manifattura di famiglia (l'oreficeria e la celsellatura di pezzi in argento) alle diverse tecniche che associano alla fonditura processi di rivestimento elettrolitico, lavoro e ricerca sulle leghe, febbrile attività, anche aggressive¹¹, nel reperimento delle materie prime. E poi l'utilizzo delle tecniche di precoce comunicazione pubblicitaria che guardano a un mercato sempre più ampio e sfaccettato, accontentato e sedotto da cataloghi che, fin dall'inizio del decennio, mettono a disposizione della clientela servizi *Louis XVI*, *Louis XV*, *à la française*, *à la russe*, e una miriade di oggettini e attrezzi per ogni possibile uso *gourmand* o per una tavola ben apparecchiata (fig. 3). Oggetti decorativi infine, coppe, giardiniera, vasi, candelabri, assecondano il gusto dominante, combinando leghe metalliche, vetro, smalti, per generare un giro d'affari intorno ai due milioni e mezzo di franchi (oggi equivalenti a 8,2 milioni di euro)¹².

La grande varietà di prodotti cela una serie di artisti ormai definiti "industriali", a loro volta attivi nella diffusione di prodotti seriali all'insegna de "L'Art pour tous". La testata che porta questo titolo e come sottotitolo *Encyclopédie de l'art industriel et Décoratif*, è fondata nel 1861 da Emile Reiber, vincitore di un Prix du Rome e *chef décorateur* dal 1865 della *maison* Christofle. Si tratta di una rivista, *in folio* per poter essere spaginata e utilizzata più agevolmente, pubblicata in francese, tedesco e inglese su tre colonne, che presenta una gran numero di oggetti reperiti dal fondatore e da un gruppo sempre più nutrito di collaboratori, in occasione di viaggi, visite a esposizioni

⁸ de Ferriere Le Vayer 1995.

⁹ Poidevin, Andreu 2014.

¹⁰ Ogata 2019.

¹¹ Ad esempio gli accordi per l'esclusiva nell'estrazione del nickel in Nuova Caledonia, stipulati con Jules Garnier nel 1973; Rosenberg 2006, p. 16.

¹² Laurent 2019, pp. 286 e sgg.

e a gallerie d'arte. Oggetti tutti accompagnati da schede illustrative che considerano sia gli aspetti formali sia quelli esecutivi al fine di fornire agli addetti ai lavori, ma anche agli appassionati, una panoramica delle eccellenze produttive, per mostrare gli esiti positivi e raffinati della produzione industriale. Per Christofle, Reiber disegna sofisticati oggetti di ispirazione orientale (egli è uno dei più appassionati interpreti della giappo-mania) utilizzando con maestria i processi elettrochimici per ottenere superfici variate e colorate e l'unione tra diverse tecniche¹³.

Anche Albert Ernest Carrier-Belleuse, definito una *machine à sculpter*¹⁴, fondatore della Société National des Beaux Arts e, alla fine della sua carriera, direttore artistico della manifattura di Sévres, realizza per Christofle pezzi decorativi piccoli e grandi (come i candelabri scolpiti nell'ingresso dell'Opéra Garnier, 1873), in collaborazione con autori ben più titolati come Auguste Rodin, ma qualificandosi sempre come un decoratore e artista industriale. Suo è il repertorio-manuale pubblicato nel 1884, *Application de la figure humaine à la décoration et à l'ornementation industrielles*¹⁵. Molteplici sono le occasioni in cui la *maison* e i suoi collaboratori si espongono nella diffusione e promozione tanto di innovazioni tecnologiche (la Société d'encouragement sur la galvanoplastie) quanto formali. Lo stesso Henri Bouilhet, il nipote del fondatore, nuovo proprietario dell'azienda e formato presso l'École Centrale des Artes et Manufactures, è tra i fondatori dell'Union Centrale des Arts Décoratifs (1882). Grazie a una richiesta crescente in patria quanto all'estero, le sempre più sofisticate tecniche di fonditura e finitura, da applicarsi ai servizi da tavola, ai gruppi scultorei e a ordini *taylor made* da parte di misteriosi personaggi¹⁶, si appoggia sempre di più al contributo di artisti specializzati nei diversi soggetti: animali, botanica, orientalismo, fino a giungere alla definizione di figure attente alla sequenza progetto, produzione (industriale) e comunicazione. In sintesi, i moderni progettisti focalizzati sul prodotto e aggiornati al gusto in via di radicale trasformazione alla svolta del secolo. Lo stesso Carriere-Belleuse, nel 1880, disegna una celebre *verseuse* in stagno argentato che pare anticipare il naturalismo tipico dell'Art Nouveau, come nella stessa scia si collocano le sperimentazioni di gusto orientale messe a punto grazie a nuove tecniche con l'utilizzo di acidi a simulare la damascatura e le sofisticate lavorazioni a smalto giapponesi. Sempre più ampia e variegata l'offerta di prodotti e i poli produttivi, l'impiego costante di progettisti esterni all'azienda cresce in modo esponenziale con il passaggio di consegne da Henri prima al figlio, che spin-

¹³ Gabet 2014, p. 38.

¹⁴ Lockroy 1865, p. 40.

¹⁵ Carrier-Belleuse 1884.

¹⁶ Nel 1882, la vulgata aziendale narra di un gigantesco letto ordinato da un anonimo committente ottomano, per la cui produzione sono stati impiegati, oltre ai tecnici Christofle, ebanisti, incisori, fabbricanti di automi e carillons, pittori e scultori, Rosemberg 2006, p. 13.

ge per un ampliamento della rete produttiva e commerciale, oltre a fornire munizioni all'esercito francese durante il primo conflitto mondiale, e poi al nipote Tony, nel 1932. L'apertura, nel 1924, di una filiale produttiva a Milano è probabilmente l'occasione dell'incontro tra Tony e Gio Ponti, da appena un anno direttore artistico della manifattura di ceramiche Richard Ginori e attento osservatore non solo delle mode progettuali ma anche delle dinamiche imprenditoriali in atto nella sua città¹⁷. Certamente, l'anno successivo i due si incontrano a Parigi, in occasione del Salon des Arts Décoratifs, dove l'azienda toscano-lombarda vince un *grand-prix* per un grande vaso progettato da Ponti¹⁸ e Bouilhet sovrintende al padiglione francese, oltre che ai prodotti Christofle, che non è più solo una grande azienda di oreficeria e metallurgia, ma un vero e proprio polo del lusso¹⁹. L'immediato frutto dell'incontro è l'incarico a Ponti, insieme ai suoi soci di allora Lancia e Buzzi, per il progetto di una casa di campagna, nell'esclusiva area di Garches, nei dintorni di Parigi²⁰.

La collaborazione, l'amicizia²¹ e la seguente parentela tra i due mettono insieme esperienze convergenti. L'architetto milanese, oltre alle preziose porcellane e ceramiche per Richard-Ginori, aveva in corso la realizzazione delle piccole serie di mobili e attrezzature per "Il Labirinto", la "Domus Nova" (per La Rinascente), in sintesi una versione all'italiana che ben dialoga con il lusso francese²². L'occasione del progetto della villa extraurbana, che diviene più stringente per Ponti quando la nipote Giulia Borletti si fida con il patron di Christofle per sposarlo poi nel 1928, è anche spunto per una collaborazione di Ponti con l'azienda del cliente-amico. La pratica non era inconsueta: altre *maison* francesi, nel pieno dell'Art Déco, si servivano di progettisti o seguivano autonomamente il gusto del momento, tra queste La Maison Cardeilhac o Colin²³, ma si trattava di manifatture legate a una lavorazione artigianale o di fonderie artistiche, mentre Christofle allinea innovazioni tecnologiche e di gusto, dotandosi nel 1920 di un direttore artistico, Luc Lanel, che accompagnerà Tony fino dopo la guerra²⁴, e dei primi progettisti pienamente calati nel nuovo gusto, come l'argentiere danese Christian Fjerdingstad. Ma dove Lanel e Fjerdingstad appartengono a un orizzonte che si colloca nell'alveo delle arti

¹⁷ Nel 1921 Ponti sposa Giulia Vimercati, cognata di Aldo Borletti, uno degli eredi di una delle famiglie più attive dell'imprenditoria milanese che, in quegli anni, controlla l'azienda F.lli Borletti, ha interessi nella Banca Commerciale Italiana, nell'IFI, nell'informazione e fonda i grandi magazzini La Rinascente e Standa; Borletti Buitoni 2014; Dellapiana 2024.

¹⁸ Falconi 2010, pp. 38-45.

¹⁹ Brunhamme 1976.

²⁰ Irace 1988, pp. 56-60.

²¹ Ponti corrisponde con i Bouilhet regolarmente dal 1924 per tutta la vita; Ponti Archives, Milano.

²² Dellapiana 2019.

²³ Brunhammer, Tise 1990, passim.

²⁴ Bouilhet, Lanel 1954.

decorative (la scuola di formazione del primo) e alla specializzazione in ambiti ristretti di materiali e lavorazioni (Lanel i metalli e la ceramica, Fjerdingstad i primi), Ponti costituisce il passaggio verso un progetto - e un progettista - a largo raggio, con collaborazioni con aziende, materiali e prodotti molto variati, che vanno dalle ceramiche Richard-Ginori, ai mobili per le piccole serie, ai vetri soffiati e industriali e così via²⁵.

Così a partire dal 1927 Ponti disegna per Christofle oggettini, bicchi, cornici in peltro argentato, in due serie, *I delfini* e le *Freccie*, che compaiono alla Biennale di Monza del 1927 (fig. 4), al Salon des Arts Décoratifs di Parigi²⁶ e alla Biennale di Venezia del 1928²⁷, contribuendo a rinforzare l'immagine e il target di lusso dell'azienda francese, anche e soprattutto sul palcoscenico internazionale.

Alla successiva Triennale di Milano (1933), la prima veramente internazionale, il padiglione francese mette in scena la frattura che si è consumata pochi anni prima e presenta, da una parte, nella sezione dedicata all'architettura, le ville bianche puriste di Le Corbusier, Robert Mallet-Stevens, Elieen Gray, André Lurçat, dall'altra vetri, ceramiche, gioielli, mobili di gusto Déco²⁸. Sono direzioni sensibilmente separate: «Esistono in Francia due tendenze ben definite: l'una, a carattere internazionale, tende all'unificazione delle formule e dei procedimenti; l'altra, nettamente francese, al contrario, pur essendo attuale nella sua espressione, conserva e prosegue le grandi tradizioni del passato (...) più sensibile, compresa dalla coltura a cui attinge e del passato che tiene in gran conto non dimentica il mirabile contributo delle grandi epoche precedenti»²⁹. I marchi del lusso come Christofle, Baccarat, Sèvres, Lalique, Hermès sono quelli che portano alta la bandiera francese, anche nella ricezione internazionale. Forse con qualche interesse personale Ponti pubblica su "Domus" un lungo articolo sul padiglione francese alla successiva Triennale (1936) che si svolge all'insegna dello slogan "Comunità-Continuità". I curatori della sezione sono lo stesso Bouilhet, Luc Lanel, Pierre Vago e Auguste Perret³⁰ e il complesso presenta una «enorme distanza fra questa mostra francese e quelle, di pietosa memoria, delle precedenti Triennali» (p. 31); tuttavia il giudizio mantiene più di una riserva, con qualche eccezione: «in un clima di modelli severo ed efficiente siamo con qualche servizio di metallo, porcellana e vetro di Luce e di Christofle, con la stupenda tazza di Ruhlmann...» (p. 35). Il ri-

²⁵ Ancora fondamentale è il testo a cura di Ugo La Pietra 1988.

²⁶ Sanchez 2012.

²⁷ Gli oggettini, bomboniere e portafotografie, che seguono la produzione del candeliere *Flèche* vengono editati in occasione del matrimonio di Bouilhet con Carla Borletti.

²⁸ Archivi della Triennale di Milano, TRN_V_07_0396; *V Triennale di Milano 1933*, pp.109-113; Dellapiana 2019.

²⁹ *V Triennale di Milano 1933*, p. 110.

³⁰ Ponti 1936 B.

ferimento è ai pezzi in argento e in metallo argentato di Fjerdingsstad e Lanel (non ci sono pezzi di Ponti) e l'articolo si sviluppa in mille raccomandazioni ai francesi perché trovino un equilibrio -francese- tra la *grandeur*, l'abilità esecutiva (il lusso in sintesi) e le proposte del gruppo UAM (Union des artistes modernes) che annovera nelle sue fila gli architetti e gli artisti post-cubisti. Quanto ha in mente Ponti, sembra essere l'incontro sul sentiero del lusso: fin dal 1934 "Domus" ospita pagine pubblicitarie e rubriche in cui raffinati tavoli sono apparecchiati con piatti Richard Ginori e posate e accessori Christofle³¹. In preparazione della successiva esposizione internazionale, quella di Parigi, ancora Ponti sprona i suoi che dovranno misurarsi con i «Rodier, Bianchini, Baccarat, Christofle, Franck, Sèvres, Limoges e i "maîtres ceramistes", e i "maîtres verriers" e chi più ne ha più ne metta»³².

È questa ambiguità di fondo che permette a Ponti di continuare, come vedremo, da una parte la collaborazione con l'azienda francese anche dopo la guerra, e dall'altra di orientarne le scelte in una direzione "all'italiana"³³ e infine ad allinearla alla prassi della collaborazione tra progettista, prototipatore e produzione. Nel caso del nostro la sua collaborazione è con Lino Sabattini, un orafo artigiano che diviene l'interlocutore del maestro in fase di progetto, e che proseguirà la sua collaborazione con Christofle anche in modo autonomo³⁴ (fig. 5).

Nel dopoguerra infatti, la *maison* francese continua, in contemporanea con il trionfo del gusto modernista, a esporre nelle *Vitrines Parures* che offrono al pubblico i consueti prodotti del lusso: ancora Hermès, Baccarat e Christofle, appunto, quest'ultima attiva in un tentativo di rinnovare un settore recente della sua produzione, la ceramica, grazie alla collaborazione con artisti visivi come Cocteau e Masson³⁵, ma in parallelo volentieri accoglie nei propri locali di rue Royale, una selezione dei prodotti italiani esposti alla Triennale di Milano l'anno precedente³⁶.

Art décoratif Italien. Présenté par la IX Triennale de Milan riunisce una panoramica di quanto di meglio si sia visto della produzione italiana in Triennale tra prodotti effettivamente o potenzialmente industriali e quelli legati all'artigianato artistico, vicino alla categoria del lusso francese, come spiega Giulia Veronesi³⁷. Grazie anche all'imprimatur di Christofle, la com-

³¹ Albini 1934; pagina pubblicitaria in «Domus» 86, febbraio 1935, p. VII.

³² Ponti 1936 A, p. 4.

³³ Gio Ponti Archives, Milano, Corrispondenza con Tony Bouilhet.

³⁴ Una mostra allestita presso il Palazzo della Triennale di Milano nel 2008, *Christofle Gio Ponti. Reflets d'amitié*, a cura di B. Fitoussi rende conto della collaborazione; su Sabattini cfr. Ponti, Munari 1972.

³⁵ *Nona Triennale* 1951, p. 265.

³⁶ *Art Décoratif Italien* 1952.

³⁷ Veronesi 1952, pp. 117-138.

binazione italiana tra progetto per l'industria e atto creativo – artistico – è riconoscibile, tracciando, in qualche modo, un sentiero anche per l'azienda francese. Sentiero ulteriormente rinforzato da Ponti che nel 1957, in coincidenza con la XI Triennale, organizza ancora alla galleria Christofle una mostra di opere architettoniche e decorative dal titolo *Formes idées d'Italie*, che riafferma la commistione tra architettura, artigianato e arte: «Per me la collaborazione con gli artisti è un episodio non solo consueto, ma integrativo del mio lavoro»³⁸. Il grattacielo Pirelli in costruzione, mobili e attrezzature, tra cui la *Superleggera* appena entrata in produzione, e gli oggetti frutto delle sue collaborazioni con De Poli per gli smalti, Melotti per la ceramica e Sabbatini per l'oreficeria, definiscono e rafforzano l'immagine che si configura come un "Italian Style" in buona consonanza con gli orientamenti francesi³⁹ la cui reazione è puntuale: «L'architecture moderne, dont la géométrie est une fantasie de précision, doit être habitée par l'imagination poétique des artistes»⁴⁰.

Si può forse affermare che l'alleanza tra Ponti e Christofle e l'adozione della "filosofia" del primo nelle politiche d'impresa dei francesi, sia alla base delle vicende che seguono: come testimoniano attività commerciali e di comunicazione, la collaborazione con i designers, intesi come progettisti non più specializzati in singole lavorazioni, si intensifica. Gli showroom in tutto il mondo presentano pezzi disegnati da Ponti, Tapio Wirkkala, Massimo Vignelli, Lino Sabbatini⁴¹ e contemporaneamente la promozione attraverso i canali culturali si fa stringente. Nel 1964 il Musée des Arts Décoratifs al Pavillon Marsan ospita in sequenza mostre su Baccarat e su Christofle⁴², curate e presumibilmente finanziate dalle rispettive aziende. In seguito, è Christofle a uscire dai confini francesi: *Un certain regard sur 2000 ans d'orfèvrerie française*, curata da Henry Bouilhet, parte da Parigi per toccare Monaco, Roma, Napoli, Milano e Venezia. La cavalcata nella produzione Christofle pone in continuità la tradizione con le ultimissime tendenze⁴³, dai piatti taylorizzati da Man Ray, alle collaborazioni con Filhos, Kwasniewska, Munari, Nedelec, Wirkkala e, ovviamente, Ponti, per consacrarsi come "*Industrie creatrice*" forse non a caso con la direzione dell'ultimo dei Bouilhet, Henri come il trisavolo, architetto, designer e grande promotore della nuova immagine aziendale - il primo "museo" Christofle data al 1876. Sua è la prima - e forse unica - monografia approfondita sulla storia aziendale⁴⁴, suoi alcuni progetti di ville in Gallura e

³⁸ Ponti 1957.

³⁹ Red. 1957.

⁴⁰ Grand 1957.

⁴¹ Pagine pubblicitarie in «Domus», 408 (nov. 1963); Red. 1964.

⁴² Christofle Orfèvre 1964.

⁴³ A.D.P. 1969.

⁴⁴ Bouilhet 1981; poi pubblicato in italiano come. Bouilhet 1988.

per il nuovo stabilimento nei pressi di Rouen a Yainville, suoi i *concept* per nuovi oggetti in metallo placcato e suo il carattere sempre più *design oriented* dell'azienda. Nel 1973, ancora "Domus" dedica a Christofle un servizio che fotografa proprio questa impostazione, partendo dall'architettura del nuovo stabilimento, *core* della rivista in quel momento⁴⁵. Evidenziando le collaborazioni di lunga data per la creazione dei prodotti (Ponti, Wirkkala, Held) e quelle nuove con gli artisti del Nouveau Réalisme (César, Esméraldo, Osa Scherдин) e poi con coloro che volentieri si prestano alle contaminazioni (Dali, Folon), l'anonimo estensore del servizio asserisce: «Les artisans se sont métamorphosés en designers».

Riferimenti bibliografici / References

- A.D.P. (1969), *Argenti di Francia*, «Domus», 475 (giugno), pp. 54-55.
- Albini C. (1934), *La Tavola*, «Domus», 73 (gennaio), pp. 50-51.
- Art Décoratif Italien, présenté par la IX Triennale de Milan* (1952), Paris: Galerie de l'Orfèverrie.
- Borletti Buitoni I. (2014), *Cammino controcorrente*, Milano: Mondadori Electa.
- Bouilhet H. (1981), *150 ans d'Orfèverrie. Christofle*, Paris: Hachette.
- Bouilhet H. (1988), *Christofle. Guida all'argenteria*, Milano: Bibliotecne.
- Bouilhet T., Lanel L. (1954), *Contemporary silverware of Europe and America*, Paris : s.e. [Christofle]
- Brunhamme Y., a cura di (1976), *Cinquantenaire de l'Exposition de 1925*, Paris, 15 octobre - 2 février 1977, Paris, MAD.
- Brunhammer Y., Tise S. (1990), *Les artistes décorateurs, 1900- 1942*, Paris: Flammarion.
- Carrier-Belleuse A.E. (1884), *Application de la figure humaine à la décoration et à l'ornementation industrielles*, Paris: Goupil & Cie.
- Christofle Orfèvre (1964), *Cent ans d'orfèverrie d'avant-garde de Napoléon III à nos jours*, Paris: Musée des arts décoratifs.
- D'Attorre R. (2012), *Giulia Veronesi. Alle radici di un progetto storico 1930-1939*, «Annali di Critica d'Arte», n. 8, pp. 117-138.
- de Ferriere Le Vayer M. (1995), *Christofle. Deux siècles d'aventure industrielle, 1793-1993*, Paris: Le Monde-Editions.
- Dellapiana E. (2019), *Les cousins. Les échanges entre la France et l'Italie: pour une définition du design français*, in S. Laurent (a cura di), *Une èmergence du design. France, 20^e siècle*, Paris: HiCSA, pp. 165-186.

⁴⁵ Red. 1973.

- Dellapiana E. (2024), *La formula magica. Ponti e le imprese*, in C. Casali, S. Cretella (a cura di), *Gio Ponti. Ceramiche/ceramics. 1922-1967*, Milano: Dario Clmorelli, pp. 98-113.
- Duccing Fr. (1867), *L'Orfèvrerie Christofle*, «L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée», vol. 2, pp. 227-228.
- Falconi L. (2010), *Gio Ponti. Interni, oggetti, Disegni 1920-1976*, Milano: Electa.
- Gabet O. a cura di (2014), *Japonismes*, Paris: Flammarion.
- Grand P.M. (1957), *Formes et idées d'Italie. Autour de l'architecte Ponti*, «Le Monde», 18 gennaio.
- Harvard H. (1896), *Histoire de l'orfèvrerie française*, Paris: Librairies Imprimeries Reunites.
- Irace F. (1988), *Gio Ponti. La casa all'Italiana*, Milano: Electa.
- Kanowski C. (2008), *Les surtouts de table d'orfèvrerie: Signes du Paraître de la riche bourgeoisie et de la noblesse parisiennes au XIX^e siècle*, in I. Paresys (a cura di), *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen Âge à nos jours*, Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, pp. 45-57.
- La Pietra U. (1988), *Gio Ponti. L'arte si innamora dell'industria*, Milano: Coliseum.
- Laurent S. (2019), *Le geste et la pensée. Artistes contre artisans de l'antiquité à nos jours*, Paris: CNRS éditions.
- Lockroy E. (1865), *Le Monde des Arts*, «L'Artiste», vol. 77, p. 40.
- Nona Triennale di Milano. *Catalogo* (1951), Milano: Triennale.
- Ogata A.F. (2019), *Aluminium, Orfèvrerie, Industry, and Allegory in Second Empire France*, «Art History», 42 (June), pp. 482-509.
- Poidevin A., Andreu P. (2014), *Opéra Garnier*, Paris: Edition de la Martinière.
- Ponti G. (1936) A, *La battaglia di Parigi*, «Domus», 106 (ottobre), p. 4.
- Ponti G. (1936) B, *La sezione francese alla VI Triennale*, «Domus» 104 (agosto), pp. 30-37.
- Ponti G. (1957), *Artisti ed architetti: annuncio di una mostra a Parigi*, «Domus» 326 (gennaio), pp. 40-43.
- Ponti G., Munari B. (1972), *Lino Sabattini*, Milano: Carlo Bestetti.
- Red. (1957), *Le idées nous viennent de l'Italie*, «Le Figaro», 21 gennaio.
- Red. (1964), *Domus per chi deve scegliere oggetti per la casa*, «Domus», 412 (marzo), pp. 18-21.
- Red. (1973), *Christofle creatività industriale ou industrie creatrice*, «Domus» 522 (maggio), pp. 110-112.
- Rosemberg D. (2006), *Christofle*, New York: Assouline.
- Sanchez P. (2012), *La Société des artistes décorateurs: répertoire des exposants, collaborateurs, éditeurs et œuvres présentés, 1901-1950*, Dijon: l'Echelle de Jacob.

Turgan J. (1870), *Les Grandes Usines. Etudes industrielles en France et à l'étranger. Première Série: Les Gobelins - Les Moulins de Saint-Maur - L'Imprimerie Impériale - Usine des Bougies de Clichy - Papeterie d'Essonne - Sèvres - Orfèvrerie Christofle*, Paris: Michel Lévy Frères, A la Librairie Nouvelle.

V Triennale di Milano. *Catalogo ufficiale* (1933), Milano: Ceschina.

Veronesi G. (1952), *Introduzione*, in *Art Décoratif Italien, présenté par la IX Triennale de Milan (1952)*, Paris: Galerie de l'Orfèvrerie, s.p.

Appendice

Fig. 1. Sala di lavorazione della galvanoplastica presso lo stabilimento Christofle, circa 1867 (*Orfèvrerie Christofle. Extrait des tarifs*. Paris, Imprimerie de Ad. R. Lainé et Harvard, [1867], p. 16)



Fig. 2. Charles Gumery, Gruppo scultoreo *Armonia*, sulla facciata dell'Opera Garnier, Parigi, 1865, produzione Christofle (© Public domain)

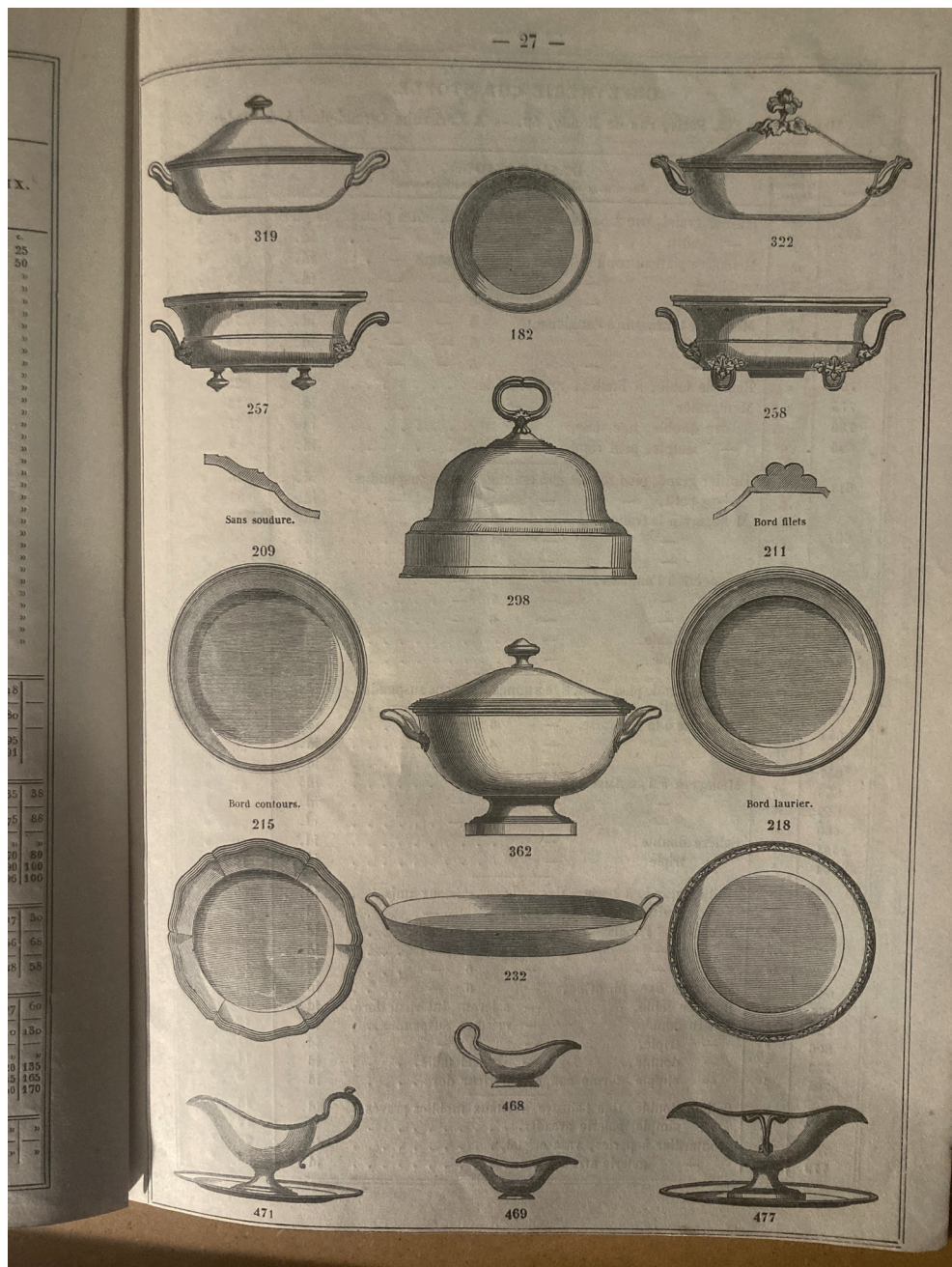
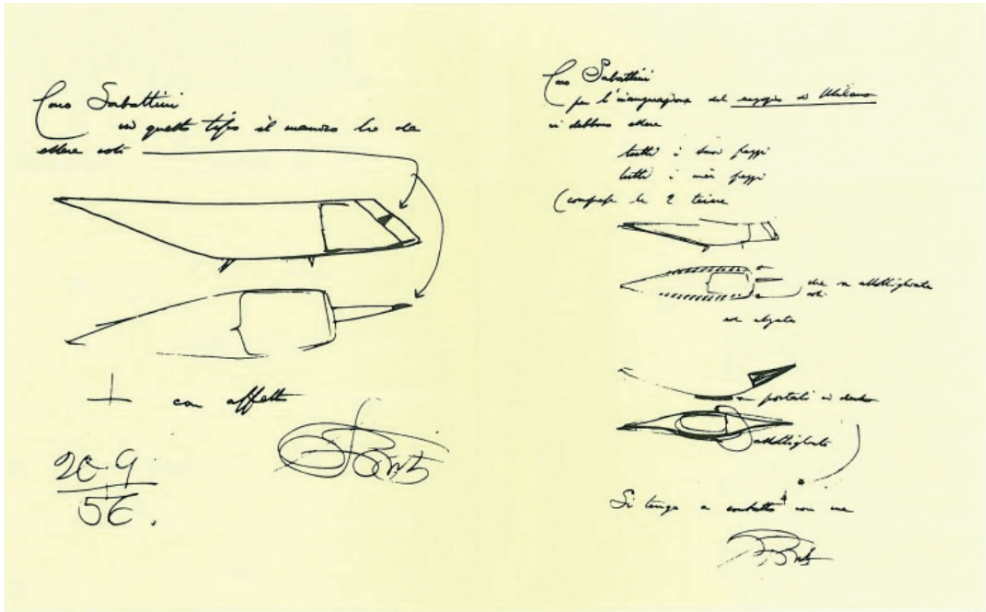


Fig. 3. Pagina di catalogo (*Orfèverie Christofle. Etrait des tarifs*. Paris, Imprimerie de Ad. R. Lainé et Harvard, [1867], p. 27)



Fig. 4. Gio Ponti, coppia di candelabri *Fleche*, 1927, stagno argentato, produzione Christofle (collezione privata)



641

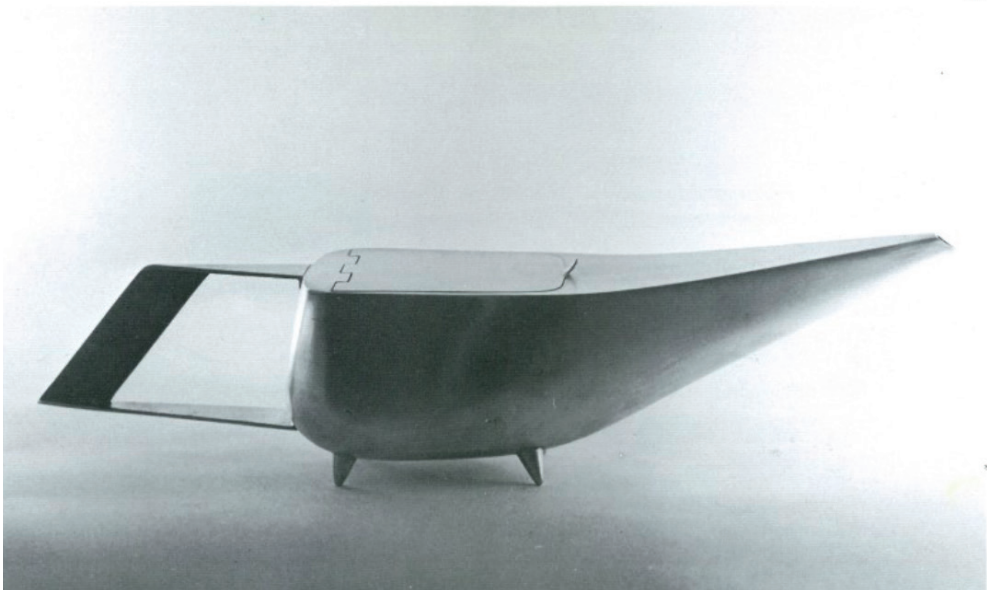


Fig. 5. Gio Ponti, Lino Sabattini, Salsiera in metallo argenteo, 1956, produzione Christofle (Archivio Sabattini)

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>

