



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

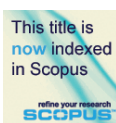
*Comitato scientifico / Scientific Committee* Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati †, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato †, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, 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](mailto: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](mailto:info.ceum@unimc.it)

*Layout editor* Oltrepagina srl

*Progetto grafico / Graphics* +crocevia / studio grafico



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

# Formatori, fonditori, bronzisti e restauratori nella Firenze post-unitaria

Maria Baruffetti\*

## *Abstract*

La documentazione conservata presso molti archivi storici include nomi di bronzisti e fonditori operativi nella Firenze postunitaria. Alcuni di questi professionisti, più o meno

\* MiC, Funzionaria restauratrice e docente, Opificio delle Pietre Dure di Firenze, via degli Alfani 78, 50122 Firenze, e-mail: maria.baruffetti@cultura.gov.it.

Il presente contributo deriva dalla relazione presentata in occasione del convegno: *La nuova età del bronzo. Fonderie artistiche nell'Italia post-unitaria (1861-1915). Patrimonio d'arte, d'impresa e di tecnologia*, che ha avuto luogo presso l'Accademia di San Luca a Roma il 22-23 febbraio 2023. Il titolo originario dell'intervento era *Calchi, copie, fusioni di nuovi monumenti e puliture di capolavori in bronzo: verso la nascita della figura di restauratore dei metalli nella Firenze post-unitaria*.

Ringrazio il dott. Micheli per aver alimentato il mio interesse verso il lessico di fonditori e restauratori; ringrazio inoltre il dott. Rizzo per la condivisione di documenti rintracciati nel corso delle sue ricerche e per il naturale scambio di informazioni che abbiamo avviato grazie alle nostre ricerche; ringrazio la dott.sa Stefania Bongini dell'Archivio Storico della Camera di Commercio di Firenze per avermi accolta, ma anche le dott.se Ornella Savarino e Angela Verdiani per ogni prezioso aiuto in Museo o presso l'Archivio Storico e Disegni e Stampe dell'OPD; ringrazio la dott.sa Laura Speranza (Direttrice del Settore Bronzi e Armi antiche dell'OPD) per la proposta del caso studio *dell'Italia Liberata* e i colleghi restauratori (in particolare Stefania Angoletti, Merj Nesi e Nicola Salvioli) per ogni ragionamento condiviso.

noti, venivano richiesti anche per la pulitura di monumenti o la riparazione di oggetti d'arte. Tra questi nomi spicca quello di Clemente Papi (1803-1875), “Real Fonditore” e “primo Fonditore d'Italia” o quello dei fratelli Galli, prosecutori della sua attività nonché autori della copia in bronzo del *San Giorgio* di Donatello (1892). Papi e i Galli avrebbero relazionato perfino sullo stato di conservazione di alcuni capolavori in bronzo, fornendo pareri tecnici per operazioni volte ad arricchire importanti gipsoteche. Negli stessi anni, intanto, la produzione di manufatti artistici ad opera dell'Opificio delle Pietre Dure – futura sede di un laboratorio di restauro – veniva portata avanti da mosaicisti, da “maestri di rilievo” ma anche da un'officina di bronzisti anonimi, come l'autore de *l'Italia liberata*, dal modello di Paolo Ricci (1835-1892). Le vicende qui narrate cercano di offrire spunti per studi volti alla ricostruzione dell'attività svolta a Firenze dalle fonderie artistiche o dalle officine minori, plausibilmente legate alla nascita di un settore dedito al restauro dei metalli.

This research focuses on the study of various archival sources that reveal the role and contribution of metal craftsmen in Florence in the post-unification period. Museums or local administrations turned to bronze casting workshops to provide expertise on certain metal works of art or even to repair them. A prominent figure was Clement Papi (1803-1875), owner of an important foundry. After his death, the foundry survived thanks to his assistants, the Galli brothers. The latter produced and signed the bronze copy of Donatello's *Saint George* (1892). Otherwise, as for the other craftsmen and foundrymen of the Florentine Opificio delle Pietre Dure – in the same building that will be converted in restoration workshop –, the identity of the craftsman responsible for casting the small bronze copy of the *Italia liberata* by Paolo Ricci (1835-1892) is still unknown. There are many other events in this chronological and geographical context that need to be studied and clarified. The activity of foundries and copper alloy casting workshops played an important role in artistic craftsmanship, but also in the genesis of the tradition of metal conservation and restoration in Florence.

### 1. *Documenti: dalle attività di formatura alla fusione (e viceversa)*

Tra gli interessi di un laboratorio di restauro rientra a pieno titolo l'approfondimento delle tecniche esecutive così come quello del gergo tecnico. Tale affermazione giustifica la scelta di intraprendere questa riflessione a partire da un significativo documento, rintracciato presso l'Archivio storico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze; si tratta di un

Inventario di attrezzi ed utensili addetti alla Fonderia delle Statue in bronzo della Reale Accademia delle Belle Arti, dati in consegna allo scultore e fonditore Clemente Papi coerentemente agli Ordini Sovrani del 19 aprile 1839<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Firenze, Archivio dell'Accademia di Belle Arti (d'ora in poi ABAFi), *Documenti Lettere e Carte diverse dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze dell'anno 1839*, ins. 35 (trascrizione a cura di Giuseppe Rizzo). Per meglio motivare l'interesse verso il gergo adottato presso i laboratori o le fonderie è necessaria una precisazione: nel 2021 ho concluso una ricerca dottorale,

Questo prezioso insieme di fogli riporta l'elenco di molte delle attrezzature conservate presso lo stabile gestito da Clemente Papi (1803-1875), in un'epoca leggermente precedente al contesto indagato in occasione di queste giornate di studi sulle fonderie artistiche nell'Italia post-unitaria, periodo nel quale entreremo pienamente nelle pagine successive.

La figura di Clemente Papi, il cui profilo biografico e professionale è stato approfonditamente riscoperto in tempi recenti, ha innegabilmente svolto un ruolo cruciale per la promozione di una moderna industria del bronzo a Firenze<sup>2</sup>. Dapprima al servizio di Leopoldo II de' Medici e in seguito del neonato Regno d'Italia, Clemente Papi ha prodotto importanti sculture commemorative nonché riproduzioni in bronzo come il *David* di piazzale Michelangelo, posto alla sommità del noto monumento celebrativo del Buonarroti che si affaccia sulla città di Firenze<sup>3</sup>. Già alla data dell'inventario, risultano attivi presso la fonderia di Clemente Papi anche i garzoni di bottega Pietro (1822-1909) e Leopoldo Galli (1828-1909?), i quali proseguiranno l'attività della fonderia impiantata nei pressi dell'attuale piazza San Marco<sup>4</sup>.

Al 1839 l'elenco di utensili e macchinari in dotazione riporta strumenti quali «un mantice buonissimo, lungo braccia 3»<sup>5</sup>, o ancora «tre raschiatoi di ferro»<sup>6</sup>, ma anche attrezzature individuate con una denominazione decisamente meno immediata. È questo il caso di una imprecisata «barella»<sup>7</sup>. Tale termine è rintracciabile perfino all'interno di moderni manuali di scultura e di fonderia<sup>8</sup>, sebbene risulti essere utilizzato con due significati differenti. In alcuni casi la

ben nota a uno dei curatori di queste giornate di studi sulle fonderie, ovvero al professor Mario Micheli (Baruffetti 2021). La tesi formulava la proposta di un glossario moderno per la conservazione della scultura in bronzo, elaborata a partire dalla selezione di un corpus di testi della seconda metà del Novecento. Queste pubblicazioni includevano manuali di fonderia ma anche pubblicazioni di storia della tecnica o studi tecnologici collegati a diversi progetti di conservazione e restauro. A partire dalla rilettura dei brani, è stato affrontato uno studio linguistico sui termini più ricorrenti, avanzando proposte di definizione o suggerimenti d'uso di molti termini correlati, attestando le frequenze di impegno nel contesto di riferimento. Le riflessioni portate all'interno del presente contributo sono condotte a partire da termini molto più datati, come quelli rilevati sull'inventario della Fonderia di Clemente Papi (1839) e all'interno delle relazioni tecniche di Pietro Galli (1876). Si intendeva infatti verificare l'eventualità di una prosecuzione di impiego di questi lemmi, facilmente testimoniata da qualche occorrenza rintracciata sorprendentemente all'interno del medesimo corpus adoperato per lo studio sincrono del lessico adoperato oggi presso il Laboratorio di restauro dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze.

<sup>2</sup> Rizzo 2012a.

<sup>3</sup> Rizzo 2012a, pp. 307-310; Canali 2020, pp. 128-132.

<sup>4</sup> Per approfondimenti sulle diverse sedi della fabbrica di bronzi fiorentina: Rizzo 2012b. Per un profilo biografico e professionale dei fratelli Galli si rimanda invece a Rizzo 2012a.

<sup>5</sup> AABAFi, *Documenti Lettere e Carte diverse dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze dell'anno 1839*, ins. n. 35.

<sup>6</sup> *Ibidem.*

<sup>7</sup> *Ibidem.*

<sup>8</sup> Clerin 2019, p. 294; Bruni 2004, pp. 14, 103; Giuffredi 2010, p. 123.

parola sarebbe stata adoperata per individuare la portantina manubriata per il crogiolo, mentre in altri è riferita a un'armatura di sostegno che viene addossata e fissata alla madreforma in gesso per facilitarne il trasporto. Il termine *barella* è dunque attestato sia in alcune descrizioni della fase di colata che in relazione alla formatura, operazione funzionale alla realizzazione della forma di fusione per il getto in bronzo. La polisemia del termine è verificabile in due campi piuttosto tangenti, così prossimi da intersecarsi. Come noto, del resto, molti fonditori come Clemente Papi si "formano" muovendo i loro primi passi proprio come formatori (perdonerete il gioco di parole) e spesso la competenza tecnica di questi operatori risulta ben espressa anche nel campo della conservazione di opere d'arte. In un certo senso, il coinvolgimento degli artisti è una circostanza innegabile che, nel caso della scultura, è ben testimoniata anche dall'inserimento di indicazioni sul *Modo di restaurare le sculture* fin dal noto manuale di Francesco Carradori (1802)<sup>9</sup>.

A partire dagli anni Trenta dell'Ottocento, le richieste di calchi tratti da opere medievali o rinascimentali erano particolarmente giustificate anche dai progetti di costruzione delle prime gipsoteche di rilevanza internazionale, quali quella di Berlino (1840), la collezione della Marlborough House di Londra o quella che andrà presto a costituire il Museo di Norimberga (1852)<sup>10</sup>. Le operazioni di formatura che volevano eseguirsi direttamente sugli originali sono testimoniate dalle preventive richieste di autorizzazione rese dietro parere di alcuni esperti della tecnica scultorea. Le loro annotazioni circa i dettagli delle opere da calcare si configurano in effetti come antesignane delle moderne relazioni sullo stato di conservazione di alcune sculture<sup>11</sup>.

Clemente Papi, avviato all'arte della formatura in gesso dal maestro Stefano Ricci, si occupa assieme a quest'ultimo anche di restauro. Relativamente all'attività di formatura portata avanti dai due operatori, da alcuni scritti è confermata la messa a punto di una serie accorgimenti volti alla risoluzione del rischio di danneggiamento degli originali. Stando alle dichiarazioni di Papi stesso, ad esempio, la loro tecnica di esecuzione del calco vedeva l'abolizione dell'uso di grasso di maiale e dell'olio di oliva come distaccanti, ovvero di tutti quei materiali che avrebbero potuto macchiare le superfici delle sculture<sup>12</sup>.

La presenza di numerose richieste di autorizzazioni e una crescente consapevolezza dei possibili rischi derivanti da certe operazioni di formatura, spie-

<sup>9</sup> Carradori 1802, tav. XIII.

<sup>10</sup> Caputo Calloud 1989, p. 22.

<sup>11</sup> Nel 1839, per la realizzazione della copia del gruppo del *Perseo con la testa di Medusa* richiesta dal duca di Sutherland, ad esempio, Clemente Papi descrive dettagliatamente «guasti e imperfezioni [...] prima che si dia principio alla formatura in gesso di detto gruppo». AABAFi, *Documenti Lettere e Carte diverse dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze dell'anno 1839*, ins. 106; Rizzo 2012a, p. 298.

<sup>12</sup> Caputo Calloud 1989, p. 23; Rizzo 2023, pp. 98-126.

gano facilmente la scelta governativa della creazione di un'apposita Commissione Consultiva di Belle Arti per l'emanazione di precise circolari e decreti che, pur non impedendo la circolazione di copie funzionali allo studio, ribadissero la necessità di seguire i regolamenti dettati in materia di calchi, come veniva chiaramente affermato nelle missive inviate in questi anni a tutti gli interessati<sup>13</sup>. Il 29 agosto 1874, dietro insistenti richieste del governo prussiano, il direttore delle Gallerie Fiorentine (in qualità di presidente della suddetta Commissione Consultiva) disponeva ad esempio:

1. Che il lavoro fosse svolto sotto vigilanza della sezione di scultura della Commissione, cui si aggiungeva Clemente Papi;
2. Che i formatori fossero scelti in accordo con la stessa;
3. Che si evitassero nuovi calchi su opere del territorio fiorentino per quei monumenti dei quali si conservavano ancora forme buone;
4. Che le forme fossero "a buono" e che rimanessero di proprietà del Governo Italiano<sup>14</sup>.

Il caso dei calchi richiesti dalla legislazione imperiale della Germania, particolarmente intenzionata ad arricchire le proprie gipsoteche, risulta ben documentato e particolarmente interessante.

Per quanto riguarda le forme da eseguirsi sopra le principali opere del Rinascimento conservate presso il Museo Nazionale (oggi Museo Nazionale del Bargello), le operazioni sarebbero state supervisionate da un incaricato dal Real Governo Prussiano, Enrico Dressel, e – nel caso dei bronzi – da un fonditore esperto. Nel 1875, in seguito alla morte di Clemente Papi, Pietro Galli era ormai diventato contitolare della Real Fonderia nella sua ultima sede e stava portando avanti la fabbrica del suo maestro assieme al fratello Leopoldo<sup>15</sup>. L'anno successivo, l'ex garzone veniva dunque naturalmente coinvolto in qualità di esperto per la redazione di queste perizie dettagliate circa lo stato di conservazione di una serie di sculture e bassorilievi in bronzo. I calchi delle stesse sarebbero stati poi eseguiti dal formatore Pietro Pierotti anche sotto la supervisione del noto storico dell'arte Arnold Wilhelm Bode<sup>16</sup>. Nei suoi appunti, vere e proprie relazioni sui difetti strutturali propri di importanti opere in bronzo, Pietro Galli annotava mancanze, «buchi di getto»<sup>17</sup> o altri difetti di fusione rilevati sui bronzi da calcare.

L'analisi di questi documenti risulta particolarmente preziosa perché attesta il gergo tecnico usato dal fonditore nella descrizione dei fenomeni di degrado

<sup>13</sup> Caputo Calloud 1985, pp. 23-24. Le regolamentazioni in materia di calchi saranno seguite anche più avanti, specie durante la costruzione dell'Esposizione per il V Centenario della nascita di Donatello. Si veda ad esempio: Barocchi, Gaeta Bertelà 1985, pp. 47-55.

<sup>14</sup> Firenze, Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine (d'ora in avanti ASGF), 1874, *Commissione Consultiva di Belle Arti*, pos. 4, ins. 20.

<sup>15</sup> Si rimanda ancora a: Rizzo 2012a; Rizzo 2012b.

<sup>16</sup> Barocchi 1985, p. 52, n. 47.

<sup>17</sup> ASGF, 1876, *Galleria delle Statue*, pos. 1, n. 56.

o dei difetti originatisi all'atto della fusione<sup>18</sup>. Galli sembra adottare i termini *manca* e *lascito* come sinonimi, osservando come «la punta in cima del cappello del Davide [di Donatello] è lasciata»<sup>19</sup>. Relativamente al *Tacchino* di Giambologna, denominato «Gallinaccio in bronzo» osserva «molti buchi provenienti da mancanza di getto» nonché «un buco proveniente dalla mancanza di fusione»<sup>20</sup> all'attaccatura della coda. Quanto al noto *Mercurio volante*, rilevava danni e riparazioni quali «diverse ammaccature nel mascherone» e «la gamba sinistra riattaccata a traverso con dei soprossi, nonché una screpolatura in giù», ma anche un «soprosso nel ginocchio della gamba destra» o ancora «molto soprosso nel basso ventre», arrivando ad osservare perfino che «le ali del cappello sono riattaccate»<sup>21</sup>. Come noto, questa scultura sarà danneggiata dall'alluvione di Firenze e verrà restaurata con l'apertura del ventre e di parte degli arti inferiori. L'intervento di svuotamento della cavità interna, operato del restauratore Bruno Bearzi (1894-1983), veniva concluso con la ricongiunzione delle parti e restituisce oggi un diverso aspetto delle superfici<sup>22</sup>. Di conseguenza, risulta difficile pensare di individuare esattamente quelle caratteristiche annotate nel 1876 e, per farlo, è indubbiamente necessario ricorrere alle rare fotografie databili alla fine dell'Ottocento o alla prima metà del Novecento (fig. 1).

Volendo comunque ripetere la stessa operazione fatta per il termine *barella*, ovvero volendo ricercare i termini usati da Pietro Galli o gli eventuali sinonimi d'uso corrente all'interno di testi moderni, si condivide in questa sede quanto rilevato in relazione a uno dei lemmi più singolari tra quelli sopra citati. Un'occorrenza del termine *soprosso* è stata infatti inaspettatamente ritrovata anche in una descrizione moderna relativa ai difetti di fusione; tale spiegazione fa parte di un testo pubblicato dal fonditore romano Francesco Bruni, testo la cui prima edizione risale al 1994<sup>23</sup>. Come osservato, questo manuale riporta il lemma nella pagina dedicata agli errori commessi in fase di selezione e lavorazione della terra di fusione: vengono qui menzionate quelle *soffiature* che

<sup>18</sup> Una trascrizione integrale di questi documenti si trova anche in Bernardini, Caputo Caloud 1985, pp. 268-271.

<sup>19</sup> Vedi ultime due note precedenti.

<sup>20</sup> Per le seguenti citazioni: *Ibidem*.

<sup>21</sup> Per le seguenti citazioni: *Ibidem*. Nelle relazioni di Pietro Galli sono presenti anche osservazioni circa le colorazioni delle superfici del metallo: «La patina della coda è verde chiaro, il restante dell'animale color terra» (in relazione al Gallinaccio) o «La patina della figura è molto variata dal verde chiaro al terra d'ombra» (descrizione del Mercurio volante).

<sup>22</sup> Baldini, Dal Poggetto 1972, p. 54.

<sup>23</sup> Bruni 2004. Colpisce abbastanza il fatto che l'introduzione all'edizione del 2004 menzioni il nome e il cognome di un vecchio operaio della fonderia Bruni, tale Elio Galli, in quanto si tratta esattamente dello stesso cognome dei fratelli fonditori fiorentini. Elio Galli, personaggio di cui non sono noti né il profilo biografico né tantomeno le vicende professionali, viene ricordato come scopritore dei vantaggi di cariche di polvere di legno finissima all'impasto di polvere di cotto e gesso per la realizzazione dell'anima.



si formano a causa di occlusioni dell'uscita dei gas, ma anche quelli che Brunni chiama proprio «soprossi (spostamenti o sfaldature)»<sup>24</sup> dovuti al distacco del primo strato di mantello interno verso gli strati successivi. Nell'opinione dell'autrice del testo, il suddetto distacco si verificherebbe soprattutto quando la costruzione della forma di fusione (in impasto refrattario), e in particolare la realizzazione del rivestimento esterno, viene operata costruendo dapprima «un muro anche con l'ausilio di mattoni refrattari»<sup>25</sup> e, solo successivamente, colando il resto del mantello nella cavità interna<sup>26</sup>.

Sarebbe piuttosto imprudente avanzare ipotesi circa la genesi del difetto che caratterizzava questa versione del noto soggetto di Giambologna. Si potrebbe in ogni caso concludere che ciò che accomuna il lessico dei formatori e dei fonditori a quello dei restauratori sono soprattutto i termini relativi alle caratteristiche derivanti dalla tecnica di esecuzione. Tuttavia, non è affatto semplice motivare la scarsa fortuna d'impiego di alcune parole o all'opposto la particolare polisemia di altre, specie in relazione allo stesso ambito geografico.

Nell'intenzione di non ridurre questa riflessione a un'analisi del lessico, verranno di seguito presi in esame due casi studio diversi, databili entrambi al periodo post-unitario. Si tratta di opere collegabili alla presenza di fonderie artistiche o di botteghe di bronzisti nella Firenze di fine Ottocento. Le opere risultano entrambe conservate presso la storica sede dell'Opificio delle Pietre Dure e dei Laboratori di restauro di Firenze.

## 2. *La vicenda della copia del San Giorgio di Donatello*

La copia in bronzo del *San Giorgio* di Donatello (fig. 2), visibile fino a pochi anni fa su una facciata esterna della Chiesa di Orsanmichele, sarebbe stata rimossa in vista della realizzazione della nuova copia in marmo<sup>27</sup> e da allora, la replica bronzea è rimasta presso i laboratori di restauro dell'Opificio delle Pietre Dure.

Come noto, il marmo fu scolpito da Donatello tra il 1415 e il 1417 su commissione dell'Arte dei Corazzai e Spadai. A Orsanmichele questa corporazione si era vista assegnare la nicchia del lato settentrionale, meno profonda delle altre perché ricavata nel pilastro entro cui si sviluppa la scala che sale ai piani superiori. Donatello aveva progettato pertanto una struttura architettonica molto semplice, ancora gotica, arricchendola con il bassorilievo in alto e con

<sup>24</sup> Ivi, p. 54.

<sup>25</sup> *Ibidem.*

<sup>26</sup> *Ibidem.*

<sup>27</sup> La copia è esposta dal 2008.

la predella. Verso la fine del Seicento venne presa in considerazione la possibilità di fornire una migliore protezione alla scultura, esposta alle intemperie, trasferendola nella nicchia dell'Arte dei Medici e degli Speciali (sul lato sud) al posto della *Madonna della Rosa* di Piero di Giovanni Tedesco (opera che nel frattempo era stata spostata all'interno). In questo luogo, nel 1858, una sassatura ruppe il naso del San Giorgio, che fu rifatto dallo scultore Lorenzo Bartolini. Due anni dopo, il San Giorgio veniva riposizionato nella sua nicchia originaria, dove sarebbe rimasto fino al 1891, anno del trasferimento definitivo presso il Museo del Bargello<sup>28</sup>. Proprio all'anno della breve ricollocazione entro il tabernacolo dell'Arte dei Corazzai e degli Spadai, è possibile far risalire la prima proposta di sostituzione con una copia. Il giorno 23 giugno 1860, Giuseppe Martelli (1792 –1876), architetto e membro della Commissione conservatrice dei monumenti della città di Firenze indirizzava al barone Bettino Ricasoli, Governatore Generale della Toscana, i punti della propria mozione:

Primo. Che sia tolta la statua del San Giorgio del Donatello, più prestamente che sarà possibile da luogo ove è ora, e sia trasportata nella Galleria delle Statue per situarla in un punto conveniente e decoroso. Secondo: che sia eseguita una forma in gesso del San Giorgio, come fu fatto del David di Michelangelo, per farne poi un getto in bronzo, profittando della Fonderia Papi, la quale ha dato saggi non equivoci di buon resultamento; e che questo getto in bronzo venga collocato nella nicchia a settentrione ove è attualmente la statua in marmo<sup>29</sup>.

La proposta Martelli non sarebbe stata accolta, ma il documento può strappare un sorriso qualora si presti attenzione a due particolari. Innanzitutto, la proposta cita la fonderia di Clemente Papi a una data in cui già vi lavorano sia Pietro che Leopoldo Galli, eredi della fabbrica ed effettivi autori della copia bronzea del San Giorgio. Per di più, la missiva è inviata a Bettino Ricasoli, personaggio immortalato dallo scultore Augusto Rivalta per uno dei monumenti della nuova piazza Indipendenza, che verranno fusi proprio dai fratelli Galli attorno al 1896<sup>30</sup>.

Tornando al San Giorgio, un calco dell'opera sarebbe stato tratto alcuni anni prima dell'idea di realizzarne una copia sostitutiva dell'originale. Sulla base dei documenti rintracciati, la prima forma del San Giorgio, infatti, potrebbe essere stata realizzata già attorno al 1834 da Antonio Banchelli, maestro di Oronzio Lelli o, più plausibilmente, da Clemente Papi. Nel 1883 venne infatti riportata al Ministero della Pubblica Istruzione una testimonianza di Oronzio Lelli stesso, che indicherebbe la datazione del primo calco e che confermereb-

<sup>28</sup> Caglioti 2022, pp. 348-350; Macchioni 1979.

<sup>29</sup> G. Gaeta Bertelà in Barocchi, Collareta 1985, p. 149; Wolfers, Mazzoni, 1980, p. 154.

<sup>30</sup> L'altro monumento, opera di Romanelli, è quello a Ubaldino Peruzzi, primo sindaco di Firenze.

be l'avvenuta distruzione della forma negativa, dalla quale sarebbero tuttavia stati tratti alcuni esemplari<sup>31</sup>.

La documentazione attorno al progetto di una copia del San Giorgio, oggi conservata in gran parte presso l'Archivio Centrale dello Stato, si intreccia con i carteggi relativi al V Centenario della nascita di Donatello, che si sarebbe celebrato nel 1887. In seguito anche all'innegabile spinta data dal progetto di una grande esposizione donatelliana da inaugurarsi nel mese di maggio, venne presto richiesto un nuovo calco del San Giorgio<sup>32</sup>. Il formatore Oronzio Lelli, interpellato dal Comitato del circolo artistico per le onoranze a Donatello, chiese al Ministro della Pubblica Istruzione la concessione di gessi già formati sulle opere dell'artista; contestualmente, veniva domandato il rilascio delle autorizzazioni necessarie a realizzare nuovi calchi tratti da alcuni originali. Questi ultimi sarebbero risultati privi di forme buone all'esecuzione di nuove copie in gesso. Tra le opere da calcare rientra anche la scultura di Donatello per Orsanmichele. In risposta al formatore, lo scultore Enrico Pazzi scriveva una relazione per conto della Prefettura della Provincia di Firenze, dichiarando apertamente l'autorizzazione a calcare il *San Giorgio* nonché il cosiddetto "Zuccone" (*Abacuc*)<sup>33</sup>. Relativamente al calco del San Giorgio veniva inoltre avanzata «per maggior comodità del formatore»<sup>34</sup> l'offerta di una soluzione che avrebbe semplificato le operazioni di movimentazione ed evitato «l'inconveniente di sporcare necessariamente la nicchia con gesso ed altro»<sup>35</sup>. La scultura di Donatello si sarebbe potuta spostare nella vicina chiesa di san Carlo,

<sup>31</sup> I documenti rintracciati testimoniano la trasmissione da parte di Fiorelli, Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, di una richiesta del Ministro della Pubblica Istruzione datata 8 ottobre 1883: «prego la S. V. di sapermi dire, non risultandomi ora dalle carte di quest'ufficio, dove e in quali mani attualmente si trovi la forma della statua di Donatello san Giorgio esistente in Or San Michele, il cui calco figura presso il Museo di Berlino». La risposta del Direttore delle Gallerie, datata Firenze 11 dicembre 1883, riporta la notizia che la matrice sarebbe stata adoperata per la realizzazione del calco (positivo in gesso) conservato al Museo di Berlino e sarebbe stata eseguita dal formatore Banchelli ma «dopo cavatone alcuni esemplari, fu rotta, siccome allora si praticava, sia per recuperare la cera, sia per non tenere soverchio ingombro nei magazzini. Queste notizie, a mia richiesta, forniva il formatore Oronzio Lelli, a quel tempo già iniziato all'arte che ora con tanto suo onore esercita». ASGF, 1883, *Museo Nazionale*, pos. 9, ins. 98; si veda anche ASGF, 1897, *Museo Nazionale del Bargello*, pos. 5, ins. 10.

<sup>32</sup> *Esposizione Donatelliana nel R. Museo Nazionale in Firenze*, 1887. Una corposa documentazione relativa al Centenario di Donatello e all'esposizione donatelliana si trova in: Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti (d'ora in avanti ACS, MPI, AABBA) *Divisione scavi, musei e gallerie*, II versamento, I parte, b. 57, sfasc. 1037).

<sup>33</sup> Per ragioni conservative, non viene invece autorizzato il calco del basamento bronzeo della *Giuditta*. ACS, MPI, AABBA, *Divisione scavi, musei e gallerie*, II versamento, I parte, b. 57, sfasc. 1037, doc. del 19 gennaio 1887, prot. 552.

<sup>34</sup> ACS, MPI, AABBA, *Divisione scavi, musei e gallerie*, II versamento, I parte, b. 57, sfasc. 1037, doc. del 19 gennaio 1887, prot. 552.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

di fronte a Orsanmichele. All'interno dell'edificio si sarebbero così svolte le operazioni di formatura sull'originale in marmo, per poi trasportare quest'ultimo verso il Museo Nazionale. Quanto alla nicchia dell'Arte dei Corazzai e Spadai, il documento riporta il nuovo suggerimento di inserirvi una copia in bronzo, materiale ritenuto più resistente del lapideo all'esposizione in ambiente esterno<sup>36</sup>.

Il lungo dibattito sull'opportunità di una copia, nonché sul materiale che meglio si sarebbe prestato all'esecuzione della stessa, vede fronteggiarsi le diverse opinioni della Commissione Permanente di Belle Arti, con quelle della prefettura della provincia di Firenze, della Commissione Conservatrice dei Monumenti, o del Comitato del circolo artistico per le onoranze a Donatello. Le mozioni rivolte al Ministro della Pubblica Istruzione e i verbali delle adunanze svoltesi a Firenze si susseguirono per tutto il 1887 e apparentemente, sembra che nessuna opinione sia riuscita a prevalere in via definitiva entro la data delle celebrazioni, che videro il marmo originale rimanere esposto in esterno lungo la facciata di Orsanmichele<sup>37</sup>. Il progetto di eseguire una copia del san Giorgio continuò tuttavia ad essere sottoposto a pareri negli anni successivi, complice anche il successo delle celebrazioni e della mostra donatelliana. Parallelamente, grazie anche agli introiti derivanti dagli ingressi dei visitatori all'esposizione donatelliana, si stava lavorando all'istituzione delle nuove sale dedicate a Donatello presso il Museo del Palazzo Pretorio (Bargello). Alla fonderia dei fratelli Galli, intanto, era stato richiesto un preventivo per la realizzazione di una copia in bronzo del San Giorgio, a partire dal calco di Lelli, attraverso la fusione «col sistema di Benvenuto Cellini a cera perduta»<sup>38</sup>. Per far fronte alla spesa stimata, pari a 4000 lire dell'epoca, i titolari della fonderia di via Cavour scrivevano:

Tale somma potrà essere rappresentata in tanto bronzo da consegnarsi a titolo di pagamento in ragione di tonnellate 3 e quintali 1 col prezzo corrente di L. 130 al quintale<sup>39</sup>.

Il suggerimento veniva accolto da Luigi del Moro dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Toscana<sup>40</sup>. Egli avanza di fatto la proposta di recuperare i 35 quintali di bronzo necessari mediante la rifusione di vecchi manufatti: due torchi monetari della zecca granducale. I torchi in questione sarebbero stati ceduti dal Ministero del Tesoro al Direttore delle Regie

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Esposizione Donatelliana nel R. Museo Nazionale in Firenze. V Centenario di Donatello (1887), catalogo della mostra (Firenze, maggio 1887), Firenze: Tip. dei Fratelli Bencini, p. 13.*

<sup>38</sup> ACS, MPI, AABBA, *Divisione scavi, musei e gallerie*, Il versamento, I parte, b. 57, sfasc. 1037, doc. del 26 maggio 1890.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> La figura di Luigi del Moro viene menzionata più volte nelle vicende raccontate in: Canali 2020.

Gallerie fiorentine<sup>41</sup>. Già nel 1872 Aurelio Gotti ne aveva infatti richiesta la consegna presso il Museo Nazionale, all'epoca sottolineando l'interesse storico dei manufatti<sup>42</sup>. Eppure, a soli vent'anni di distanza, i torchi risultavano in stato di abbandono presso i depositi del Bargello stesso, considerati interessanti solo come eventuale fornitura di materia metallica<sup>43</sup>.

Accettata dunque la proposta di un recupero di bronzo per “pagare in materia” l'equivalente del prezzo calcolato dalla fonderia Galli, a partire dall'estate del 1890, come attestano i documenti, sembrerebbe dapprima imminente l'avvio del lavoro e forte l'attesa, poi frequente l'invio di sollecitazioni. Nel frattempo, altri pretendenti avrebbero comunque continuato a cercare fino all'ultimo di “spuntare” la commissione. Tra questi Giuseppe Pellas, maestro della galvanoplastica. La sua proposta include un opuscolo pubblicitario, datato maggio 1888, volto a sponsorizzare i vantaggi di questa moderna tecnica come soluzione alternativa per la realizzazione di riproduzioni in bronzo<sup>44</sup>.

Tuttavia la fama raggiunta dalla fonderia Galli e gli accordi preliminari dell'Ufficio Regionale con questa importante industria della città di Firenze, avrebbero fatto sì che nessun'altra proposta attecchisse. Il 19 luglio 1891 Del Moro testimoniava la consegna di un torchio monetario della zecca (uno solo, di grandi dimensioni) e l'avvenuta «spezzatura»<sup>45</sup> dello stesso, ovvero la trituratione delle parti utili. L'operazione costò 197 lire dell'epoca, a fronte di un recupero di circa 34 quintali di lega<sup>46</sup>.

Del Moro avrebbe trasmesso anche una perizia aggiornata delle spese per la fusione del San Giorgio; stando al documento, il costo del calco, opera di Oronzio Lelli con l'aiuto di Carlo Giorgetti, sarebbe ammontato a 2000 lire, mentre quello della fusione a cera persa a 4090 lire, di cui 4030 avrebbero potuto essere pagate in fornitura di materiale<sup>47</sup>. Da una missiva del 28 luglio 1892, la forma in cera risulterebbe in corso d'esecuzione presso la fonderia di via Cavour<sup>48</sup> e a testimoniare è il direttore delle Gallerie e Musei fiorentini,

<sup>41</sup> ACS, MPI, AABBA, *Divisione scavi, musei e gallerie*, I versamento, b. 198, docc. 13 giugno 1890, 13 dicembre 1890, 29 dicembre 1890, 2 gennaio 1891, 19 gennaio 1891.

<sup>42</sup> ASGF, *Museo Nazionale*, pos. 7, ins. 6, Torchi monetari della zecca fiorentina.

<sup>43</sup> ACS, MPI, AABBA, *Divisione scavi, musei e gallerie*, I versamento, b. 198, docc. ricordati alla nota 47.

<sup>44</sup> ACS, MPI, AABBA, *Divisione scavi, musei e gallerie*, I versamento, b. 198, doc. 14 novembre 1890, San Giorgio del Donatello. Proposta Pellas per la sua riproduzione in galvanoplastica. In questi anni la galvanoplastica trova spazio anche presso alcuni padiglioni delle Esposizioni Universali.

<sup>45</sup> ACS, MPI, AABBA, *Divisione scavi, musei e gallerie*, II vers., I parte, b. 57, doc. 9 luglio 1891.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> ACS, MPI, AABBA, *Divisione scavi, musei e gallerie*, II vers., I parte, b. 57, doc. 9 luglio 1892.

<sup>48</sup> ACS, MPI, AABBA, *Divisione scavi, musei e gallerie*, II vers., I parte, b. 57, docc. 9 luglio e 28 luglio 1892.

Enrico Ridolfi, il quale si rammaricava di aver scoperto – a sua detta per puro caso – che il giorno 22 novembre 1892 era già in corso la collocazione della copia in bronzo nella nicchia esterna di Orsanmichele. Al Ministro della Pubblica Istruzione egli sembra poter solo testimoniare a distanza l’ottimo risultato della fusione, non essendo riuscito a farsi accogliere presso la fonderia Galli<sup>49</sup>.

La copia in bronzo del San Giorgio è stata restaurata dall’Opificio delle Pietre Dure tra 1987 e 1988. In questa occasione i restauratori hanno operato la rimozione meccanica di croste nere compatte miste a prodotti di corrosione, adoperando le metodologie all’epoca in uso. Hanno poi applicato nuovi protettivi per l’esposizione all’esterno, interrogandosi sulle diverse prestazioni di alcuni prodotti<sup>50</sup>. Negli anni Duemila nuove concezioni in materia di copie hanno portato alla rimozione della statua in bronzo, sostituita con una copia in resina che simulasse morfologia e colore del materiale adoperato da Donatello per l’originale. Il bronzo dei Galli è stato così spostato presso la corte interna dello stesso Opificio delle Pietre Dure. Qui è stato oggetto di nuove sperimentazioni di protettivi per bronzi in esterno e di una nuova campagna di indagini, che ha caratterizzato la lega a partire dal campionamento di due frammenti di materiale (per l’esattezza, due creste di fusione interne al basamento). Stando ai risultati forniti tramite analisi SEM/EDS, il bronzo usato dai Galli sembrerebbe una lega ad alto tenore di rame, con stagno compreso tra l’8 e il 10%, con piccole percentuali di piombo. Lo zinco risulta presente solo in tracce<sup>51</sup>. La curiosità verso la composizione della lega di un torchio simile a quelli appartenuti alla zecca granducale può essere facilmente comprensibile. Questo dato potrebbe aiutare a capire se la fonderia Galli abbia ragionevolmente operato modifiche tramite l’introduzione di specifici alliganti, o se viceversa i fonditori abbiano usato esclusivamente la materia prima ottenuta dalla triturazione del torchio monetario.

Del resto, le fusioni operate dalla fonderia in questi anni risultano moltissime: a solo titolo d’esempio basta citare il portale posto nella nuova facciata del Duomo di Firenze o i ricordati Monumenti a Ubaldino Peruzzi e Bettino Ricasoli nella rinnovata Piazza dell’Indipendenza. La firma parlante “Galli Fusero” risulta inclusa tra i sigilli apposti anche su molte fusioni consegnate all’estero. Il successo di questa fonderia è efficacemente narrato dal giornalista Paolo De Anna (1950-2019) nel suo libro *Novecento di bronzo*, un racconto incentrato sulla produzione di un’altra famiglia, i Vignali, anch’essa operante

<sup>49</sup> ACS, MPI, AABBA, Divisione scavi, musei e gallerie, Il vers., I parte, b. 57, doc. 22 novembre 1892. È datato 22 novembre 1892 anche il verbale di consegna del lavoro, firmato da Del Moro e da Pietro Galli in persone. Il verbale ricorda tutte le operazioni svolte e le voci di spesa.

<sup>50</sup> Archivio Restauri dell’Opificio delle Pietre Dure di Firenze (d’ora in avanti AOPD), GR10228, scheda di restauro.

<sup>51</sup> AOPD, GR12596; AOPD, GR12596\_Scheda di analisi S 518.2. La lega è stata caratterizzata mediante spettroscopia tramite sonda del microscopio elettronico a scansione, ovvero tramite SEM/EDS (Scanning Electron Microscope/Energy Dispersive x-ray Spectroscopy).

nel settore delle fusioni artistiche. Le vicende delle aziende gestite dai Vignali si intrecciano con le attività svolte dai Galli (fig. 3). Basti pensare che Gusmano Vignali (1867-1953), nato a Roma e arrivato a Firenze alla fine dell'Ottocento, avrebbe inizialmente lavorato proprio presso lo stabilimento Galli di via Cavour prima di avviare una propria attività in viale Petrarca. Il fratello di Gusmano, Raffaello (1877-1940), sarebbe inoltre entrato in affari con uno dei figli di Pietro Galli. A partire dal 1903, infatti, Lamberto Galli (1860-1925) e Raffaello Vignali portarono avanti l'attività della *Galli è Vignali* di Budapest, fonderia dalla quale sono usciti i principali monumenti in bronzo della capitale ungherese, come quelli che si stagliano in piazza degli Eroi.

Qualche anno più tardi Emma Vignali, figlia di Gusmano, avrebbe sposato Bruno Bearzi. Il fonditore risultava dapprima incardinato presso la Officine Galileo poi, dal 1935, sarebbe diventato erede e titolare della fonderia del suocero; Bearzi si sarebbe poi presto affermato come restauratore presso il Laboratorio della Vecchia Posta svolgendo importanti interventi, come il ricordato restauro del *Mercurio volante*<sup>52</sup>.

Sia Clemente Papi che l'allievo Pietro Galli e – alcuni anni più tardi – Bruno Bearzi – sono stati dunque chiamati a relazionare sullo stato di conservazione e a intervenire su alcune opere in bronzo. Talvolta si tratta sorprendentemente delle stesse opere, come appunto nel caso della scultura del Giambologna conservata presso il Museo Nazionale del Bargello, analizzata da Pietro Galli e, dopo l'alluvione, trasportata presso i Laboratori della Vecchia Posta. In questi anni i laboratori fiorentini di restauro stanno per spostarsi presso la Fortezza da Basso e poi presso le sedi dello storico Opificio delle Pietre Dure di via degli Alfani.

### 3. *La Galleria dei Lavori in Pietre Dure e l'officina dei bronzisti*

A Firenze l'autentica produzione della manifattura dell'Opificio delle Pietre Dure era stata portata avanti anche dopo l'Unità d'Italia, anni che vedono le figure dei mosaicisti e dei maestri di rilievo interfacciarsi con bronzisti e fonditori<sup>53</sup>. La presente riflessione è scaturita dall'osservazione del secondo manufatto individuato quale caso-studio, ovvero un bronzetto raffigurante l'*Italia liberata*, tratto dal modello dello scultore Paolo Ricci (1835-1892) (fig. 4).

Paolo Ricci nacque a Fiesole il 23 aprile 1835, quartogenito di molti fratelli. In seguito alla morte dei genitori Gregorio Ricci e Massima Boni, restava orfano in giovanissima età e veniva affidato alle cure del professor Aristodemo Costoli, che lo avrebbe avviato precocemente all'arte della scultura. Nel 1852

<sup>52</sup> De Anna 2013, pp. 61-65.

<sup>53</sup> Bertelli 2015, pp. 69-72; L. Di Mucci in Maccabruni, Marchi 2015, p. 75.

ottenne il suo primo riconoscimento presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze: la sua prima medaglia d'argento al disegno d'ornato. Nel 1854 il professore Alessandro Mazzei commentava con queste parole un ulteriore riconoscimento: «in due anni (non compiuti) [Ricci] ottenne lodevolmente il premio, avendo con ricercata intelligenza riprodotto in disegno un ornato da un bassorilievo in plastica»<sup>54</sup>. Nel 1855, appena vent'ebbe, Paolo Ricci veniva così accettato come apprendista lavorante presso il Regio Opificio delle Pietre dure di Firenze. Nel 1866 il direttore delle RR Gallerie di Firenze, Aurelio Gotti, interveniva per farlo nominare Maestro per i lavori di rilievo (nomina con Decreto Reale). Paolo Ricci avrebbe di conseguenza partecipato a numerose esposizioni universali. All'interno della produzione dello stabilimento delle Pietre Dure di Firenze – di fatto collettiva e spesso anonima –, sono a lui attribuiti con certezza alcuni manufatti in pietre dure: la statuetta rappresentante Cimabue e quella con il *Dante ambasciatore*, una cassetta per conservare alcuni manoscritti del Manzoni, un busto di Michelangelo in diaspro di Volterra, alcuni cammei e altri oggetti di rilievo.

Egli avrebbe creato per certo anche l'*Italia che accoglie Venezia* (o *Italia liberata*), un'opera progettata e realizzata con l'aiuto di Adolfo Mattolini e Antonio Reggioli da S. Leonardo in Arcetri<sup>55</sup>. La statuetta, iniziata attorno agli anni Settanta dell'Ottocento, risulta ancora oggi incompiuta; rimasta nei depositi dopo la scomparsa del Ricci, sarebbe stata parzialmente ricomposta nel 1952. Oggi le diverse pietre, come calcedonio, agata di Goa, diaspro di Sicilia e altre ancora, risultano tutte assemblate a comporre parte della figura e del leone; mentre alcuni finimenti, così come la spada, sono in lega di rame.

La versione in bronzo (fig. 4) risulta di fatto la traduzione del calco negativo tratto dal prototipo in terracotta policroma, come si può comprendere comparando le tre versioni del soggetto. Come è facile osservare, il leone in diaspro giallo di Sicilia, appare ancora allo stato di abbozzo, mentre il bozzetto in terracotta policroma testimonia l'aspetto del prototipo realizzato dallo scultore in vista della traduzione con la tecnica del commesso (fig. 5).

Lo scudo sabauda, ad esempio, riporta le date solo nel modello in gesso colorato e nella traduzione in bronzo. A un'osservazione ravvicinata del bozzetto è inoltre possibile cogliere, nonostante le normali rilavorazioni a freddo di alcuni dettagli, il richiamo ai volumi del modello plasmato in terra. È plausibile ipotizzare che alcuni particolari della statuetta in pietre dure, come le date o le catene spezzate, sarebbero stati effettuati tramite inserti metallici, al pari dei finimenti della spada<sup>56</sup>.

Nella biografia di Ricci, pubblicata nel 1906, l'*Italia* è raccontata inserendo

<sup>54</sup> Brunori 1906, pp. 35-36, nota 1.

<sup>55</sup> Ivi, pp. 35-42.

<sup>56</sup> cfr. scheda OA 09/00170240.



proprio una foto di corredo, che mostra il soggetto nella versione “più completa”, ovvero sul piedistallo ottagonale realizzato da Pietro Brunacci per la scultura in pietre dure<sup>57</sup>.

Tramite l'osservazione diretta del getto in bronzo si possono cogliere dettagli utili alla formulazione di ipotesi relative alla tecnica di realizzazione. Il bronzetto potrebbe essere stato realizzato con metodo di fusione a cera persa parzialmente indiretto, come dimostra l'esplorazione della cavità interna. È infatti possibile osservare i probabili segni dello sciacquo delle cere entro i cavi di un calco a tasselli, o le cosiddette “bave” di ricucitura. Queste ultime costituirebbero le tracce di una giunzione delle cere ottenute dai tasselli negativi dello stampo in fase di costruzione del modello intermedio. Sulle pareti interne del bronzetto sono inoltre visibili residui di due diversi impasti di terra di fusione (la cosiddetta “anima”) e parti di armature in ferro.

Anche sulla patinatura potremmo discutere a lungo, caratterizzando i materiali presenti e comparandoli a quelli usati per la qualificazione superficiale di altri bronzetti. La superficie esterna presenta infatti un colore tendente al marrone-bruno caratterizzato da lumeggiature intenzionali e localizzate di colore verde, che enfatizzano alcune porzioni del modellato. Tendenzialmente, queste coincidono con le parti più scabre, ovvero con quelle che presentano un minor grado di finitura e di levigazione delle superfici. Simili qualificazioni di colore verde, spesso definite come emblematiche di un particolare apprezzamento delle superfici naturalmente alterate dal tempo, sono peraltro osservabili anche in bronzetti di epoca rinascimentale se non in quelli a noi contemporanei. Se in alcuni casi è ragionevole pensare agli effetti di alterazioni incorse nel tempo, spesso è anche possibile orientarsi verso l'ipotesi che si tratti di patinature intenzionali, originariamente presenti sulle superfici.

In seguito a questa breve descrizione dei particolari del bronzetto, sarebbe davvero interessante disporre di maggiori dati sull'officina che avrebbe plausibilmente realizzato la fusione e la finitura dell'*Italia liberata*. L'Archivio Storico dell'Opificio conserva a tal proposito un documento del 1868, che attesterebbe l'autorizzazione alla consegna di modelli o forme per farne eseguire il getto in bronzo<sup>58</sup>. Stando a quanto riportato nel foglio, i maestri di rilievo come Ricci avrebbero avuto possibilità di delegare la realizzazione di bronzi anche a professionisti esterni alla manifattura, sebbene il documento non riporti alcun nominativo.

È tuttavia indubbio il fatto che all'interno dello stabilimento esisteva a quest'epoca un ambiente progettato per le officine di alcuni bronzisti, come si evince osservando la collezione di disegni e piante antiche custodita presso lo stesso Opificio. Riordinato in tempi recenti, questo fondo ha permesso di

<sup>57</sup> Brunori 1906, p. 42.

<sup>58</sup> AOPD, pos. Z, ins. 83, n. 1, documento del 14 luglio 1868.

delineare con esattezza cambi di collocazione e mutati confini della sede della manifattura, ipotizzando anche la configurazione di alcuni ambienti. Come è noto, la nascita ufficiale di un grande laboratorio organizzato per la produzione di manufatti in pietre dure e in marmi pregiati risale al 1588 per opera di Ferdinando I de' Medici. Durante la direzione di Luigi Siries (?-1754), la Galleria dei Lavori aveva già subito un fondamentale cambiamento logistico, che era stato quasi un ritorno alle origini: si tratta del trasferimento dagli Uffizi alla zona di San Marco, dove la sua attività era iniziata in epoca medicea. Nel 1796 veniva poi scelta una ubicazione prossima all'Accademia: l'ex monastero di San Niccolò, confinante con l'ex ospedale di San Matteo e situato tra Via del Cocomero e Via del Ciliegio, l'attuale via degli Alfani<sup>59</sup>.

La legenda della *Pianta della R. Galleria dei Lavori situata nello stabile detto di San Niccolò. Piano Terreno*, riporta infatti l'indicazione dell'«Officina Bronzisti»<sup>60</sup>, collocata negli ambienti n. 4 e n. 2 (fig. 6). Pur avendo compreso il ricorso a “terzisti” così come la presenza di un'officina interna, relativamente al manufatto che ha stimolato la ricerca attorno ai bronzisti e agli altri operatori di getti in bronzo per la manifattura, la ricerca d'archivio non ha purtroppo contribuito a stabilire la paternità del bronzetto rappresentante l'*Italia che accoglie Venezia*. A titolo di ipotesi, è infatti plausibile pensare sia che il getto sia stato delegato a un laboratorio esterno, sia che possa essere stata coinvolta l'officina di bronzisti interna allo stabilimento. A quest'ultima è forse possibile ricollegare anche i finimenti della spada dell'Italia in pietre dure, così come le porzioni in bronzo dorato, a guisa di draghi alati, o ancora i festoni con bucrani, impreziositi da gemme o altre pietre, che adornano il basamento ottagonale in diaspro attribuito a Pietro Brunacci.

#### 4. *Dalle fusioni al restauro*

In epoca post-unitaria gli operai dell'Opificio sarebbero stati coinvolti nel restauro, prevalentemente in quello di manufatti lapidei, ma relativamente alle sculture in bronzo è documentato un atteggiamento di maggiore prudenza. Nel 1884 l'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Toscana o la Commissione Conservatrice dei Monumenti cercarono ad esempio di dissuadere il sindaco di Firenze e la prefettura dall'ordinare la pulitura di alcuni monumenti in bronzo, quali le fontane del Tacca in Piazza Santissima Annunziata. L'interesse dell'amministrazione periferica verso figure di esperti

<sup>59</sup> Zuffanelli 2005.

<sup>60</sup> Opificio delle Pietre Dure, Inventario Disegni Opificio (d'ora in avanti OPD, IDO), n. 175, *Pianta della R. Galleria dei Lavori situata nello stabile detto di San Niccolò. Piano Terreno*, china e acquerello su carta, risalente al secolo XIX, cm 455 × 580.

pari ai «fabbricanti di bronzi»<sup>61</sup> sembra legato alla ricerca di professionisti per meri incarichi occasionali, selezionandoli anche tra gli operatori assunti dalla Soprintendenza o dall'Opificio, ma andando a individuare prevalentemente le figure dotate di particolari sensibilità verso la materia metallica ottenuta per fusione. Sono talvolta interpellati altri bronzisti e fonditori operanti presso officine private e vere e proprie fonderie artistiche. È il caso del coinvolgimento, già nel settembre 1870, del Real Fonditore Clemente Papi per la «lavatura»<sup>62</sup> di una statua del Giambologna, ma anche di quello di uno dei bronzisti che, nel 1915, sembra aver collaborato con l'Opificio al restauro della statua del *Perseo* di Benvenuto Cellini<sup>63</sup>. In quest'ultimo caso, come si legge nel documento ritracciato presso l'Archivio Storico dell'Opificio, il nome del lavorante coinvolto esce dall'anonimato: si tratterebbe del bronzista «Barlacchi»<sup>64</sup>.

##### 5. Spunti per una riscoperta di professionisti, botteghe e laboratori nella Firenze post-unitaria

La figura del bronzista Barlacchi è stata indagata presso l'Archivio Storico della Camera di Commercio. Qui sono infatti conservati documenti quali il *Registro delle Società dal 1883 al 1923*<sup>65</sup>, avviato con l'entrata in vigore del Codice di commercio del Regno. Accanto a questa preziosa raccolta, la quale tuttavia riporta prevalentemente nomi di imprese collettive, l'archivio conserva anche altri preziosi elenchi.

Per arrivare al nome di battesimo di Barlacchi («Leopoldo, figlio di Tommaso»<sup>66</sup>) è stato per l'appunto necessario avvalersi di ulteriori strumenti di ricerca. Tra questi figurano le carte, in buona parte rese purtroppo illeggibili dall'alluvione del 1966, relative ai censimenti realizzati per la pubblicazione dei volumi dedicati alla *Statistica industriale della provincia di Firenze*<sup>67</sup>. Un foglio dattiloscritto con annotazioni a penna, relativo al censimento del 1902, riporta un elenco di «Bronzisti ed Ottonai»<sup>68</sup> che include un tal Barlacchi Leo-

<sup>61</sup> Queste le parole – tradotte dal francese – risalenti al secolo precedente che vengono usate da tal Le Comte. M. di Montfort nella missiva rivolta alla Direzione delle Reali Gallerie ove egli domanda chi siano i migliori fabbricanti di bronzi. ASGF, 1884, *Direzione*, pos. 1, ins. 55.

<sup>62</sup> ASGF, 1870, *Commissione Consultiva*, pos. 5, ins. 43, *Pulitura della Statua in bronzo rappresentante S. Marco di Gian Bologna*.

<sup>63</sup> AOPD, pos. A, ins. 311, n. 12, doc. 15 ottobre 1915.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> Raffaelli 2015.

<sup>66</sup> Archivio Storico della Camera di Commercio di Firenze (d'ora in avanti ACCFi), *Liste degli elettori e degli elegibili*, anno 1874.

<sup>67</sup> Ad es. Camera di Commercio ed Arti di Firenze 1904, pp. 31-32, 155-156.

<sup>68</sup> ACCFi, *Statistica industriale 1902-1910*, 8 1902 Parte II.

poldo, la cui sede operativa risulterebbe collocata a Firenze presso via Monalda 2, lungo una traversa dell'attuale via Porta Rossa.

Il Registro delle società e questi ultimi documenti sarebbero utilissimi anche per approfondire l'assetto di molte fonderie (la fonderia Galli, la Fonderia delle Cure, la Vignali), se non per indagare quello di ditte specializzate nel commercio di terre da fonderia o di altre materie prime. Altri documenti, sono risultati particolarmente interessanti: si tratterebbe delle *Liste degli elettori e degli elegibili*, elenchi che riportano i cognomi, i nomi di battesimo, la paternità e la professione di tutti gli iscritti ogni anno alla Camera di Commercio ed Arti.

Il nome del bronzista Barlacchi compare nella lista del 1874 e in quella del 1876, molti anni prima dell'affidamento del lavoro su Cellini (sarà lo stesso o un predecessore?). Nelle liste del 1870 troviamo invece il nome di Papi, ma anche quello del bronzista Corsini, considerato uno dei migliori bronzisti di Firenze<sup>69</sup>.

## 6. Conclusioni

Ribadendo innanzitutto l'importanza di affinare e "incrociare" le ricerche condotte da archivisti, storici dell'arte, tecnici e restauratori, è possibile sottolineare la necessità e l'importanza di ricerche tese a indagare l'attività svolta dalle officine e dalle fonderie artistiche operanti a Firenze nel periodo che va dal 1860 al 1915. Ciò consentirebbe di far uscire dall'anonimato molti bronzisti e operatori di fonderie, chiarendone anche i rapporti con opifici ed enti locali, come la Soprintendenza ai Monumenti. Il ruolo svolto dalle fonderie nella produzione di calchi e copie dovrebbe essere indagato anche rivalutando questi manufatti, come si auspica per la copia del *San Giorgio* di Donatello, per il bronzetto dell'*Italia liberata* e per i numerosi calchi depositati oggi presso le gipsoteche di tutta Europa o presso molti laboratori dismessi.

Anche i documenti elaborati da questi artigiani, come le relazioni scritte da fonditori come Papi, Galli, Vignali e Bearzi in riferimento a sculture in bronzo dovrebbero auspicabilmente essere oggetto di nuovi studi lessicali. Questo approccio consentirebbe infatti di formulare ipotesi per l'interpretazione dei dettagli delle opere analizzate, anche con l'ausilio di indagini scientifiche, e di rivalutare i dettagli tecnici plausibilmente originari o quelli modificati dagli interventi di consolidamento strutturale o di revisione della patina superficiale di cui potrebbe essersi persa traccia, come verificato per il *Mercurio* del Bargello.

<sup>69</sup> ACCFi, *Liste degli elettori e degli elegibili*, anni 1870, 1874 e 1876.

*Riferimenti bibliografici / References*

- Baldini U., Dal Poggetto P., a cura di (1972), *Firenze Restaura: Il Laboratorio nel suo quarantennio*, catalogo della mostra di opere restaurate dalla Soprintendenza alle Gallerie (Firenze, 18 marzo - 4 giugno 1972), Firenze: Sansoni.
- Barocchi P., Collareta M., a cura di (1985), *San Giorgio, Omaggio a Donatello. Donatello e la storia del Museo*, catalogo della mostra (Firenze, 19 dicembre 1985 - 30 maggio 1986), Firenze: Studio per Edizioni Scelte.
- Baruffetti M. (2021), *Per un glossario interdisciplinare rivolto alla conservazione della scultura in bronzo*, Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo, A.A. 2017-2021.
- Bernardini L., Caputo Calloud A., a cura di (1985), *Donatello e il primo Rinascimento nei calchi della Gipsoteca*, catalogo della mostra (Firenze, Istituto Statale d'Arte, 19 dicembre 1985 - 30 maggio 1986), Firenze: SPES.
- Bertelli F. (2015), *L'Opificio delle Pietre Dure negli anni di Firenze Capitale*, in *Una capitale e il suo architetto: eventi politici e sociali, urbanistici e architettonici: Firenze e l'opera di Giuseppe Poggi*, catalogo della mostra (Firenze, Archivio di Stato, 3 febbraio - 6 giugno 2015), a cura di L. Maccabruni, P. Marchi, Firenze: Polistampa, pp. 69-72.
- Bruni F. (2004), *La fusione artistica a cera persa*, Roma: Apeiron.
- Brunori D. (1906), *Giovanni Bastianini e Paolo Ricci, scultori fiesolani. Cenni biografici con illustrazioni*, Firenze: Tip. Domenicana.
- Caglioti F., a cura di (2022), *Donatello. Il Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, 19 marzo - 31 luglio 2022), Firenze: Marsilio.
- Camera di Commercio ed Arti di Firenze, a cura di (1904), *Statistica industriale della provincia di Firenze*, Firenze: G. Carnesecchi e figli.
- Canali F. (2020), *Restauro conservativo di monumenti celebrativi del Cinquecento a Firenze tra Otto e Novecento e allestimenti museali per Michelangelo*, «Bollettino della Società di Studi fiorentini», 28/29, Firenze: Emmebi Edizioni, pp. 91-132.
- Caputo Calloud A. (1989), *La dotazione di calchi di opere rinascimentali nell'Accademia di Belle Arti ed il centenario di Michelangelo (1784-1875)*, in *La scultura italiana dal XV al XX secolo nei calchi della Gipsoteca*, catalogo della mostra (Firenze, Istituto Statale d'Arte, 1989) a cura di L. Bernardini, A. Caputo Calloud, M. Mastrorocco, Firenze: SPES.
- Carradori F. (1802), *Istruzione elementare per gli studiosi della Scultura*, Pisa: Tipografia della Società Letteraria.
- Clerin P. (2019), *Manuale di scultura. Tecniche, materiali, realizzazioni*, Roma: Armando.
- De Anna P. (2013), *Novecento di bronzo. Segreti e rivelazioni dalle statue dei Vignali*, Firenze: Tipografia Risma.
- Esposizione Donatelliana nel R. Museo Nazionale in Firenze. V Centenario*

- di Donatello* (1887), catalogo della mostra (Firenze, maggio 1887), Firenze: Tip. dei Fratelli Bencini.
- Giuffredi A. (2010), *Formatura e fonderia: guida ai processi di lavorazione*, Firenze: Alinea.
- Maccabruni L., Marchi P., a cura di (2015), *Una capitale e il suo architetto: eventi politici e sociali, urbanistici e architettonici: Firenze e l'opera di Giuseppe Poggi*, catalogo della mostra (Firenze, Archivio di Stato, 3 febbraio – 6 giugno 2015), Firenze: Polistampa.
- Macchioni S. (1979), *Il San Giorgio di Donatello: storia di un processo di musealizzazione*, «Storia dell'arte», n. 35/37, pp. 135–156.
- Raffaelli I. (2015), *Le società storiche fiorentine nate dal 1883 al 1923: i primi quaranta anni del Registro delle Società nei documenti d'archivio*, Firenze: Camera di Commercio di Firenze <<https://www.fi.camcom.gov.it/studi-e-informazione-economica/societ%C3%A0-fiorentine-nate-dal-1883-al-1923>>, 20.09.2023.
- Rizzo G. (2023), *Il Grand Tour dei duchi di Sutherland (1838-1839) e la genesi del gusto neo-Rinascimento tra Firenze e l'Inghilterra*, Heidelberg: Arthistoricum.net, <<https://doi.org/10.11588/artdok.00008532>>, 10.09.2023.
- Rizzo G. (2012a), *Clemente Papi "Real Fonditore": vita e opere di un virtuosistico Maestro del bronzo nella Firenze dell'Ottocento*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LIV, 2, pp. 295-318.
- Rizzo G. (2012b) *Il Risorgimento dell'industria furiosa a Firenze: la regia fonderia di statue in bronzo di Clemente Papi prima e dopo l'Unità d'Italia (1837-1875)*, «Bollettino della Società di Studi fiorentini», 20, pp. 121-132.
- Wolfers N., Mazzoni P., a cura di (1980), *La Firenze di Giuseppe Martelli: (1792 - 1876): l'architettura della città fra ragione e storia: mostra documentaria*, Firenze: Parretti.
- Zuffanelli M.A. (2005), *L'Opificio delle Pietre Dure e le sue diverse sedi: trasferimenti e vicende costruttive dal secolo XVI al secolo XIX*, «OPD Restauro», 17, pp. 317-332.

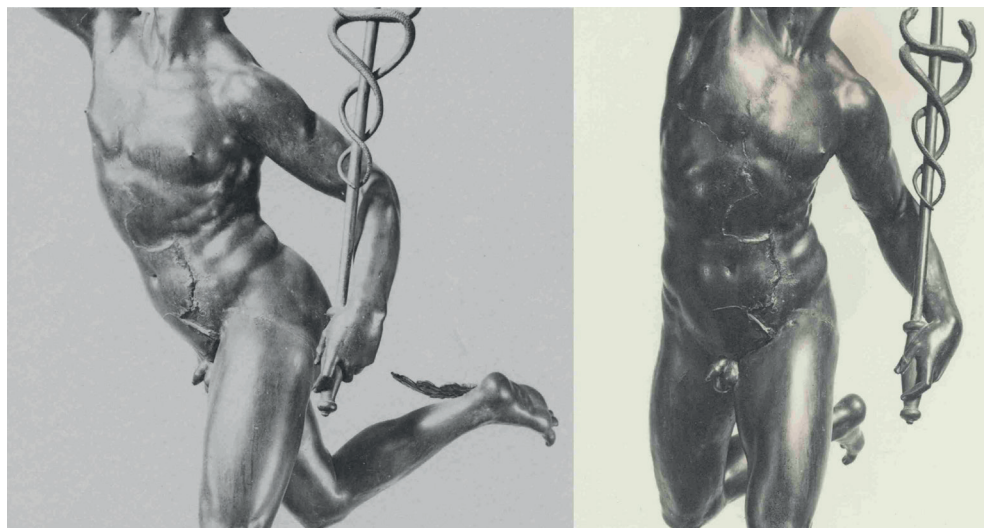
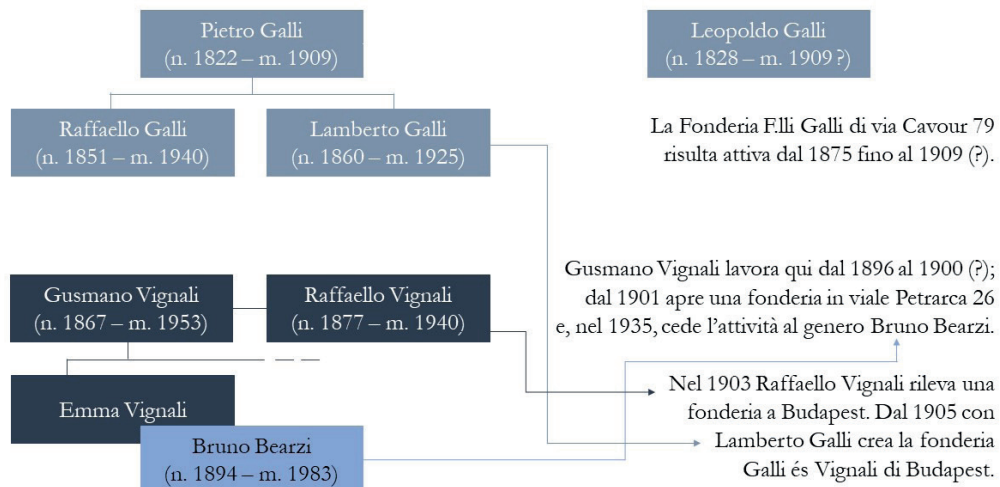
*Appendice*

Fig. 1. Giambologna, *Mercurio volante*, particolari estrapolati da fotografie databili al 1890-1920, stampa all'albumina su carta (Foto da Kunsthistorisches Institut in Florenze, Max Plank Institute, per concessione di Fondazione Alinari per la Fotografia, fotografo: Mannelli)



Fig. 2. Fonderia Galli, Copia in bronzo del *San Giorgio* di Donatello, 1892, fusione a cera persa, h 209 cm (Foto M. Baruffetti)





(cfr. De Anna, *Novecento di bronzo*, Firenze, 2013, pp. 59-108)

Fig. 3. Schema delle relazioni tra i fonditori Galli, la famiglia Vignali e Bruno Bearzi



Fig. 4. Bronzista non identificato, Traduzione in bronzo dell'*Italia liberata* di P. Ricci, post 1880-pre 1906, h 48 cm (Foto M. Baruffetti)



Fig. 5. Paolo Ricci, *Italia liberata*, 1880 ca, scultura in pietre dure e modello in terracotta policroma, OPD, Museo (Foto M. Baruffetti)



Fig. 6. Particolare della *Pianta della R. Galleria dei Lavori situata nello stabile detto di San Niccolò. Piano Terreno*, china e acquerello su carta, risalente al secolo XIX, cm 455×580 (OPD, IDO 757)

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>

