

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

Bronzi e fonderie nella Roma Preunitaria. «Lo stato miserevole nella quale la nostra città era caduta»

Sante Guido*

Abstract

Alcune fonti a stampa comparate con lo studio di numerose opere in metallo permettono di mettere in luce sia un quadro generale del peggioramento produttivo ed economico che coinvolse la città di Roma nel corso dei primi sette decenni del XIX secolo ma anche, e più nello specifico, di evidenziare come la statuaria in bronzo sia sempre più interessata, con il progredire degli anni, da una crisi profonda nella realizzazione di opere di grandi dimensioni a causa del costo delle materie prime, per l'impossibilità tecnica e la scarsità di maestranze specializzate. Una situazione che costrinse scultori di chiara fama internazionale come Pietro Tenerani e Adamo Tadolini ad inviare i modelli preparatori in gesso presso fonderie specializzate d'oltralpe.

Some printed sources compared with the study of numerous metal works allow to highlight both a general picture of the productive and economic deterioration that involved the city of Rome during the first seven decades of the 19th century and more specifically, to highlight how bronze statuary is increasingly affected, as the years progress, by a profound crisis in the creation of large-scale works due to the cost of raw materials, the technical im-

* Docente a contratto, Università Roma Tre, Dipartimento Studi Umanistici, via Ostiense 234, 00146 Roma, e-mail: santeguido9@gmail.com.

possibility and the scarcity of specialized workers. A situation that forced sculptors of clear international fame such as Pietro Tenerani and Adamo Tadolini to send the preparatory plaster models to specialized foundries beyond the Alps.

Nel 1878 il Ministero dell'Interno per la "direzione generale di statistica" dava alle stampe un volume suddiviso in due parti dal titolo *Monografia della Città di Roma e della campagna romana*¹. Un lungo e articolato testo a firma di più autori, suddiviso per differenti tematiche che, come riportato sul frontespizio, venne presentato all'Esposizione Universale di Parigi tenutasi nello stesso anno.

Previa una lunga introduzione su *Le condizioni topografiche fisiche di Roma e della campagna romana* seguita da *Considerazioni dell'agricoltura e pastorizia della provincia di Roma*, il primo saggio a firma di Rodolfo Lanciani, dal titolo *Sulle vicende edilizie di Roma*², descrive la nascita della città antica, la sua storia e il suo sviluppo fino alle trasformazioni in età napoleonica, accennando anche al grande boom edilizio a seguito dell'unità d'Italia e alla proclamazione di Roma Capitale. La raccolta di testi prosegue quindi su argomenti come la costituzione geologica del suolo romano ma anche con un saggio sulle caratteristiche climatiche e meteorologiche, arricchito dalla pubblicazione per quanto riguarda l'Urbe del primo secolo di misurazioni (1782-1878)³. Particolarmente interessante è il testo dell'ingegnere e architetto romano Alessandro Betocchi (1843-1909) dal titolo *Del fiume Tevere*⁴ che riassume l'importanza che la grande via fluviale ebbe per lo sviluppo della capitale italiana. A questi temi sono accostati esaustivi saggi di carattere statistico sulla popolazione ma anche sul commercio e sulle derrate alimentari. Nella seconda parte della *Monografia della Città di Roma* si fa il punto sulle istituzioni previdenziali, l'istruzione e su *Le principali accademie scientifiche, letterarie e artistiche esistenti in Roma* a firma di Gustavo Uzielli⁵.

1. Roma preunitaria: un quadro economico produttivo

Tuttavia il testo di punta del secondo tomo è la relazione di Vincenzo Garrigos, dal titolo *Industria e commercio*⁶, grazie alla quale si evince una visione generale di quella che doveva essere la situazione economica di una città

¹ *Monografia della Città di Roma*.

² Lanciani 1878, oltre a piante e pagine a commento: p. 50 a-g.

³ Ferrari 1878, con tavole grafiche.

⁴ Betocchi 1878.

⁵ Uzielli 1878.

⁶ Garrigos 1878.

che aveva molto sofferto per l'instabilità politica dovuta sia all'occupazione francese nei primi anni d'inizio secolo che alla Repubblica Romana nel 1849, e conseguentemente alle due restaurazioni che seguirono a tali eventi. Scrive Garrigos:

La città di Roma, per tanti aspetti famosa non può mettersi nel novero delle città che si dicono commerciali o industriali. Non già che manchino in Roma artefici di merito anche insigne e che non vi sia un'industria giunta a miglior grado di perfezione eminente, ma la produzione rimane tarda nei suoi procedimenti e incompleta. Le sue varietà e il commercio dal canto suo si limitano pressoché esclusivamente a provvedere al consumo locale [...] le condizioni del commercio dell'industria non cangiarono essenzialmente in seguito ai recenti avvenimenti che trasmutarono Roma in capitale del regno, [sebbene siano] atterrate le barriere che separavano la provincia romana dal rimanente della penisola⁷.

Segue un'analisi dettagliata delle singole attività dalla quale emerge un dato poco edificante. Ne è un esempio limite la realizzazione di tessuti in seta per i quali l'autore annota che «sono tutti d'importazione, assai più nazionale che estera, mancando la produzione del luogo, per difetto di macchine e di apparecchi»⁸. Osservazioni similari sono estese a tutta l'industria manifatturiera come alla produzione di panni in lana, di cotone e di calzature accanto l'attività di maggior valenza come l'edilizia. Circa la produzione romana di manufatti in metallo l'autore constata che la qualità dei prodotti è buona sebbene «in quantità potrebbe più che raddoppiarsi [tuttavia] l'importazione a luogo in grandi proporzioni a causa del minor prezzo e spesso delle novità. Le macchine agricole provengono quasi tutte dall'Inghilterra; le industriali da tutti i paesi e in parte sono anche di origine nazionale»⁹. Circa la lavorazione del ferro «il semi grezzo in parte è nazionale, ma nella maggior parte [è] estero e proviene dal Belgio, dalla Francia e specialmente dall'Inghilterra; la ghisa [...] esclusivamente dall'Inghilterra; gli altri metalli sono tutti di diversa provenienza estera»¹⁰. L'autore nel completare il quadro sin qui descritto aggiunge che, sebbene in

Roma non manchino abili operai, non di meno non si fanno che lavori ordinari e dei più semplici. La manifattura raffinata viene tutta importata dalla nazione specialmente dalla Toscana, dal Piemonte, dalla Lombardia e l'estera dall'Inghilterra dal Belgio dalla Francia e dalla Germania. La manifattura importata, specialmente estera, si ottiene con l'uso delle macchine onde è che riesce più perfezionata e a più buon mercato. In ciò, lungi dall'essere un avviamento ad un migliore avvenire, sembra che l'importazione vada sempre in aumento a danno della produzione locale¹¹.

⁷ Ivi, p. 3.

⁸ Ivi, p. 7.

⁹ Ivi, p. 12.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi, p. 13.

Dello stesso tono era già circa quaranta anni prima, nel 1840, Angelo Galli in *Cenni economico-statistici sullo stato pontificio con appendice. Discorso sull'agro romano e sui mezzi di migliorarlo* che, trattando della produzione metallurgica romana, afferma «Tutto questo accade perché manchiamo di fonderie di macchine e di quei mezzi che rendono meno costosa la manifattura e così siamo vinti nella concorrenza coll'estero»¹². Nei decenni a cavallo del XIX secolo quindi la situazione romana relativa alla produzione industriale, e più nello specifico nella realizzazione di macchinari e lavorazione dei metalli, appare bloccata in una sorta di stagnazione che nel 1878, ad oltre un lustro della proclamazione di Roma Capitale, non appare ancora sbloccarsi e decollare per mancanza di strutture mentre nel resto d'Europa, non solo l'industria meccanica e metallurgica compiva grandi passi ma al contempo si sperimentavano nuovi processi produttivi e si mettevano a punto nuove leghe metalliche¹³.

2. *L'industria artistica*

L'unica eccezione, in questo quadro non roseo che vede in atavici ritardi e scarsa imprenditorialità le cause profonde della crisi economico-produttiva dell'Urbe, è caratterizzata dalla produzione di manufatti ed opere d'arte, così come esplicitato da Garrigos:

la produzione artistica [...] fiorisce spontanea allo splendore dei monumenti e dei capolavori che costituiscono a Roma la sede delle belle arti, per il cui studio le più colte nazioni hanno qui stabilito le loro accademie, ed è qui che i più valenti artisti accorrono d'ogni dove ad ispirarsi. La statuaria e la pittura tengono il primo posto, seguono quindi la scultura in bronzo ed altri metalli, in avorio, in legno, in cera, le incisioni in rame, in cameo, in pietre dure, in conchiglia, in avorio, in legno, cesellature in oro in argento, e di lavori in mosaico, in bronzo e di marmo¹⁴.

Poco oltre lo studioso afferma «le opere di scultura in marmo e di pittura sono disseminate nei numerosi studi che esistono nella città, e più numerosi sono i fondici ove sono raccolti e disposti alla vendita gli oggetti d'arte minori»¹⁵. Roma quindi, benché piegata dalla scarsa produttività e con un commercio tutto d'importazione, poteva essere definita in riferimento alla sua supremazia in campo artistico, quale «emporio mondiale dell'arte» – come analizzato da Michela di Macco in un saggio dall'indicativo titolo¹⁶ – e si «trovava in quella

¹² Galli 1840, p. 328.

¹³ Guido 2017, Guido 2019.

¹⁴ Garrigos 1878, p. 21.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Di Macco 2003.

accezione di contemporaneità [per] nuove ragioni: non più esclusivamente inestimabile archivio di modelli universali dell'arte né sede normativa del classicismo, ma emporio fragrante di ogni tendenza a confronto»¹⁷.

Infatti, come recentemente osservato da Giovanna Capitelli e Stefano Grandesso¹⁸, nel citare una celebre frase di Nicolai Gogol, la città di Roma nella prima metà del XIX secolo era «il maestoso vivaio mondiale delle arti»¹⁹. La “massiva” produzione artistica romana è possibile grazie alla presenza nell'Urbe di numerosi artefici in particolar modo dediti alla scultura. Gli studiosi citati, analizzando una cospicua mole di pubblicazioni specialistiche, hanno potuto attestare il numero esatto di scultori attivi a Roma tra il 1809 ed il 1858, molti dei quali di nazionalità straniera e residenti nelle accademie nazionali o in proprio, presso studi frequentati da compratori internazionali. Nel 1808 – 1809 erano presenti in città «61 scultori di cui la maggior parte non romani e 25 non italiani»²⁰ mentre una «guida del 1834 ne contava 58, di cui 24 stranieri»²¹. Nel 1841 è censita l'attività di «47 [scultori], di cui la maggioranza, 31, d'oltralpe» infine nel 1858 sono presenti i «64 scultori di cui 31 stranieri»²². Capitelli e Grandesso, quindi, giustamente affermano che «Questi dati numerici, dimostrano la sostanziale tenuta di Roma come polo di attrazione che non viene meno né con la morte di Canova nel 1822 né con la partenza di Thorvaldsen per Copenaghen nel 1838»²³ a conferma che la città aveva nella realizzazione di opere d'arte una vera e propria industria capace di trainare l'intera economia cittadina. A completare questa eccezionalità tutta romana dell'esistenza di una vera e propria “industria dell'arte” è un interessante passaggio del *Giornale di Roma* del 1° dicembre 1853 che infatti attestava:

ogni anno escono da Roma quadri e sculture di artisti viventi per un valore assai considerevole: [...] Lo scorso anno 1852, secondo sì fatti e stime [sono uscite] da questa capitale tante opere di pittura per il valore di scudi 69. 999 e di scultura per quello di scudi 147.687. Per cui tutte le opere artistiche sia di scultura che di pittura, considerate anche come ramo di commercio hanno avuto un'exportazione da Roma e dallo Stato per la somma di 232.498,30 scudi; queste cifre sono una prova, non dubbia, che Roma è ancora il centro delle arti, che la scultura è in maggior prosperità o pregio della pittura, almeno di quella ad olio²⁴.

¹⁷ Ivi, p. 584.

¹⁸ Capitelli, Grandesso 2003.

¹⁹ Ivi, p. 590.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ivi, p. 591.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ La citazione è desunta da Capitelli, Grandesso 2003, p. 589 con bibliografia precedente.

3. *La crisi dell'arte in metallo*

In questo quadro, tuttavia, nel tornare all'analisi da parte di Vincenzo Garrigos, circa la situazione relativa alla lavorazione e la produzione di opere d'arte in metallo nell'Urbe, è ben dettagliato un dato che apporta nuova luce a quanto analizzato sulla cosiddetta industria artistica romana appena citata. Infatti, «la produzione che primeggia su tutte è quella dell'oreficeria»²⁵ e non della statuaria in bronzo o altre leghe. Ancora più in particolare: «L'oreficeria romana, esercitata sul largo campo, è sommariamente pregevole per la purità leggiadra delle forme in ogni genere di lavoro, compresa la legatura di gioie di pietre preziose, ed è ora salita il maggior grido per la vaga produzione di antichi ornamenti etruschi»²⁶; un dettaglio, quest'ultimo, che ancor meglio definisce, grazie a tale peculiare attività orafa, la specificità della produzione nell'Urbe.

A tale riguardo sempre nella *Monografia della Città di Roma* è presentato un apposito approfondimento, a firma di Augusto Castellani²⁷ che dell'oreficeria dell'Urbe, e in particolare degli ornamenti in stile etrusco, fu indiscusso protagonista (fig. 1). Il testo illustra, grazie al punto di vista di un "addetto ai lavori", un quadro particolarmente esaustivo sull'attività industriale in riferimento alle arti e all'artigianato artistico in metalli preziosi. Augusto, infatti, nel 1878 è già da circa quaranta anni a capo del celebre atelier di oreficeria ereditato, assieme al fratello Alessandro, dal padre Fortunato Pio²⁸. Quest'ultimo negli anni Trenta del XIX secolo aveva messo a punto una nuova tecnica di "colorazione" dell'oro a imitazione di quello dei monili antichi. Al tempo stesso, grazie alla collaborazione con Michelangelo Caetani, duca di Sermoneta, i Castellani furono gli ideatori ed i maggiori artefici della moda dell'oreficeria archeologica che avrà una enorme fortuna in tutta Europa e negli Stati Uniti. Con i loro monili i Castellani parteciparono a tutte le Esposizioni Universali del XIX secolo ricevendone premi e menzioni speciali grazie alla qualità e alla fama, una produzione di gusto raffinato che calamitò l'interessi dei *grand-tourists* e che al tempo stesso fu volano per tutta la produzione orafa romana dal terzo decennio del XIX secolo agli albori del Novecento.

Nel volume per il Ministero dell'Interno, con un saggio dal titolo *L'arte nell'Industria*²⁹, Augusto che all'indomani dell'ingresso delle truppe sabaude a Roma riorganizzò i Musei Capitolini e dal 1874 ne fu nominato direttore onorario, presenta un articolato quadro della situazione romana. Il lungo testo è in alcuni passi ancor più duro rispetto all'analisi di Garrigos nel constatare che

²⁵ Garrigos 1878, p. 21.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Bulgari 1956, vol. I, p. 261; Calisconi Bulgari 1987, p. 136.

²⁸ Di Castro 2019, con bibliografia precedente.

²⁹ Castellani 1878.

la dolorosa verità [è] che i prodotti dell'industria romana sono vinti da quella delle provincie italiane e dei paesi stranieri per cagione del prezzo minore. Questo lamentevole stato di cose non è già l'effetto degli ultimi avvenimenti politici, per i quali la città nostra divenne metropoli d'Italia, ma è bensì conseguenza fatale di quanto erasi operato in Roma stessa, per lo spazio di parecchi secoli, sotto il dominio dei papi³⁰

infatti

le condizioni economiche dell'eterna città furono per lunga pezza del tutto straordinarie e diversissime da quelle di ogni altra d'Europa. Qui non industria, non commercio, non agricoltura; tutto il territorio diviso in pochi e vastissimi latifondi, pertinenti o alle famiglie divenute grandi per aver dato alla chiesa uno o più pontefici, o agli ordini monastici o alle opere pie. Dentro le mura, una popolazione relativamente numerosa viveva per mezzo dell'oro inviato alla chiesa da tutte le parti del mondo cristiano³¹.

Una congiuntura che l'autore considera aggravata specie per quanto riguarda il periodo che intercorre tra la fine della Repubblica Romana e il XX settembre del 1870, un arco temporale quindi tutto caratterizzato dalla politica papale di Pio IX (Mastai-Ferretti, 1846-1878). Più nello specifico, Castellani dettaglia quindi il contesto economico e produttivo attraverso la sua specialistica visione «delle industrie esistenti in Roma, alcune delle quali l'arte si applica o potrebbe applicarsi»³², non tanto quindi all'attività degli artisti maggiori quanto piuttosto alla produzione di manufatti che impropriamente potremmo definire arti applicate o decorative. La rassegna prevede, a completare quanto illustrato dal Garrigos nelle pagine precedenti, lavori d'intarsio in avorio, in legno, arazzi, d'ebanisteria, fintanto della produzione di fiori finti e chinaglierie, ma soprattutto mosaici, gemme incise, cammei e specialmente manufatti orafi. L'analisi è accompagnata da dati economici quali, diremmo oggi, il giro d'affari annuale del settore specifico. Come nel caso della produzione di mosaici e micromosaici che, in base ai dati statistici del 1866, vedeva attivi in Roma 172 artefici e «il prodotto medio annuale di tale arte si è calcolato in scudi settantasettemila e duecento»³³ per la sola città di Roma, escludendo l'attività dello Studio del Mosaico in Vaticano. Particolarmente interessante è osservare che nella corposa *Monografia della Città di Roma* si fa riferimento alla produzione bronzea in due soli casi, con riferimento alla realizzazione di campane, senza tuttavia uno specifico affondo su tale attività. Nel secondo, sempre a firma di Augusto Castellani, è presente uno specifico brevissimo paragrafo dal titolo *Lavori in bronzo e marmo* nel quale l'autore specifica «affrettiamoci a dire, che sotto questo titolo intendiamo discorrere solamente di

³⁰ Ivi, p. 395.

³¹ Ivi, p. 396 e ss.

³² Ivi, p. 402.

³³ Ivi, p. 408.

quei moltissimi oggetti che sono copie, in piccole proporzioni, delle statue, dei monumenti e delle rovine di Roma antica»³⁴. Nel testo l'autore, partendo dalla fine del Settecento e fino agli anni Settanta del XIX secolo, critica la bassissima qualità della produzione con il progredire dei decenni. Come si vedrà nelle pagine seguenti, infatti, il disinteresse di Castellani per la produzione monumentale in bronzo appare ben evidenziata dalla quasi totale assenza a Roma di realizzazioni di sculture in metallo in grande dimensione, sebbene non mancassero richieste da parte di collezionisti, specialmente stranieri, e prestigiose commissioni che si concentrarono tuttavia esclusivamente sulla statuaria in marmo. La progressiva crisi della lavorazione dei metalli artistici non risparmiò l'oreficeria e l'argenteria, come esplicitato da Castellani in un ulteriore passaggio del suo scritto:

nel 1835 le botteghe di oreficeria in Roma sommarono a poco più di una ventina: le officine di argentieri erano forse altrettante e vi si lavoravano altresì utensili in bronzo, per lo più dorati e inargentati per uso delle chiese, sopra modelli del passato secolo. Si avverta, peraltro, che in queste officine [di argentieri], era un numero di operai assai maggiore che non in quelle di orafi, delle quali tre o quattro solamente avevano più di 10 lavoratori. In tutti erano circa 400³⁵.

Interessante è inoltre soffermarsi sul quadro economico-produttivo circa i lavori romani del metallo prezioso e, come visto, indirettamente anche per quel che riguarda la produzione in bronzo:

gli sconvolgimenti politici del 1846 nocquero gravemente a quella industria. Molti operai emigrarono, e primi fra questi gli stranieri per cercar pane altrove; nel 1850 quelli che rimasero eran romani, o ritenuti qui da vincoli di famiglia, ma quasi tutti poveri e privi di lavoro. L'arte dell'argentiere più non risorse; i vasi, gli utensili, gli arredi sacri si fecero poi dai chierici venire da Vienna, da Parigi da Londra, dove si compravano a prezzi più miti³⁶.

4. *Orafi, argentieri, fonditori e scultori*

L'affermazione di Castellani, relativa alle «officine di argentieri [nelle quali] vi si lavoravano altresì utensili in bronzo, perlopiù dorati e in argentati per uso delle chiese», assieme alle parole relative alla scultura in leghe di rame caratterizzata da «oggetti che sono copie, in piccole proporzioni, delle statue, dei monumenti» restituiscono, sebbene in forma indiretta, il quadro esatto di quella che era la situazione romana nella lavorazione del bronzo nel XIX

³⁴ Ivi, p. 411.

³⁵ Ivi, pp. 403-404.

³⁶ Ivi, p. 404.

secolo e fino all'annessione al Regno d'Italia. Una produzione sostanzialmente tutta incentrata alla riproduzione in scala di opere in dimensioni ridotte e non di statuaria, confermata da Angelo Galli in *Cenni economico – statistici sullo stato pontificio*”, edito nel 1840, dal quale si evince l'esistenza a Roma di sedi fonderie in bronzo con un totale di quarantanove addetti, pari a una media di tre addetti cadauna: si tratta quindi di piccole attività artigianali³⁷. Ne sono una riprova indiretta i monumenti funebri dei pontefici nella basilica Vaticana, realizzati dai più noti scultori residenti a Roma tutti interamente in marmi: da Antonio Canova (tomba di papa Clemente XIV, inaugurata nel 1787, o la statua orante di Pio VI Braschi del 1821-1822) a Bertel Thorvaldsen (monumento funebre di papa Pio VII Chiaromonte, inaugurato nel 1831); da Adamo Tadolini (cenotafio di papa Pio VIII Castiglione) a Giuseppe De Fabris (per l'effigie di Leone XII della Genga del 1836), nello spirito del gusto neoclassico prima e purista successivamente. L'analisi di alcune riviste e testi della prima metà del XIX secolo attesta inoltre che la produzione in bronzo era quasi interamente realizzata da soli quattro atelier di argentieri. È quanto asserito ad esempio dal *Manuale artistico ed archeologico, ossia la raccolta di notizie ed indirizzi riguardanti gli stabilimenti, professori d'ogni genere, artisti e negozianti residenti in Roma nel 1839* che propone quali artefici della produzione in esame, i soli nomi dei Boschi, dei Belli, dei Righetti e degli Spagna, ossia delle più note botteghe di orafi e argentieri esistenti nell'Urbe. Gli stessi nomi compaiono nuovamente nel 1842 nel *L'Indicatore, ossia raccolta di indirizzi riguardanti gli oggetti di maggiore interesse e utilità* nell'elencare gli scultori di metallo, confermando che a loro era dovuta in forma quasi esclusiva, almeno sino alla metà del XIX, l'intera produzione scultorea in bronzo accanto ovviamente alle realizzazioni di riproduzioni in scala, tipiche creazioni romane per i gran turisti. È infatti ai Boschi, Belli, Righetti e Spagna che si rivolsero gli scultori in marmo nella necessità di realizzare le rare statue in metallo eseguite a Roma. Al tempo stesso questi stessi artefici, nel produrre in proprio sculture in metallo, ricorsero agli scultori nel commissionargli i modelli sui quali basare le cere per le fusioni. Un esempio di questo secondo caso è il fonte battesimale (fig. 2) della basilica di Santa Maria Maggiore commissionato da Giuseppe Valadier nel 1826 da papa Leone XII della Genga (1823-1829). La monumentale opera è articolata in una transenna circolare in alabastro del Circeo con al centro una grande tazza in porfido di età classica³⁸, decorata con fusione in bronzo dorato prodotta dall'orafo Giuseppe III Spagna³⁹, nella fonderia dell'opificio Valadier sito in via del Babuino⁴⁰. Oltre a sfere poste sulla balaustra, grandi festoni alla base e l'articolata copertura della tazza impreziosita da putti e un

³⁷ Galli 1840, pp. 248-249.

³⁸ Colalucci, Rodolfo 2017.

³⁹ Bulgari 1956, vol. II, p. 426; Calissoni Bulgari 1987, pp. 400-401.

⁴⁰ Guido 2020.

bassorilievo ovale con la raffigurazione della Trinità in ottone dorato, il fonte è sormontato dalla statua in bronzo dorato raffigurante San Giovanni Battista, alta circa 130 centimetri, fusa su modello di Adamo Tadolini, scultore al quale in più occasioni l'opificio di via del Babuino si rivolse⁴¹. Sempre nel 1826 è inoltre la realizzazione del monumentale reliquiario di San Paolo donato da Leone XII al re di Sardegna, Carlo Felice di Savoia (Agliè, castello, cappella di San Massimo), costituito da un'alta colonna in marmo cipollino, riutilizzando parti di un antico blocco proveniente dalla distrutta basilica di San Paolo fuori le Mura⁴², sormontata da una statua in bronzo dorato fusa dagli Spagna⁴³, su modello in scala ridotta, di Thorvaldsen, tratto dal marmo realizzato per la serie degli apostoli destinati alla chiesa di Vor Frue Kirke a Copenhagen.

Uno sguardo sulla produzione dell'atelier di Valadier – definitivamente ceduto allo Spagna nel 1827⁴⁴ – permette di chiarire le caratteristiche della bronzistica romana di fine Settecento a comparazione con le poche realizzazioni della prima metà del XIX secolo e dei due decenni successivi. Grazie ai fondamentali studi di Alvar González-Palacio⁴⁵, con Roberto Valeriano e Enrico Colle, sappiamo che dalla fonderia di bronzo annessa ai laboratori Valadier di oreficeria e argenterie, di pietre dure e marmi policromi, uscirono negli ultimi decenni del Settecento centinaia non solo di opere di piccole dimensioni che costituirono i celebri centrotavola, detti *deser*, ma anche riproduzioni di bronzi in grandi dimensioni⁴⁶ come il Sileno Borghese⁴⁷ del 1770, alto cm 196, e l'Antinoo del Belvedere⁴⁸, del 1771 di cm 207 (entrambi a Londra, Syon House, collezione del duca di Northumberland), la statua del Battista datata 1771 di cm 180 (Roma, battistero di S. Giovanni in Fonte al Laterano)⁴⁹ o ancora l'Antinoo capitolino del 1779 alto cm 180 (Parigi, Museo del Louvre)⁵⁰,

⁴¹ *Ibidem*. Altro esempio di realizzazione modelli scultorei per opere disegnate da Giuseppe Valadier e fuse da Giuseppe Spagna sono i quattro rilievi in argento con raffigurazioni della vira di Cristo posti sul piedistallo del Reliquiario della Sacra Culla nella basilica di S. Maria Maggiore; cfr. Guido 2020. Il sodalizio di Valadier con lo scultore forlivese Luigi Acquisti – autore di opere a soggetto mitologico nello scalone di palazzo Braschi e dal 15 maggio del 1803 membro dell'Accademia di San Luca – li vide inoltre impegnati assieme per la chiesa di San Pantaleo ove l'architetto realizzò la nuova facciata e lo scultore eseguì il rilievo in stucco dell'altare maggiore raffigurante San Giuseppe Calasanzio che presenta dei fanciulli alla Madonna; Cfr. Galezzi 2018.

⁴² Fiumi Sermattei 2015, pp. 1-44. Ringrazio l'autrice per la segnalazione e il materiale concessomi.

⁴³ Fiumi Sermattei 2017, p. 25, n. 130.

⁴⁴ Opificio, con annessa fonderia, che l'architetto vendette al cognato nel 1827 e da questi passò al figlio Pietro Paolo, che ne continuò l'attività di famiglia fino alla morte avvenuta nel 1862. Guido 2020, con bibliografia precedente.

⁴⁵ González-Palacio 2018.

⁴⁶ Teolato 2019, pp. 47-59.

⁴⁷ Ivi, pp. 359-361.

⁴⁸ González-Palacio 2018, pp. 359-361.

⁴⁹ M. Benucci, in Coliva, Leardi 2019, pp. 300-303.

⁵⁰ C. Teolato, in Ivi, pp. 308-309.

ma anche ritratti a grandezza naturale come quello di Winckelmann del 1778 (Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Antikensammlung)⁵¹, e di Mengs, probabilmente realizzata nel 1773 (Aix-en-Provence, Musée Granet)⁵².

Il secolo XVIII, inoltre, si chiuse con una fusione in bronzo che acquistò il tono di un'impresa leggendaria ed è erroneamente connessa con il suicidio di Luigi Valadier. La causa della morte del celeberrimo argentiere venne infatti considerata l'estrema difficoltà della fusione della grande campana per la basilica di S. Pietro in Vaticano mentre le reali motivazioni sono state riconosciute nella grave crisi economica che l'atelier di via del Babuino attraversò a causa dell'insolvenza da parte di alcuni clienti internazionali del pagamento di opere estremamente costose e dell'impossibilità di assolvere al versamento degli stipendi di circa ottanta maestri e artigiani attivi nell'opificio⁵³. La fusione della campana di S. Pietro venne realizzata nel 1787 dal figlio di Luigi, Giuseppe Valadier che aveva già intrapreso la carriera di architetto e che si trovò quindi a completare una prestigiosa commissione che avrebbe condizionato l'esistenza stessa della celebre attività paterna. L'intero processo fusorio, caso assolutamente unico, è attestato da una pubblicazione dal titolo *Disegni, e spiegazione della fonderia, principio e termine, della campana di S. Pietro, fusa dal Cavalier Luigi Valadier, e Giuseppe di lui figlio nell'anno 1786 - per ordine di N.S. PP. Pio Sesto disegnata del medesimo Giuseppe Valadier* che raccoglie quattordici tavole a colori nelle quali le prime tre illustrano la fonderia mentre le altre descrivono i singoli passaggi della realizzazione di un'opera di così grandi dimensioni: pesa circa nove tonnellate, con un diametro di circa cm 230 e cm 260 in altezza (fig. 3). Il cosiddetto "campanone di S. Pietro" come è meglio noto, acquista particolare importanza in quanto fu l'ultima commissione pubblica di un'opera in bronzo di grandi dimensioni nella Roma di fine Settecento. Con le sole eccezioni delle fusioni di piccole dimensioni⁵⁴, bisognerà attendere circa settanta anni per vedere in Roma una opera in lega di rame di dimensioni monumentali. Nel 1857 si ebbe infatti l'inaugurazione della Colonna dell'Immacolata, su progetto di Giuseppe Poletti e finanziamento di Ferdinando II di Borbone delle Due Sicilie. Il monumento si articola in un grande basamento rivestito di lastre di giallo antico e breccia africana, con quattro grandi statue marmoree di profeti e rilievi con storie mariane, dal quale s'innalza una grande colonna di spoglio di "cipollino" sormontata da un capitello di marmo di Carrara, che funge da base alla grande statua dell'Immacolata, alta 4 metri e del peso di 20.000 libbre; ai suoi piedi sono

⁵¹ R. Splitter, in Ivi, pp. 312-313.

⁵² Ivi, pp. 310-311.

⁵³ González-Palacio 2018, pp. 25-26.

⁵⁴ Come nel caso delle decorazioni della Cattedra e degli altari del transetto della basilica di S. Paolo fuori le Mura, il più articolato cantiere romano dei decenni a cavallo della metà del secolo, su disegni di Luigi Poletti, databili ante 1854. Colle 2001, p. 386.

il mappamondo e i simboli del Tetramorfo. Il gruppo bronzeo, che nella sua totalità raggiunge i cinque metri e mezzo d'altezza, fu realizzato da Giuseppe Obici⁵⁵ presso la Fonderia Vaticana, l'unica in Roma a metà Ottocento nella quale fosse possibile gettare un'opera di così grandi dimensioni destinata ad una realizzazione "pubblica". Le osservazioni emerse dal restauro della statua⁵⁶, che si possono estendere anche alle altre quattro figure del Tetramorfo, hanno rilevato che l'opera fu realizzata con numerose fusioni separate a cera persa indiretta di piccole dimensioni, quindi assemblate con saldature non sempre perfettamente riuscite. Sono inoltre presenti molti errori di colata e lacune, risarcite con localizzati getti in stagno e non in lega bronzea basso-fondente. La presenza di oltre 400 chiodi distanziatori in ferro, a distanza di pochi centimetri l'uno dall'altro, attesta ulteriormente che si tratta di una fusione di mediocre qualità esecutiva e, sebbene prodotta nella più attrezzata e storica fonderia romana, denunciante una scarsa conoscenza delle tecniche fusorie per opere di statuaria monumentale.

Il XIX secolo si era invece aperto nella Roma napoleonica con la magistrale realizzazione nella Fonderia Vaticana di una grande statua che assume particolare importanza a venti anni dalla fusione della campana maggiore di San Pietro nell'Urbe papalina. Si tratta della figura stante in bronzo di Napoleone come Marte pacificatore, alta 3 metri – oggi a Milano, Brera –, che Canova aveva realizzato in marmo nel 1806 e che l'anno successivo gli venne commissionata in una versione in metallo da parte di Eugenio di Beauharnais⁵⁷. Canova si rivolse a Francesco Righetti⁵⁸, già allievo e collaboratore di Luigi Valadier, che come accennato precedentemente è il titolare di una delle quattro botteghe di maggior importanza nell'Urbe e che, forte degli insegnamenti del maestro e della pratica nella fonderia del Babuino, proseguì e ancor meglio sviluppò la fusione dei bronzi monumentali a Roma prima e successivamente a Napoli per i Borbone. Nel 1779, infatti, Francesco Righetti aprì un proprio studio in via della Purificazione e, dieci anni più tardi nel 1789, una fonderia in vicolo S. Isidoro⁵⁹. Nel 1805 ottenne la patente, assieme al figlio Luigi, di fonditore della Fabbrica di S. Pietro e della fonderia apostolica, ove poté così realizzare la colossale statua di Bonaparte, firmata «FR. RIGHETTI. ET. ALOYS. FIL. FEC. ROM. 1811». La realizzazione gli valse la successiva commissione di un monumento equestre del Bonaparte da collocarsi a Napoli ove si trasferì e, nel 1815, aprì una fonderia a San Giorgio a Cremano ove realizzò i monumenti equestri in piazza del Plebiscito di Carlo III di Borbone (1716-1788), su mo-

⁵⁵ Lugli 1987.

⁵⁶ Ci si riferisce all'intervento eseguito dallo scrivente nel biennio 1988-1989 per A.R.A. Restauri, SrL. su committenza del Comune di Roma – X Ripartizione.

⁵⁷ L'opera fu collocata nel cortile di Brera e inaugurata solo nel 1857. Carcano 1859, p. 10.

⁵⁸ Bulgari 1956, vol. I, p. 340; Calisconi Bulgari 1987, p. 367.

⁵⁹ Teolato 2016a.

dello di Canova, e di Ferdinando I delle due Sicilie (1751-1825)⁶⁰ di Antonio Calì. Per la fusione del Marte pacificatore destinata a Milano, l'unica grande statua in bronzo prodotta nell'Urbe nella prima metà del XIX secolo, non vanno dimenticati a fianco di Francesco Righetti e suo figlio Luigi, due artefici tedeschi, specialisti fonditori, che lavoravano a Roma in uno studio presso via Due Macelli, e ai quali in più occasione gli argentieri menzionati si rivolsero per creazioni di particolare complessità e dimensioni, come nel caso del Carlo III di Borbone appena citato. Si tratta del berlinese Wilhelm Hopfgarten, attivo tra il 1805 e il 1860, e di Ludwig Jollage⁶¹, attivo fino al 1837. Autori, inoltre, di opere di piccole dimensioni come la serie di sette statuette su modelli di Thorvaldsen in bronzo dorato su basi in porfido – Mercurio, Le tre Grazie, Ebe, Marte, Giasone, Venere, Un pastorello⁶² – e una Psiche abbandonata, tratta dalla scultura marmorea del 1817 di Pietro Tenerani, destinate ad un centrotavola commissionato nel 1820 da Cristiano Federico, principe ereditario di Danimarca durante il suo viaggio a Roma⁶³. A queste si aggiungano le fusioni dell'obelisco Lateranense (h tot. cm 75, h. tot. cm 71) o l'obelisco Flaminio (con basi in granito di Assuan) databili entro il 1837 (h cm 70; h cm 65,5)⁶⁴ oltre a versioni in bronzo dorato delle colonne Traiane e Antonina che nel 1827 perpetuavano una tipologia di grande successo, inaugurata da Luigi Valadier con la riproduzione della colonna Traiana, eseguita tra il 1779 e il 1783, alta oltre due metri in argento con parti in bronzo dorato, marmi e lapislazzuli, acquistata dall'Elettore Palatino (Monaco di Baviera, Residenz, Schatzkammer)⁶⁵.

Tra i quattro nomi degli argentieri fonditori attivi a Roma troviamo inoltre quello dei membri della dinastia Belli, nella produzione dei quali si possono rintracciare numerosi esempi di collaborazione con i più celebri scultori dell'epoca. Nel 1820 infatti Pietro Tenerani si rivolse a Gioacchino⁶⁶ e Pietro Belli⁶⁷ per fondere in argento una figura a grandezza naturale di Cristo crocifisso commissionatogli dal granduca di Toscana Ferdinando III d'Asburgo-Lorena. Un'opera di particolare pregio e importanza, rifinita a cesello nella bottega

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ Teolato 2016b.

⁶² Molte delle quali alte circa cm 45, mentre la figura di Marte raggiunge i cm 71 e di Giasone cm 63.

⁶³ R. Valeriani, in Barroero *et al.* 2003, pp. 118-119, n. II, 13.

⁶⁴ Valeriani 2001.

⁶⁵ González-Palacio 1997, p. 34. L'ultima versione prodotta nell'atelier di Valadier e datata 1860 fu realizzata dall'erede Pietro Paolo Spagna e presentata all'esposizione internazionale di Londra del 1° maggio 1862 ad un anno dalla morte di quest'ultimo, mentre nell'Esposizione Universale del 1855 sempre Spagna aveva inviato una copia della versione in argento alta circa 3 m complessivo di alto basamento in marmi policromi e cornici in bronzo dorato. Cfr. R. Valeriani, in Barroero *et al.* 2023, p. 96, n. I.19.

⁶⁶ Bulgari 1956, vol. I, p. 124; Calisconi Bulgari 1987, pp. 88-89.

⁶⁷ Ivi, p. 125; *Ivi*, vol. I, p. 89.

degli argentieri dallo stesso Tenerani, in quanto realizzata per sostituirne l'immagine di uguale soggetto, opera di Alessandro Algardi per la chiesa di S. Stefano dei Cavalieri a Pisa, andata sciolta con le requisizioni francesi. Purtroppo, anche la versione Tenerani-Belli subì un simile destino: nel 1866 un fulmine ne distrusse molta parte e oggi se ne conserva soltanto la testa, attestante l'altissima qualità della fattura⁶⁸.

5. Opere romane, fusione estere

Ancora la figura di Pietro Tenerani, erede di Thorvaldsen, che nella Roma degli anni Quaranta-Sessanta fu indiscusso protagonista della scultura purista, permette di introdurre un nuovo dato. Quando nel 1842 gli venne commissionata la statua stante di Simon Bolívar da inviarsi a Bogotá (fig. 4), una volta realizzata la matrice in gesso questa venne inviata per la fusione, tra il 1843 e il 1844, a Monaco di Baviera e da qui in Sud America⁶⁹. Altrettanto avvenne quando, negli anni successivi, si volle far realizzare un'ulteriore statua di Bolivar destinata a Lima e venne bandito «un concorso significativamente [...] a Roma nel 1850 a testimoniare della fama della scultura monumentale espressa nella città»⁷⁰. Vincitore della selezione fu in questo caso Adamo Tadolini, il quale una volta realizzato il modello in gesso – che riscosse un grande successo al punto da ricevere nel suo studio la visita di papa Pio IX per ammirarne la composizione – nel 1858 dovette inviarlo per la fusione nella capitale bavarese. La stessa sorte toccò al monumento equestre a George Washington che Thomas Crawford modellò a Roma, tra il 1850 ed il 1857, fuso ancora una volta a Monaco prima di essere spedito a Richmond in Virginia (fig. 5)⁷¹.

Nella Roma degli anni cinquanta quindi, se da una parte sono presenti artisti di fama mondiale ai quali ci si rivolge per opere da inviare nel Nord e Sud America, le fonderie degli argentieri e le loro capacità non appaiono più all'altezza di realizzare manufatti di un certo impegno e di dimensioni monumentali. Anche la Fonderia Vaticana, infatti, come attestato dalla mediocre fusione della *Immacolata*, non appare più in grado di svolgere la sua funzione di centro d'eccellenza nella produzione di bronzi di grandi dimensioni, nel solco della tradizione che affondava le sue radici dal XVI secolo con esempi come le opere di Bernini, della Porta e Algardi. Al contempo nell'Urbe si osserva il perpetuarsi, oltre la metà del XIX secolo, di modelli e stilemi risalenti agli ultimi decenni del Settecento, come nel caso della monumentale riproduzione esposta

⁶⁸ S. Grandesso, in Barroero *et al.* 2003, p. 184.

⁶⁹ Capitelli, Grandesso 2003, p. 595.

⁷⁰ Ivi, p. 594 e ss.

⁷¹ *Ibidem*.

a Londra nel 1862 della colonna Traiana su alta base in marmi antichi, oggi conservata in una collezione privata, gettata in bronzo dagli eredi del defunto Pietro Paolo Spagna e realizzata nella fonderia che vide il getto della grande campana per la basilica vaticana⁷². Un esempio quest'ultimo di come nell'Urbe, priva di spinte imprenditoriali e di nuove tecnologie e ormai ripiegata su se stessa, si ripropongano opere della tradizione senza una visione e apertura alle nuove richieste della committenza, soprattutto internazionale, sebbene in città fossero ancora presenti numerosi scultori di chiara fama. A ciò si aggiunge l'isolamento della Roma dell'ultimo periodo del pontificato di Pio IX con una politica restrittiva con altissimi dazi doganali che pesantemente influirono sull'approvvigionamento e il costo dei metalli e che nel corso di tutto l'Ottocento, come inizialmente accennato, erano per la quasi totalità d'importazione dal nord Europa oppure dagli stati italiani oltre i confini dello Stato della Chiesa. Queste quindi per sommi capi le cause del declino di Roma, con il succedersi dei decenni che precedono l'Unità d'Italia, quale centro di produzione di statuaria in metallo, così come in quello di molti altri ambiti produttivi, e provanti quanto osservato da Augusto Castellani circa *lo stato miserevole nella quale la nostra città era caduta* prima della Breccia di Porta Pia⁷³.

Riferimenti bibliografici / References

- Barroero L. *et al.*, a cura di (2003), *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna. Capitale delle Arti*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 7 marzo-29 giugno 2003), Venezia: Electa.
- Betocchi A. (1878), *Del fiume Tevere*, in *Monografia della Città di Roma*, I, pp. 197-264.
- Bulgari C. (1956), *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia*, 2 voll., Roma: Fratelli Palombi Editori.
- Calissoni Bulgari A. (1987), *Maestri argentieri, gemmari e orafi di Roma*, Roma: Fratelli Palombi Editori.
- Capitelli G., Grandesso S. (2003), *Roma fuori da Roma*, in Barroero *et al.*, pp. 589-600.
- Carcano G. (1859), *Per l'inaugurazione della statua colossale di Napoleone I. Opera di Canova, in Milano il giorno XIV agosto MDCCCLIX*, Milano: Luigi Di Giacomo Pirola.
- Castellani A. (1878), *L'Arte nell'Industria*, in *Monografia della Città di Roma*, pp. 395-420.

⁷² Valeriani 2001, pp. 208-209.

⁷³ Citazione desunta da Castellani 1878, p. 397.

- Colalucci F., Rodolfo A. (2017), *La doppia vita di una tazza in porfido: da arredo da giardino a fonte battesimale*, in *Lusingare la vista. Il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco*, a cura di A. Amendola, Città del Vaticano: Edizione Musei Vaticani, pp. 205-234.
- Coliva A., Leardi G., a cura di (2019), *Valadier. Splendore nella Roma del Settecento*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese 30 ottobre 2019-2 febbraio 2020), Roma: Officina Libraria.
- Colle E., Griseri A., Valeriani R. (2001), *Bronzi decorativi in Italia. Bronzistica e fonditori italiani dal Seicento all'Ottocento*, Milano: Electa.
- Di Castro D. (2019), *The Castellani Jewelry Workshop. An Approach Under the Lens of Archival Material*, Anzio (RM): Edizioni Tipografia Marina.
- Di Macco M. (2003), *Roma "emporio mondiale dell'arte"*, in Barroero et Al., pp. 584-588.
- Ferrari G. (1878), *Meteorologia romana*, in *Monografia della Città di Roma I*, Roma: Tipografia Elzeviriana, pp. 266-322.
- Fiumi Sermattei I. (2015), *Gli antichi marmi della basilica di San Paolo fuori le mura e un'idea di Thorvaldsen per il dono di Leone XII a Carlo felice*, Torino: Centro Studi Piemontesi.
- Fiumi Sermattei I. (2017), *Aspetti della politica culturale sotto il pontificato di Leone XII. Recupero dell'antico, censura delle immagini e rappresentazione della sovranità*, tesi dottorato di ricerca, Ciclo XXIX, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna.
- Galeazzi G. (2018), *Luigi Acquisti. (Forlì 1747-Bologna 1823): la scultura dal barocco al neoclassico*, Bologna: a cura dell'autore.
- Galli A. (1840), *Cenni economico-statistici sullo stato pontificio" con appendice. Discorso sull'agro romano e sui mezzi di migliorarlo*, Roma: Tipografia Camerale.
- Garrigos V. (1878), *Industria e Commercio*, in *Monografia della Città di Roma, I*, pp. 3-32.
- González-Palacio A. (1997), *L'oro di Valadier. Un genio nella Roma del 700*, catalogo della mostra (Roma, villa Medici, 29 gennaio-8 aprile 1997), Roma: Fratelli Palombi Editori.
- González-Palacio A. (2018), *Luigi Valadier: Splendor in 18th-Century Rome*, catalogo della mostra (New York, The Frick Collection, 30 ottobre 2018 - 20 gennaio 2019), New York: Giles Limited.
- Guido S. (2017), *Percorsi di un materiale innovativo del XIX secolo: l'alluminio dall'oreficeria all'architettura*, «Materiali e Strutture. Problemi di conservazione», a. VI, n. 12, pp. 9-28.
- Guido S. (2019), *Un tagliacarte di Alessandro Castellani su disegno di Michelangelo Caetani e l'utilizzo in oreficeria di un nuovo prezioso metallo*, «OADI – Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia», n. 20, dicembre, pp. 111-133.
- Guido S. (2020), *L'ultimo Valadier. Il fonte battesimale della basilica di Santa*

- Maria maggiore e annotazioni sulla "Custodia della Sacra Culla"*, «OADI – Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia», n. 21, giugno, pp. 139-158.
- Lanciani, R. (1878), *Sulle vicende edilizie di Roma*, in *Monografia della Città di Roma*, I, pp. 1-49.
- Lugli L. (1987), *Giuseppe Obici scultore*, Spilamberto (Modena): El quatr'ari. *Monografia della Città di Roma e della campagna romana, presentata all'esposizione universale di Parigi (1878)*, 2 voll., Roma: Tipografia Elzeviriana.
- Teolato C. (2016a), *Righetti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXVII, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Teolato C. (2016b), *Hopfgarten and Jollage rediscovered. Two Berlin bronzists in Napoleonic and restoration Rome*, Roma: Edizioni del Borghetto.
- Uzielli G. (1878), *Cenni storici sulle principali accademie scientifiche, letterarie e artistiche esistenti*, in *Monografia della Città di Roma*, I, pp. 101-162.
- Valeriani R. (2001), *Neoclassicismo*, in *Colle, Griseri, Valeriani*, pp. 234-237.

Appendice

Fig. 1. Vincenzo Jerace, *Augusto Castellani* (inedito), Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Per gentile concessione del Ministro della Cultura, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (foto dell'autore)



Fig. 2. Giuseppe Valadier, Giuseppe III Spagna, Adamo Tadolini, *Fonte battesimale* (particolare), Roma, Basilica papale di S. Maria Maggiore. Per gentile concessione del Capitolo Liberiano (foto dell'autore)

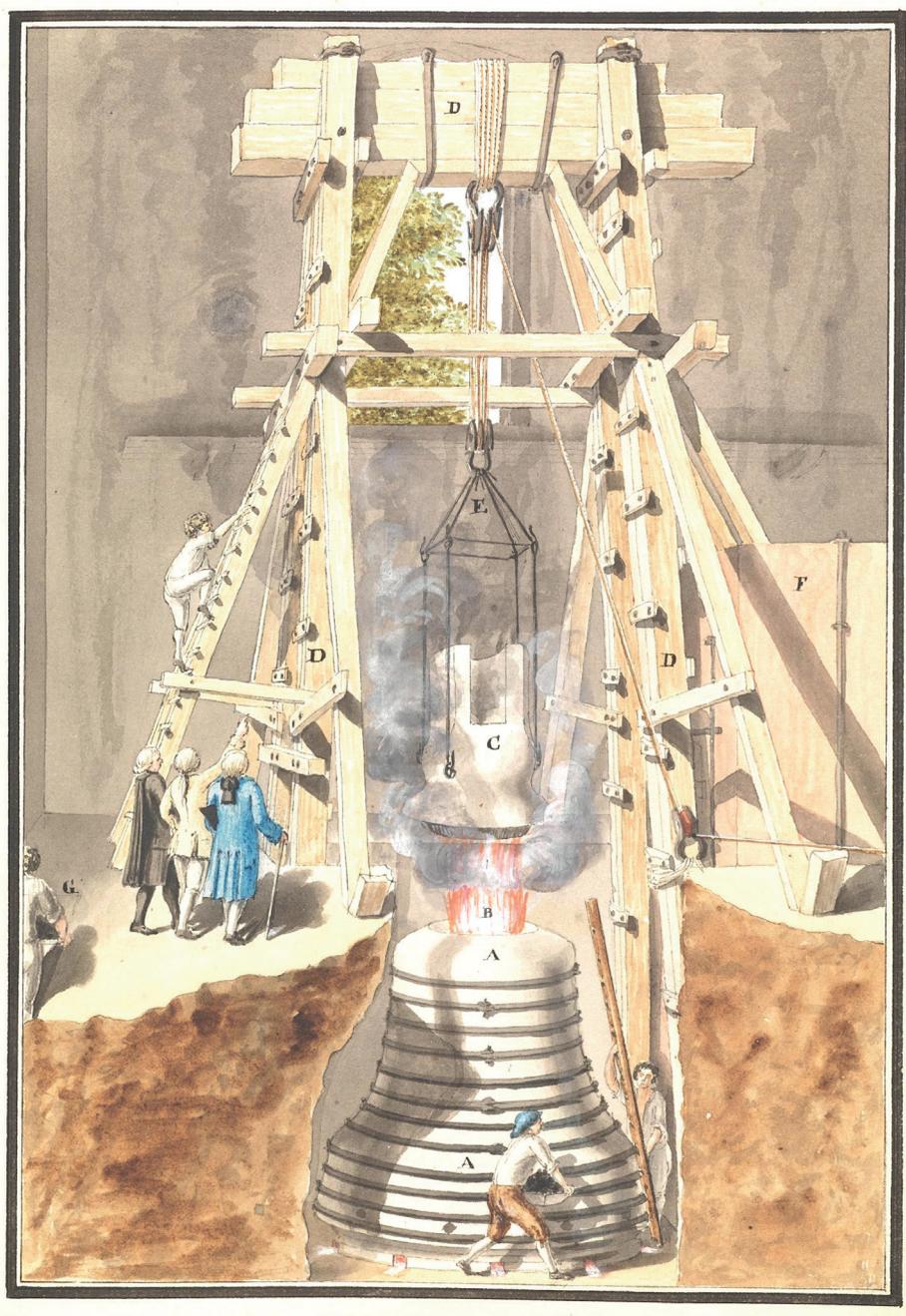


Fig. 3. Momento nel quale si doveva gettare la Campana, stampa da Disegni, e spiegazione della fonderia principio, e termine della campana di S. Pietro, fusa dal Cavalier Luigi Valadier, e Giuseppe di lui figlio nell'anno 1786 - per ordine di N.S. PP. Pio Sesto disegnata del medesimo Giuseppe Valadier, Collezione privata (foto dell'autore)



Fig. 4. Adamo Tadolini, *Simon Bolívar*, Bogotá – Venezuela, Plaza de Bolívar (foto di Felipe Restrepo Acosta) (https://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Estatua_de_la_plaza_de_Bol%C3%ADvar_en_Bogot%C3%A1.JPG?uselang=it)



Fig. 5. Thomas Crawford, *Monumento equestre a George Washington*, Richmond – Virginia, USA (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:RichmondWashington.jpg?uselang=it#Licenza>)

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>

