


Predella journal of visual arts, n°58, 2025 www.predella.it - Monografia / Monograph 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Livia Fasolo, Elena Pontelli, Sara Tonni

Assistenti alla Redazione / *Assistants to the Editorial Board:* Teresa Maria Callaioli, Angela D'Alise, Matilde Mossali, Domiziana Pelati, Ester Tronconi

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Agata Carnevale, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi, Matilde Medri, Elisabetta Tranzillo

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Come diversi autori hanno sostenuto negli ultimi anni, per comprendere lo sviluppo della scultura italiana tra l'Ottocento e il Novecento è fondamentale oltrepassare i confini dell'Europa e ricomporre le sue connessioni con altre parti del Globo, tra cui l'America Latina, dato che «una parte considerevole della scultura italiana di fine Ottocento [ha] trovato affermazione oltreoceano, nei contesti più diversi»¹. Seguendo la stessa logica, riteniamo che sarebbe difficile ricostruire la storia della fusione artistica italiana post-unitaria senza oltrepassare i limiti territoriali della penisola, osservando sia il suo mercato d'oltremare, sia la circolazione dei fonditori italiani in altre latitudini.

In questa sede, ci proponiamo di affrontare il tema dei rapporti tra Italia e America Latina nell'ambito della fusione artistica da due prospettive di analisi. Da un lato, si cerca di esaminare in modo panoramico la penetrazione in America Latina dei bronzi fusi dalle fonderie italiane a partire dalla fine del XIX secolo. Vedremo che accanto a stabilimenti famosi, come Nelli e Bastianelli a Roma e Chiurazzi a Napoli, compaiono anche i nomi delle botteghe più piccole, come Brugo, a Roma, rivelando l'importanza generalizzata del mercato latino-americano per quel settore. Dall'altra parte, intendiamo anche riflettere sulla presenza stessa dei fonditori italiani nella regione latino-americana e sul loro contributo sia allo sviluppo della fusione artistica locale, sia alla circolazione transnazionale di conoscenze e di pratiche professionali.

Le nostre analisi si concentrano sull'Argentina e sul Brasile – in particolare sulle città di Buenos Aires, Rio de Janeiro e San Paolo –, paesi che accolsero, insieme agli Stati Uniti e al Canada, il maggior flusso di immigrati italiani nelle Americhe a cavallo dei due secoli².

Bronzi in movimento

Come è noto, le fonderie italiane godevano di un ampio mercato all'estero, per cui i bronzi fusi in Italia raggiungevano diversi paesi. Sebbene gli studi approfonditi dedicati all'analisi di questa penetrazione in America Latina – come il saggio di Franco Sborgi sulla circolazione del marmo di Carrara nella regione³ – siano ancora pochi, alcuni lavori incentrati su specifiche imprese italiane ci

offrono già un'idea generale di questo rapporto, dal momento che menzionano la produzione di quelle botteghe nei paesi americani. Si pensi, ad esempio, alle pubblicazioni di Luisa Fucito sulla Fonderia Chiurazzi, a Napoli⁴, e di Andrea Ottanelli sulla Fonderia Lippi, a Pistoia⁵, entrambe con ampia produzione nel continente americano. A loro volta, anche alcuni autori latino-americani hanno fatto luce sul lavoro delle fonderie italiane, come Carlos Page, che ha trattato della fusione del *Monumento a Vélez Sarsfield* (Cordoba, Argentina, 1897) da parte della Fonderia Nelli e dei conseguenti conflitti tra il fonditore e lo scultore⁶.

Basta sfogliare uno dei cataloghi illustrati della Fonderia Chiurazzi risalenti all'inizio del XX secolo per farsi un'idea dell'importanza del mercato d'oltreoceano. In essi, si può trovare un'ampia varietà di opere destinate a paesi come Cuba, Panama, Uruguay e Brasile, che rappresentano quasi la metà delle illustrazioni del libretto⁷. La posizione privilegiata dell'America Latina come mercato per l'azienda napoletana si evince non solo dalla quantità, ma anche dalle dimensioni delle opere riprodotte nel catalogo, come la *Statua equestre del Generale Artigas* a Montevideo e le *Statue allegoriche* del Campidoglio dell'Avana, dello scultore Angelo Zanelli.

Le fonderie peninsulari ebbero un posto di rilievo anche in Argentina e Brasile, stimolate dall'attività di scultori italiani attivi in entrambi i paesi. Secondo Luca Bochicchio, basandosi sull'annuario del commercio estero dell'Argentina del 1932, l'Italia era il principale esportatore di bronzi artistici verso il paese americano, dopo la Francia:

In quel periodo, Italia fu il primo fornitore di lastre e di blocchi di marmo, ma anche di oggetti in marmo e alabastro. Inoltre, il bronzo italiano ebbe un importante ruolo. Sebbene l'Italia, rispetto a Francia, Germania e Stati Uniti, inviassero in Argentina un minor numero di oggetti non artistici in bronzo e rame, era seconda solo alla Francia nell'esportazione di opere d'arte in bronzo⁸.

Inoltre, più che per la sua portata numerica, l'Italia aveva una importanza simbolica per l'Argentina, poiché presso la Fonderia Galli, a Firenze, fu fuso in bronzo uno dei primi monumenti pubblici inaugurati in quel paese, modellato interamente da uno scultore argentino: il *Monumento all'Ammiraglio Brown*. L'opera, realizzata dal giovane artista Francisco Cafferata (1861-1890) durante il suo periodo di studi a Firenze, negli anni Ottanta dell'Ottocento, sotto la guida di Urbano Lucchesi e Augusto Passaglia, ricevette l'attenzione della critica contemporanea⁹. Negli anni successivi, altri grandi monumenti argentini vennero fusi in Italia, come la *Statua equestre di Manuel Belgrano* a Rosario, fusa dalla Fonderia Laganà a Napoli¹⁰.

Inizialmente, fino alla metà dell'Ottocento, il lavoro di scultori italiani in America Latina non corrispondeva a quello delle fonderie artistiche della penisola, ma dopo

l'Unificazione, la presenza dei bronzi italiani crebbe gradualmente.¹¹ È naturale, quindi, che le origini o la città di lavoro degli scultori definissero spesso il luogo in cui le opere sarebbero state fuse, dato che questi artisti di solito lavoravano nei loro atelier europei e si avvalevano dei loro fonditori abituali. Anche quando gli artisti si recavano in America – allo scopo di ottenere nuove commissioni o partecipare a concorsi nazionali – la realizzazione delle opere richiedeva talvolta il loro ritorno in Europa.

È il caso dello scultore siciliano Ettore Ximenes, arrivato a Buenos Aires nel 1896, dove aprì uno studio per attirare l'attenzione della élite *porteña*. Dopo aver vinto il concorso per il *Mausoleo di Manuel Belgrano*¹², lo scultore tornò in Italia per eseguire l'opera e farne la fusione, come attestato dalla stampa locale:

La corrispondenza privata di illustri argentini che si trovano a Roma e che hanno visitato l'*atelier* di Ximenes in quella città ci fa sapere che sta lavorando attivamente al mausoleo di Belgrano, avendolo ad oggi abbastanza avanzato. Quasi tutte le sculture che costituiscono la parte più paziente e difficile del lavoro sono già modellate e pronte per essere consegnate alla fonderia¹³.

Oltre al *Mausoleo a Belgrano*, Ximenes ricevette commissioni private, come il *Mausoleo di Francisco Muñiz* (1898) nel Cimitero della Recoleta, anch'esso eseguito a Roma (fig. 1). Tuttavia, mentre non conosciamo il nome del fonditore del *Mausoleo di Manuel Belgrano*, siamo più fortunati per quello di Muñiz, sul quale si può leggere: «Fonderia Brugo. Roma 1897», inciso sul rilievo alla base dell'obelisco che sostiene il busto del defunto onorato (fig. 2).

È anche grazie alla firma del fonditore che possiamo scoprire una delle prime fusioni artistiche italiane in Brasile. Si tratta della *Statua dell'attore João Caetano* (fig. 3), modellata dallo scultore brasiliano Francisco Chaves Pinheiro (1822-1884) nel 1860. Sulla base della statua si trova l'iscrizione: «G. B. Bastianelli fuse. Ospizio S. Michele. Roma 1890» (fig. 4). Si tratta del fonditore romano Giovanni Battista Bastianelli. Secondo Paolo Coen, egli stabilì la sua fonderia presso l'Ospizio di San Michele a Ripa Grande, dove aveva una struttura per realizzare fusioni davvero monumentali: «3 forni di fusione di cui uno di 5 tonnellate, uno di 3 e il terzo di 1 tonnellata»¹⁴. Sempre secondo Coen:

[...] Giovanni Battista Bastianelli, [fu] un punto di riferimento per bronzi di grandi o grandissime dimensioni. Uno dei segreti della Bastianelli risiede nell'oculata gestione del personale. Il titolare scelse di tenere presso di sé solo un numero limitato di operai fissi, aggregandone altri a tempo limitato solo con l'affacciarsi di commissioni importanti, come il *Monumento equestre a Vittorio Emanuele II* di Alfonso Balzico per piazza Bovio a Napoli, databile fra il 1886 e il 1892, il *Monumento a Vittorio Emanuele II* di Cesare Zocchi per Pisa del 1890 e il suo capolavoro riconosciuto, il *Monumento equestre a Vittorio Emanuele II* di Emilio Gallori e Giuseppe Chiaradia, svelato nel 1911 al centro del Vittoriano¹⁵.

La stessa Fonderia Bastianelli lavorò anche per l'Argentina. Due decenni dopo, nel 1913, fuse la *Statua dell'Ammiraglio Manuel J. García Mansilla*, destinata alla sua tomba nel Cimitero della Recoleta (fig. 5)¹⁶.

Lo scoppio della Prima Guerra Mondiale portò gravi difficoltà all'industria italiana della fusione artistica e, di conseguenza, influenzò le sue commesse per i paesi americani, ad esempio il *Monumento a España*, progettato in occasione del centenario dell'indipendenza argentina (1910) per celebrare i legami culturali con la madrepatria. Dopo diverse battute d'arresto, lo scultore argentino Arturo Dresco (1875-1961) scrisse un opuscolo in cui descriveva le difficoltà incontrate per eseguire questo progetto. Secondo Dresco, dopo che alcuni gruppi del monumento erano stati fusi nel 1915:

La bottega in Italia, dove era stato realizzato il lavoro, dovette interrompere le sue attività nello stesso anno, a causa dell'entrata in guerra del Paese, e i gruppi rimasero per tre anni, in attesa del cambiamento della situazione internazionale. [...] Quando il Governo di Italia ha revocato le misure che vietavano la fusione dei metalli per l'esportazione, il costo dei materiali e della manodopera era triplicato¹⁷.

Ostacoli simili trovò lo scultore italiano Amedeo Zani (1869-1944), residente a San Paolo, quando si recò in Italia per fondere tre monumenti commissionati per quella città: il *Monumento a Giuseppe Verdi*, il *Monumento ad Alfredo Maia* e la *Cappella funeraria del Conte Siciliano*. Zani, quindi, scrisse un opuscolo con lo stesso obiettivo di quello di Dresco, dove possiamo leggere:

A metà del 1915, tornai in Europa (in piena la guerra, quando nessuno pensava che sarebbe durata a lungo) con tre importanti opere da realizzare. [...] Furono per me un vero disastro finanziario e una grande perdita morale [...]. Poiché le tre opere [...] sono state trattate, tutte le tre, a prezzi "anteguerra" e poi realizzate durante la guerra, quando il materiale e il costo della vitta erano aumentati di cinque o sei volte rispetto al momento in cui sono state trattate¹⁸.

Dopo queste brutte esperienze, Amedeo e suo figlio Curzio Zani decisero di aprire il proprio laboratorio di fusione a San Paolo, trasferito qualche anno dopo nella capitale, Rio de Janeiro¹⁹.

Nel corso della prima metà del XX secolo, la partecipazione delle fonderie italiane ai progetti scultorei brasiliani e argentini diminuì progressivamente, mentre in entrambi i Paesi si consolidava una industria nazionale della fusione artistica. Come illustra il caso di Amedeo Zani, tuttavia, molte di queste aziende furono aperte da immigrati italiani, un aspetto discusso di seguito.

Leggendo i nomi delle principali fonderie artistiche attive in Argentina e Brasile a partire dalla fine del XIX secolo, si nota la ricorrenza di cognomi italiani: Pecchi, Garzia, Campaiola, Angeli, Cavina, Paperetti, Benedetti, Zani, Rebellato, Ripamonti, Lombardi. Non si tratta soltanto di una questione numerica, poiché molti di questi furono i primi laboratori specializzati in lavori artistici in entrambi i Paesi²⁰.

Prima dell'apertura di queste aziende, la fusione veniva effettuata all'estero o localmente in stabilimenti militari – che avevano scorte di metallo – e industriali, non orientati alla produzione di opere d'arte. Nell'Arsenale di Guerra di Buenos Aires furono fuse le prime statue prodotte nel Paese, negli anni Ottanta dell'Ottocento: il *Monumento al Sergente Juan Bautista Cabral*, dello scultore italiano residente a Buenos Aires Camilo Romairone, e il *Monumento a Manuel Belgrano*, del già citato Cafferata²¹. Le prime esperienze di fusione artistica a Rio de Janeiro, invece, furono condotte alla fine del XVIII secolo, ancora in epoca coloniale, dallo scultore e urbanista afrobrasiliiano Valentim da Fonseca e Silva (noto come Mestre Valentim, 1745-1813), le cui opere furono fuse nella Casa do Trem, origine dell'arsenale di guerra locale²². Già nel XIX secolo, il cantiere navale Ponta d'Areia fuse la *Statua dell'Imperatore Pedro II*, opera di Chaves Pinheiro, intorno al 1860, mentre la compagnia ferroviaria Pedro II fuse la statua allegorica *O Progresso*, dello scultore Almeida Reis, nel 1885²³. Tuttavia, siccome non erano specializzati in fusione artistica, questi stabilimenti non avevano strutture per realizzare opere più grandi – che venivano inviate all'estero – né godevano della piena fiducia degli artisti locali.

Legemonia italiana si spiega considerando la grande colonia di immigrati peninsulari che si formò in entrambi i paesi a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, già sottolineata. Molti di questi immigrati erano artigiani e operai qualificati che, una volta in America, svolgevano lavori in fabbriche o piccole botteghe in vari settori, tra cui la fusione artistica. Un esempio di questa attività diversificata è stato studiato da Paulo Iumatti, che ha sottolineato il ruolo degli italiani nell'industria tipografica di San Paolo all'inizio del secolo²⁴.

Nel caso dei fonditori, però, un altro fattore fu decisivo: la presenza di numerosi scultori italiani, che spesso si recavano in America Latina alla ricerca di nuove opportunità di lavoro, sempre più scarse in Europa a causa dell'enorme concorrenza tra gli artisti. Di fronte alla mancanza di un mercato locale per la fusione artistica, alcuni di questi scultori decisero di aprire il proprio laboratorio di fusione privato e di assumere fonditori italiani, con l'obiettivo di garantire il buon esito delle loro commesse.

È il caso di Pasquale Fosca (Sora, 1852 – San Paolo, 1928), che arrivò a Buenos Aires nel 1889 e divenne subito il ritrattista preferito dalle élite *porteñas*, ricevendo numerose commissioni private per busti di personalità locali. Secondo una cronaca pubblicata anni dopo sulla rivista «Fray Mocho»: «a quell'epoca [Fosca] fondò la prima fonderia di bronzo per statue all'angolo delle vie Centro America e Paraguay, *facendo venire da Napoli venti artigiani*»²⁵. Sebbene questo numero di dipendenti possa sembrarci esagerato dato che si trattava di una bottega privata che lavorava solo per Fosca, è certo che fosse attiva, come testimonia un articolo pubblicato sul quotidiano «La Nación», nel 1890:

Il rinomato scultore Sig. Pasquale Fosca ha eseguito un busto in argilla del Generale Bartolomé Mitre che sicuramente susciterà l'ammirazione generale quando sia conosciuto. Lo tiene alla sua casa-laboratorio, in via Centro America 961, e sta procedendo le operazioni necessarie per fonderlo in bronzo [...]. L'illustre scultore ha intenzione di compiere la colata del bronzo, che avverrà a breve, davanti ad alcuni invitati e alla stampa²⁶.

Un caso ancora più emblematico è quello dello scultore Ettore Ximenes. Dopo aver vinto il concorso per il *Monumento all'Indipendenza del Brasile*, a San Paolo, egli decise di tornare in Italia nel settembre 1920, per «assumere operai e acquistare i materiali necessari alla realizzazione di detto monumento»²⁷. Sbarcato di nuovo in Brasile nel porto di Rio de Janeiro, Ximenes dichiarò ai giornalisti:

Come tutti gli artisti, sono venuto dall'Europa alla ricerca della natura, il cui fascino non ci stanchiamo mai di apprezzare e tradurre nelle nostre opere. Ho intenzione di realizzare presto un busto del presidente della Repubblica a Rio de Janeiro, per il quale sono già stato invitato, ma lo scopo principale del mio viaggio è quello di aprire una fonderia di bronzo nel quartiere di Vila Prudente, nello Stato di San Paolo, per costruire monumenti²⁸.

Come abbiamo visto, Ximenes aveva fuso in Italia i bronzi dei monumenti funerari per Buenos Aires alla fine del XIX secolo. Ora, vent'anni dopo, progettava di aprire una propria fonderia nel quartiere di Vila Prudente a San Paolo, dove intendeva fondere non solo i pezzi del *Monumento all'Indipendenza*, ma anche altre piccole commesse che avrebbe ricevuto, come il busto del presidente. Avere un proprio laboratorio gli avrebbe dato quindi l'autonomia per ricevere e realizzare nuovi ordini. Come testimonia il suo biografo Ugo Fleres, l'idea divenne realtà, poiché la Vila Prudente, «ove Ximenes abitò e lavorò nell'ultimo quinquennio della sua meravigliosa attività», fu «trasformata in un grande e svariato laboratorio, dove c'è financo una maccina [sic] per il gesso e una fonderia»²⁹.

La presenza di operai italiani nel laboratorio di Ximenes fu registrata in una cronaca dal giornalista Carlos da Maia dopo aver guardato la fusione di un pezzo del monumento a Vila Prudente. Secondo Maia, «in un capannone a pochi

metri dalla sua casa, Ximenes [aveva] stabilito una fonderia, sotto la guida di un maestro napoletano, assunto a questo scopo in Italia, da dove sono venuti anche altri artefici»³⁰. Tra quegli artigiani, secondo Ana Maria Belluzzo, c'era anche il fonditore padovano Giuseppe Rebellato (Padova, 1899 – San Paolo, 1979). Dopo la conclusione dei lavori del *Monumento all'Indipendenza* nel 1923, però, Rebellato decise di rimanere in Brasile, dove lavorò al Liceo di Arti e Mestieri di San Paolo e in seguito aprì una propria fonderia³¹. A questa azienda si devono importanti progetti scultorei locali della seconda metà del secolo, come il *Monumento a José de Anchieta* (1954), dello scultore Heitor Usai, donato alla città dalla Compagnia Nazionale di Assicurazioni di Vita "Sul America" in commemorazione del centenario della fondazione di San Paolo³².

Scoprire le origini, il percorso formativo e le prime esperienze lavorative di questi fonditori, come Rebellato, prima del loro arrivo in America è una sfida: in genere conosciamo solo il luogo e la data di nascita, o la data del loro viaggio transatlantico. Questa lacuna si spiega con il fatto che, prima di attraversare l'oceano, gli immigrati erano soltanto operai e dipendenti delle fonderie in Italia. Siccome di regola la documentazione amministrativa di tali stabilimenti non è stata conservata né negli archivi pubblici né in quelli privati, non è possibile sapere chi fossero i loro dipendenti. I fondi documentari disponibili – ad esempio, i contratti firmati tra le fonderie e gli scultori o i committenti – non riportano mai i nomi degli impiegati, ma soltanto quelli dei proprietari, che firmavano la corrispondenza aziendale³³. Altri documenti sono di natura quantitativa, come i moduli compilati dai fonditori fiorentini all'inizio del Novecento, conservati presso l'Archivio storico della Camera di Commercio di Firenze³⁴.

Questi fonditori, quindi, divennero noti soltanto dopo il loro arrivo in Argentina e Brasile e l'apertura della loro fonderia, quasi sempre sotto il loro nome. Questo accadde con Metello Benedetti e Giulio Paperetti, che parteciparono all'Esposizione di Belle Arti della Società Italiana di Cultura Muse Italiche, tenutasi al Palácio das Indústrias di San Paolo nel 1928. Commentando il lavoro dello scultore Giuseppe Cuci in questa mostra, il quotidiano «Fanfulla» – il più importante della comunità italiana locale – pubblicò:

Vivissimo interessamento essi mostrano davanti alle opere [...] del prof. Giuseppe Cuci, il quale, oltre alla sua rinomatissima Eva, ha esposto anche tre preziosissimi bronzi fusi nella Fonderia di due nostri egregi connazionali, Benedetti e Paperetti dell'Ypiranga, *allievi delle notissime Fonderie pistoiesi del Lippi*³⁵.

Paperetti divenne un importante fonditore in Brasile, realizzando la fusione del *Monumento alla famiglia Jafet* nel Cimitero da Consolação a San Paolo, dello scultore Materno Garibaldi³⁶.

Conosciamo solo un'eccezione alla regola: la famiglia Cavina, composta dal padre Romolo e dai fratelli Umberto e Ugo. Prima di arrivare in Brasile, la famiglia era proprietaria di una fonderia a Firenze, la cui attività è testimoniata dalla firma «R. Cavina Fuse», lasciata su uno dei rilievi del piedestallo del *Monumento ai caduti della battaglia di Mentana* (Firenze, 1902), opera dello scultore Oreste Calzolari (figg. 6-7).

Romolo Cavina, il patriarca della famiglia, firmò anche il *Busto di Iefte Sbolci*, installato sulla tomba del musicista nel Cimitero delle Porte Sante a Firenze (fig. 8). L'iscrizione sul retro recita: «Romolo Cavina Fuse in Firenze 1897» (fig. 9). In un testo che analizza i bronzi di quel cimitero, la ricercatrice Maria Maugeri scrive a proposito delle piccole botteghe di fusione fiorentine: «fra queste era certamente la fonderia di Romolo Cavina (Brisighella, 1851? – Rio de Janeiro, 1945) che nel 1897 firmò il Busto del musicista Iefte Sbolci, dal quale non è emerso il nome dell'autore»³⁷. Tenendo conto che il figlio di Romolo, Umberto Cavina (c. 1880-1941), era anche uno scultore – discepolo di Urbano Lucchesi a Firenze³⁸ – si può ipotizzare che sia stato egli stesso a modellare il busto di Sbolci, sacrificando la sua firma individuale e autorale a favore di quella collettiva, familiare e imprenditoriale.

Ma la domanda rimane: perché i Cavina decisero di lasciare l'Italia, dove avevano una loro bottega, e stabilirsi in Brasile intorno al 1908? Forse la risposta è la stessa formulata per gli scultori contemporanei, arrivati in America alla ricerca di nuove opportunità, lontani dalla concorrenza in Europa. Non è difficile immaginare l'attrazione di un mercato in espansione su una piccola ditta familiare, che si trovava a competere con famose aziende toscane come Lippi e Galli e che vedeva le sue possibilità di crescita più limitate nella penisola. In Brasile, i Cavina iniziarono a lavorare come dipendenti della Fonderia Indígena a Rio de Janeiro, all'epoca una delle principali aziende brasiliane del settore³⁹. Qualche anno dopo, riuscirono finalmente ad aprire la loro azienda, la Fonderia Cavina, che subito superò la Indígena e si impose sul mercato nazionale. Presso la Fonderia Cavina furono fuse le grandi opere degli anni Venti e Trenta, come il *Monumento al Trionfo della Repubblica* (Niterói), dello scultore Otávio Correa Lima, oltre al *Monumento a Tiradentes*, di Francisco de Andrade, e il *Monumento agli eroi di Laguna e Dourados*, di Antonino Mattos, entrambi a Rio de Janeiro, allora capitale del Brasile⁴⁰.

Nonostante si fosse stabilita in Brasile da più di due decenni, all'inizio degli anni Trenta la Fonderia Cavina conservava ancora un giglio rosso, simbolo di Firenze, sulla propria carta intestata (fig. 10). Il riferimento alla città di Firenze sulla carta intestata dei Cavina sembra essere un semplice richiamo alle origini fiorentine della ditta. Tuttavia, di solito questi riferimenti visivi alle "origini" delle aziende o dei fonditori stessi svolgevano un ruolo simbolico e propagandistico. Questo

aspetto emerge in modo più chiaro negli annunci stampa di altre fonderie, dove l'esaltazione delle presunte origini italiane appare come un'ovvia strategia commerciale. Avere un'origine italiana sembrava essere sinonimo di avere *expertise* professionale e creava un legame tra il fonditore e la lunga tradizione fusoria peninsulare. In tal senso, la Fundação Artística Paulistana di Angelo Angeli si dichiarava negli anni Trenta: «antica e premiata fonderia di campane fondata in Italia nel 1770 e a San Paolo nel 1898» (fig. 11). Come si evince dalla pubblicità – a prescindere dalla sua veridicità⁴¹ – Angeli utilizzava sia l'idea di antichità sia le presunte origini italiane della sua fonderia per affermare la qualità e la serietà del suo lavoro. Non ci interessa qui confermare o smentire il legame tra questi personaggi e l'Italia, ma piuttosto dimostrare come la stessa menzione e l'uso pubblicitario di queste connessioni – genuine o inventate – servivano come elemento di marketing per differenziarsi dalla concorrenza locale e attirare l'attenzione di committenti e scultori. Pur essendo una fonderia di campane, la casa Angeli fuse alcune opere dello scultore italiano Lorenzo Petrucci alla fine del primo decennio del Novecento, come il *Monumento al Maresciallo Floriano Peixoto* (Maceió, 1908) (fig. 12).

In modo meno esplicito, la Fonderia Campaiola di Buenos Aires, fondata da Ugo Campaiola, un immigrato nato a Genova, adottò una strategia simile. Non ci sono documenti del suo arrivo in Argentina, ma sappiamo che i suoi figli, Bruno e Ida, nati a Roma nel 1907 e nel 1910, arrivarono a Buenos Aires il 22 luglio 1922⁴². Questa data coincide con l'apparizione delle prime opere della Fonderia Campaiola in Argentina, il che potrebbe significare un rapido insediamento della ditta, a meno che Ugo non si fosse trasferito da solo qualche anno prima, senza la famiglia. I suoi annunci pubblicitari sulle pagine dei cataloghi del Salone Nazionale di Belle Arti – rivolti cioè a un pubblico che aveva familiarità con la scultura – includevano immagini di celebri opere associate all'antichità romana, come la *Lupa Capitolina* (fig. 13) e la *Statua equestre di Marco Aurelio* (fig. 14), oltre a capolavori del Rinascimento fiorentino, come il *Perseo con la testa di Medusa* (fig. 15), di Benvenuto Cellini.

Campaiola cercava così di rivendicare la lunga tradizione di produzione scultorea e di fusione artistica peninsulare. La scelta del *Perseo* non fu casuale poiché, com'è noto, la fusione di quest'opera, condotta dallo stesso Cellini e documentata nei suoi *Trattati*, contribuì a cristallizzare negli anni successivi la fama dei fonditori artistici fiorentini, ripresa nell'Ottocento grazie all'attività di Clemente Papi⁴³.

È interessante notare che questi stessi elementi furono impiegati come materiale pubblicitario anche dalle fonderie fiorentine contemporanee, come la

casa Gusmano Vignali. Sulla carta intestata di questa ditta, oltre allo scudo con il giglio fiorentino, è rappresentata una panoramica dall'alto di Firenze, in cui spiccano le torri delle principali costruzioni della città, come il Palazzo Vecchio e il Duomo (fig. 16). In primo piano, invece, una rappresentazione del *Perseo* domina il bordo sinistro della carta.

Nel caso di Campaiola, lo sforzo di collegarsi al repertorio visivo classico e rinascimentale non rimase solo sulla carta: l'azienda fuse riproduzioni in miniatura di alcune di queste opere e le portò all'Exposición Comunal de Buenos Aires del 1924. Secondo il catalogo della mostra, furono esposte le opere: *Outono*, *Marco Aurélio*, *Narciso*, *Eva*, *César Augusto*, *Perrito de caza*, *Vacante*, *Aprieta papel* e *Sapo* (fig. 17). Il catalogo include anche una fotografia delle opere in esposizione, accompagnata da una targhetta con l'iscrizione: «Fundición a cera perdida. Hugo Campaiola» (fig. 18)⁴⁴. Campaiola non solo utilizzava il metodo della cera persa, ma lo trasformò anche in uno strumento promozionale per la fonderia. Basta osservare un'altra volta le sue inserzioni nei cataloghi dei saloni, in cui si legge sempre, sotto il nome dell'azienda: «Fundición artística estatuaría. En bronce – a cera perdida»⁴⁵.

Come ha già analizzato la ricercatrice francese Élisabeth Lebon, la fusione a cera persa guadagnò sempre più prestigio nel mondo artistico a partire dalla fine del Ottocento, in contrapposizione alla fusione in sabbia. Lebon ha contestualizzato i discorsi che disprezzavano la sabbia, utilizzata dalle fonderie industriali per la produzione di piccoli bronzi decorativi alla fine del XIX secolo, negando che il metodo fosse di per sé inadatto alla fusione di opere d'arte⁴⁶. Comunque, più o meno adatta che fosse alla produzione artistica, la fusione a cera persa raggiunse una posizione di primo piano, in cui i fonditori italiani erano visti come i suoi legittimi praticanti, sia grazie alla tradizione incarnata da Cellini, sia grazie a grandi nomi più recenti, come lo stesso Clemente Papi. Perciò è comprensibile che i fonditori italiani che praticavano il metodo fuori dall'Italia cercassero di esaltarlo.

L'immigrazione italiana, infatti, è direttamente collegata alla diffusione della tecnica della cera persa nell'ambito della statuaria monumentale sia in Argentina che in Brasile dalla fine del XIX secolo, anche se tale tecnica in realtà era già utilizzata dalle popolazioni preispaniche⁴⁷. La prima menzione del metodo, stando alle ricerche di Patricia Corsani, appare sulla stampa argentina nel 1895, riferita alla Fonderia Pecchi per la fusione dell'*Angel del Juicio*, un'opera dello scultore Giuseppe Arduino:

Da oggi è esposta al pubblico *amateur*, nelle officine della fonderia del Sig. Pecchi e figlio (Caballito), una vera opera d'arte, sia per il merito della ispirazione del modello, sia per la fusione, che è risultata splendida [...]. Ci ha detto il Sig. Pecchi, è lì dove è stata effettuata la fusione,

mentre tre forni a riverbero, in attività, mantenevano il calore necessario alla grande massa di metallo liquido. *Il metodo di fusione seguito da questi signori è quello di Benvenuto Cellini — a cera persa — e grazie ai loro sforzi e buona volontà hanno raggiunto un risultato brillante, al pari di quelli ottenuti da Nelli a Roma e da Papi a Firenze*⁴⁸.

Secondo Corsani, la famiglia Pecchi era originaria di Torino e, dopo essere giunta in Argentina nel 1886, aprì la sua fonderia nel quartiere di Caballito⁴⁹. Più interessante dell'uso della cera persa è osservare come la fusione artistica italiana fosse un punto di riferimento per l'anonimo autore dell'articolo, che cita non solo Cellini, ma anche fonditori italiani contemporanei, come Nelli, quali modelli da seguire.

Con gli esempi riportati in questo breve saggio, speriamo di aver dimostrato l'importanza del mercato latino-americano per le fonderie artistiche e per i fonditori italiani emigrati tra il XIX e il XX secolo. Comprendere ciò che accadeva al di fuori dall'Italia è fondamentale per conoscere meglio l'attività di queste imprese e dei loro protagonisti.

Questo saggio divulga i risultati della ricerca di dottorato e post-dottorato dell'autore, finanziata dalla São Paulo Research Foundation (FAPESP), Brasil (Process Number #2020/05096-0; #2022/08623-6; #2025/00019-0). Ringrazio Giuseppe Rizzo, Giulia Murace e Patricia Corsani per i loro suggerimenti; Gabriela Pellegrino, relatore della tesi di dottorato presso l'Universidade de São Paulo, e Carolina Vanegas, supervisore dello stage di ricerca presso l'Universidade Nacional de San Martín a Buenos Aires.

- 1 L. Bochicchio, *La diffusione della scultura italiana in America tra Ottocento e Novecento*, in «L'Uomo Nero», 10, 2013, pp. 50-71. Come sottolinea Franco Sborgi, questa diffusione non va intesa soltanto in termini di «fortuna» della scultura italiana, ma piuttosto come un processo dialogico. Nelle sue parole, un «elemento di aggregazione di un linguaggio complesso, che assume man mano il carattere di una sorta di modello sovranazionale, capace di unire o relazionare – [...] come ad esempio nell'America Latina – cultura italiana e cultura extraeuropea», F. Sborgi, *Alcune note sulla diffusione della scultura italiana tra fine Ottocento e inizio Novecento*, in *L'architettura dell'Ecclettismo. La diffusione e l'emigrazione di artisti italiani nel nuovo mondo*, a cura di L. Mozzoni, S. Santini, Napoli, 1999, pp. 167-168.
- 2 Secondo Herbert Klein: «Sia Buenos Aires che San Paolo – due metropoli mondiali contemporanee – erano piccole città prima dell'arrivo degli italiani. Essi costituivano il settore maggioritario tra i lavoratori in queste città in espansione», traduzione dell'autore, da H. Klein, *Migração internacional na História das Américas*, in *Fazer a América. A Imigração em Massa Para a América Latina*, a cura di B. Fausto, San Paolo, 1999, pp. 13-31, in part. p. 29.
- 3 F. Sborgi, *Percorsi del marmo in America Latina*, in *Carrara e il mercato della scultura*, a cura di S. Berresford, Milano, 2007, pp. 248-289.
- 4 L. Fucito, *Fonderia Artistica Chiurazzi*, Napoli, 2001.
- 5 La Fonderia Lippi fuse, tra le altre, la statua di *Francisco Bolognesi* del catalano Agustín Querol (1905, Lima), e le statue di *Colombo* e della *Regina Isabela* di Cesare Sighinolfi

- (1906, Bogotá). Cfr. A. Ottanelli, *La Fonderia Lippi. L'arte del bronzo a Pistoia tra Ottocento e Novecento*, Siena, 1999, p. 36.
- 6 C.A. Page, *Los primeros monumentos conmemorativos de la ciudad de Córdoba*, in *Terzera Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, atti del convegno, Buenos Aires, 1991, pp. 237-246. Sulla Fonderia Nelli, si veda anche: P. Coen, *Arte e rivoluzione industriale nella fonderia di Alessandro Nelli: origini, modelli e contesto di un'impresa di Roma capitale*, in *Amica Veritas. Studi di storia dell'arte in onore di Claudio Strinati*, a cura di A. Vannugli, Roma, 2020, pp. 101-120.
 - 7 Chiurazzi, Società Anonima, *Fonderia – Ceramica – Marmeria*, Napoli, s/d.
 - 8 L. Bochicchio, *Transported Art. 19th century Italian sculpture across continents*, in «Material Culture Review», 74-75, 2012, pp. 70-85, p. 74, traduzione dell'autore.
 - 9 G. Carocci, *La statua dell'Ammiraglio Brown*, in «L'Illustrazione Italiana», 47, 23 novembre 1884, p. 336.
 - 10 Si tratta in realtà di una riproduzione del *Monumento a Belgrano* a Genova, anch'esso fuso da Laganà. Belgrano, di famiglia ligure, fu uno dei leader dell'indipendenza argentina all'inizio del XIX secolo. Cfr. Bochicchio, *Transported Art*, cit., p. 77; C. Olcese Spingardi, *From Liguria to Argentina and Back. The Monument to Manuel Belgrano in Genoa*, in «Revista Kaypunku», 1, 2015, pp. 217-233.
 - 11 Basta ricordare che due dei primi monumenti sudamericani in bronzo eseguiti da scultori italiani – il *Monumento di Simón Bolívar* di Pietro Tenerani (1846, Bogotá), e il *Monumento equestre di Simón Bolívar* di Adamo Tadolini (1859, Lima) – furono fusi da Ferdinando von Müller a Monaco di Baviera. Cfr. C. Vanegas, *Disputas simbólicas en la celebración del centenario de la Independencia de Colombia en Bogotá (1910)*, Bogotá, 2010; D. Vifian, *Escultura civil público estatal en Lima de 1852 a 1860*, tesi di laurea, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, a.a. 2013-2014.
 - 12 Il *Mausoleo di Manuel Belgrano* fu inaugurato nel cortile della chiesa di Santo Domingo, nel 1903: M.C.S. Monteiro, *O Mausoléu a Belgrano, de Ettore Ximenes, e a presença artística italiana na Argentina*, in «Caiana. Revista Virtual de Historia del Arte y Cultura Visual», 8, 2016, pp. 1-16.
 - 13 «La Nación», Buenos Aires, 1 settembre 1900, p. 5, traduzione dell'autore.
 - 14 P. Coen, *Fonderie artistiche nell'Italia post-unitaria: il caso Roma*, in *Il Bello, l'idea e la forma. Studi in onore di Maria Concetta Di Natale*, a cura di P. Palazzotto, G. Travagliato, M. Vitella, Palermo, 2022, vol. 1, pp. 255-260.
 - 15 Ivi, p. 259.
 - 16 Oltre alla firma della fonderia, la statua porta l'iscrizione «J. Lovatelli Roma 1913».
 - 17 A. Dresco, *Monumento a España*, Buenos Aires, 1933, pp. 8, 23-24.
 - 18 A. Zani, *O nosso ambiente artístico*, São Paulo, 1930, p. 13, traduzione dell'autore.
 - 19 Tra i primi lavori di fusione della fonderia famigliare c'è il *Monumento a Santos Dumont*, modellato dallo stesso Zani, inaugurato nel 1942 a Rio de Janeiro.
 - 20 Oltre ai già citati immigrati italiani, ebbero un ruolo decisivo a Buenos Aires lo svizzero Alexis Joris, il francese Jacques Lauer e l'olandese Frederic Vlyminck. A Rio de Janeiro, la *Fonderia Indígena* fu aperta da un immigrato portoghese.
 - 21 E. Loíacono, *Trozos de Modernidad*, tesi di dottorato, Universidad Nacional de San Martín, a.a. 2019-2020, relatore María Isabel Baldasarre, p. 37; P. Corsani, *Hacer esculturas. Proyectos, técnicas, materiales y realizaciones. Buenos Aires (1880-1904)*, Rosario, 2021, p. 118.

- 22 A.M. F. M. Carvalho, *A arte civil de Mestre Valentim*, tesi di laurea, Universidade Federal do Rio de Janeiro, a.a 1987-1988, relatore D.M.S. de Alcântara.
- 23 A.M. Chillón, *A fundição artística no Rio de Janeiro do segundo reinado (1840-1889)*, in «Anuario Tarea», 5, 2018, pp. 156-180.
- 24 P. Iumatti, *Arte e trabalho. Aspectos da produção do livro em São Paulo (1914-1945)*, 2ª ed., São Paulo, 2016.
- 25 «Fray Mocho», 27 settembre 1912, traduzione dell'autore, corsivo aggiunto.
- 26 «La Nación», 26 giugno 1890, p. 1, traduzione dell'autore.
- 27 «Correio da Manhã», 6 settembre 1920, p. 3, traduzione dell'autore. Cfr. M. Monteiro, *São Paulo na disputa do passado*, tesi di dottorato, Universidade de São Paulo, a.a. 2016-2017, relatore P.C. Garcez Marins, p. 327.
- 28 «O Jornal», 6 aprile 1921, p. 4.
- 29 U. Fleres, *Ettore Ximenes, sua vita e sue opere*, Bergamo, 1928, p. 228.
- 30 C. Maia, *O escultor Ximenes*, in «A Gazeta», 13 giugno 1922, p. 1, traduzione dell'autore. Devo a Michelli Monteiro il riferimento che mi ha portato a questa cronaca.
- 31 A.M. Belluzzo, *Artesanato, Arte e Indústria*, tesi di dottorato, Universidade de São Paulo, a.a. 1987-1988, relatore A. Amaral, p. 289.
- 32 Una lettera della Compagnia "Sul America" alla Commissione del VI Centenario (San Paolo, 29 aprile 1954) recita: «l'opera è già finita, la statua e i rilievi sono stati fusi in questa capitale, presso la Fonderia Rebellato, via Cônego Eugenio Leite, 808», traduzione dall'autore. Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, F. Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, b. 37, fasc. 3421.
- 33 Si veda, ad esempio, il carteggio scambiato tra lo scultore Ettore Ferrari e la Fonderia Nelli, conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato a Roma, F. Ettore Ferrari, b. 21, fasc. 1022.
- 34 Ringrazio Luis Gómez Mata per avermi suggerito questo archivio.
- 35 «Fanfulla», 1 maggio 1928, p. 2, corsivo aggiunto. Centro de Apoio à Pesquisa em História "Sérgio Buarque de Holanda", Universidade de São Paulo (CAPH-USP). Ringrazio Eva Catelli per avere condiviso con me questa documentazione.
- 36 E. Catelli, *Materno Giribaldi e o Monumento da Família Jafet*, in «Revista de História da Arte e da Cultura», 2, 1, 2021, pp. 221-240.
- 37 M. Maugeri, *Il bronzo alle Porte Sante*, in *Porte Sante. Il cimitero di San Miniato a Firenze*, a cura di G. Salvagnini, Firenze, 2001, pp. 45-50, in part. p. 50. Ringrazio Giuseppe Rizzo per avermi suggerito questo capitolo.
- 38 Questa informazione fu riportata nel catalogo del Salone Nazionale di Rio de Janeiro del 1909: Escola Nacional de Bellas Artes, *Catálogo da 16ª Exposição Geral de Belas Artes*, Rio de Janeiro, 1909, p. 15. Il suo necrologio fu pubblicato in «Jornal do Commercio», 4 settembre 1941, p. 5.
- 39 La presenza dei Cavina come dipendenti della Fonderia Indígena fu registrata dalla stampa nel novembre 1908, in occasione della fusione della statua di Cristiano Ottoni.
- 40 Per una sintesi sulla Fonderia Cavina, cfr. G.H. Oliveira, *Um olhar sobre a fundição artística no Brasil*, in *Fundição Artística no Brasil*, a cura di G.H. Oliveira, São Paulo, 2013, pp. 11-27.
- 41 Nei suoi annunci, Angeli non diceva in quale città o regione italiana la fonderia operasse prima di essere trasferita in Brasile.

- 42 I nomi dei fratelli sono presenti nel database del Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos (CEMLA): <https://cemla.com/>, [ultimo accesso 15 dicembre 2024].
- 43 G. Rizzo, *Clemente Papi 'Real Fonditore'. Vita e opere di un virtuosistico maestro del bronzo nella Firenze dell'Ottocento*, in «Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 54, 2010, pp. 295-318. Si veda: B. Cellini, *I trattati dell'oreficeria e della scultura di Benvenuto Cellini*, a cura di C. Milanesi, Firenze, 1857.
- 44 *Primera Exposición Comunal de Artes Industriales*, Buenos Aires, 1924, p. 147.
- 45 Si veda, ad esempio, *Catalogo del Salone Nazionale di Belle Arti*, Buenos Aires, 1929, p.n.n.
- 46 É. Lebon, *Fonte au sable, fonte à cire perdue. Histoire d'une rivalité*, Paris, 2012.
- 47 L.R. González, *El caso de la cera perdida*, in «Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología», 19, 1993-1994, pp. 171-190.
- 48 «El Tiempo», numero periodico, 10 ottobre 1895, p. 2, traduzione dell'autore, corsivo aggiunto.
- 49 Corsani, *Hacer esculturas*, cit., p. 147.



Fig. 1. Ettore Ximenes, *Mausoleo di Francisco Muñoz*, 1898, bronzo. Buenos Aires, Cimitero della Recoleta. Foto dell'Autore..



Fig. 2. Ettore Ximenes, *Mausoleo di Francisco Muñiz*, dettaglio, firma della Fonderia Brugo, 1898, bronzo. Buenos Aires, Cimitero della Recoleta. Foto dell'Autore.



Fig. 3. Francisco Chaves Pinheiro, *Statua dell'attore João Caetano*, 1890, bronzo. Rio de Janeiro. Foto: Rodrigues & Cº. Editores, c. 1905, Acervo Instituto Moreira Salles.



Fig. 4. Francisco Chaves Pinheiro, *Monumento a João Caetano*, dettaglio, firma del fonditore Bastianelli, 1860, bronzo. Rio de Janeiro. Foto dell'Autore.



Fig. 5. J. Lovatelli, *Statua dell'Ammiraglio Manuel García*, c. 1913, bronzo. Buenos Aires, Cimitero della Recoleta. Foto dell'Autore.



Fig. 6. Oreste Calzolari, *Monumento ai caduti della battaglia di Mentana*, 1902, bronzo. Firenze, Piazza Mentana. Foto dell'Autore.

Fig. 7. Oreste Calzolari, *Monumento ai caduti della battaglia di Mentana*, dettaglio, firma della Fonderia Cavina, 1902, bronzo. Firenze, Piazza Mentana. Foto dell'Autore.

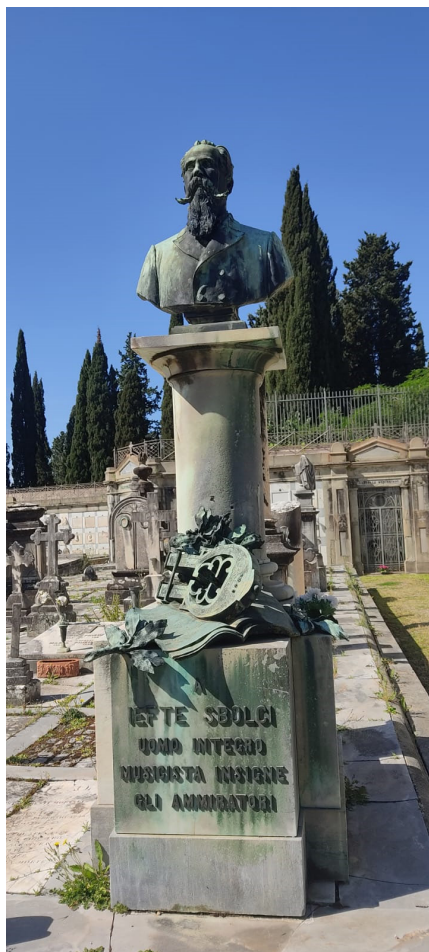


Fig. 8. Autore sconosciuto, *Busto de Ippolito Nievo*, 1897, bronzo. Firenze, Cimitero delle Porte Sante. Foto dell'Autore.



Fig. 9. Autore sconosciuto, *Busto de Ieffe Sbolci*, dettaglio, firma della Fonderia Cavina, 1897, bronzo. Firenze, Cimitero delle Porte Sante. Foto dell'Autore.



Angelo Angeli & Filho

ANTIGA E PREMIADA FUNDIÇÃO DE SINOS FUNDADA NA ITALIA EM 1770
E EM SÃO PAULO EM 1898

Telep. 7-1032 — Rua Abilio Soares, 87 — São Paulo



Especialidade em carrilhões de sinos para Igrejas de qualquer numero e peso, garantindo entoação perfeita, sistema europeu e serviço de primeira ordem. Tem sinos promptos para fazenda e capellas, do peso de 10 á 250 kilos. — Aceitam-se encomendas de sinos até CINCO MIL KILOS e mais. — Compram-se sinos velhos em pagamento da novo.

REFUNDEM-SE SINOS RACHADOS. TORNAM DO-OS INQUEBRAVEIS, PREÇOS MODICOS.

Catalogo a pedido do interessado. Desconto aos revendedores.

Fig.10. Carta intestata della Fonderia Cavina, 1931. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Ringrazio Fanny Lopes per avere condiviso con me questo materiale.

Fig. 11. Autore sconosciuto, Annuncio , in «A Cruz», 21 giugno 1936, p. 5.



Fig. 12. Autore sconosciuto, Lo scultore Lorenzo Petrucci accanto al *Monumento al Mareciallo Floriano Peixoto*, in «O Malho», 14 dicembre 1907, p. 24.



Fig. 13. Fonderia Campaiola, *Lupa Capitolina*, 1929?, bronce. Foto: *Catalogo del Salone Nazionale di Belle Arti*, Buenos Aires, 1929, p.n.n.

Fig. 14. Fonderia Campaiola, *Statua equestre di Marco Aurelio*, 1931?, bronce. Foto: *Catalogo del Salone Nazionale di Belle Arti*, Buenos Aires, 1931, p.n.n.

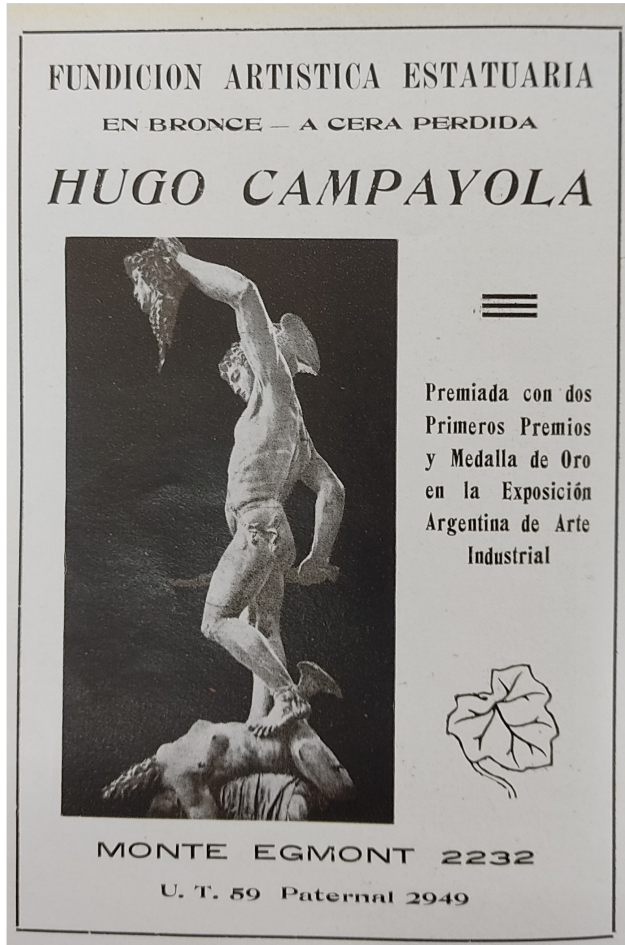


Fig. 15. Fonderia Campaiola, *Statua equestre di Marco Aurelio*, 1934?, bronzo.
Foto: *Catalogo del Salone Nazionale di Belle Arti*, Buenos Aires, 1934, p.n.n.



CS Digitalizado com CamScanner

Fig.16. Carta intestata di Gusmano Vignali, 1910. Accademia di Belle Arti di Firenze (AABAFi), Filza 99A (anno 1910), Affari del R. Istituto di Belle Arti di Firenze, Ins. 20.



Fig. 17. Fig. 17: «Modelos fundidos a cera perdida. Hugo Campaiola, Sala N. 20».
Foto: *Primera Exposición Comunal de Artes Industriales*, Buenos Aires, 1924, p. 147.



Fig. 18: Targhetta con l'iscrizione «Fundición a cera perdida. Hugo Campaiola».
Foto: *Primera Exposición Comunal de Artes Industriales*, Buenos Aires, 1924, p. 147.