

DOMENICO GHIDONI

(1857-1920)



edizioni aab

Domenico Ghidoni

(1857-1920)

“Bizzarro scultore, pensiero generoso, anima e ribellione”

Ospitaletto-Brescia, 3 marzo-16 aprile 2001

in prima di copertina:

Nudo di adolescente, Comune di Ospitaletto
(scheda n. 132)

in quarta di copertina:

Emigranti, stampa fotografica originale
di Achille Ferrario
(scheda n. 36)

Quaderni dell'AAB 2

Nessuna parte di questo libro può essere
riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma
o con qualsiasi mezzo elettronico o altro
senza l'autorizzazione scritta dei proprietari
dei diritti dell'editore.

© 2001 by Comune di Ospitaletto
e Associazione Artisti Bresciani

Tutti i diritti riservati

Finito di stampare
nel mese di febbraio 2001
Arti Grafiche Apollonio spa - Brescia

Domenico Ghidoni

(1857-1920)

“Bizarro scultore, pensiero generoso, anima e ribellione”

a cura di
Giovanna Ginex

Enti organizzatori



COMUNE DI OSPITALETTO



ASSOCIAZIONE
ARTISTI BRESCIANI



PROMOZIONE
FRANCIACORTA

Patrocini



*Ministero per i Beni
e le Attività Culturali*

SOPRINTENDENZA PER I BENI
ARTISTICI E STORICI PER LE PROVINCE DI
BRESCIA, CREMONA E MANTOVA



Regione Lombardia



Provincia di Brescia



Comune di Brescia
Civici Musei d'arte e storia

Sponsor



COGEME



Sponsor tecnici



Domenico Ghidoni

(1857-1920)

“Bizzarro scultore, pensiero generoso, anima e ribellione”

Ospitaletto-Brescia, 3 marzo-16 aprile 2001

a cura di Giovanna Ginex

Sedi espositive

Ospitaletto, Centro polifunzionale
Brescia, Salone dell'AAB

Enti organizzatori

Comune di Ospitaletto
Associazione Artisti Bresciani
Agenzia per il territorio Promozione
Franciacorta

Patrocini

Ministero per i Beni e le attività
culturali -
Soprintendenza per i Beni artistici
e storici per le province di Brescia,
Cremona e Mantova
Regione Lombardia
Provincia di Brescia
Comune di Brescia -
Civici Musei d'arte e storia di Brescia

Comitato organizzativo

Presidenza:
Luigi Pasini (sindaco del Comune
di Ospitaletto)
Aldo Mattanza (assessore alla cultura
del Comune di Ospitaletto)
Vasco Frati (presidente
dell'Associazione Artisti Bresciani)
Alessandro Ferrari (presidente
dell'Agenzia per il territorio
Promozione Franciacorta)

Coordinamento:

Giuseppina Ragusini (direttrice
dell'Associazione Artisti Bresciani)
Monica Crescenti (direttrice
dell'Agenzia per il territorio
Promozione Franciacorta)

Giuliano Migliorati (rapporti con
i collezionisti)

Letizia Taini (segreteria)

Comitato scientifico

Giovanna Ginex (storica dell'arte;
curatrice)
Giuliana Algeri (soprintendente ai
Beni artistici e storici per le province di
Brescia, Cremona e Mantova)
Renata Casarin (storica dell'arte
presso la Soprintendenza ai Beni artisti-
ci e storici per le province di Brescia,
Cremona e Mantova)

Francesco De Leonardis (storico
dell'arte)

Vasco Frati (presidente
dell'Associazione Artisti Bresciani)

Renata Stradiotti (direttrice dei Civici
Musei d'arte e storia di Brescia)

Ricerche scientifiche e documentarie

Lucia Pini (storica dell'arte)

Cura redazionale e coordinamento editoriale

Vasco Frati e Giuseppina Ragusini

Progetto grafico

Martino Gerevini

Progetto dell'allestimento

Carlo Zani

Allestimento

BBS di Bonfiglio e Barbieri

Ufficio stampa

Giuseppina Ragusini, Associazione
Artisti Bresciani

Monica Crescenti e
Mara Fossati, Agenzia per il territorio
Promozione Franciacorta

Referenze fotografiche

La campagna fotografica è stata realizza-
ta da Fotostudio Rapuzzi.

Hanno inoltre fornito fotografie:

Archivio del Comune di Adro (BS);
Archivio fotografico dei Civici Musei
d'arte e storia di Brescia;
Archivio della Galleria d'arte moderna
“Carlo Rizzarda” di Feltre (BL);
Civico Archivio Fotografico di Milano;
Galleria d'Arte Moderna di Milano;
Foto Saporetto, Milano;
BAMS Edizioni Matteo Rodella,
Montichiari (BS);
Roberto Bianchi, Ospitaletto (BS).

Restauri

Archè Restauri srl
di Stefano Volta e Silvia Simeti, Parma
Studio Restauri Formica srl
di Luciano Formica, Milano

Assicurazioni

Soro Assicurazioni srl

Trasporti

Cortesi Arte srl

Prestatori

Comune di Brescia, Civici Musei d'arte e
storia; Ateneo di Brescia. Accademia di
Scienze Lettere ed Arti; Deputazione del
Teatro Grande, Brescia; Galleria d'arte
moderna “Carlo Rizzarda”, Feltre (BL);
Comune di Ospitaletto.

Angela Aiardi Cavallin, Milano; France-
sco Capretti, Brescia; Pietro Capretti,
Brescia; Lidia Falsina Montini, Brescia;
Nella Falsina, Milano; Piero Lechi, Bre-
scia; Luigi Morandi, Ospitaletto (BS);
Giancarlo Novali, Brescia; Franca ed ere-
di Stefanini, Ospitaletto (BS); Fernanda
Troya Stefanini, Ospitaletto (BS).

Ringraziamenti

Un particolare ringraziamento va alle am-
ministrazioni locali, ai musei, alle istituzio-
ni culturali e ai collezionisti che hanno
consentito il prestito delle opere esposte in
mostra o fornito informazioni su Domeni-
co Ghidoni; agli sponsor; a quanti hanno
contribuito alla realizzazione dell'iniziativa.
Uno specifico ringraziamento per la colla-
borazione e la gentile disponibilità è rivolt-
o a: Pier Virgilio Begni Redona; Pierfran-
co Blesio, Ateneo di Brescia; Alessandra
Butticè, Comune di Ospitaletto; Luisa
Cervati, Civici Musei d'arte e storia, Bre-
scia; C.F.P. Clusane; mons. Angelo Chiari-
ni; Mario Emilio Comincini; Paolo Corsi-
ni, sindaco di Brescia; Bernardo Falconi;
Roberto Ferrari; Roberto Fighetti, Archivio
della Veneranda Fabbrica del Duomo, Mi-
lano; Sharon Hecker; Elena Lucchesi Ra-
gni, Civici Musei d'arte e storia, Brescia;
Walter Manfredini, Archivio storico della
Società Umanitaria, Milano; Giacomina
Peroni; don Angelo Porta; Sergio Rebor-
a; Bruno Soranzo; don Renato Soregaroli;
Ugo Spini, Biblioteca dei Civici Musei
d'arte e storia, Brescia; Piera Tabaglio, Ar-
chivio fotografico dei Civici Musei d'arte e
storia, Brescia; Filippo Tagliaferri; Luciano
Tamburini, Biblioteca Civica “Leonardo
Lagorio”, Imperia; Nadia Tregambi, Bi-
blioteca comunale, Ospitaletto; Giuliana
Ventura, Archivio fotografico dei Civici
Musei d'arte e storia, Brescia; Paola Zatti;
Azienda Agricola Il Mosnel.

Celebrare con una monografia la figura dello scultore Domenico Ghidoni e renderne evidente l'importanza con l'esposizione delle opere più significative riproposte in un itinerario tematico è il doveroso tributo che l'Amministrazione comunale di Ospitaletto ha inteso conferire allo scultore concittadino, colmando un debito di riconoscenza che, dopo l'ormai lontana esposizione del 1985 non poteva più essere rinviato: chi non ha memoria del proprio passato non può capire il presente né progettare il proprio futuro. Restituire la giusta dimensione artistica al lavoro di Ghidoni rende la comunità di Ospitaletto culturalmente più ricca. L'impegnativo compito svolto dall'Associazione Artisti Bresciani e da Promozione Franciacorta nello strutturare l'iniziativa da noi proposta, le professionalità aggregate attorno al progetto ghidoniano e la sicura curatela di Giovanna Ginex hanno permesso di raggiungere un obiettivo di grande significato non solo locale.

Grazie anche a Promozione Franciacorta, che opera dal 1988 come agenzia di servizi per i diciotto Comuni che compongono il territorio storico della Franciacorta, l'esperienza maturata in passato e la conoscenza dei luoghi hanno reso possibile un sollecito coordinamento operativo con le diverse professionalità operanti sul progetto, oltre ad una capillare divulgazione dell'evento nell'intera Franciacorta.

Crediamo infatti che la collaborazione attuata per l'iniziativa attorno all'artista ospitalettese rappresenti una ulteriore qualificata credenziale acquisita dall'agenzia in campo culturale in linea con le passate manifestazioni finalizzate alla valorizzazione della cultura e delle tradizioni locali.

Il Comune di Ospitaletto ha infatti in tempi recenti aderito al progetto di valorizzazione culturale e turistica proposto dall'agenzia per il territorio Promozione Franciacorta e con l'incarico conferitole in questa occasione ha ritenuto di condividere a pieno gli obiettivi fondanti e gli indirizzi operativi in un reciproco rapporto fiduciario, che vede i Comuni associati fautori di numerosi e qualificati interventi, orientati in più settori.

Per questo motivo riteniamo molto importante la volontà, che accomuna ormai tutti i Comuni del territorio, di recuperare le valenze culturali della tradizione locale e, come nel caso di Domenico Ghidoni, di quelle figure che hanno dato lustro alla nostra terra. L'inserimento del "progetto Ghidoni" nel calendario delle manifestazioni della "Settimana dei Beni Culturali" e i patrocini concessi all'iniziativa ci rassicurano che lo sforzo compiuto non è stato vano, e di ciò ringraziamo anche le aziende che hanno partecipato attivamente alla realizzazione di questo evento.

Infine vogliamo esprimere la nostra gratitudine alla signora Franca Mondini ed alla famiglia dell'architetto Filippo Tagliaferri che, in considerazione dell'impegno profuso per questa mostra, hanno inteso donare al Comune di Ospitaletto alcune significative opere dello scultore, alimentando così il progetto di costituire all'interno della nuova biblioteca comunale un piccolo ma prezioso nucleo museale dedicato a Domenico Ghidoni. In tale sede verranno collocate anche le opere recentemente acquisite dal Comune, grazie al contributo di tre aziende locali, e verrà costituito uno specifico archivio documentale e fotografico dedicato allo scultore, che in futuro potrebbe estendersi alla storia della scultura lombarda tra Ottocento e Novecento.

L'Associazione Artisti Bresciani (AAB), fondata nel 1945, è strutturata come un'agenzia culturale di pubblico servizio ed opera in stretta e fattiva collaborazione con gli enti locali del territorio, in particolare il Comune di Brescia e l'Amministrazione provinciale, e con gli organismi deputati alla conservazione e alla valorizzazione dei beni storico-artistici, come i Civici Musei d'arte e storia del capoluogo e l'Associazione "Brescia mostre. Grandi Eventi".

Nel corso della sua lunga attività l'AAB ha dedicato numerose iniziative a una approfondita e rinnovata conoscenza di importanti artisti bresciani dell'Ottocento e del Novecento, cercando, nella critica attuale, fuori di ogni deriva municipalistica, chiavi di lettura adeguate a una corretta lettura e interpretazione della loro opera. Esposizioni curate da specialisti hanno via via presentato la produzione di pittori e scultori quali Luigi Basiletti, Angelo Inganni, Francesco Filippini, Angelo Zanelli, Antonio Tagliaferri, Emilio Rizzi.

Nella logica di questo indirizzo programmatico l'AAB nel gennaio 1999 ha proposto al Comune di Ospitaletto di organizzare in collaborazione una mostra dedicata a Domenico Ghidoni. Ghidoni ha lavorato prevalentemente a Milano, ma a Brescia le testimonianze della sua attività sono cospicue, dai lavori conservati nei Civici Musei ai monumenti collocati in punti-cardine del tessuto urbano -Tito Speri, Il Moretto, Emigranti-; mentre a Ospitaletto gli eredi dell'artista custodiscono preziosi gessi originali ed altre significative opere. L'opportunità di una puntuale rivisitazione della produzione di Ghidoni è stata suggerita all'AAB anche dalla considerazione che non era ancora stata svolta un'indagine scientifica del percorso biografico e artistico dello scultore, nonostante la rassegna del 1985. Il Comune di Ospitaletto, nelle persone del sindaco e dell'assessore alla cultura, ha aderito con entusiasmo alla proposta. È stato così avviato un ponderoso lavoro di ricerca globale, grazie all'impegno della curatrice, Giovanna Ginex, e dei suoi collaboratori, in primis Francesco De Leonardis, che ha permesso di ricostruire il catalogo completo delle opere di Ghidoni. Tra i risultati qualificanti dell'imponente lavoro, oltre alla mostra (che è allestita in due sedi, il Centro polifunzionale del Comune di Ospitaletto e la sala dell'Associazione Artisti Bresciani), vanno ricordati i restauri, in particolare dei gessi originali e del gruppo monumentale degli Emigranti, la pubblicazione della presente monografia e la costituzione a Ospitaletto di un civico "archivio ghidoniano", formato da opere e documenti.

Le ricerche e i restauri hanno avuto l'impegnato supporto della competente Soprintendenza e dei Civici Musei bresciani; la mostra gode del patrocinio del Ministero per i beni e le attività culturali-Soprintendenza per i beni artistici e storici per le province di Brescia, Cremona e Mantova, del Comune di Brescia-Civici Musei d'arte e storia, della Provincia di Brescia, della Regione Lombardia. A tutti gli enti interessati e ai loro rappresentanti vanno i più vivi e sentiti ringraziamenti, come pure agli studiosi del comitato scientifico, ai prestatori, pubblici e privati, agli sponsor e a quanti hanno contribuito alla realizzazione dell'iniziativa.

Saggi

Ragioni e necessità della tutela: il caso Ghidoni

La Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le province di Brescia, Cremona e Mantova ha accolto con vivo interesse l'invito del Comune di Ospitaletto, dell'Associazione Artisti Bresciani e dell'Agenzia per il territorio Promozione Franciacorta a sostenere l'iniziativa che vede il recupero dello scultore Domenico Ghidoni, grazie al dovizioso lavoro di schedatura, ricerca e catalogazione della curatrice della mostra Giovanna Ginex e dei suoi collaboratori.

La partecipazione della Soprintendenza al comitato scientifico della mostra, la concessione del patrocinio del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, unitamente agli altri enti sostenitori, sono segni dell'interesse tangibile di un Istituto periferico del Ministero, preposto alla tutela del territorio di competenza, verso artisti che tra Otto e Novecento hanno contribuito con il loro lavoro e la loro sensibilità culturale a diffondere i linguaggi della modernità, anche nei centri a torto considerati minori. Domenico Ghidoni rappresenta un caso esemplificativo di scultore capace d'affrancarsi dalla formazione accademica, per trovare tra Milano e Torino le fonti per alimentare la sua natura appassionata, quella che lo fa tradurre in marmo, gesso, bronzo le tensioni sociali del suo tempo. Le opere di Ghidoni palesano una tensione alla modalità di rappresentazione del vero assunta ad istanza del suo tempo, che lo scultore rintraccia anche negli affetti familiari e che persegue nella sperimentazione dei materiali e delle loro possibilità espressive. Del suo credo vuole nutrire i luoghi delle sue origini: Ospitaletto e Brescia, attraverso la partecipazione a concorsi pubblici e l'esecuzione di opere destinate a celebrare i personaggi illustri della storia contemporanea.

La ricostruzione storica e critica della vicenda artistica dello scultore Domenico Ghidoni è un atto doveroso verso il nostro recente passato, che trova nel percorso espositivo la manifestazione più visibile ma non ultima di una serie d'intenti e di atti che hanno sorretto il lavoro degli specialisti e degli enti promotori.

Lo sforzo compiuto ha consentito di restituire, con un'indagine rigorosa e una metodologia scientifica, alla comunità di Ospitaletto e alla storia della scultura del secolo XIX, ancora poco indagata, l'itinerario umano e artistico di Ghidoni. Aver rintracciato attraverso le collezioni private e pubbliche circa 270 pezzi, di cui purtroppo molti non documentabili se non con riproduzioni fotografiche, ha confermato il ruolo centrale che l'artista ha nella scultura dell'ultimo quarto dell'Ottocento, quando egli è impegnato in grandi commissioni pubbliche ed ecclesiastiche e in monumenti funerari. Nel ventennio successivo, l'esercizio della scultura invece diventa sempre più pratica analitica di riflessione dell'arte e mezzo per fissare i caratteri morali dei soggetti ritratti, prediligendo la purezza e la sensualità avvolgente della plastica modernista.

La mostra dell'opera di Ghidoni rappresenta così anche per la Soprintendenza un momento alto di collaborazione fra le istituzioni culturali e gli uffici amministrativi in materia di tutela e di promozione dei beni storico-artistici della provincia e della città di Brescia. L'attività di ricerca e di sensibilizzazione alla catalogazione e al recupero conservativo del patrimonio artistico locale è fra gli scopi e le funzioni primarie della Soprintendenza che, tuttavia, può meglio intervenire là dove c'è la collaborazione con gli enti locali e i Musei Civici, in modo tale che le competenze scien-

tifiche e tecniche degli specialisti s'integrino al servizio del recupero, della messa a fuoco delle tante particolarità culturali che insieme restituiscono e danno forma alla nostra civiltà. Questa concezione ha sorretto gli animatori della rassegna ghidoniana, non solo per l'aspetto più istituzionale della organizzazione della mostra, del catalogo e dell'autorizzazione dei prestiti delle opere, ma soprattutto per l'azione di studio e di recupero della scultura di Ghidoni esplicitata nella sorveglianza e indicazione di metodologia d'intervento nel restauro dei gessi e dei bronzi del maestro di Ospitaletto. La sollecitazione della curatrice Giovanna Ginex ha determinato un sincretismo d'intenti e di modalità operative che hanno prodotto una monografia nella quale la restituzione del catalogo, pressoché completo, della produzione ghidoniana è affiancato da uno studio sull'uso della tecnica e dei materiali dello scultore elaborato da Renata Casarin che, in qualità di storico dell'arte della Soprintendenza, ha seguito i lavori di restauro di un nutrito corpo di sculture, affidato alla ditta Archè di Parma. Ricerca, catalogazione, schedatura, restauro, tutela e promozione sono i compiti affidati istituzionalmente agli uffici periferici del Ministero per i Beni e le Attività Culturali; tuttavia senza la collaborazione delle istituzioni pubbliche e dei cittadini l'esercizio stesso della tutela sarebbe vano. Per queste ragioni la sensibilità degli enti e di quanti a vario titolo hanno collaborato alla realizzazione della rassegna di Domenico Ghidoni è un esempio di responsabilità civile e di assunzione di responsabilità verso il patrimonio artistico, soprattutto quello più recente, da perseguire.

Giuliana Algeri

Soprintendente per i Beni Artistici e Storici
per le province di Brescia, Cremona e Mantova



**DOMENICO
GHIDONI**
(1857-1920)

Domenico Ghidoni

Giovanna Ginex

La formazione d'ambito milanese

Domenico Ghidoni esordisce sulla scena artistica nazionale presentandosi alla Esposizione di Belle Arti dell'Accademia di Brera nel 1883. Ha ventisei anni e da almeno quattro ha lasciato Ospitaletto e Brescia per trasferirsi stabilmente a Milano, città dove salvo brevi parentesi risiederà fino alla morte¹.

Le ricerche ora condotte per la prima volta presso l'Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Brera² hanno finalmente permesso di ricostruire con precisione il corso di studi milanese dello scultore, che arriva al suo primo appuntamento espositivo braidense con una non trascurabile esperienza, una già consolidata perizia tecnica, un buon *curriculum* e, come vedremo, anche con qualche autorevole relazione in città.

Dal registro delle scuole ("Rubrica Allievi") risulta che Ghidoni nell'anno accademico 1879-1880 abbia frequentato i corsi di Ornato tenuti da Lorenzo Vela, fratello di Vincenzo, Prospettiva e Disegno di figura. Nello stesso anno stringe amicizie durature con alcuni compagni, tra cui il pittore Emilio Longoni che era alla fine dei suoi studi. A Brera studiano in quegli anni gran parte degli artisti d'area lombarda che porteranno a termine nella maturità la rivoluzione pittorica e plastica naturalista di tradizione scapigliata; è un ambiente culturalmente vivacissimo nel quale si è già avviato il primo cambio generazionale tra gli insegnanti, tra cui spiccano per l'influenza avuta sugli allievi Giuseppe Bertini e Raffaele Casnedi per i corsi di Figura e Pittura, Francesco Barzaghi per la Scultura. Nell'anno accademico 1880-1881 Ghidoni (registrato con il numero 18) segue i corsi di Ornato, Prospettiva sotto la guida di Luigi Bisi, Disegno di figura elementare con Raffaele Casnedi, Lettere italiane e storia generale e patria³, Anatomia.

A questo anno di corso fa riferimento una lettera dello scultore Emilio Bisi indirizzata da Milano all'architetto Antonio Tagliaferri che da Brescia seguiva fattivamente, con affetto e competenza, i passi del giovane amico⁴. Emilio Bisi, di sette anni più anziano del nostro scultore (era nato a Milano nel 1850), era per nascita molto bene introdotto nell'ambiente artistico, non solo milanese. Figlio del pittore e architetto Luigi Bisi, all'epoca docente e presidente dell'Accademia di Brera, poteva già vantare prestigiose commissioni per la Veneranda Fabbrica del Duomo e in ambito cimiteriale (il padre Luigi era anche direttore della commissione artistica che vigilava sulle opere funerarie da accogliere al Monumentale di Milano). Nella lettera Bisi informa Tagliaferri dell'ammissione di Ghidoni al concorso annuale braidense "dopo solo due mesi ch'era entrato all'Accademia": un ottimo risultato, sottolinea lo scultore, anche se non coronato dall'assegnazione del premio, pur proposta dall'influente Raffaele Casnedi. "Nel mio studio ha eseguito vari saggi di plastica che tornano a sua lode, e che costì a Brescia potrebbero fargli onore", continua Bisi, suggerendo a Tagliaferri di fare ottenere al giovane artista di Ospitaletto un sussidio per l'anno a venire, ricordando anche quanto ne fosse soddisfatto il padre per i progressi fatti nello studio della prospettiva. "Per l'anno venturo, trovandomi in uno studio più ampio il Ghidoni potrà accingersi a qualche più serio lavoro", assicura infine Bisi, che in-

fatti traslocherà in via Montebello al numero 3. A questo stesso indirizzo, nei pressi dell'Accademia di Brera e già storico *atelier* dello scultore Antonio Tantarini, morto nel 1879, Ghidoni potrà incontrare e confrontarsi con altri scultori che vi tenevano studio negli stessi anni, tra cui ricordiamo almeno Ambrogio Borghi, dal 1880 professore di Modellatura a Brera, Enrico Butti, Francesco Crespi, Primo Giudici, Romolo Leoni, Raimondo Pereda.

Per l'anno accademico 1882-1883 Ghidoni è registrato (con il numero 24) alla scuola di Nudo e di Plastica⁵; durante quest'anno è compagno di corso di Medardo Rosso. Iscritto all'Accademia dal maggio 1882, Rosso ne verrà espulso nel marzo del 1883, anche per avere colpito due studenti che si rifiutavano di firmare una sua petizione nella quale si reclamavano "modifiche nell'insegnamento" per altro già in vigore in altre accademie italiane, in particolare riguardo alla scuola di Nudo, ai suoi orari considerati troppo ristretti e alla mancanza "di modello muliebre". Gli argomenti della petizione toccavano anche la scuola di Anatomia, della quale si lamentava l'uso di manichini in cartone al posto di parti anatomiche tratte da cadaveri⁶. Tra i settantanove firmatari, anche il nostro Ghidoni, preceduto tra gli altri da Giovanni Segantini⁷. Il giovane bresciano non esita dunque a firmare la coraggiosa petizione che avrebbe potuto almeno in parte guastare i rapporti con i Bisi padre e figlio, considerando che proprio Luigi Bisi firmerà il decreto di espulsione di Rosso.

Al termine di questo intenso anno accademico Ghidoni, come già ricordato, espone per la prima volta a Brera. Il catalogo ufficiale della mostra ci fornisce il primo recapito milanese dello scultore: via Rossini 3. Allo stesso indirizzo abitavano anche il pittore Ernesto Fontana e lo scultore Giuseppe Krieger⁸. A pochi passi, in via Rossini 5, abiterà per qualche tempo e negli stessi anni anche l'amico pittore Emilio Longoni⁹.

Via Rossini era allora al centro di quelle "ortaglie" descritte e riconosciute dai protagonisti della Scapigliatura milanese come il luogo dove si svolgevano la vita e l'opera dei suoi primi protagonisti. Tra l'allora via Monforte (ora corso Monforte), via Vivaio (che, come vedremo, sarà l'ultimo indirizzo milanese del nostro scultore) e via Conservatorio -adiacente a via Rossini- si concentravano negli anni Sessanta e Settanta del secolo gli studi degli artisti, dei poeti e degli scrittori che inventarono la Scapigliatura. Una zona che ancora negli anni Ottanta non era stata privata del suo fascino, benché la morte di Tranquillo Cremona, nel 1878, avesse minato alla base la vita del gruppo. Un'area all'epoca non completamente edificata, caratterizzata da giardini, orti e case modeste dai grandi cortili, adatte ad accogliere gli studi degli artisti. Eco estrema del legame di Ghidoni con l'ultima Scapigliatura milanese sarà il delicato monumento funebre eseguito per Carlotta Cagnoli, la vedova di Tranquillo Cremona, morta nel febbraio del 1913 (vedi scheda n. 212).

Non resta una documentazione certa di *Una bella presa*, il "grazioso gruppetto in bronzo" descritto da De Gubernatis nel 1906 e il cui soggetto identifichiamo ora con il gesso raffigurante un'allegra coppia di bevitori, della quale rimane una fotografia d'epoca (scheda n. 8). Esposta con successo la prima fusione a Brera nel 1883 e subito venduta, Ghidoni ne ricavò una seconda per ripresentare l'opera a Torino l'anno seguente. Si tratta di una piccola scena di genere di gusto ironico che non si discosta dalle altre e molte sculture di piccole dimensioni e di soggetto aneddótico esposte a Brera in quell'anno, gradite all'epoca dal pubblico borghese delle esposizioni e dunque particolarmente adatte alla vendita. Anche nel modellato mosso della superficie, per quanto sia concesso osservare dalla foto-

grafia, l'opera si allinea con gli ultimi esiti generistici della plastica lombarda riferibile alla "scuola di Milano"; così la critica coeva usava definire il gruppo di artisti -Vincenzo Vela, Pietro Magni, Giovanni Strazza, Antonio Tantardini, Giosuè Argenti, Francesco Barzaghi, Odoardo Tabacchi, per non citare che i maggiori- che tra gli anni Cinquanta e Settanta del secolo impressero la decisiva svolta in senso naturalista alla scultura accademica lombarda¹⁰. Attorno agli anni Ottanta appunto, con la svolta generazionale che modificò anche i vertici dell'insegnamento accademico braidense, la "scuola di Milano" aveva esaurito la sua forza innovatrice, ora patrimonio della rivoluzione plastica scapigliata che in Giuseppe Grandi aveva il suo massimo esponente. In questo panorama si colloca anche il *Venditore d'acqua* di Ghidoni (scheda n. 12), datato 1884, in cui l'artista, concluso il suo ciclo braidense¹¹, rivela forse per la prima volta, oltre alla già comprovata perizia tecnica, una forte personalità artistica in via di definizione.

L'opera fu esposta a Torino, non a Milano, e prima di questa data va con ogni probabilità collocata la conclusione del breve soggiorno torinese di Ghidoni, che vi frequentò l'Accademia Albertina e lo studio di Odoardo Tabacchi; circostanza della quale è difficile dubitare essendo ricordata da una nota autografa dello scultore (cfr. il *Regesto biografico*, p. 177) e ripresa fin nelle prime biografie apparse negli anni Novanta del secolo. Tabacchi, che nel 1883 espone a Brera alcuni ritratti, era all'epoca al culmine della fama: nato a Valganna e formatosi a Milano, dal 1867 aveva sostituito Vincenzo Vela alla cattedra di Scultura presso l'Accademia Albertina di Torino, divenendo uno degli artisti più richiesti del tempo. Di lui Filippo Filippi, autorevole pubblicista, critico musicale del quotidiano milanese "La Perseveranza" e personaggio di punta della Scapigliatura lombarda, scrive nel 1880: "A Torino, il Tabacchi, professore di scultura, è artista serio, proveniente da quella scuola milanese che alcuni anni fa rappresentava il primato della scultura italiana (...). Il Tabacchi è autore di statue pregevolissime, il cui senso della modernità si accoppia felicemente a qualità ideali di stile"¹². Tabacchi anche negli anni torinesi non interruppe mai i rapporti con Brera e con la città, aprendo in altri casi documentati il suo studio torinese a giovani artisti lombardi, seguendo per altro una consuetudine di scambio e apprendistato tra artisti di diverse generazioni e operanti in città differenti molto comune all'epoca; penso ad Ambrogio Borghi che da Brera si spostò per qualche tempo nell'*atelier* torinese di Tabacchi attorno al 1871, o a Luigi Contratti che si trasferì definitivamente dalla provincia di Brescia a Torino. Tabacchi, inoltre, da qualche anno era una presenza forte sul territorio bresciano; dalla metà degli anni Settanta riceve importanti commissioni per il Vantiniano e alla IV Esposizione Nazionale di Belle Arti tenutasi nel 1880 a Torino espone il colossale gesso per il monumento ad Arnaldo da Brescia destinato appunto alla città. Un'opera che colpì la critica per la non convenzionalità e il realismo della figurazione prescelta dallo scultore per raffigurare il "grande riformatore" e che nel 1882 viene inaugurata a Porta Torrelunga, proprio un anno prima del soggiorno torinese di Ghidoni. Le gravi lacune dell'archivio dell'Accademia torinese relative proprio agli anni che ci interessano non permettono un riscontro documentario all'iscrizione ai corsi; in ogni caso era prassi normale che gli artisti frequentassero le aule di più di un'accademia, anche senza iscrizione ufficiale, specie se introdotti da artisti locali, in questo caso addirittura dal titolare della cattedra. Inoltre l'Albertina, a differenza di Brera, era all'avanguardia nei corsi "liberi", tra i quali gli scultori apprezzavano soprattutto quello di Nudo, ricordato tra l'altro come esempio di didattica avanzata anche nella petizione di Rosso del 1883, firmata da Ghidoni, di cui ho già detto.

Il rapporto con Tabacchi con ogni probabilità non si esaurì agli anni della formazione del nostro scultore; ricordiamo almeno la presenza nel 1893 dell'anziano maestro nella commissione giudicatrice del secondo bozzetto presentato da Ghidoni al concorso per il monumento al Moretto.

L'affermazione come scultore "sociale"

Nel *Venditore d'acqua* abbiamo riconosciuto la testimonianza dell'abilità plastica di Ghidoni ventisettenne, assorto nell'omaggio alla scultura mossa, dai volumi spezzati, che a Milano faceva riferimento all'opera di Grandi. Il tema era ancora generico, in sintonia con l'orientalismo in gran voga e forse da riferirsi anche a un viaggio, compiuto da Ghidoni o da persone a lui molto vicine, documentato dal gruppo di una ventina di fotografie databili agli anni Ottanta scattate in Africa del Nord, in particolare in Egitto e Tunisia, ora ritrovate tra le carte dello scultore.

Questa fase tanto vicina alla lezione di Grandi¹³ darà i migliori risultati qualche anno dopo, quando Ghidoni -abbandonati i più facili temi di genere in costume- si cimenterà con le figure femminili, come nel *Monumento Garbagnati* (scheda n. 15) del 1885 e nell'intenso *Dolore* (scheda n. 21) presentato alla Permanente milanese del 1887. La stessa matrice rivelano infine le splendide fanciulle angeliche che chiudono la lunetta di *Gesù tra i fanciulli* (scheda n. 23) per la parrocchiale di Ospitaletto: quella particolare resa "ribelle" dei capelli nelle sue giovani figure femminili, assonante ancora all'opera di Grandi ma tradotta in modi personali, quei volumi che già si geometrizzano attorno ai corpi e lasciano intuire una prossima, autonoma traduzione plastica della mai rinnegata necessità di aderenza al "vero". In queste

opere già riconosciamo alcuni dei tratti iconografici e plastici propri dello scultore maturo e riproposti da Ghidoni almeno fino agli ultimi anni dell'Ottocento, quando una breve stagione liberty gli farà sperimentare altre soluzioni formali.

Entro la primavera del 1889¹⁴ Ghidoni si trasferisce in via Giuseppe Sirtori al numero 4, a ridosso dei bastioni di Porta Venezia. Una zona ancora popolare e una casa modesta, tuttora esistente, nel cui cortile è ancora visibile una struttura che con ogni probabilità ospitava lo studio dello scultore, luminoso e abbastanza ampio da permettergli di realizzare opere di grande dimensione. Qui si compie la svolta centrale della carriera artistica di Ghidoni verso un'intensa fase in cui i contenuti delle sue creazioni assumono una valenza programmatica; qui Ghidoni elabora alcuni dei suoi massimi capolavori.



Nella primavera del 1891 si inaugura la Prima Esposizione Triennale dell'Accademia di Belle Arti di Brera, che con la nuova scadenza sostituisce le tradizionali mostre annuali; nel 1889 e nel 1890 le sale di Brera non avevano infatti ospitato l'annuale esposizione d'arte, ormai sorpassata nella formula da altre iniziative. Si riaprono nel '91 in occasione dell'attesissima mostra nella quale gli organizzatori e anche gli artisti riponevano molte speranze: i primi tesi a favorire la ripresa dello stagnante mercato artistico, i secondi lo svecchiamento della produzione figurativa nazionale. Un evento molto atteso anche dal pubblico e dalla critica, che per la pittura italiana segnerà la prima uscita ufficiale dei divisionisti, e per la scultura il definitivo tramonto dei soggetti non legati al "vero". Ma l'esposizione del '91 fu anche vetrina ufficiale e di grande risonanza nazionale per il verismo sociale italiano, ormai maturo.

Dalla seconda metà del secolo e soprattutto dopo l'unificazione nazionale, l'attenzione per il "vero" e per i modi della sua rappresentazione occupa anche in Italia un posto di primo piano nel dibattito culturale investendo ambiti diversi. La diffusione, pur con qualche anno di ritardo, della letteratura realista francese e della nuova pittura a soggetto sociale di Gustave Courbet e Jean-François Millet si innesta quindi in un terreno già pronto ad accogliere quelle proposte di rinnovamento per certi versi rivoluzionarie. Gli artisti, anche in Italia, si avvicinano ora alla nuova realtà segnata dall'industrializzazione e dalla crisi delle campagne, dunque alla "questione" per eccellenza: la questione sociale. Problema che nei primi decenni dell'unità politica italiana, con le conseguenti trasformazioni sociali e politiche del Paese, coinvolgerà in un ampio dibattito fasce sempre più larghe di intellettuali assieme ai nostri scrittori veristi, da Giovanni Verga a Luigi Capuana. In particolare gli ultimi due decenni dell'Ottocento rappresentano nella storia della cultura e della produzione figurativa italiana un momento di eccezionale fervore in cui si sommano -specie nelle aree economicamente più attive- fattori di varia natura, che vanno dalla diffusione della fotografia e delle tecniche di riproduzione meccanica dell'immagine al moltiplicarsi delle occasioni espositive per gli artisti, allo sgretolarsi delle definizioni accademiche dei generi, non più confacenti a una società che andava costituendo la sua nuova dimensione culturale. All'iconografia del lavoro e dei lavoratori si aggiungono d'ora in poi nuove invenzioni e temi, la questione sociale diviene sempre più pressante dal 1880, quando le esigenze espresse dalle classi popolari nonché la loro stessa presenza fisica specie nel nuovo contesto urbano in via di industrializzazione si fanno sempre più evidenti. Attorno alla stessa data essa diviene tema per la figurazione e la creazione artistica in generale, alimentando la produzione di opere in cui alla novità tematica si affiancano nuovi modi formali, antiaccademici. È la piena stagione del verismo sociale in arte, appena discosto cronologicamente dall'analogo fenomeno letterario, mentre anche sul versante della riflessione critica negli stessi decenni si allarga il dibattito attorno alla funzione sociale dell'arte.

All'interno di questo contesto Ghidoni espone alla mostra del '91 tre opere che manifestano la sua completa adesione ai temi del verismo sociale: *Finalmente dorme*, *Emigranti* e *Friulana* (schede nn. 33, 36, 35).

Con *Finalmente dorme*, un bronzo datato 1890, Ghidoni offre un vibrante omaggio all'amico Medardo Rosso ormai trasferitosi a Parigi, avvicinandosi al suo gesto nel modellato e ancor più al soggetto del suo *Amor materno*, databile al 1883, molto noto all'epoca anche per la pubblicazione su "L'Illustrazione Italiana" nel 1886 in occasione della sua esposizione a Parigi¹⁵.

Ma è *Emigranti* il vero manifesto dell'adesione piena di Ghidoni al verismo sociale, "Arte per l'Umanità", secondo la fulminante definizione di Giuseppe Pellizza da Volpedo.

Il tema iconografico aveva forti radici nella realtà sociale italiana; prima del 1881 l'emigrazione non aveva ancora coinvolto grandi masse di lavoratori, si rivolgeva principalmente ai paesi europei e aveva soprattutto carattere stagionale: da quella data, invece, oltre all'aumento quantitativo in termini generali si verificò l'accrescimento dell'emigrazione transoceanica con dati che rimasero molto elevati sino al 1914 e che fanno stimare in circa due milioni e mezzo il numero di emigranti per il solo ultimo ventennio dell'Ottocento.

Inoltre il gruppo di Ghidoni si inseriva, primeggiando per qualità formale e originalità compositiva, nel vasto gruppo di opere di pittura e di scultura dedicate ai temi sociali presenti all'esposizione del 1891¹⁶. Dalle statue in particolare, scriveva l'articolista del giornale milanese "Il Secolo", "esce una voce che è dolore e protesta"¹⁷, rovesciando la consuetudine che vedeva il predominare di soggetti infantili o comunque di genere alle esposizioni annuali braidensi. Ora le opere plastiche davanti alle quali era chiamato a confrontarsi un pubblico non sempre entusiasta avevano titoli come *Trovatella* di Ernesto Bazzaro, *Errore giudiziario* di Riccardo Ripamonti, *Injuste damnatum* del bresciano Vincenzo Emilio Magoni che condivideva con la precedente il tema dell'ingiusta carcerazione, *Trovatello* ancora di Magoni, *Lotta per la vita* di Bassano Danielli e *L'aratro* di Davide Calandra sul tema del lavoro contadino, *Lavoro notturno* di Antonio Carminati e *La piscinina* di Eugenio Pellini che affrontavano il dramma del lavoro minorile, *Questione sociale* di Giuseppe

Cantù, *Anche oggi si mangia* di Mario Salvini, *Le orfanelle* di Alessandro Laforet, e infine diverse opere raffiguranti appunto il tema dell'emigrazione. Oltre al gruppo di Ghidoni, *Emigrata* di Enrico Cassi, un'altra scultura omonima di Bortolo Ravanello e *Emigrato* di Emilio Gambalò. Tre opere queste ultime in realtà generiche nel soggetto: nudi femminili e maschili prostrati, appena panneggiati, suscettibili dunque di qualsiasi altra interpretazione tematica, non fosse stato per i titoli imposti dagli autori. Al contrario Ghidoni sceglie un'iconografia di stringente aderenza al vero coniugandola con una resa plastica di gusto naturalista, senza cadere nel tranello dell'eccesso di descrittivismo: "Ghidoni è un artista che concepisce i suoi soggetti nel mondo reale e li riveste di forme semplici quanto poderose", scrive l'a-



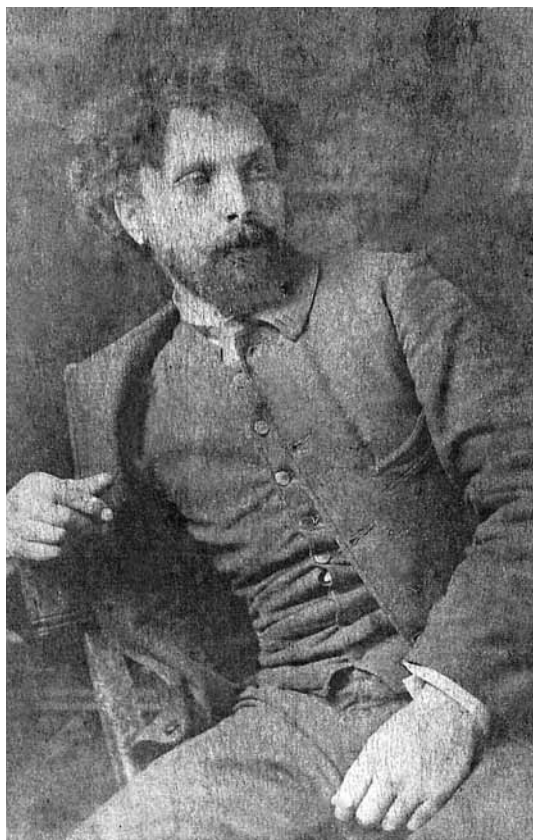
nonimo articolista su “Il Sole”, continuando poi una attenta analisi delle altre opere sociali presentate alla mostra.

Le parole dell’articolista de “Il Secolo” -autorevole quotidiano milanese d’area radicale e democratica- danno ai lettori e agli storici di oggi la misura di quanto fosse vivo e diffuso all’epoca il dibattito sulla “questione sociale”: “I gaudenti trovano che la nota generale della scultura è troppo mesta: ma vi è una melanconia che è poetica e divina allegrezza: è quella di Byron che saettava coi versi i mortali perché molto intensamente amava l’umanità. Gloriosa è invece a parer nostro la meta alla quale la scultura si è indirizzata: quella di essere l’interprete del pensiero e della vita del popolo. Per noi questa esposizione segna un grande passo nello svolgimento artistico (...): il pensiero che prima pareva bamboleggiare tra i putti, ora si affatica dietro la ricerca del vero, e lo trova e lo eterna nelle forme dell’arte, la quale diventa in questo modo partecipe e aiutatrice della grande vita sociale (...); la scultura ne ha espresso i dolori e le lotte”¹⁸.

Che il verismo sociale fosse considerato, in pittura come in scultura, il più alto svolgimento delle lotte per l’affermazione del realismo in arte condotte dalla precedente generazione di artisti è confermato da uno dei massimi esponenti della rinascita del realismo in scultura: Vincenzo Vela. L’artista ticinese, che faceva parte della commissione giudicatrice per il premio di scultura, rimase entusiasta dalla visita alla Triennale: “«Sono parecchi anni», ci disse, «che non mettevo più piede in una esposizione di belle arti. La paura di vedere i bambini di marmo mi metteva la febbre. Finalmente mi consolo. È venuta la generazione che lavora e che pensa! in questi gessi che vedo intorno, vi sono dei tentativi, delle energie, delle idee!». L’autore dell’immortale *Spartaco*, del *Napoleone morente*, di *Garibaldi*, del *Minatore*, era raggianti di questa rivelazione dell’arte sua”¹⁹.

Il successo della presentazione a Brera di *Emigranti* diede finalmente all’artista di Ospitaletto, finora rimasto in ombra nelle cronache artistiche anche milanesi, una visibilità nazionale. Tra gli interventi che maggiormente contribuirono al suo inserimento nel novero dei giovani artisti italiani più validi, spicca quello pubblicato a maggio sulla *Cronaca dell’Esposizione di Belle Arti*, una qualificata rivista illustrata uscita a fascicoli settimanali per tutta la durata della rassegna. Il testo, ascrivibile alla penna acuta del poeta e critico d’arte Pompeo Bettini, è preceduto dalla riproduzione di un bel ritratto fotografico dello scultore, del quale dà una descrizione intensa, vivida, che vale la pena riprendere almeno in parte: “A vederlo -non così com’è nel ritratto, mitigata l’espressione del viso dalla distribuzione di luce e d’ombra- la folta barba e la capigliatura rossastra, il capo solidamente costruito; e ad udirne l’accento breve, il linguaggio scarso, ricorda il tipo dell’antico longobardo, nato al mestier delle armi, non nei nostri miseri tempi, ma in quelli grandi quando il ferro spartiva reami ed imperi. Ma il mite occhio azzurro illumina il viso singolarmente così, da far pensare ad un forte fanciullo, innanzi tempo barbuto. Fino a ieri, fuori della cerchia di pochi amici, Domenico Ghidoni era un personaggio privo di interesse, una *indifferenza*. Oggi, per virtù di un’opera sua, il gruppo in gesso: *Emigranti* (...), egli è noto, discusso e lodato (...). Egli presenta il fenomeno curioso, benché spesso ripetuto, di un artista che esce d’un tratto dall’ombra, con un’opera fortissima: fortissima per il pensiero e per la forma insieme, e soprattutto per equilibrio ammirevole”²⁰.

Per *Emigranti* Ghidoni si assicura uno dei tre premi della “Istituzione artistica Antonio Tantardini”, cospicuo legato della vedova dello scultore milanese morto nel 1879, destinato esplicitamente a opere di scultura di giovani artisti italia-



La prima immagine ufficiale dell'artista pubblicata nel 1891

ni²¹. Nella relazione della commissione giudicatrice, della quale facevano parte, oltre al già ricordato Vincenzo Vela, Tullo Massarani, Luigi Belli e Vespasiano Bignami, si legge: “Nel gruppo del Ghidoni, il concetto e la forma si accordano e fondono in felice unità; l’arte vi è seria e profonda e non appare; la scena vera, viva, piena di carattere, è semplice e, al tempo stesso, imponente; ne spira la maestà della sventura. L’esecuzione robusta, libera, non accusa titubanze o trascuraggini; la mente dell’artista ha guidato la mano anche negli accessori”. La successiva comunicazione ufficiale, datata 26 maggio 1891 e firmata dal sindaco di Milano Giulio Belinzaghi -presidente della commissione-, riporta anche la sicuramente gradita informazione circa l’aumento del premio dalle previste 3.500 lire a 4.000 lire: una discreta somma all’epoca²².

A corollario del successo e della fama ottenuti dallo scultore, va anche ricordato il conferimento a Ghidoni del cavalierato nell’Ordine dei santi Maurizio e Lazzaro per “meriti artistici”²³, concesso dal re nel giugno del 1891 su indicazione del ministro della Pubblica Istruzione Pasquale Villari, e la nomina a socio onorario dell’Accademia di Brera. L’anno si concluse con l’invito a partecipare all’Esposizione Universale di Monaco, dove vennero collocate *Emigranti* e *Finalmente dorme* accanto alle opere degli altri scultori braidensi presenti a Monaco in quell’anno: Ernesto Bazzaro, Antonio Carminati, Ferruccio Crespi, Achille Alberti e Paolo Troubetzkoy²⁴. Più di trent’anni dopo, la ritardata cerimonia della posa della fusione postuma di *Emigranti*, collocata nel novembre del 1922 nei bresciani giardini di Rebuffone, conclude un po’ in sordina la parabola dell’opera. In questa conclusione “pubblica”, fortemente voluta dai superstiti del gruppo di artisti e amici milanesi, avrà un ruolo centrale lo scultore Cesare Ravasco²⁵ che nel 1921 aveva curato per conto di Giorgio Nicodemi la fusione del gruppo²⁶. La presenza di Ravasco è ulteriore testimonianza del legame duraturo che univa Ghidoni al gruppo di artisti democratici e di formazione braidense che ormai coprivano almeno due generazioni: da Medardo Rosso, a Romolo Dal Bò -una cui scultura dedicata alla nipote dell’artista si trovava nello studio del nostro scultore-, a Riccardo Ripamonti, Bassano Danielli, Achille Alberti, ai pittori Emilio Longoni e Oreste Silvestri. All’ambiente del socialismo, radicale o turatiano, non solo milanese vanno anche riferiti l’amicizia con Leonardo Bistolfi e il profondo e duraturo legame con il professore Angelo Teotti, originario di Lonato nel bresciano ma vissuto ad Abbiategrasso, esecutore testamentario dello scultore²⁷. Teotti,

socialista attivo e convinto, legato a Filippo Turati, fu sindaco di Abbiategrasso tra il 1920 e il 1922, e personalità di vasti interessi. Presidente del Patronato scolastico e segretario-bibliotecario del Circolo di Lettura, poi Biblioteca Civica "De Amicis", dalla fondazione nel 1899 al 1929, con ogni probabilità aveva frequentato i corsi di un'accademia di Belle Arti divenendo un buon disegnatore, ottimo pittore pastellista seguace della tecnica divisionista e fotografo dilettante di una certa abilità (nello studio a Montichiari era conservata una grande macchina fotografica e diverse lastre fotografiche): non a caso nel 1894 venne nominato direttore della Scuola Serale di Disegno per gli Operai mantenendo l'incarico per quindici anni.

Al pari di molti altri artisti dell'area democratica e radicale, tra cui ricordiamo almeno Longoni, Pellizza, Mentessi, Dal Bò, la coerenza a questa linea ideologica porta Ghidoni a essere presente con riproduzioni delle sue opere sui periodici ufficiali del socialismo milanese, "Lotta di Classe" e "Almanacco Socialista" (schede nn. 36 e 64), collaborazione cui probabilmente fu da stimolo l'amico Pompeo Bettini, attivo redattore e animatore delle testate -per il quale Ghidoni realizzerà il monumento funebre (scheda n. 71)- che lo coinvolge almeno in due occasioni, tra il 1893 e il 1894. Su l' "Almanacco Socialista" Ghidoni sarà ancora presente nell'edizione per il 1902, quando ormai Bettini era morto da qualche anno, a conferma del legame non sporadico che univa l'artista al socialismo milanese del gruppo turatiano.

A quest'ambito si riferivano anche intellettuali e raffinati cultori di estetica raccolti attorno alla figura di Gustavo Macchi, critico d'arte e musicale, pittore dilettante e tra i primi estimatori e amico dello scultore di Ospitaletto, curatore nel 1897 della prima antologia postuma delle poesie di Bettini.

Oltre a quello di Bettini nell'opera e nella critica ghidoniana di fine Ottocento e inizio Novecento si incrocia non a caso il nome di un altro poeta: il repubblicano Gian Pietro Lucini, "Poeta di Libertà", incriminato più volte per antimilitarismo e offese ai regnanti, epigono della Scapigliatura lombarda più estrema e esponente di primo piano del nostro migliore simbolismo d'impronta futurista²⁸.

Il "caso" de Le nostre schiave

*"Silenzio, sfacciate, là in fondo:/siamo davanti alla gente per bene/le non convien sfoggiare, come fate,/seni, coscie e groppe nude,/malizia, impudenza ed albagia:/silenzio, dico, Signore innominabili,/passate, non so come, in questa radunata,/tra bronzi e marmi misti/d'ogni e qualunque divinità, disposti/in bella luce alli occhi delli ammiratori,/dentro alle gallerie di tela, di gesso e di cartone/che sogliono chiamare "Esposizione";/silenzio, svergognate (...)/No, non parlate; non voglio./Per questo, sì, per questo vi sequestreranno,/lingue fesse e pornografiche,/linguacce preste ed unte di trecce mulinanti/ingiurie, vituperii, enormità verbali e violente,/labra sapienti, dipinte in rosso,/orgoglio gorgogliante di fellatrici;/non si parla, no!/Giustizia vuole così: tenebre e silenzio:/le al bizzarro Scultore, che vi diè fuori tumide di vita,/pensiero generoso composto sulla creta,/anima e ribellione, belle sdrajate, falene passive,le crudeli ed intente e lascive,/Tre, come le Grazie, ancora Grazie nella corruzione;/all'Artista beffardo e scostumato,/lo sdegno naturale e la riprovazione delle oneste persone"*²⁹.

Una rara, splendida, grande stampa fotografica all'albumina eseguita dal fotografo Achille Ferrario di Milano³⁰ permette oggi di leggere in quasi tutti i suoi dettagli l'opera che ispirò i forti versi di Gian Pietro Lucini. Presentata da Ghi-



Le nostre schiave, da una stampa fotografica di Achille Ferrario, 1894, Milano, Civico Archivio Fotografico

doni alla giuria d'ammissione delle Esposizioni Riunite di Milano del 1894, questo superbo capolavoro della plastica verista fu infatti rifiutato e il gesso, mai presentato in una mostra ufficiale, non venne mai tradotto in una fusione nel bronzo. Non molto rimane inoltre del magistrale gruppo grande al vero, recuperato alla storia dell'arte dell'Ottocento in occasione di questa mostra.

A fine aprile, nel dare notizia quasi in diretta sul quotidiano milanese "La Lombardia" del vergognoso rifiuto braidense, Gustavo Macchi si soffermava come era consuetudine anche sulla descrizione iconografica dell'opera, ora essenziale per permettere a un fruitore odierno di cogliere ogni sfumatura del racconto di denuncia affidato da Ghidoni a questo capolavoro: "Sono tre donne sedute sopra a un divano; l'una in mezzo in attitudine stanca e pensosa guarda, come assente, davanti a sè; un'altra -a destra dello spettatore- sdraiata, appoggiandosi a lei, tiene una sigaretta fra le dita; una terza a sinistra, ha le gambe accavallate, e pare si abbandoni allo schienale del sedile. Sono tre tipi diversi di quella categoria di donne per le quali il vocabolario ha trovato una quantità di più o meno eleganti designazioni, dall'*etàira* dei greci, alla cortigiana, ed alla modernissima *orizzontale*. Tre tipi veduti, studiati, analizzati e resi da un temperamento di artista con un alto intendimento di arte e di pensiero".

Sul versante ufficiale, il teso scambio di corrispondenza tra il marchese Emilio Visconti Venosta, presidente dell'Accademia di Brera e senatore del regno, e il Ministero della Pubblica Istruzione circa il rifiuto del gruppo di Ghidoni testimonia il peso anche politico che il "caso" stava acquistando, probabilmente all'insaputa dello stesso artista che infine ne fu travolto³¹.

28 Secondo la dichiarazione resa ufficialmente dall'Accademia, e riportata da quotidiani e pubblicazioni d'arte³², il gruppo di Ghidoni venne escluso dall'esposi-

zione per “ragioni di opportunità” e non certo con motivazioni legate alla qualità artistica del gesso, che non veniva messa in discussione. Anche “La Lombardia” riporta nell’articolo già ricordato la voce -probabilmente infondata- secondo cui il gesso sarebbe stato visto in anteprima da qualche “privilegiata visitatrice dei lavori della Mostra”; dallo sdegno della signora si sarebbe poi arrivati in breve all’intervento del presidente dell’Accademia, che avrebbe “pregati” i membri del giurì di considerare la possibilità di consigliare all’autore il ritiro spontaneo dell’opera. L’autore fu avvertito: gli fu detto che il rifiuto era motivato da ragioni di opportunità e pudore, non altre³³.

Alla fantomatica “privilegiata visitatrice” si rivolgono in prima persona proprio le tre protagoniste dell’opera attraverso i versi satirici di autore anonimo pubblicati a giugno sul supplemento di “Mondo Uморistico” dedicato alle Esposizioni Riunite³⁴: “*Le nostre schiave*. (Alla gentilissima Signora che ci volle espulse dalla Esposizione). Per l’onor ch’è tua fede ed è tuo culto/Dal gran tempio dell’arte ci han cacciate;/Eppur silenti all’inatteso insulto,/Noi ci siamo in via Dante riparate;/Ma qui dove non splende il casto ardore/Onde sapesti dar tenace esempio,/Or ti chieggiamo: quale fu l’onore/Per cui ci si negò l’accesso al tempio?/L’onor che ti ispirò, Dama gentile,/Fu quello che alla Virtude il ciel comparte;/Ma in nome dell’onor femminile/Hai voluto insultar quello dell’arte!/Il disonore e l’arte non fan tresca/Nè il disonor dall’arte si disserra!/Rileggi in Dante il canto di Francesca/In cui han posto mano e cielo e terra;/Non obliar di Verdi la Traviata,/Di Cossa non scordar la Messalina, /Nè l’anima del Grande che ispirata/Divinizzò la druda Fornarina!/Se pagando una lira han l’accesso/Le cadute più note e le più prave/Poteva entrar, pagando, questo gesso/Che le miserie plasma di tre schiave!”.

La satira si era ormai impossessata di un “caso” artistico che aveva rischiato di diventare politico, e che politico in parte almeno lo era. *Le schiave* nel frattempo avevano trovato rifugio in una ospitale vetrina di un negozio su via Dante, collocazione non casuale essendo la nuova arteria proprio sul percorso principale dei visitatori dell’Esposizione e soprattutto sul tragitto ufficiale del corteo dei sovrani, che la mattina del 6 maggio inaugurarono le Esposizioni Riunite, accompagnati dal presidente del consiglio Francesco Crispi (fischiato all’arrivo da Roma alla stazione di Milano) e accolti dal sindaco moderato Giuseppe Vignoni.

Ghidoni, premiato appena tre anni prima per *Emigranti* da quella medesima Accademia che nel luglio dello stesso 1891 lo aveva nominato socio onorario, artista insignito addirittura dal re della croce di cavaliere del regno, si trovava ora nella condizione di vedersi respinto dalla stessa istituzione che lo aveva osannato. L’imbarazzo della giuria per una *pruderie* tanto ipocrita era comunque evidente; non vi era infatti, come ancora sottolineava Macchi, “nell’attitudine delle tre donne nulla di provocatorio, di piccante, di eccitante, ma qualcosa di grave e di doloroso, insieme a tratti caratteristici rilevati con semplicità e fermezza”. Nè si potevano imputare all’artista nudità eccessive, considerando che ogni esposizione d’arte pullulava regolarmente di ben altre tentazioni, velate però da temi mitologici, da richiami alla storia, da fragili spunti di genere.

Ciò che a Ghidoni non viene concesso è dunque ritrarre e definire con perfetta rispondenza al vero -dimensioni e titolo dell’opera compresi- una condizione umana e una consuetudine maschile ampiamente tollerate nei fatti ma rigorosamente censurate qualora svelate. Non credo che lo scultore avesse ideato e eseguito un tale capolavoro con lo scopo preciso di scandalizzare; si trovò piuttosto a dovere fare fronte suo malgrado a una reazione censoria non appieno valutata

in precedenza. La sua moderna versione, laica e borghese, delle Tre Grazie, non poteva ancora trovare posto nel tempio dell'arte.

Ma lasciamo ancora la parola a Gustavo Macchi (1894): "ciò che riesce soprattutto doloroso, è il constatare che un *giuri*, di cui fanno parte artisti come Filippo Carcano, il quale ha conosciuto, lottando trent'anni per le sue idee, le amarezze tutte e tutti i dolori -artisti come Enrico Butti, il quale recentemente si è visto fatto segno a stupide accuse per avere lasciato scoperto il seno ad una morta³⁵, ed ha dovuto anch'esso sperimentare le asprezze della lotta- riesce doloroso, in verità, il constatare come non *una* voce, da questi un di valorosi combattenti, si sia levata a protestare in nome della libertà d'arte e di pensiero, che dovrebbero essere sacre -e ad essi specialmente- contro l'intrusione di criteri così ristretti e miseri, contro l'imposizione di influenze estranee al campo dell'arte e dell'intellualità".

Ricordiamo i nomi dei componenti la commissione di ammissione e collocamento delle opere, elencandoli nell'ordine e come li propone l'ufficialità del carteggio d'archivio: Donato Barcaglia, scultore; Giorgio Belloni, pittore; Giuseppe Bertini, pittore; Antonio Bezzola, scultore; Mosè Bianchi, pittore; Enrico Butti, scultore; Filippo Carcano, pittore; Francesco Confalonieri, scultore; Basano Danielli, scultore; Sebastiano De Albertis, pittore; Isidoro Farina, pittore; Roberto Fontana, pittore; Emilio Gola, pittore; Bartolomeo Giuliano, pittore; Andrea Malfatti, scultore; Eleuterio Pagliano, pittore; Emilio Quadrelli, scultore; Luigi Rossi, pittore; Riccardo Ripamonti, scultore; Luigi Secchi, scultore; Alessandro Vanotti, pittore; Federico Gaetano Villa, scultore.

La carriera pubblica di Ghidoni non si riprese mai più completamente dallo scandalo e dalle polemiche seguite alla vicenda de *Le schiave*, che con ogni probabilità prese alla sprovvista lo stesso scultore. Che non replicherà mai ufficialmente, schiacciato dall'ampiezza delle reazioni al suo lavoro e crediamo anche dalle letture estreme, seppure legittime, che ne vennero fatte. La sua carriera, e con ogni probabilità anche la sua vita personale ed emotiva, subirono a questo punto della loro storia una frattura. Tra i molti segnali in questo senso, drammaticamente esemplare e immediato rimane il silenzioso ma repentino e inappellabile allontanamento dell'artista, proprio dal maggio 1894, dal gruppo di scultori accreditati alla Veneranda Fabbrica del Duomo, nonostante l'apprezzamento che fino a pochi giorni prima che scoppiasse lo scandalo de *Le schiave* aveva manifestato per il suo lavoro l'ingegnere Paolo Cesa Bianchi (l'ultima sua perizia entusiasta è datata 21 aprile!), potente direttore della Fabbrica (vedi schede nn. 45-48); a questo fatto segue di stretta misura la altrimenti non comprensibile perenne esclusione di Ghidoni dalle esposizioni biennali di Venezia. Lo scultore nel 1894 figura infatti nell'elenco degli artisti lombardi da invitare alla prima edizione della Biennale di Venezia che aprirà i battenti nell'aprile del 1895 e che era allora in corso di organizzazione³⁶; non venne però mai convocato, nè a quella prima edizione, nè alle successive. È probabile che Antonio Fradeletto, segretario della Biennale, abbia deciso, lavorando agli inviti proprio nei mesi in cui si svolgeva la polemica su *Le schiave*, di non arrischiare coinvolgimenti sgraditi, eliminando lo scultore dalla prima selezione.

La vicenda del gruppo rifiutato pesò certo sulla sensibilità dello scultore per anni; ne abbiamo anche una prova se si vuole "leggera", poco più di un aneddoto curioso che però dice molto. Tra le poche, preziose carte dell'artista salvatesi dalla recente dispersione, rimane un foglio strappato dalla rivista "Ars et Labor", un periodico che inizia le pubblicazioni nel 1902. Un lato del foglio

è occupato dalla foto di un'attrice di operetta che nella posa e nell'abito ricalca quasi perfettamente una delle figure laterali de *Le schiave*; credo che Ghidoni abbia ritagliato e tenuto la pagina come controprova dell'evidenza e della "verità" oggettiva del soggetto della sua sfortunata composizione, colpita da un ostracismo di cui probabilmente non riusciva ancora a farsi una ragione. Ma le pagine di un foglio d'arte e attualità varia non sono le "sacre" sale di un'esposizione d'arte.

Nel Novecento

La portata negativa, potremmo dire "a cascata", della vicenda e delle polemiche legate a *Le schiave* si può misurare sul breve periodo dalla insolita assenza di Ghidoni dalla scena espositiva: nessuna presenza tra il 1894 e il 1899, anni per i quali ci restano invece cospicue testimonianze di un'attività non interrotta, ma più raccolta nell'ambito bresciano, soprattutto attorno alla famiglia Tagliaferri. Oltre al lavoro per il monumento al Moretto, inaugurato nel 1898, si infittiscono le svariate versioni del ritratto della bella Ninì Manziana, andata sposa nel 1895 all'ingegnere Giovanni Tagliaferri, figlio di Antonio, che costellano questi anni, forse segnati anche da una delusione sentimentale. Nè infine si può dire che alla fine del secolo il clima politico a Milano fosse favorevole a un artista apertamente schierato nell'area socialista; nel maggio del '98 i cannoni di Bava Beccaris e la pesante repressione che soffocò per molti mesi la città non spensero solo e per anni la protesta popolare, ma influirono pesantemente sullo svolgimento dell'arte sociale a Milano³⁷.

Ghidoni riappare a una mostra milanese solo nella primavera del 1899 per presentare *Bagnante*, "statuetta in marmo", alla esposizione sociale della Permanente. Vi riconosciamo ancora una delle sue modelle, dal piccolo *chignon* un po' arruffato sulla fronte, ma ben diversi sono il soggetto e lo spirito dell'opera: un nudo di rarefatto realismo per un tema iconografico classico e lontano da qualsiasi richiamo al verismo. È il primo di una fitta serie dedicata al nudo femminile, tema indagato dall'artista con costante diligenza fino alle sue ultime prove, archetipo plastico sul quale egli tradurrà ogni variante della sua ininterrotta ricerca stilistica.



"Miss Edna May nell'operetta *The Belle of Mayfair* al Teatro Vaudeville di Londra", da *Ars et Labor*, 1902 circa

Appunti sulla monumentalistica

A ridimensionare l'opinione corrente alimentata dalla critica dagli anni Venti, che voleva Ghidoni rinunciatario per scelta e chiuso in se stesso fino alla morte dopo la vicenda de *Le Schiave*, resta la testimonianza almeno fotografica di decine di bozzetti per opere pubbliche con i quali lo scultore anche dopo la fatidica data del 1894 partecipò -il più delle volte senza successo, e in questo sta il segno negativo impresso nella sua carriera- ai concorsi che portarono alla grande impresa corale di "monumentalizzazione" delle piazze italiane, avviata con alterne fortune di qualità e opportunità dalla classe politica e dagli amministratori pubblici postunitari. Se fu senza dubbio Brescia il luogo dove allo scultore si offrivano le maggiori possibilità di realizzazione delle proprie opere monumentali, e per la vicenda bresciana rimando al saggio di Francesco De Leonardis in catalogo, la sua attività -almeno progettuale- attorno ai grandi monumenti e alle grandi imprese decorative pubbliche fu infatti non secondaria, anche se meno conosciuta.

Ghidoni inviò i suoi bozzetti a molti dei concorsi più prestigiosi, ma con scarsa fortuna. Ricordiamo quello bandito nel 1898 per il fastigio del nuovo Palazzo di Giustizia di Roma (schede nn. 77-79) da erigersi nella zona dei Prati di Castello, occupata sin dal Rinascimento da vigne e sporadici edifici prospicienti il Tevere, e rimasta pressoché inalterata sino agli ultimi anni dell'Ottocento con le sue caratteristiche di paesaggio fluviale in cui spiccavano i grandi complessi di San Pietro, del Vaticano e di Castel Sant'Angelo.

Tra gli episodi che permettono con maggiore chiarezza di inquadrare lo scultore di Ospitaletto nel clima e nel variato ambito di possibilità lavorative offerte all'epoca alla plastica monumentale di tema storico-commemorativo, risalta inoltre la partecipazione a un concorso sudamericano per la realizzazione del monumento al generale José de San Martín (schede nn. 95-96). Il fiorire della monumentalistica commemorativa in Sud America -soprattutto in Argentina seguita da Cile, Perù e Brasile- e la fortuna degli artisti italiani in quei paesi tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento meriterebbero uno studio approfondito. Il significativo apporto di artisti italiani alla crescita urbanistica delle grandi capitali di quei paesi era legato alla forte presenza di immigrati italiani che soprattutto in Argentina si caratterizzavano per l'origine artigiana, borghese e spesso imprenditoriale; famiglie, alla fine del secolo, ormai di cospicuo patrimonio e di cittadinanza acquisita che desideravano arricchire anche le proprie dimore (e le proprie città) con opere d'arte provenienti dalla madre patria con la quale erano strettissimi i rapporti economici e commerciali.

José de San Martín è ancora oggi nei paesi sudamericani una figura mitica; "liberatore dell'Argentina, del Cile e del Perù", come recitano i testi di storia, ha al suo attivo decine di monumenti commemorativi eretti in diversi paesi sudamericani; tra questi, i più grandiosi sono senza dubbio i monumenti eretti nelle omonime piazze di Buenos Aires e di Lima. Al concorso indetto dal governo peruviano per quest'ultimo vanno forse riferiti i due bozzetti di Ghidoni, noti purtroppo solo dalle fotografie d'epoca conservate nell'Archivio fotografico dei Civici Musei di Brescia.

Sul versante concorsuale nazionale, dove pure Ghidoni potrebbe essere rimasto attivo fino al 1918 (scheda n. 249), ricordiamo almeno i bozzetti inviati ai concorsi milanesi per i monumenti a Giuseppe Garibaldi (scheda n. 13) e a Giuseppe Verdi (schede nn. 122 e 145).

Di particolare interesse le due proposte per il monumento a Verdi, stilisticamente da riferire al primo (1904) e secondo concorso (1906), banditi a Milano per una scultura da collocarsi in piazza Buonarroti, di fronte alla Casa di Riposo per Musicisti edificata per volere del maestro³⁸.

Nel primo bozzetto la figura di pacato impianto realistico del compositore è posta su una fin troppo tradizionale base architettonica priva di ogni altro intervento scultoreo, nel secondo la composizione si modifica completamente sia nella struttura, sia nell'iconografia. In questo caso Ghidoni tenta di coniugare una raffigurazione realistica con i modi e il linguaggio del simbolismo, proponendo un monumento giocato sul contrasto tra l'ideale, il simbolo -la figura femminile velata ai piedi del basamento- e il ritratto di Verdi seduto.

È d'obbligo sottolineare le strette attinenze della figura allegorica qui abbozzata con le invenzioni plastiche che da un decennio facevano di Leonardo Bistolfi l'indiscusso protagonista italiano del simbolismo tradotto in scultura (ricordiamo almeno *Il Sogno*, gesso che nel 1901 l'artista piemontese espose con grande successo alla Biennale di Venezia e la cui versione in marmo era dall'anno precedente collocata su una sepoltura del Cimitero Monumentale di Milano). Nel 1910 Ghidoni riprese dallo sfortunato bozzetto verdiano la grande figura dai mossi e fluidi panneggi, isolandola e riutilizzandola per il pregevole monumento Monge Grün al Monumentale di Milano (schede nn. 202-203).

Il 7 maggio 1901 Ghidoni, "scultore", trasferisce la residenza anagrafica dal comune di Ospitaletto a quello di Greco Milanese³⁹, comune dove risulta residente fino al 28 ottobre 1915, data dalla quale figura iscritto all'anagrafe della popolazione del comune di Milano con abitazione in via Vivaio 18⁴⁰. Tra quelle due date che segnano i trasferimenti ufficiali, documentati dai fogli anagrafici, risulta però da altre fonti che nel 1903 lo scultore si era nuovamente trasferito, tornando a Milano in via Bergamo al numero 9 per poi spostarsi nel 1905 in via Vivaio, nuovamente tra le "ortaglie" dell'ultima Scapigliatura. Il dato del 1903 è derivato dalla documentatissima "Guida Marini", che riserva allo scultore di Ospitaletto uno dei suoi rari e ambiti "ritratti d'artista", dedicandogli un testo breve ma ricco di informazioni, corredato da un ritratto fotografico nella sezione intitolata agli artisti viventi.

Via Bergamo era allora un'arteria di recentissima fondazione al pari di molte altre vie che a raggiera si aprivano oltre la cerchia dei bastioni; nuove strade urbane ancora per pochi anni adiacenti a ortaglie, prati e piccoli campi coltivati a testimonianza di un ultimo scampolo di campagna "urbana", destinato a soccombere all'avanzata delle nuove edificazioni, soprattutto edifici industriali. Quartieri nuovi e salubri, come si sottolineava all'epoca, case di decorosa architettura destinate alla piccola borghesia, ai commercianti e a quel terziario indifferenziato che sempre più chiedeva spazio nella Milano in piena industrializzazione. Strade larghe e rettilinee, ancora non del tutto disegnate in pianta, con i contorni sfumati verso l'estrema periferia. Un'area immediatamente fuori dai bastioni di Porta Romana dove si affollavano i nuovi opifici, alimentati dalla vicinanza di almeno due scali ferroviari e della stazione interprovinciale delle tramvie, allora situata a pochi metri dalla casa dell'artista. Un quartiere segnato dal movimento tutto urbano, modernissimo, di uomini e merci, che ospitò in quel primo decennio del Novecento più di un artista appena inurbato, tra cui il giovane Umberto Boccioni.

Nei suoi nuovi studi milanesi Ghidoni lavorò principalmente su due livelli: le grandi committenze d'arte sacra per la diocesi bresciana, per le quali rimando al saggio di Francesco De Leonardis, e i monumenti funerari per diversi cimiteri lombardi. Parallelamente, e specie dal 1910 in poi, si infittisce la produzione di opere di piccola e media dimensione -per lo più tradotte in bronzo dopo la sua morte- raffiguranti piccole scene di genere, nudi di adolescenti o di giovani donne in pose diverse, nella cui resa plastica Ghidoni passa da una delicata rilettura di suggestioni donatelliane al modellato sintetico preferito nell'ultimo decennio. Negli ultimi anni sarà infine ricorrente il tema della maternità, e ancora ritratti e figure femminili riprese con un taglio nuovamente naturalista, come piccoli squarci di vita quotidiana. Esperienze e soggetti che ritroviamo nella plastica europea dell'epoca. Dalle ballerine di Degas, ai nudi di Maillol, agli studi arcaicizzanti di Ivan Meštrovič -presentati all'Esposizione Internazionale di Roma nel 1911 e alla Biennale di Venezia del 1914-, alle figure femminili di Émile-Antoine Bourdelle, cui vennero dedicate due delle tre retrospettive di scultura alla Biennale veneziana del 1914.

I primi vent'anni del secolo, con i quali si chiude la vicenda umana dell'artista, vedono dunque anche la plastica ghidoniana in linea con il generale orientamento della scultura dell'epoca. Superate entro il primo lustro del Novecento le suggestioni liberty, la scultura novecentesca se confrontata con quella del secolo precedente appare più rigidamente modellata, come se i volumi, spesso stilizzati, assorbissero il segno e il gesto scultoreo annullando i particolari e con essi il verismo esasperato della rappresentazione. A questa comune linea di sviluppo Ghidoni partecipa principalmente lavorando su nudi femminili, anche di grandi dimensioni, e sulla ripresa di temi di genere ormai lontani da ogni tensione sociale.

Tendenze, prima fra tutte il decorativismo disimpegnato dei primi dieci anni del Novecento, riprese puntualmente dagli scultori italiani della generazione di Ghidoni. Scorrendo l'itinerario espositivo dello scultore, anche i titoli -che riecheggiano quelli in voga alle mostre internazionali- si ripetono: *Alba*, *Riflesso*, *Vanità*, *Vergognosa*, *Primi passi*, *Inseguita*, e il ritrovamento delle opere ha evidenziato lievi ma costanti varianti nei soggetti, a indicare le modifiche che l'artista apportava al modello in gesso. Nel 1905 due di queste opere, *Vanità* e *Riflesso*, vennero scelte dalla giuria regionale lombarda per essere inviate all'Esposizione Internazionale di Monaco; oltre allo scultore di Ospitaletto rappresentavano la regione per la scultura Felice Bialetti, Camillo Broggi, Eugenio Pellini e Antonio Rescaldini⁴¹.

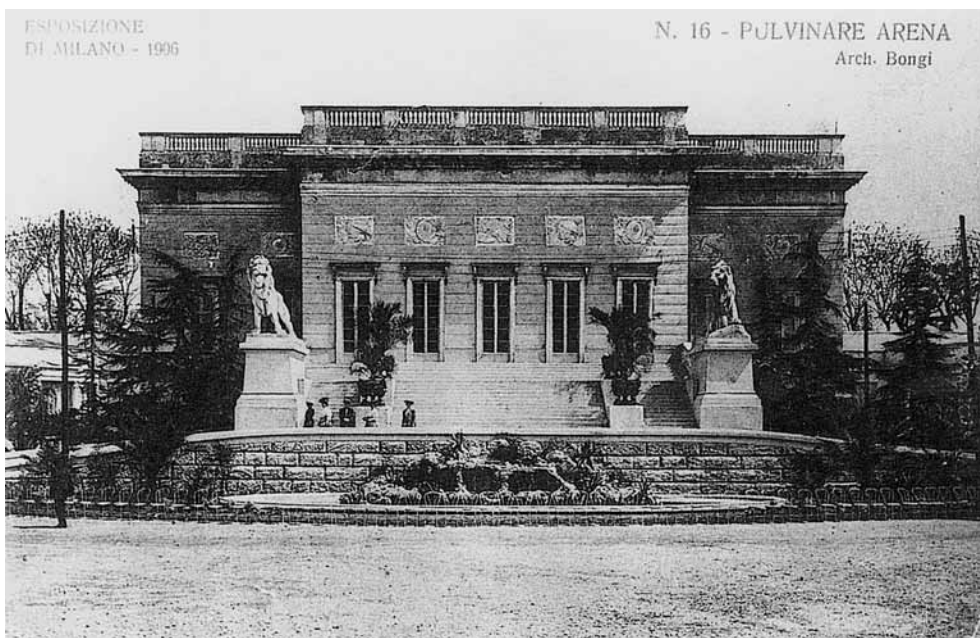
L'anno seguente, in occasione dell'Esposizione del Sempione apertasi a Milano, Ghidoni tornerà alla modellazione di grande respiro su un soggetto laico. L'importante rassegna internazionale allestita nella vasta area del Parco Sempione era dedicata programmaticamente al "Lavoro" e comprendeva anche una attesissima sezione nazionale di Belle Arti in cui confluì anche la consueta mostra annuale dell'Accademia di Brera. Ma la qualità dei lavori "a tema" presentati nella sezione Belle Arti, secondo i critici più attenti dell'epoca, denunciava un marcato scadimento degli artisti proprio sui temi legati al lavoro. Nel nuovo secolo il verismo sociale aveva ormai perso mordente e l'iconografia del lavoro e della protesta, sia in pittura che in scultura, andava da almeno un lustro smorzando i toni della cruda rappresentazione realistica in favore di un ritrovato gusto per le allegorie, il simbolo. In particolare, nelle sale dell'esposizione furoreggiava il nudo eroico, il più delle volte declinato entro i confini di

un poco originale *pastiche* tra echi neoclassici, rinascimentali e floreali. Se tra le opere di pittura vale la pena ricordare il nudo eroico di un allora giovane e anarchico Carlo Carrà nella grande tela intitolata *Allegoria del Lavoro*, eseguita su commissione della Cooperativa Lavoranti Muratori di Milano per il padiglione della Cooperazione, sul fronte per noi più pertinente della scultura ricordiamo Enrico Butti, che presentò un monumentale gruppo in gesso intitolato *La tregua* (Viggiù, Museo Butti) con cui ottenne per la terza volta il premio Principe Umberto.

Al tema retorico del nudo eroico, dove troneggia il nudo dell'eroe grande al vero, il corpo dalla muscolatura pronunciata e dalle linee classicheggianti che tanta presa avrà in tutta la scultura dell'epoca non solo italiana, aderì anche Ghidoni presentando un teatrale ed enfatico gesso "al vero" intitolato *Verso la luce*. L'opera riprendeva il motivo iconografico già caro al realismo del lavoratore che accompagnato dal bimbo (il futuro) guarda verso il "radioso" avvenire, ma la nudità delle due figure simboliche e il loro modellato si allontanavano dal realismo rappresentativo, linguaggio formale nel quale lo scultore ha dato le sue prove migliori. Il tema del lavoro modulato sulla figura maschile ritroverà i modi del realismo più confacenti a Ghidoni nelle opere presentate nel 1907 a Genova e a Torino: *Castagnaro* e *Vagliatore* ne sono i titoli significativi.

Il grande gruppo di *Verso la luce* non era l'unica presenza ghidoniana all'Esposizione del 1906; suoi infatti i due leoni che almeno per un anno ornarono la base del Pulvinare dell'Arena, dei quali oltre a due bozzetti in gesso (schede nn. 136-138) restano anche alcune immagini d'epoca.

Nell'agosto 1907 "diversi pittori e scultori presentarono istanza perché siano conservati i due leoni che decorano la gradinata del Pulvinare"; pochi mesi prima, a marzo, la "Famiglia Artistica" aveva chiesto alla direzione dei Civici Musei milanesi che venisse conservato l'impegnativo gruppo scultoreo eseguito da Enrico Butti rappresentante *L'apertura del Sempione*, collocato all'ingresso principale della mostra. In entrambi i casi si trattava di opere nate per essere "effi-

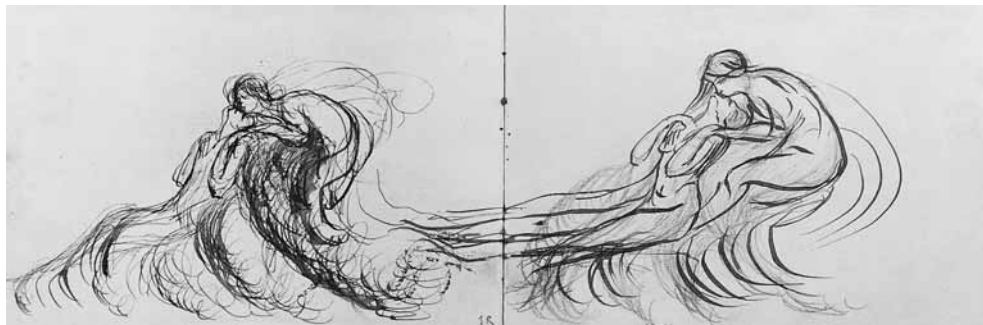


La gradinata del Pulvinare dell'Arena di Milano in una cartolina del 1906; in primo piano i Leoni di Ghidoni

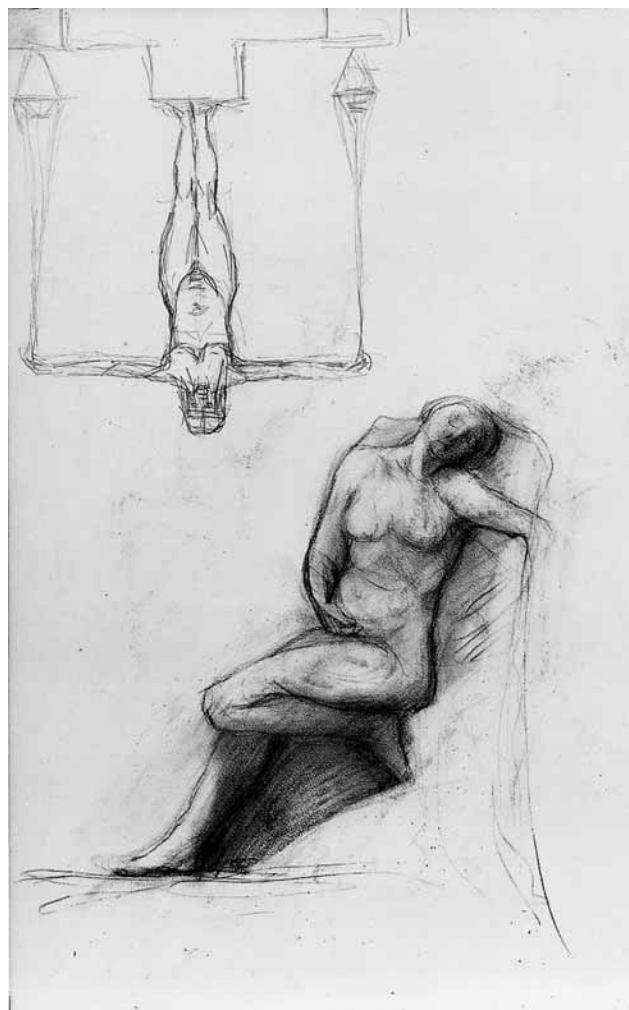
mere”, in gesso o altro materiale deperibile, destinate appunto a un allestimento, ma il successo presso il pubblico e il gradimento dei milanesi spinsero a tentarne, invano, il salvataggio.

Note sulla committenza funeraria

È una scultura funeraria l'ultimo lavoro, incompiuto, del nostro scultore (schede nn. 266-268).



Pagine da uno dei taccuini dell'artista; collezione privata



Le opere di committenza destinate a sepolture più o meno monumentali sono la costante tematica che corre parallela alla biografia artistica di gran parte degli scultori attivi come Ghidoni tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. Lo scultore di Ospitaletto non fa eccezione e il suo catalogo racchiude proprio tra le sculture funerarie alcuni capolavori.

Tra i materiali fotografici ritrovati e provenienti dallo studio dell'artista, assieme alla riproduzione di opere di Bernini, Orazio Gentileschi, Tiepolo, che Ghidoni conservava come repertorio iconografico, rimane anche una *carte de visite* databile attorno agli anni Ottanta riprodotte la tomba degli Asburgo di Canova a Vienna. Un archetipo per la successiva arte funeraria borghese, più volte ripreso quando la sepoltura "monumentale", nel corso degli ultimi due decenni dell'Ottocento, divenne un'imprescindibile forma di rappresentanza sociale, specie dopo l'istituzione nei principali cimiteri urbani delle sepolture perpetue, una norma a tutela dell'investimento anche economico dei committenti che diede ulteriore slancio all'attività degli architetti e degli scultori. Dal semplice cippo, dall'erma sormontata da un busto fino alla grande architettura ornata da gruppi plastici, da allora l'arte funeraria non costituirà più solo un settore marginale dell'itinerario creativo e della pratica professionale.

Innumerevoli piccoli schizzi, progetti, disegni a soggetto funerario raccolti nei superstiti taccuini dello scultore di Ospitaletto sono la testimonianza di un costante impegno di lavoro sul tema, confermato dal numero di sepolture effettivamente eseguite e finora recuperate al catalogo ghidoniano.

Come la maggior parte degli scultori dell'epoca formati nelle accademie di Belle Arti, Ghidoni si muove con disinvoltura anche nella progettazione della parte architettonica dei monumenti funerari; i disegni e le sepolture collocate formano inoltre un repertorio piuttosto esteso delle varie tipologie di sepoltura mo-



Schizzo per monumento funerario da uno dei taccuini dell'artista; collezione privata



Un esempio dell'uso della fotografia nella esecuzione di ritratti scultorei da parte dell'artista

numentale o a “giardino”, richieste con maggiore frequenza dalla committenza lombarda tra il 1880 e gli anni Venti del Novecento, l'arco cronologico che, oltre a rappresentare lo spazio della carriera artistica matura e dunque del percorso stilistico dello scultore, rappresenta anche i decenni di massima espansione monumentale nella storia dei nostri cimiteri urbani.

Accanto a progetti per opere complesse, i fogli dei taccuini e le fotografie originali di modelli e bozzetti rimandano infatti a decine di sepolture minori, spesso riferite a tipologie ricorrenti e riconoscibili, particolarmente apprezzate dalla committenza. Una straordinaria campionatura di modelli, stili, materiali, soluzioni iconografiche. Nello spazio del cimitero, infatti, il sepolcro ideato

per una famiglia particolarmente illustre faceva spesso scuola, originando una serie di “repliche” che non nascondono la loro ispirazione a quel primo modello. In altri casi la ricorrente preferenza per un materiale lapideo o per i motivi decorativi e architettonici era legata a veri e propri cataloghi e campionari e alla stretta collaborazione di capomastri e marmorini -responsabili della parte strutturale della sepoltura- con lo scultore responsabile della decorazione plastica. Tra gli schizzi dei taccuini non manca neppure un esplicito rimando ad Auguste



Rodin, e una variante del suo celeberrimo *Pensatore* viene inserito da Ghidoni contro un fondale figurato allegorico: lo scultore francese, l'artista vivente più noto al volgere del secolo, anche in Italia era un vero e proprio "caso scultoreo", culminato con la partecipazione all'Esposizione Internazionale di Roma del 1911.

Conclusioni

Nel 1921 alcuni collezionisti e artisti legati a Ghidoni organizzano nelle sale, ancora semivuote a causa della guerra, della Accademia di Brera una piccola mostra antologica dello scultore; a fianco le tele di Cesare Tallone, morto anch'egli l'anno precedente. Fino a quel momento la nipote Bina, una delle figlie del fratello Francesco, pur con molti sacrifici aveva mantenuto intatto lo studio milanese dell'artista, dal quale provenivano gran parte delle opere esposte e vendute in quell'occasione⁴². Smantellato lo studio di via Vivaio, recuperati i materiali anche da un deposito dello scultore in via San Vittore e divise tra gli eredi le opere rimaste, nello stesso 1921 si organizza una mostra anche a Brescia -con ogni probabilità per interessamento di Giorgio Nicodemi, allora direttore dei Civici Musei della città- e si realizzano le due fusioni postume di *Emigranti* (schede nn. 37-38 e pp. 48-53). Quindi, nel 1923, viene edita la monografia sull'artista, ancora per opera di Nicodemi.

Da quella data cade sull'artista un silenzio colpevole; diversi decenni dopo la nipote Bina ricorderà ancora amareggiata di avere dovuto ritirare dai musei bresciani, dove li aveva riparati, i gessi e i modelli che vi aveva depositato dopo lo smantellamento dello studio e la chiusura delle due mostre. Possiamo immaginare che partito Nicodemi alla volta della direzione delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano, nel 1928, a Brescia nessuno più volesse farsi carico del deposito.

Bina, molto tempo dopo, fece ricavare diverse fusioni in bronzo da gran parte dei gessi di piccola e media dimensione rimasti, affidandoli allo scultore Domenico Lusetti che nel 1947, rientrato dalla prigionia, aveva riaperto uno studio a Brescia. A parte rare eccezioni, che segnaliamo in catalogo, quasi tutti i piccoli bronzi ghidoniani sono dunque fusioni postume volute dall'affezionata nipote. La vicenda di Ghidoni è esemplare di un artista che sembra non onorare le promesse iniziali. Questo, si badi bene, non è un giudizio critico -ovvero sulla qualità artistica del lavoro dello scultore di Ospitaletto- bensì un'osservazione che rientra nell'ambito della valutazione della carriera di Ghidoni.

La "carriera" per un artista era, ed è ancora, un preciso percorso all'interno del quale vi sono alcuni passaggi chiave che permettono di accedere a benefici diversi, misurabili poi concretamente con la notorietà e spesso la tranquillità economica. L'avvio è dato dalla formazione -scuole d'arte, studi d'artisti locali o già affermati, corsi delle accademie di Belle Arti-, spesso accompagnata dalla necessità di trasferirsi dal luogo natale a una grande città che possa offrire appunto quei "servizi" che tanto segnano l'avvio e spesso la fortuna o meno per un artista. Segue quindi la *routine* dello studio, che pure riconosciamo nell'attività di Ghidoni maturo: qualche mecenate, i ritratti, le partecipazioni alle esposizioni con opere destinate alla vendita, qualche collezionista fedele, qualche amicizia influente, la partecipazione ai concorsi pubblici.

Ciò che venne meno a Ghidoni -per una serie di circostanze diverse e già nella parte centrale della sua carriera- fu la costanza del riconoscimento pubblico del suo valore di artista, senza il quale quasi inevitabilmente la memoria di un artista dopo la sua morte rischia l'oblio. Fino a che la passione dell'arte vissuta si tramuta in memoria e materia per la storia dell'arte.

¹ Per una puntuale ricostruzione sia della biografia dell'artista, sia degli esordi bresciani rimando al *Regesto biografico* e al saggio di Francesco De Leonardis.

² *Elenco Generale degli Allievi iscritti per le Scuole della R. Accademia di Belle Arti* (Milano, Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Brera. D'ora in poi AB). Registri e Rubrica Allievi dal 1879 al 1888. Le ricerche nell'archivio braidense sono state condotte da Lucia Pini.

³ Ghidoni ottiene il premio medaglia di bronzo al primo corso della Scuola di belle lettere e storia generale e patria (*Atti...*, 1881, p. 90).

⁴ La lettera, datata 31 agosto 1880 e conservata ai Civici Musei di Brescia, è stata ora ritrovata da Francesco De Leonardis, al cui scritto in questo volume rimando per l'approfondimento sui rapporti tra Ghidoni e la città di Brescia, in particolare riguardo ai legami con la famiglia Tagliaferri.

⁵ Nel precedente anno accademico 1881-1882 Ghidoni è registrato con il numero 81 al corso di Ornato.

⁶ Si devono a Sharon Hecker il recente ritrovamento e lo studio della copia originale della petizione, più volte ma superficialmente ricordata dalla critica, tra le carte dell'Archivio dell'Accademia di Brera. A Hecker si deve dunque la prima corretta ricostruzione della vicenda; ringrazio la studiosa per avermi fornito copia della petizione e segnalato la presenza del nome di Ghidoni tra i firmatari, prima dell'uscita del suo saggio (cfr. HECKER 2000).

⁷ Tra gli altri allievi, oltre a Segantini, firmarono la petizione anche Aleardo Villa, Riccardo Pellegrini, Salvatore Pisani, Angelo Comolli, Carlo Cressini, Cesare Calchi Novati, Filippo Franzoni, Giorgio Belloni, Alcide Campestrini.

⁸ *Guida di Milano...*, 1889, p. 950.

⁹ Cfr. *Catalogo della Esposizione Nazionale...*, 1885. Ghidoni rimarrà in via Rossini fino al 1890, anno in cui traslocherà, come vedremo, a ridosso dei bastioni di Porta Venezia.

¹⁰ TEDESCHI 1995, pp. 64-80.

¹¹ L'ultimo anno accademico d'iscrizione è il 1883-1884, quando risulta nella "Rubrica Allievi" al numero 25 della scuola di Nudo.

¹² FILIPPI 1880, pp. 187-188.

¹³ Giuseppe Grandi (1843-1894), artista considerato il "centro ideale" della scultura lombarda del secondo Ottocento, come ancora scriveva Ugo Ogetti nel 1938, attorno agli anni Ottanta, prima di trasferirsi all'Acquabella, aveva studio in via Stella (l'attuale via Corridoni), non distante dallo studio di

Ghidoni in via Sirtori. Probabilmente ebbero occasione di conoscersi personalmente; inoltre, da via Sirtori il nostro scultore, uscendo di casa, aveva a due passi il *Monumento alle Cinque Giornate* di Grandi, inaugurato nel 1894; tra le carte dell'artista rimane infine una fotografia del monumento a *Cesare Beccaria*, sempre di Grandi, collocato a Milano nell'omonima piazza. E ancora, di Grandi era noto il vero serraglio che aveva in studio, dove spiccava un'aquila: e tra le fotografie dell'artista di Ospitaletto rimane un'istantanea con un'aquila in un cortile.

¹⁴ Nella *Guida di Milano...*, edita nel gennaio del 1889 (p. 950), lo scultore risulta ancora in via Rossini; nel catalogo della mostra di Monaco della primavera dello stesso anno risulta già in via Sirtori.

¹⁵ Presentata a Parigi nel 1886 al Salon des Indépendants, l'opera venne pubblicata con una lunga didascalia di commento su "L'Illustrazione Italiana" del 28 novembre 1886, p. 418.

¹⁶ Questo e altri aspetti della I Triennale milanese sono approfonditamente trattati in SCOTTI 1982.

¹⁷ *L'Esposizione di Belle Arti. I...*, 1891.

¹⁸ *L'Esposizione di Belle Arti a Milano. IV...*, 1891.

¹⁹ *L'Esposizione di Belle Arti a Milano. II...*, 1891.

²⁰ DABRESCIA 1891, p. 22.

²¹ È risultata infruttuosa la ricerca compiuta all'Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Brera delle carte specifiche relative all'assegnazione del premio a Ghidoni. Dalle cartelle "Legati Tantardini" (CARPI B IV 18) riporto i punti essenziali del regolamento del concorso: "sul conferimento del premio giudicherà inappellabilmente una commissione composta di cinque persone, due Membri della R. Accademia di Belle Arti, due Consiglieri Comunali e il Sindaco che ne avrà la Presidenza. La commissione stessa sarà nominata dal Consiglio Comunale di Milano. Essa pronuncerà il suo giudizio entro 15 giorni dall'apertura dell'Esposizione. Un Segretario del Comune funzionerà da segretario della commissione. Le deliberazioni della Commissione saranno valide colla presenza di almeno tre membri della stessa e dopo ottenuta la maggioranza assoluta di voti tra i presenti". Maggiori indicazioni si ottengono dalla lettura della "Relazione della commissione pel conferimento di premi Tantardini a Brera" pubblicata sulla *Cronaca dell'Esposizione*, 1891, n. 15, p. 115. Al concorso parteciparono 25 scultori con 34 opere; oltre a

Ghidoni vennero premiati Achille Alberti con *L'ignavia* e Emilio Quadrelli con *Monumento sepolcrale*.

²² Il documento originale su papela intestata del Municipio di Milano è conservato a Milano, presso gli eredi di Angelo Teotti.

²³ Roma 14 giugno 1891, Ministero dell'Istruzione. "Il Ministro/Ch.mo Signore, Sono lieto di annunziarle che, nell'udienza del giorno 11 corrente mese, S.M. il Re, accogliendo la mia proposta, si è degnato di nominare la S.V. Cavaliere dell'Ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro, pe' suoi meriti artistici. Con particolare stima. Il Ministro Villari" (Brescia, Archivio degli eredi di Angelo Teotti).

²⁴ Milano, AB, CARPI VI 18. Dall'"Elenco degli artisti invitati a esporre le loro opere all'Esposizione di Monaco": scultori Ernesto Bazzaro, Milano, via Filangeri 3, *Statua in marmo per monumento funerario*, *La trovatella*, gruppo in gesso. Antonio Carminati, Milano, via Volta 18,

Un panettiere (Lavoro notturno), statua in gesso grande al vero. Domenico Ghidoni, Milano, via Sirtori 4, *Finalmente dorme*, gruppo di due teste in bronzo, *Emigranti*, gruppo in gesso grande al vero, *Friulana*, testa in gesso. Dall'"Elenco delle opere spedite all'Esposizione di Belle Arti di Monaco 1891": Domenico Ghidoni, via Sirtori 4, *Finalmente dorme*, teste in bronzo (valore 1500 lire), *Le emigranti*, gruppo in gesso (valore 1000 lire), Antonio Carminati, via Volta 18, *Un panettiere*, statua in gesso (valore 2000 lire), Ernesto Bazzaro, via Filangeri 3, *La trovatella*, statua in gesso (valore 1000 lire), Ferruccio Crespi, via Locati 19, *Cavallo all'abbeveraggio*, bronzo (valore 2000 lire), Achille Alberti, via Stella 39, *L'ignavia* (valore 1000 lire), Paolo Troubetzkoy, via Borghetto 1, *Impressione di beduino a cavallo*, piccolo bronzo (valore 420 lire), *Cavallo senza beduino*, piccolo bronzo (valore 400 lire), *Elefante*, piccolo bronzo (valore 200 lire), *Cane da caccia*, piccolo bronzo (valore 300 lire), *Cammello in riposo con beduino*, piccolo bronzo (valore 420 lire), *Gruppo di giovenca con vitello*, piccolo bronzo (valore 440 lire), *Gruppo di giovenche*, piccolo bronzo (valore 460 lire), *Giovenca*, piccolo bronzo (valore 240 lire).

²⁵ Cesare Ravasco, nato a Milano nel 1875, morì nel 1943. Studia a Brera dopo un'esperienza di lavoro nel campo dell'oreficeria e del cesello, settore nel quale emerse il fratello Alfredo (1873-1958), raffinato decoratore. È quindi in studio con Eugenio Pellini. Espone per la prima volta a Milano, alla Triennale di Brera del 1897, e ben presto si

specializza in committenze cimiteriali, per le quali è molto richiesto. Personaggio estroso, negli anni Dieci era noto nell'ambiente artistico milanese per la ricercata eleganza del suo vestire e la sua arguzia.

²⁶ Cfr. la lettera di Ettore Battaglia a Giorgio Nicodemi, Milano, 5 luglio 1921 (Brescia, Archivio di Stato). Per la vicenda di *Emigranti* rimando alla scheda monografica.

²⁷ Si ringrazia Mario Comincini per le preziose informazioni su Angelo Teotti (Lonato, 1862 - Abbiategrosso, 1931), recuperate anche attraverso ricerche condotte appositamente presso l'Archivio civico della cittadina (cfr. cart. 121. Teotti fu eletto sindaco il 7 novembre 1920; la sua Giunta fu sciolta con decreto reale del 14 dicembre 1922, con la nomina di un commissario prefettizio), e in generale per l'aiuto fornito nel corso del lavoro riguardo alle opere ghidoniane sul territorio di Abbiategrosso (su Teotti si veda anche COMINCINI 1998, pp. 25 e segg., e VAZZOLER 1995, p. 104). Su Teotti, i suoi rapporti con l'ambiente radicale e socialista milanese e l'amicizia con il pittore bresciano Francesco Filippini, si veda anche G. Motta, *Biografia*, in FRATI 1999, p. 162 e note. Si ringraziano anche le nipoti di Teotti per avere messo a disposizione, oltre alle opere di Ghidoni, anche numerosi suoi disegni conservati tra le carte d'archivio del nonno, dove, tra gli altri documenti altrove citati, si trovano anche il diploma di nomina a cavaliere di Ghidoni e una serie di comunicazioni ufficiali relative all'artista, tra cui quella dell'Accademia di Brera che accoglie lo scultore tra i suoi soci onorari.

²⁸ Gian Pietro Lucini (1867-1914), poeta e pubblicista. "Poeta di Libertà", epigono della Scapigliatura lombarda e dalla fine del secolo esponente di primo piano del nostro migliore simbolismo, Lucini, del quale si segnala almeno la curatela dell'edizione delle opere dell'amico Carlo Dossi, era anche un attento osservatore ed estimatore della plastica e della pittura contemporanea. Ricordiamo in questo senso anche la sua amicizia con il pittore Luigi Rossi e con lo scultore Achille Alberti, e la sua precoce attenzione per il giovane Adolfo Wildt (cfr. LUCINI 1900, p. 335).

²⁹ La *Canzone alle Prostitute*, con ogni probabilità composta nel 1894 nel corso della polemica che seguì la contestata esclusione dell'opera dalle Esposizioni Riunite di Milano, fu pubblicata nel 1909 nella raccolta *Revolverate* edita a Milano con una "prefazione futurista" di Filippo Tommaso Marinetti. Nella breve introduzione all'impegnativo te-

sto poetico, Lucini ricorda le circostanze dell'esclusione dell'opera -"ottima plastica, nobile concetto vigoroso"- indicando nella regina la prima responsabile (circostanza ripresa nei versi). Il poeta cita inoltre l'esposizione alternativa dell'opera in una vetrina di via Dante, lungo il percorso che i visitatori (e i reali) compivano per entrare alle Esposizioni Riunite, allestite al Castello Sforzesco. Una parte del poemetto venne ripubblicato da Nicodemi nella monografia del 1923.

³⁰ La stampa fotografica originale, databile al 1894, misura cm 38x25,5 (con il cartoncino di supporto cm 37x47) ed è firmata con timbro a secco sul supporto secondario: "A. Ferrario/Milano". La fotografia, finora inedita, è conservata presso il Civico Archivio Fotografico di Milano; reca a matita sul recto il nome dell'artista, il titolo dell'opera e la scritta "Gruppo rifiutato alla Esposizione nazionale di Brera del 1894/Esposizioni Riunite", sul verso "(respinta per riguardo alla regina che doveva col Re inaugurare l'Esposizione)/Fiera di Sant'Angelo/aprile '36 (rarissima)". La scritta a matita sul retro è attribuibile a Giorgio Nicodemi, già direttore dei Civici Musei di Brescia, quindi direttore dal 1928 al 1945 delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano, iniziatore della sistemazione e ampliamento del Civico Archivio Fotografico nonché autore già nel 1923 della prima monografia sullo scultore. La Fiera di Sant'Angelo con l'annesso mercatino antiquario si teneva e si tiene tuttora annualmente a Milano attorno al periodo pasquale. Dell'immagine scattata da Ferrario si conoscono almeno due altre copie, certamente successive: una, di minori dimensioni e alla gelatina bromuro d'argento, è attualmente in collezione privata a Ospitaletto (già collezione Ghidoni); l'altra, di grande formato, si trova in collezione privata a Castenedolo (BS). In NICODEMI 1923, inoltre, altre immagini dell'opera, con tagli differenti e per questo di grande interesse per ricostruire a tutto tondo l'aspetto originario del gruppo scultoreo.

Achille Ferrario era tra i fotografi più affermati della città e all'epoca aveva studio in corso di Porta Venezia 77; dal 1888, inoltre, lavorava in società con lo Studio Calzolari, sempre di Milano, altra "firma" storica della fotografia milanese delle origini, che come Ferrario ricorre con frequenza sulle fotografie d'epoca riferibili a Ghidoni, sia quelle conservate presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia, sia sui fototipi recuperati presso i diversi eredi dell'artista. Il rapporto privilegiato con

Achille Ferrario emerge dunque dall'analisi delle immagini ancora conservatesi del cospicuo materiale fotografico riferibile all'artista, ora purtroppo disperso in diverse collocazioni; era a Ferrario che questi si rivolgeva anche per eseguire le riprese in studio dei gessi di particolare rilevanza.

³¹ Cartelle "Adunanze della Commissione per l'ammissione e collocamento delle opere convocata per il giorno 24 aprile 1894, alle ore 9 antimeridiane" e "Scambio di corrispondenza" tra Emilio Visconti Venosta e il ministero della Pubblica Istruzione (Guido Baccelli, ministro dal 15/12/1893 al 9/3/1896) a proposito del rifiuto del gruppo di Domenico Ghidoni *Le nostre schiave* (Milano, AB, CARPI F III 2). Ne diamo di seguito qualche stralcio. Lettera su carta intestata del Ministero della Pubblica Istruzione-Divisione per i monumenti e Scuole d'Arte, dal ministro al marchese Emilio Visconti Venosta, 16 maggio 1894: "La stampa milanese si occupa con insistenza di un preteso rifiuto che il giuri dell'esposizione triennale di Belle Arti avrebbe dato a un gruppo dello scultore Ghidoni, rappresentante tre donne in vario atteggiamento. Il Ministro dell'Interno [Francesco Crispi, n.d.a.] ha chiesto informazioni in proposito, ma io non posso rispondere non essendo ingerenza di questa amministrazione il giudizio delle opere da accogliersi nelle esposizioni di Belle Arti. Tuttavia, confidando nella consueta cortesia di S.V., e sapendo che il giuri è composto dagli illustri membri di codesta Accademia, sarei desideroso di avere ampie notizie di questo fatto, che deve essere diverso da come lo riferisce la stampa. Il Ministro". La risposta in una minuta della lettera firmata da Emilio Visconti Venosta al Ministero dell'Istruzione Pubblica-Sezione per i monumenti e le Scuole d'Arte: un appunto precisa la data di spedizione della missiva al 25 maggio 1894: "Milano, maggio 1894. Mi affretto a dare al Regio Ministero le informazioni che esso desidera intorno al rifiuto che la commissione di ammissione e di collocamento per l'Esposizione Triennale di questa Regia Accademia diede ad un gruppo dello scultore Ghidoni. Per regolamento dell'Esposizione, l'incarico di ammettere e di collocare le opere è esclusivamente affidato a una commissione eletta dal voto dei Soci Onorari dell'Accademia che sono assai [tre parole illeggibili] e rappresentano quasi un suffragio universale degli artisti. Questa commissione ha facoltà di rifiutare le opere per ragioni artistiche o altre (art. 15) e questa riserva non parrà inopportuna".

tuna. Il suo operato è inappellabile ed essa rimane disciolta coll'aprirsi dell'esposizione. Per la esposizione attuale la Commissione fu eletta a norma del regolamento e venne composta di diciotto artisti, undici pittori e sette scultori. Essa procedette al suo lavoro, dividendosi in due sezioni per ciascuno dei due rami dell'arte. Tra le opere presentate si trovava un gruppo del signor D. Ghidoni intitolato *Le nostre schiave* e nel pensiero dell'artista e nel chiaro significato dell'opera *Le nostre schiave* erano le donne che vivono nelle case di prostituzione. Il gruppo, di dimensioni al vero, rappresentava un sofà su cui erano sedute o sdraiate tre di queste donne, delle quali una parve dovesse raffigurare l'abbruttimento e la soddisfazione nel vizio, l'altra l'abitudine e l'indifferenza, la terza infine il pentimento e il rimorso della vita obbrobriosa. Chiamata a decidere se l'opera era ammissibile, i commissari della sezione di scultura espressero il desiderio che la commissione intera, pittori e scultori, fosse adunata per pronunciare questo giudizio. Così fu fatto e in presenza del gruppo e dopo una breve discussione, si procedette alla votazione con la maggiore regolarità. Ora la commissione che non era composta da signorine uscite da un educatorio, ma da diciotto artisti, di cui taluni professano delle teorie artistiche che non parrebbero retrograde a nessuno, non a *maggioranza*, ma all'*unanimità*, decise che il gruppo, quale era, non potesse ammettersi. Dirò a brevi parole quali furono le ragioni che prevalsero nella commissione. Il gruppo non offre la mostra di indecenti nudità. Le figure sono, più o meno, vestite, benché, meno per quella della pentita, gli abbigliamenti, come i tipi, siano ritratti con tutto il *realismo* richiesto per dimostrare la condizione delle persone rappresentate. È anche da aggiungersi che il gruppo non è parso l'opera di taluno che abbia voluto offrire agli occhi dello spettatore qualche immagine lubrica e speculare sopra simili attrattive. Sarebbe un'ingiustizia attribuire all'artista una simile intenzione. Egli volle rappresentare un miseria sociale e, per un motivo che sarebbe inutile e troppo lungo il discutere, credette, con buona fede, che il rappresentare questa tra le miserie, fosse nei suoi diritti, nelle condizioni, dirò anche nei diritti della sua arte. La commissione riconobbe tutto questo e ammise altresì che il gruppo, senza essere un capolavoro, aveva altresì un merito artistico più che sufficiente per essere accettato. Essa credette soltanto che non fosse conveniente dar posto nella Esposizione ad un'opera il cui soggetto, qua-

lunque fosse la moralità che il suo autore voleva trattare, era pur sempre un episodio, una scena in una casa di tolleranza. Appare dalla lettera del R. Ministero che la domanda di schiarimenti da parte del Ministro dell'Interno è soprattutto determinata dai reclami della stampa milanese. Io confesso che non leggo tutti i giornali che si pubblicano a Milano. Ho saputo di qualche articolo apparso in qualche giornale, benché non l'abbia letto. Ma se questa polemica avesse avuto un'eco nell'opinione pubblica, me ne sarei avvertito e non avrei difficoltà a riconoscere il fatto. Ma io credo di rimanere imparziale dicendo che, per quanto abbia potuto giudicare, l'opinione pubblica non si è associata a qualche voce parziale e ha piuttosto dato ragione alla commissione. Devo aggiungere infine, per rendere complete queste informazioni, che lo scultore Ghidoni ha ora collocato il suo gruppo nella mostra di una bottega, dove è esposto al pubblico, in una via popolosa che conduce all'esposizione. Io non ho in proposito alcuna opinione da esprimere poiché la commissione ha giudicato esclusivamente dal punto di vista di un'esposizione aperta che opera, sotto gli auspici e, quindi, sino a un certo punto, colla supravvisibilità morale della R. Accademia di Belle Arti. /Il presidente Visconti Venosta". Infine, l'ultima lettera datata 7 giugno 1894 su carta intestata del Ministero della Istruzione Pubblica-Divisione per i monumenti e le Scuole d'Arte firmata dal ministro al marchese Emilio Visconti Venosta: "Sono vivamente grato a V.S. Illustrissima per gli schiarimenti cortesemente portimi circa il rifiuto di accogliere in codesta esposizione il gruppo dello scultore Ghidoni intitolato *Le nostre schiave*. Tali schiarimenti ho tosto comunicato al Ministro dell'Interno./Il ministro".

³² Oltre a "La Lombardia" e agli altri periodici di cui diamo elenco in *Bibliografia*, ricordiamo in particolare l'opuscolo illustrato sulla rassegna artistica delle Esposizioni Riunite edito a Milano nel 1894 dall'editore A. Miazzon, lo stesso che tre anni prima aveva pubblicato la *Cronaca* della prima Triennale. Autore dei testi era Achille Bersellini, complessa e poliedrica figura di giornalista, scrittore d'arte e imprenditore della carta stampata, nel 1891 fondatore con Gustavo Macchi del già ricordato periodico *Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti*.

³³ Lo snodarsi della vicenda è almeno in parte confermato dalle carte braidensi ora consultate (Milano, AB, CARPI F III 7). Di particolare interesse la nota nel taccuino di

un membro della commissione di ammissione e collocazione delle opere, di cui non è possibile precisare il nome. Prese in maniera assai disordinata, vi sono appuntate a matita alcune note riguardanti la seduta cruciale del 27 aprile 1894, nel corso della quale si esaminò il gruppo di Ghidoni *Le nostre schiave*: “Manca Alberti. 17 votanti/Questione dell’opera del Ghidoni/Acettazione tale e quale respinta/Se crede di modificare il gruppo (non ha il tempo materiale)/Ferrari si astiene dal votare. Sta colla maggioranza./Ai voti se si deve dire all’artista di modificare il gruppo in modo da togliere le ragioni (il soggetto, il tema - quello che rende sconveniente essendo rappresentata una scena di prostitute)/Modifichi in modo che scompaia l’idea/Cambi il titolo/Ai voti di dire all’autore di modificarla”.

³⁴ *Esposizione per ridere*, 1894, p. 2 (il ritaglio del foglio satirico è conservato in AB, CARPI F III 4. Esposizione Triennale di Belle Arti in Milano 1894. Cartella Pubblicazioni. Milano). I versi sono siglati “Gi. Otto”.

³⁵ Macchi si riferisce alle polemiche seguite all’esposizione nel 1891, la I Triennale di Brera, del gesso per il monumento funebre a Isabella Casati (poi fuso in bronzo e collocato al Cimitero Monumentale di Milano), che comunque valse a Butti il premio Principe Umberto per la scultura.

³⁶ Tra le carte dell’Archivio della Biennale rimane l’elenco, manoscritto autografo di Fradeletto (BN1. Fasc. “1894 - artisti invitati”. Venezia, Archivio ASAC).

³⁷ Per il rapporto tra le repressioni del maggio ’98 e le arti a Milano rimando al mio saggio in CANAVERO - GINEX 1998 (con bibliografia precedente).

³⁸ Il concorso, che suscitò molte polemiche, fu vinto dallo scultore Antonio Carminati, che però morì prima di aver potuto terminare l’opera. Infine, nel 1913, in piazza Bu-

narroti venne collocata una statua di Verdi di Enrico Butti.

³⁹ Il dato risulta dal Registro Anagrafico del Comune di Ospitaletto (Censimento 1911, foglio 141. Ospitaletto, Archivio civico). In realtà lo scultore risiedeva nel milanese, all’estrema periferia nord occidentale della città, almeno dal 1898. Nei documenti conservati in Archivio di Stato a Brescia (Fondo Ate-neo) relativi al monumento al Moretto rimane infatti un biglietto dell’agosto 1898 in cui lo scultore avverte di essersi recentemente trasferito in via Crescenzago, nell’omonimo comune, adiacente a Greco. Nel 1905, dalle carte dell’Archivio dell’Accademia di Brera (CARPI F VI 18 B) risulta già abitante in via Vivaio, ma al numero civico 5.

⁴⁰ Iscrizione anagrafica, Comune di Milano-Settore anagrafe stato civile leva elettorale.

⁴¹ Milano, AB, CARPI F VI 18 B). Faldone “Esposizione Internazionale di Monaco anno 1905”: dall’“Elenco delle casse contenenti le opere scelte dalla giuria regionale lombarda per l’Esposizione di Monaco”. [N.B.: le voci in neretto vengono espunte sul documento originale con una cancellatura a matita] Felice Bialetti, bronzo, *Pensiero dormiente* (prezzo 3000 lire), bronzo, *Dimenticati* (prezzo 3000 lire), Camillo Broggi, marmo, *Testa di vecchio* (prezzo 1200 lire), Domenico Ghidoni, bronzo, *Vanità (statuetta)* (prezzo 700 lire), bronzo, *Riflesso (statuetta)* (prezzo 700 lire), Eugenio Pellini, bronzo, *Testa d’adolescente* (prezzo 400 lire), Antonio Rescaldini, bronzo, *Figuretta di donna (In attesa)* (prezzo 800 lire).

⁴² Lettera di Bina Ghidoni a Giuseppe Cavallin, Brescia, 26 aprile 1966 (Milano, eredi Ghidoni): “Il suo studio poi era ricco di modelli che, se avessi avuto un luogo adatto, esisterebbero ancora tutti, tanto erano cari e meritevoli d’essere conservati. Tenni lo studio per circa due anni: ma l’affitto assorbiva il mio stipendio di maestra”.

Emigranti

Vicende di un capolavoro dell'arte sociale dell'Ottocento

Francesco De Leonardis e Giovanna Ginex

Nel 1887 Ghidoni presenta a Brescia al concorso per il “Pensionato Brozzoni” un piccolo gesso intitolato *Gli emigranti* (scheda n. 20). Lo scultore ha trent'anni, da otto anni si è trasferito a Milano dove, concluso nel 1884 il corso di studi a Brera, ha già ottenuto importanti commissioni. Il legame con Brescia, complice soprattutto il forte rapporto con l'architetto Antonio Tagliaferri, non è però interrotto, come prova anche la partecipazione al concorso. Questo era rivolto a giovani già avviati nella carriera artistica, cui la somma annualmente assegnata permetteva di perfezionare la propria formazione fuori dei confini bresciani.

La scelta da parte della commissione di concorso del tema iconografico dell'emigrazione ne sottolineava la scottante attualità -tra il 1887 e il 1900 emigrarono dalle regioni settentrionali oltre centocinquantamila lavoratori-; esso inoltre era già stato affrontato sia in pittura, sia in scultura, nel panorama della diffusione europea di un'arte di orientamento realista e poi apertamente sociale. Il soggetto, di drammatica evidenza, era stato trattato in area anglosassone già alla metà del secolo -*Ultimo sguardo all'Inghilterra* di Ford Madox Brown, del 1853-, mentre compare nelle nostre opere sociali attorno al 1880, in significativa coincidenza cronologica con i dati del terzo censimento generale del Regno d'Italia, compiuto nel dicembre 1881. Il censimento aveva rilevato un cospicuo aumento demografico, in parte compensato dall'emigrazione, la quale proprio da allora cominciò a incidere sul movimento della popolazione in misura più notevole che in passato.

Gli artisti iniziarono a tradurne il disagio, la speranza, l'attesa in opere di forte impatto emotivo, tra le più precoci delle quali ricordiamo per l'Italia il dipinto *Torna il babbo* eseguito nel 1883 da Egisto Ferroni, cui seguì *Emigranti* esposto a Brera nel 1885 da Amerino Cagnoni.

Ma il tema che Ghidoni era stato chiamato a interpretare aveva anche un fondamentale precedente scultoreo ne *Les emigrants* di Honoré Daumier, di cui erano molto note le diverse versioni eseguite tra il 1848 e il 1851. Per la scelta iconografica e per la struttura orizzontale della composizione, con le figure sedute e accasciate su una panca, l'opera di Ghidoni ha inoltre più di una assonanza con *Impressioni d'omnibus* di Medardo Rosso, databile tra il 1884 e il 1886, a sua volta vicino al dipinto e alle omonime incisioni ancora di Daumier, *Vagone di III classe*, eseguiti dall'artista francese dal 1861 in poi.

Proprio le varianti iconografiche dell'opera finale presentata nel 1891 misurano la crescita del nostro artista, che decide di isolare due sole figure principali, di rinunciare al fondale e di osare il “grande al vero”. Una perfezione formale raggiunta dunque “a levare”, togliendo elementi iconografici e rarefacendo la valenza narrativa che potremmo ancora definire aneddotica del primo bozzetto, per preferire e sottolineare la fulminea comunicazione emotiva di due figure già presenti nel bozzetto del 1887, ma ora isolate: la madre e la giovane figlia addormentata. La forza simbolica ed evocatrice della maternità così sintetizzata si

impone inoltre, nella lettura dell'opera del tempo, sulla scelta narrativa, di gusto più letterario e aneddótico, adottata inizialmente.

Il tema della sosta e dell'attesa dolorosa ripreso da Ghidoni nel gesso di *Emigranti* si impose alla prima Triennale di Brera del 1891 contribuendo ad arricchire l'intensa galleria di opere sociali presenti alla mostra milanese, dove ottenne il premio Tantardini (scheda n. 36 e pp. 24-25). Il poeta e letterato Pompeo Bettini fu tra i primi a dedicare loro un testo critico, pubblicato sul primo fascicolo della *Cronaca dell'Esposizione*: "Fra le opere esposte nel palazzo di Brera, dirò di quelle che m'impressionano per la spiccata tendenza a riflettere la società. Comincio dalla scultura, ove emerge il gruppo *Le emigranti* del Ghidoni. Tra il fantasma del vero e l'opera sua questo artista non ebbe isterismi; non cercò il gonfio grandioso, non svanì in raffinatezze. Chi guarda la figura di donna modellata dal Ghidoni pensa al poema della povertà coraggiosa. Con atto di protezione stanca ma risoluta, quella donna veglia una adolescente che le dorme vicino in posa naturalissima di stanchezza, come chi, pur essendo nel tempo dei primi vezzi, conosce già le fatiche. La visione si allarga intorno a questo gruppo, pregio assai grande per una scultura. Si pensa ai passeggeri della terza classe e alle loro povere bisaccie, ai piroscafi che portano in America tanta miseria nutrita di speranze". A Bettini fa eco Vittore Grubicy de Dragon, che sempre sulla *Cronaca* sottolineava a sua volta "la sincera emozione provata dall'autore sia nell'investirsi del proprio concetto, che durante il corso dell'esecuzione".

Il soggetto dunque venne letto fin dal 1891 come riferito all'emigrazione transoceanica; oltre a Bettini negli stessi giorni torna sul tema "La Provincia di Brescia" ("una donna e una bambina (...) sdraiate sopra una panca della coperta di un naviglio diretto per oltremare") ravvisando forse non a torto un possibile spunto nel romanzo di Edmondo De Amicis *Sull'Oceano*; e il critico del quotidiano radicale milanese "Il Secolo": "l'opera che seduce al primo sguardo per la sua verità e la sua eloquente semplicità, è quella di Domenico Ghidoni, intitolata *Emigranti*. L'autore deve aver veduto sopra uno di quei bastimenti del dolore che trasportano in un altro continente le povere famiglie senza speranza, un gruppo simile a questo (...): la madre, una vedova, si è imbarcata colla figliola per l'America: chissà? furono scacciate forse dalla loro casetta da un avido padrone, ed ora vanno a cercare, come rondini sbattute dalla bufera, un clima più mite per stabilire il loro modesto nido. La fanciulla si è addormentata fidente; ma la madre veglia, interrogando con ansiosa incertezza, l'avvenire. Questo gruppo piace per l'esecuzione squisita, sobria, intelligente; piace per la evidenza dell'espressione e la forza dell'affetto" (*L'Esposizione di Belle Arti a Milano. II...*, 1891).

Ottorino Novi, su "La Lettura" del 1903, sarà ancora più esplicito: "Da Milano (...), a Genova. È un gruppo in gesso: *Emigranti*. Voltan le spalle al mare, alla via ignota, non segnata, senza alberi, senza ombre, infinita come lo spazio e inesorabile come il destino. L'una, la madre, con lo scialle chiuso sul petto senza palpiti, con la bocca chiusa anche agli addii, guarda la terra, in cui, oh crudele contrasto, la patria sorride (...): l'altra, la figlia, dorme contro la madre, ma con la testa piegata a sinistra, staccata da quella della madre, specie di fiorellino reciso a canto al tronco fulminato. La faccia sopita nel sonno, non nel riposo, al tempo dei primi vezzi, mostra di conoscere già tutte le fatiche, e ogni arto, ogni più minuta parte del piccolo corpo, è una gloria di rivelazione, sono le parole di quell'ultimo sogno innocente su quell'ultimo lembo di patria, contro cui il mare gemendo si avventa, pietoso e furioso insieme per il novo delitto".



Gli Emigranti, stampa fotografica originale di Achille Ferrario (scheda n. 36)

L'opera, illustrata nel catalogo della mostra e poi, dopo l'assegnazione del premio Tantardini, riprodotta anche sul supplemento *I Premiati* della *Cronaca dell'Esposizione*, fu quindi presentata a Monaco ampliando la rinomanza dell'artista e la fortuna critica sul suo lavoro. Fuori dell'ufficialità e delle accademie, il gruppo divenne inoltre una delle opere-simbolo del verismo sociale di fine secolo, dell'arte d'impegno intesa come propaganda politica nel senso alto del termine. A questa lettura, certamente corretta seppure limitativa ma senz'altro condivisa dall'autore, contribuì anche la pubblicazione del gesso su "Lotta di Classe", il periodico ufficiale del socialismo italiano, in occasione dello speciale numero unico illustrato con riproduzioni di opere d'arte edito per il Primo maggio 1893. Oltre a *Emigranti* erano riprodotti il cartone de *L'oratore dello sciopero* di Emilio Longoni, *Il minatore* di Enrico Butti, *L'alba del Primo Maggio* di Pio Sanquirico, *La marcia dei lavoratori* di Giuseppe Mentessi e *La piccola Gorli* di Gerolamo Cairati. Ogni opera era accompagnata da un testo a esso ispirato; nel caso di *Emigranti*, di cui non si riportava il titolo originale, da un articolo sulla condizione femminile.

Il gruppo verrà ancora riprodotto all'interno dell'*Almanacco Socialista per il 1902*, accompagnato da una omonima poesia firmata da Filomena Cuman Fornasari; il periodico riproduceva in copertina *Panem nostrum quotidianum* di Giuseppe Mentessi e in prima pagina *Risveglio* di un giovanissimo e assolutamente sconosciuto Carlo Carrà.

Sulla descrizione dei porti, dei moli e delle banchine dai quali partivano migliaia di emigranti indugeranno ancora negli anni seguenti, con iconografie ed esiti diversi, con intenzione documentaria o illustrativa, molti altri artisti italiani: Alessandro Vanotti con il ritratto *Madre di emigranti* del 1892, Angiolo Tommasi, Raffaello Gambogi e Arnaldo Ferraguti in tre opere che condividono l'icasticità del titolo -*Gli emigranti*- e Giovanni Segantini con *Il ritorno al paese natio* -espo-

sto e premiato alla Biennale di Venezia del 1895-, che affronta il dramma del morire lontano dal proprio paese. Chiudono, anche cronologicamente, la trattazione del tema *Ricordati della mamma* (1903) del ticinese Adolfo Feragutti Visconti, struggente addio materno a un piccolo e smarrito emigrante consumato su un molo spoglio di ogni attrattiva aneddotica e *Gli emigranti* o *Membra stanche*, capolavoro dell'ultimo Pellizza da Volpedo, eseguito nel 1907.

Il gesso presentato a Brera nel 1891 non venne fuso fino al 1921, a un anno dalla morte dell'artista. Attualmente esistono due fusioni identiche e probabilmente contemporanee dell'opera, entrambe realizzate dalla fonderia Battaglia di Milano. Una, poco conosciuta, è conservata alla Società Umanitaria di Milano, l'altra è di proprietà del Comune di Brescia (schede nn. 37 e 38). Secondo la testimonianza di Glissentini nel ricordo funebre di commemorazione all'Ateneo composto nel 1920 e poi pubblicato nel 1921, il gesso si trovava ancora, *mai fuso*, nello studio dello scultore: "Noi concittadini (...) sapevamo che quel lavoro non era stato fuso e giaceva ancora nello studio dello scultore". In occasione della mostra del 1921 vennero con ogni probabilità eseguite entrambe le fusioni; relativamente a quella di Brescia sono stati ora ritrovati i documenti, mentre nulla è emerso da un pur puntiglioso spoglio delle carte dell'Umanitaria, nelle quali non vi è alcuna traccia dell'opera. Nulla che getti luce sull'ingresso della fusione nei chioschi di via Daverio, dove *Emigranti* appare "ufficialmente" solo nel volume edito nel 1964 in occasione dei settant'anni della Società (*La Società Umanitaria...*, 1964, fig. p. 186). Fondata nel 1892 da Prospero Moisè Loria "allo scopo di mettere i diseredati, senza distinzione, in condizione di rilevarsi da sé stessi procurando loro lavoro, appoggio, istruzione", la Società Umanitaria fu la punta di diamante dell'assistenzialismo fattivo, laico e d'ispirazione radicale e socialista che caratterizzò la Milano dell'epoca e poi fino all'avvento del fascismo. Essa inoltre assunse fin dalla sua fondazione un ruolo di particolare rilevanza nell'ambito della vivace cultura artistica della città; le sperimentazioni nel campo del realismo e del simbolismo in pittura e scultura, nonché le concrete esigenze dell'arte applicata all'industria, trovarono largo spazio nei programmi della Società, specie per opera del segretario generale Augusto Osimo, che con tenacia coinvolse gli artisti della generazione tardo-scapigliata in diverse attività dell'ente: insegnamento, esposizioni, pubblicazioni specializzate e manuali per la didattica artistica. L'azione dell'Umanitaria si caratterizzò dunque per l'attenzione rivolta alla formazione professionale di una nuova figura di artista -inserito in una realtà sociale ormai avviata a una massiccia industrializzazione- nella convinzione che l'arte possa concernere ogni realizzazione pratica dell'uomo. A questi principi facevano riferimento gli artisti che insegnavano nelle svariate scuole professionali promosse dalla Società; tra loro troviamo gli scultori Cesare Raverso, insegnante di Plastica alla Scuola d'Arte fino al 1907, Emilio Quadrelli e Romolo Del Bo, il pittore e restauratore Oreste Silvestri: nomi già incontrati nella biografia personale e nella carriera artistica del nostro scultore.

La fusione ora all'Umanitaria si potrebbe riferire inoltre alla Casa degli Emigranti, edificio inaugurato nel dicembre del 1907 alle spalle della Stazione Centrale di Milano e destinato a ospitare gli emigranti in transito dalla città, voluta dall'Umanitaria con il sostegno del Comune di Milano. L'operazione si inquadra nella politica della Società volta in quegli anni ad affrontare concretamente il problema dell'emigrazione. Moltissime le testimonianze documentarie rimaste sulla Casa, che comprendeva una sala centrale d'aspetto, un ristorante, due ampi dormitori, la cucina e i servizi igienici e gli uffici; benché in nessun te-

sto si trovi cenno all'opera di Ghidoni, sappiamo però che la parte artistica e decorativa fin dall'inizio non venne trascurata, in sintonia con l'interesse istituzionale dell'ente nei confronti delle arti. Rimane una lettera dell'ottobre del 1907 firmata dal presidente Luigi Della Torre e dal segretario generale Osimo indirizzata ai pittori Giovanni Buffa, Pietro Chiesa, Luigi Rossi, Oreste Silvestri, Alfonso Quarantelli e Giuseppe Mentessi, in cui si richiede il loro contributo per la "sala maggiore" della Casa degli Emigranti, che la presidenza desiderava "fosse vivificata e abbellita da qualche pannello decorativo chiamato a procurare agli ospiti che lasciano il nostro paese un conforto, a suscitare un pensiero, a dare la sensazione di nuovi e alti godimenti". La lettera si chiude con un appello: "Noi chiediamo a Lei -come chiediamo ad altri amici- per la simpatia ch'Ella porta alla nostra Istituzione, per lo spirito di fratellanza che Ella sente per i lavoratori emigranti, la largizione di una giornata della Sua preziosa opera" (Milano, Archivio dell'Umanitaria. Cat. Assistenza e previdenza. Casa degli Emigranti. Busta 139 fasc. 1 e 2/1907). In questo contesto appare dunque assolutamente pertinente l'inserimento postumo di una delle due fusioni dell'opera nella Casa degli Emigranti, sollecitato dagli artisti attivi attorno all'Umanitaria: con ogni probabilità da Ravasco, di cui come vedremo è documentato l'impegno nel seguire la fusione del bronzo ora conservato a Brescia.

Il padiglione dietro la Stazione cessò la sua funzione nel 1925 e tutto il materiale dismesso recuperabile venne trasferito in via Daverio, dove appunto è oggi collocata la fusione "milanese" di *Emigranti*.

Ben più documentata è invece la vicenda della fusione realizzata per la città di Brescia. Subito dopo la morte di Ghidoni avvenuta il 2 settembre 1920, l'Amministrazione comunale di Brescia approva la proposta di onorarne la memoria facendo eseguire la fusione in bronzo del gruppo. L'idea era stata avanzata da Oreste Silvestri, già prima ricordato nella veste di insegnante all'Umanitaria, amico di Ghidoni e impegnato in quegli anni nel restauro di diverse opere d'arte a Brescia e in provincia; l'iniziativa conta inoltre sul consenso della famiglia e di Angelo Teotti, esecutore testamentario dello scomparso scultore.

Il Consiglio comunale, nella seduta del 19 ottobre, delibera all'unanimità la proposta che intendeva "invece del solito monumento, onorare l'Uomo con un'opera sua". Si pensa a *Emigranti*, mai fuso in bronzo e sempre rimasto nello studio dello scultore, in quanto opera che aveva imposto Ghidoni nel 1891 all'ammirazione generale e perché "nella vigorosa concezione esprime un episodio di commossa umanità e parve l'espressione più delicata e sincera *dell'Italia ramminga*". Si stabilisce inoltre che il monumento dovrà essere collocato nel giardinetto d'angolo tra piazzale Arnaldo e via Trieste. La spesa prevista ammonta a lire 10.000, da iscrivere nel bilancio per il 1921 (ACB, Ufficio Protocollo. Atti del Consiglio comunale di Brescia, 1920, seduta del 19 ottobre 1920).

Già il 29 settembre 1920, per altro, il Municipio aveva interessato all'iniziativa l'Ateneo: si voleva infatti sondare la disponibilità dell'istituzione culturale a concorrere alla spesa coi fondi del Legato Gigola e nel contempo si annunciava la richiesta all'autorità militare del bronzo di due cannoni austro-ungarici. La risposta dell'Ateneo era stata positiva e il presidente avvocato Gaetano Fornasini aveva comunicato di lì a qualche giorno alla Giunta municipale la decisione di contribuire con 1000 lire.

Il progetto procede speditamente. A Milano -il gesso è ancora custodito nello studio di via San Vittore- uno degli amici più cari di Ghidoni, lo scultore Cesare Ravasco, s'incarica di seguire la fusione presso la Fonderia di bronzi d'arte e decora-

tivi Battaglia, Pogliani, Frigerio e Vecchi, una delle più importanti della città, e già nell'aprile 1921 Giorgio Nicodemi, direttore dei Civici Musei di Brescia, può esaminarvi le cere preparate che "rispondono veramente al gesso del monumento e sono condotte con la più accurata squisitezza, così che veramente l'opera traddotta nel bronzo rispecchierà tutte le meravigliose abilità che in essa furono professe dallo scultore defunto" (ACB presso ASB, busta 232, XVIII B, fasc. 4-11B, 17216/23. Lettera di G. Nicodemi al sindaco di Brescia, 25 aprile 1921).

Intanto a Milano si è costituita una commissione per le onoranze a Ghidoni; ne fanno parte diversi amici dello scultore e tra gli altri Silvestri, Ravasco, Teotti e Gustavo Predaval; l'intento è di organizzare una mostra postuma, che in effetti si tiene nel giugno dello stesso anno nelle sale della Regia Accademia di Belle Arti di Brera. L'occasione crea una fitta corrispondenza tra Bina Ghidoni, la nipote erede dell'artista, Giorgio Nicodemi, che fa da tramite con i collezionisti bresciani, e gli amici milanesi. Le questioni relative al monumento finiscono così per intrecciarsi con quelle dell'esposizione.

La fusione avviene ai primi di luglio; il collaudo -ne è incaricato Ravasco- è effettuato il 5 e nello stesso giorno la fonderia Battaglia comunica a Nicodemi che il monumento è completamente pronto e può essere ritirato immediatamente (ACB presso ASB, busta 232, XVIII B, fasc. 4-11B, 17216/23. Lettera di Ercole Battaglia a G. Nicodemi, 5 luglio 1921). Subito il direttore dei Civici Musei scrive a Silvestri chiedendo la sua disponibilità a essere a Brescia per l'inaugurazione che potrebbe avvenire il 2 settembre 1921, nell'anniversario della morte (ACMBS, busta Domenico Ghidoni. Lettera di G. Nicodemi a O. Silvestri, 5 luglio 1921). Si incomincia a pensare al basamento e Bina Ghidoni ne parla in una lettera a Nicodemi, accennando anche all'idea di ripetere a Brescia la mostra postuma, come poi effettivamente avverrà nel mese di dicembre nell'ambito dell'annuale rassegna di "Arte in famiglia" (ACMBS, busta Domenico Ghidoni. Lettera di Bina Ghidoni a G. Nicodemi, 11 luglio 1921). Il bronzo viene trasportato a Brescia e depositato presso la Pinacoteca. Tutto sembra procedere speditamente verso l'inaugurazione del 2 settembre, ma, improvvisamente, la situazione si complica. Inizia infatti in città una curiosa, ma non insolita, diatriba sul luogo in cui collocare il monumento. Lo spazio indicato nella delibera del Consiglio comunale non piace; c'è chi suggerisce di metterlo sotto il portico della Loggia, chi davanti alla Stazione ferroviaria; un comitato di cittadini del quartiere di Porta Venezia presenta una petizione, firmata da diverse decine di cittadini, perché l'opera vada ad abbellire i giardini di viale Rebuffone. La fantasia dei bresciani sembra non avere limiti e il sindaco, Luigi Gadola, che non riesce a mettere d'accordo i diversi pareri, decide di procedere empiricamente, ma con esiti che sfiorano il ridicolo: nella calura agostana, con l'aiuto di una sagoma di legno, "il dott. Giorgio Nicodemi, l'assessore ing. Buizza, il G.U. avv. Arturo Reggio, il cav. ing. Giovanni Tagliaferri, il comm. avv. Gaetano Fornasini" sono invitati a girare per aiuole e giardini della periferia - il centro storico viene scartato per la difficoltà di accordare lo stile della scultura alle architetture antiche- alla ricerca dello spazio più adatto.

"Fu provata così la sagoma -relazione Nicodemi al sindaco con lettera del 9 agosto- già fatta costruire nelle diverse aiuole del piazzale Arnaldo, nella rotonda tra i viali di Rebuffone, nelle aiuole di via dei Mille, alla Stazione ferroviaria. La commissione crede che una piccola aiuola che circondasse il monumento varrebbe al miglior risalto dell'opera scultorea e porge preghiera perché in questo senso si voglia provvedere" (ACMBS, busta Domenico Ghidoni. Lettera di G. Nicodemi al sindaco di Brescia, 9 agosto 1921).

Intanto Bina Ghidoni, evidentemente desiderosa che la cosa vada a buon fine rapidamente, ha ottenuto in dono dallo scultore Timo Bortolotti, che vuole ricordare il suo maestro, un blocco di porfido viola ricavato dalle cave di Darfo per il basamento (cm 184x100x113) e si spediscono anche alcuni inviti per la cerimonia che sembra imminente. A settembre si procede alla chiusura delle pendenze con la fonderia Battaglia che, avendo già ricevuto un anticipo di lire 7000, viene saldata delle rimanenti 4326,35.

Dalla corrispondenza tra Bina Ghidoni e Giorgio Nicodemi emerge a questo punto una nuova questione. In una lettera del 18 settembre 1921, curiosamente indirizzata alla moglie di Nicodemi, nella quale rivela molta insofferenza nei confronti di Angelo Teotti, Bina dice di aver pregato Silvestri di essere presente il giorno 22 dello stesso mese a Milano, nello studio dello scultore, “per scegliere con la Commissione di Brescia i modelli destinati alla città” (ACMBS, busta Domenico Ghidoni. Lettera di Bina Ghidoni alla signora Nicodemi, 18 settembre 1921). Dopo la riunione il direttore dei Musei si affretta, già il 23 settembre, a comunicare l’esito dell’incontro al sindaco di Brescia: “In ossequio alle disposizioni impartitemi intervenni Giovedì, 22 c. m., alla riunione indetta presso lo studio dello scultore Ghidoni, defunto or è circa un anno, per procedere alla scelta dei gessi che, secondo le disposizioni testamentarie, potevano servire per essere esposti nelle civiche raccolte. In unione all’esecutore testamentario, Prof. Teotti, all’erede Sig.ra Bina Ghidoni, e allo scultore Ravasco, furono scelte 12 opere tra le più significative dell’artista e tra quelle che sono per reale bellezza degne di maggior attenzione. A queste, per cortese concessione dell’erede, ho potuto aggiungere uno squisito esemplare in gesso di un cavallo dello scultore Rembrandt Bugatti. La conferma della scelta sarà fatta ora dal Signor Comm. Avv. A. Reggio e dal pittore Silvestri, i quali presenteranno analoga relazione. Spetterà poi a codesta Amministrazione provvedere all’imballaggio e al ritiro dei diversi pezzi” (ACB presso ASB, busta 232, XVIII B, fasc. 4-11B, 17216/23. Lettera di G. Nicodemi al sindaco di Brescia, 23 settembre 1921).

Dai due documenti, e in particolare dal secondo, si rileva che Ghidoni aveva lasciato un testamento -di cui non è stata ritrovata copia- nel quale destinava diversi gessi ai Civici Musei di Brescia; l’erede Bina Ghidoni, pur con l’opposizione dell’esecutore testamentario, aveva proceduto in base ai desideri espressi dallo zio, facendo scegliere a Nicodemi dodici gessi, ai quali aveva aggiunto un’opera di Rembrandt Bugatti. Il Municipio manda quindi un camion e un imballatore a Milano per ritirarli (ACMBS, busta Domenico Ghidoni. Biglietto di Bina Ghidoni a G. Nicodemi, senza data). Bina Ghidoni invia il messaggio attraverso l’imballatore che era andato a Milano per ritirare i gessi e scrive: “oggi abbiamo imballato diverse opere; ne rimangono ancora alcune e delicate. Se l’On. Municipio pensa di mandarmi ancora il “camion” io la pregherei di mandarmi anche quest’imballatore che à fatto le cose per bene”).

Di queste opere si sono perse le tracce. I gessi di Ghidoni non compaiono negli inventari dei Civici Musei, nei quali, curiosamente, si trova il *Cavallino* di Rembrandt Bugatti, però in bronzo e con l’indicazione di “acquisto comunale”. Si può avanzare tuttavia l’ipotesi che i gessi siano stati destinati alla Scuola comunale di Disegno “Moretto” e che lì siano andati dispersi, insieme a tutto il materiale didattico, al momento della chiusura dei corsi d’arte.

Nel frattempo *Emigranti* continua ad attendere di essere inaugurato. Ormai non si parla più di scoprirlo nel primo anniversario della morte dello scultore e tutta la vicenda sembra perdere interesse per l’Amministrazione comunale che, co-

munque, ha fatto trasportare il masso di porfido nei giardini di viale Rebuffone. Su "La Sentinella" compare, ma siamo ormai al 9 aprile 1922, un articolo dal titolo *Per un ricordo* che denuncia la situazione. È firmato con lo pseudonimo di Viator, ma per la puntigliosa ricostruzione offerta del complesso *iter* commemorativo e per la conoscenza diretta che dimostra del problema sembra di poter dire che ne sia stato autore, o perlomeno suggeritore, lo stesso Giorgio Nicodemi, che in quegli anni collaborava con il quotidiano. Viator, dopo aver fornito ai lettori una bella lettura critica dell'opera, si chiede: "Per quale inceppamento si è arrestata la "pratica" che nei suoi inizi aveva proceduto con tanta rapidità?". E risponde: "Qui, grazie al cielo, non c'entra la politica, ma c'entra solo quella comune abitudine umana, di non voler rinunciare a un proprio punto di vista a favore di un punto di vista altrui". Ricorda infine, a sostegno della scelta della commissione che aveva individuato il luogo in cui collocare il monumento nei giardini di Rebuffone, il parere di Leonardo Bistolfi, che in quel periodo era stato a Brescia per partecipare ai lavori del concorso indetto per l'erezione di un gruppo con la *Pietà* al Cimitero Vantiniano, grazie alla donazione di Luigi Premoli. Bistolfi, che aveva ammirato il bronzo degli *Emigranti* sotto il portico della Pinacoteca, aveva affermato che era necessario porlo in un luogo raccolto e in mezzo al verde.

Se Viator è deciso nel negare una responsabilità politica nel ritardo, non si può tuttavia fare a meno di osservare che il percorso che va dalla delibera dell'ottobre 1920 all'inaugurazione nel novembre 1922 cade per Brescia (come del resto per l'Italia tutta) in un periodo politicamente assai tormentato.

La delibera del 19 ottobre 1920 era stata presa infatti a pochi giorni dalle elezioni amministrative che avevano visto, ai primi di novembre, la vittoria del blocco liberalcattolico nato in funzione antisocialista; dopo le elezioni si era costituita una giunta di coalizione che aveva eletto sindaco il liberale Luigi Gadola. Fin dalle elezioni politiche della primavera 1921 i rapporti tra liberali e popolari si erano però incrinati: quest'ultimi erano sempre più assenti dalle sedute del Consiglio comunale, e delle divisioni approfittavano i fascisti per crescere in provincia e in città, fiancheggiati dalle azioni squadriste.

In questo clima politico *Emigranti*, con il suo forte contenuto di denuncia sociale, finisce per piacere sempre di meno ed è probabile che, se non con sospetto, lo si guardasse con crescente imbarazzo. L'inaugurazione del monumento avviene infine il primo novembre 1922, a poca distanza quindi dai gravi episodi di violenza che si verificano in città il 28 ottobre. Alla cerimonia partecipano il sindaco, le autorità cittadine, i familiari, i pittori Soldini e Cresseri, lo scultore Ravasco. Altri artisti, come Emilio Longoni, Romolo Del Bo e Luigi Contratti, declinano l'invito.

Sul basamento viene posta l'iscrizione: "IL COMUNE E LATENEIO DI BRESCIA / QUEST'OPERA DI DOMENICO GHIDONI PERPETUATA NEL BRONZO / A ONORANZA DI LUI / E PUBBLICO DECORO ERESSERO". Attorno a questa data viene diffusa una riproduzione calcografica della fusione "bresciana" dell'opera, inserita nella serie di cartoline artistiche dedicate a Ghidoni e stampate dalla calcografia Cavadini di Verona utilizzando fotografie eseguite dallo studio G. Negri - Bravo di Brescia. La serie, di cui sono stati reperiti altri soggetti (si veda nel *Catalogo delle opere*), rimanda alla consuetudine della commercializzazione di riproduzioni di opere d'arte contemporanee, facilmente verificabile anche per molti altri artisti del tempo.

più precaria. Già nel 1924, nell'adunanza dell'Ateneo del 28 dicembre, il professore Arnaldo Gnaga "raccomanda che venga segnalata al Municipio l'incuria in cui viene lasciata quell'insigne opera d'arte, gli *Emigranti* del Ghidoni, nei prati di Rebuffone" (GLISSENTI 1925, p. 43). Nell'agosto del 1929 il podestà ordina che il monumento venga rimosso dai giardini di Rebuffone e trasportato alla Pinacoteca Tosio Martinengo: nel piccolo parco di Porta Venezia si vogliono infatti raccogliere i busti dei bresciani illustri, sparsi in diversi luoghi della città, e devono essere predisposte le aiuole e i basamenti per accogliere i busti di Zanardelli, Abba, Filippini, Bonizzardi, Bonardi e Massimini. In realtà l'ordine viene eseguito a metà, perché in Pinacoteca si trasferisce solo il bronzo; il basamento viene invece ceduto all'impresa Maccicchini che ha contribuito al trasporto.

In seguito il monumento, collocato su un nuovo basamento in breccia, basso e privo di qualsiasi iscrizione, ricompare in corso Magenta, presso l'ingresso dell'Istituto Musicale "Venturi", nell'aiuola del giardinetto dietro la ex chiesa di San Barnaba, ristrutturata nel 1928 come sede teatrale del Dopolavoro Fascista Dipendenti Comunali, dove è rimasto fino ai nostri giorni.

L'eliminazione dell'epigrafe ha però radicalmente mutato il significato originario che era nelle intenzioni di chi aveva voluto la fusione dell'opera. Non più riconoscibile come monumento a Ghidoni, *Emigranti* pone paradossalmente ancor di più in evidenza il suo contenuto di denuncia sociale.

Se ne era accorto, del resto, già Angelo Canossi che, nella terza edizione (1930) di *La Melodia*, aveva aggiunto a *La passeggiata di Maccheronica Gambarà* un sonetto intitolato appunto *Gli emigranti*:

Questo gruppo significa l'Italia
che fa morir di fame gl'Italiani,
motivo per la quale i suoi villani
cercano un'altra madre o un'altra balia,

e vanno nei paesi più lontani,
in Africa in America in Australia,
a far tutti i servizi più da cani
benché che ci rinresce la sua Italia.

È un gruppo mica a onor della Nazione,
ma, nei mesi che il caldo è soffocante,
è la specialità di *Rebuffone*:

chè, chi lo guarda, subito all'istante
si sente andar su un freddo per la schiena
e ci vien l'appetito per la cena.

Il poeta, che ha composto il sonetto prima del 1929, parla del monumento ancora ai giardini del Rebuffone. In una nota che accompagna il testo Canossi scrive, cercando di stare in equilibrio tra la sua vecchia amicizia con Ghidoni e la preoccupazione di compiacere i nuovi governanti: "Pregevole scultura ideata, or sono alcuni lustri, dal bresciano Ghidoni, a rovente rampogna del Governo di quel tempo: opera alla quale, al dì d'oggi, può essere logica e degna sede solo un Museo".



FONDERIA DI BRONZI D'ARTE E DECORATIVI

BATTAGLIA · POGLIANI —

— FRIGERIO E VECCHI

MILANO: Via Gran S^t. Bernardo 9 (Angolo G. Govone)

Tram N.10

Domenico Ghidoni e l'ambiente bresciano

Francesco De Leonardis

“Fino a vent'anni l'aveva tenuto la cura dei campi, non senza però che qualche capriccio dell'arte lo vincessesse (...). E nello studio del Faitini si limitò prima al maneggio ed al trasporto delle pietre, poi cominciò a modellare la creta, che lo trasse alle manifestazioni più belle, più nobili e più magnanime dello spirito.” Così scrive Fabio Glissentini nel 1920 nel necrologio di Domenico Ghidoni, pubblicato sui “Commentari” dell'Ateneo, del quale lo scultore era socio fin dal 1901¹.

La vocazione artistica di Ghidoni si manifesta -ne parlano concordi tutti i suoi primi biografi- ancora ad Ospitaletto nella prima giovinezza, quando, impegnato nel lavoro dei campi insieme al padre ed ai fratelli, Domenico si diverte ad intagliare nel legno piccoli oggetti che riempie di ornamenti fitti e di decorazioni simboliche, eseguiti con estro fantastico e abilità manuale, un'abilità che lo spinge a lasciare la famiglia ed a recarsi a Brescia per seguire la sua vocazione. Ma intanto deve cercare lavoro e lo trova nella bottega che Pietro Faitini ha aperto a Brescia intorno al 1877, dopo essere ritornato in patria al termine di un lungo soggiorno londinese durante il quale aveva collaborato alla costruzione del monumento che la regina Vittoria aveva dedicato al consorte principe Alberto.

Pietro Faitini era scultore ornatista dotato di grande tecnica ed abile nel riprodurre sculture antiche di ogni stile secondo le richieste degli antiquari (in particolare di quelli inglesi, con cui manteneva stretti rapporti commerciali), conosceva inoltre il “mezzo di colorire con arte segreta l'opera de lo scalpello onde paia che i secoli vi abbian depresso la patina antica. E la imitazione raggiunge sovente tal grado di perfezione che sol l'occhio di un tecnico esercitato e intelligente riesce a distinguere l'opera moderna da quella realmente lavorata da scultore del Cinquecento”². Nella bottega di Pietro Faitini, da cui passeranno anche Luigi Contratti e successivamente Angelo Zanelli, Ghidoni ha certamente modo di farsi un bagaglio di conoscenze pratiche che gli serviranno a maturare rapidamente come scultore, una volta avviato verso lo studio dell'arte.

In questi anni si iscrive però anche ai corsi serali della Scuola di Disegno annessa alla Pinacoteca comunale Tosio, che a partire dal 1887 verrà, per delibera del Consiglio comunale, intitolata al Moretto; e come Scuola “Moretto” è rimasta nella memoria storica della città. A Brescia non esisteva un'accademia. L'istruzione in campo artistico era impartita da quest'istituzione, nata per iniziativa del pittore Gabriele Rottini come scuola privata di disegno rivolta in particolare ai fanciulli poveri; nel 1841 l'Amministrazione austriaca aveva concesso la necessaria autorizzazione e la scuola aveva funzionato con la denominazione di Istituto Rottini fino al 1851, quando un gruppo di padri di alunni ne aveva chiesto la pubblicizzazione, perché con i soli mezzi privati non riusciva a sussistere: nel novembre di quell'anno l'Istituto Rottini era divenuto Scuola di Arte e Pittura comunale e la sede era stata fissata in un locale dell'ex convento di Santa Maria di Pace in via Tosio. Nel 1865, dopo l'unificazione nazionale, all'indirizzo propriamente artistico di preparazione alle scuole superiori di Belle Arti si era affianca-



Domenico Ghidoni (l'ottavo da sinistra) in un laboratorio di scultura; è possibile che si tratti della bottega di Pietro Faini

to un corso di disegno applicato alle arti meccaniche ed ai mestieri e da quel momento nell'attività didattica si era verificata una svolta verso l'indirizzo tecnologico, che diverrà in seguito preponderante ³.

Nel periodo in cui Ghidoni frequenta i corsi il Consiglio direttivo della scuola è presieduto dall'architetto Antonio Tagliaferri e composto da Stefano Fenaroli, Pietro Da Ponte, Luigi Cicogna e Giovanni Renica, mentre nel corpo insegnan-



te figurano Luigi Trebeschi (Ornato superiore), Luigi Arcioni (Architettura), Luigi Campini (Figura) e Virgilio Bianchi (assistente Ornato). Alla Scuola Ghidoni entra in contatto per la prima volta con l'architetto Antonio Tagliaferri, ed è un incontro decisivo.

Tagliaferri, che era nato nel 1835, si era inizialmente avviato alla pittura frequentando lo studio di Giovanni Renica, a Montirone, e dal 1856 si era trasferito a Milano per iscriversi ai corsi di architettura dell'Accademia di Belle Arti di Brera. Nel 1859 aveva ottenuto il titolo di professore di architettura ed era ritornato a Brescia, dove aveva subito messo, gratuitamente, la sua competenza a disposizione, della Scuola comunale di Disegno; nel 1865 era entrato a far parte del Consiglio direttivo della scuola, ne era stato eletto



Antonio Tagliaferri

presidente ed aveva rivolto tutto il suo impegno a rinnovare metodi, attività didattica e finalità di quest'istituzione, alla quale rimase legato fino al 1908, quando dovette ritirarsi per l'età e per l'aggravarsi delle sue condizioni di salute.

Nella seconda metà degli anni Settanta Antonio Tagliaferri è ancora all'inizio di una carriera che sarà piena di incarichi e di soddisfazioni. I primi progetti importanti riguardano la sistemazione della facciata del Teatro Grande (1867-68, non eseguita), l'ampliamento di Palazzo Loggia (1873, non eseguito), il rifacimento del Santuario della Madonna delle Grazie (1875). Questo fervore di iniziative, a cui l'architetto porta una forte spinta innovativa sul piano dello stile attraverso il recupero eclettico di forme neomedievali e neorinascimentali che vengono a sostituire le stanche ridondanze del Secondo Impero, si inserisce in un momento di profondo cambiamento della realtà bresciana, che viene generalmente indicato come età zanardelliana. Dopo il compimento dell'unità nazionale, infatti, a Brescia si registra una forte crescita delle attività imprenditoriali e mercantili; la borghesia postrisorgimentale esprime una classe politica che, sotto la guida autorevole di Zanardelli, intende dare una immagine forte di sé che si rispecchi nella città, nei suoi edifici, nei monumenti, nei grandi cicli pittorici che vanno a decorare banche, palazzi pubblici, chiese... Tagliaferri è l'architetto che meglio risponde a questa esigenza sia sul piano stilistico con il recupero storico-stilistico di un'architettura che rimanda all'Italia dei Comuni e del Rinascimento, sia sul piano costruttivo con la capacità di soddisfare le richieste e i tempi dell'edilizia moderna.

Quando arriva a Brescia il giovane Ghidoni non è certo in grado di percepire questo cambiamento, urgono per lui le esigenze "primarie" di lavorare e mantenersi dopo che si è staccato dalla famiglia. È però Antonio Tagliaferri a capire le

qualità di questo suo allievo ed a spingerlo a fare il grande passo, a lasciare la bottega di Faitini ed a trasferirsi a Milano per frequentare i corsi dell'Accademia di Brera, dove, a contatto con l'ambiente milanese, avrebbe potuto respirare un'aria diversa e più aggiornata rispetto alla realtà bresciana, che, per quanto riguarda la scultura, si trovava in una situazione di stallo e di stanca attesa.

Gli anni Settanta si erano chiusi a Brescia con la scomparsa di Giambattista Lombardi (1822-1880) e di Giovita Lombardi (1835-1879), che erano stati -soprattutto il primo, vissuto per diversi anni a Roma- esponenti del tardo romanticismo sentimentale e di un attardato purismo formale. In ambito locale non si era ancora formata la nuova generazione di scultori (quella di Ghidoni, di Francesco Gusmeri, di Emilio Magoni), tanto che le più importanti committenze pubbliche e private dovevano rivolgersi ad artisti "forestieri": il *Monumento ai Caduti per la Patria*, inaugurato al Cimitero Vantiniano nel 1879 dopo il concorso del 1877, era stato eseguito da Luigi Pagani, bergamasco di nascita ma attivo in ambiente milanese; il piemontese Odoardo Tabacchi, a cui si deve nel 1882 il *Monumento ad Arnaldo*, realizza, facendo conoscere la novità di uno stile profondamente improntato al realismo, i due monumenti funebri del Vantiniano della famiglia Cuzzetti-Bonardi (1876) e della famiglia Sedaboni-Cavadini (1877); il *Monumento a Giuseppe Garibaldi* (1883) ad Iseo viene affidato al veronese Pietro Bordini.

Diversa la situazione della pittura. La volontà di elaborare un linguaggio nuovo, molto vivo nella generazione degli artisti pronti a recepire gli stimoli scapigliati dell'ambiente milanese, si accompagnava all'esigenza di rinnovare anche il sistema dell'arte in città che, per tutto l'Ottocento, aveva fatto capo all'Ateneo ed alle

sue annuali mostre dei soci. Serviva, nella mutata situazione sociale in cui si trovava ad operare l'artista, uno strumento più libero e duttile, meno ufficiale dell'ambiente accademico che si riconosceva nell'Ateneo. Nasce allora, nel novembre 1876, la Società "Arte in famiglia", che già nel nome si richiama alla milanese "Famiglia Artistica". Carlo Manziana, Gaetano Fornasini, Cesare Bertolotti, Francesco Rovetta ne sono i promotori. L'adesione al gruppo è molto libera: potevano farne parte tanto i professionisti quanto i dilettanti (e tra questi erano anche alcune rappresentanti del gentil sesso), ma l'iscrizione era aperta anche ai semplici amatori dell'arte purché versassero la quota



di adesione annuale. La Società voleva essere molto informale, nello statuto le regole erano ridotte al minimo, le cariche avevano funzione di rappresentanza all'esterno e non di autorità sui soci. Il Municipio aveva accordato un sostegno all'associazione concedendole una sede, prima nella caserma dei Pompieri in via del Portone (ora via Felice Cavallotti) poi in palazzo Bonoris; in cambio, "Arte in famiglia" offriva la sua collaborazione alla Scuola comunale di Disegno consentendo agli allievi migliori di frequentarne l'attività.

Gli artisti bresciani venivano così ad avere i propri punti di riferimento nella Scuola comunale di Disegno, nella Società "Arte in famiglia" e, ancora, nel vecchio Ateneo; le persone che si ritrovavano nelle diverse istituzioni erano sempre le stesse e si stabiliva così una realtà, molto omogenea per finalità d'intenti e per visione dei problemi, attraverso la quale passavano l'organizzazione delle mostre, la distribuzione delle pubbliche committenze, la gestione dei concorsi.

Ghidoni che, dopo gli studi a Brera, avrebbe aperto lo studio a Milano senza più ritornare stabilmente a Brescia, non taglia i ponti con la sua città e mantiene sempre uno stretto legame con Tagliaferri, con Carlo Manziana, con Gaetano Fornasini, con Francesco Rovetta, ma anche con l'Ateneo. Su questa rete di rapporti si sviluppa la sua carriera nell'ambiente bresciano. Su tutti, è però Antonio Tagliaferri ad assumere un ruolo paterno ed a seguire il giovane nei suoi primi passi, ad aiutarlo concretamente nelle difficoltà, ad indirizzarlo e a procurargli lavoro, ogni volta che è possibile, nei suoi progetti edilizi.

Anche il trasferimento a Brera non avviene senza la vigile attenzione di Tagliaferri. È significativa in proposito una lettera che lo scultore Emilio Bisi indirizza da Milano all'architetto il 31 agosto 1880. Bisi, che era figlio di Luigi Bisi presidente dell'Accademia di Belle Arti di Brera, scrive: "Non so se ella abbia ancora visto Ghidoni, e saputo da lui come è andato nel concorso del gesso. Quantunque l'esito non sia stato favorevole torna però a tutta lode del Ghidoni l'essere stato ammesso al concorso dopo solo due mesi ch'era entrato all'Accademia (...). Nel mio studio ha eseguito vari saggi di plastica che tornano a sua lode, e che così a Brescia potrebbero fargli onore. Io credo che lei farebbe ottima cosa nel potergli ottenere qualche sussidio per l'anno venturo, e son certo che Ghidoni darebbe frutti se non brillantissimi certo più serii e sicuri di ogni altro (...). Anche per quello che riguarda la prospettiva, mio padre ne è abbastanza soddisfatto, non esigendosi troppo principalmente da uno scultore. Per l'anno venturo, trovandomi in uno studio più ampio, il Ghidoni potrà accingersi a qualche più serio lavoro. Insomma io glie lo raccomando come lei l'aveva raccomandato a me, avendolo in quest'anno valutato completamente"⁴.

Dalla lettera si ricava che le qualità di Ghidoni sono emerse subito anche a Milano, che il giovane è apprezzato dai professori, ma che le sue condizioni economiche sono abbastanza precarie, tanto che gli servirebbe un sussidio per potersi applicare all'arte con la tranquillità necessaria. Una tranquillità che potrebbe venirgli da una vittoria al concorso per la pensione del Legato Brozzoni, che assegnava un sussidio biennale agli artisti bresciani meritevoli che volessero approfondire i propri studi.

Camillo Brozzoni (1802-1863) era stato un grande collezionista di opere d'arte che aveva raccolto in una villa costruita per lui da Rodolfo Vantini, poco oltre Porta San Nazaro a Brescia; alla sua morte aveva disposto che tutti i suoi beni, la villa e le collezioni andassero al Comune e che, a suo nome, fosse istituita appunto una pensione, della quale hanno usufruito, per parecchi decenni, tutti gli artisti bresciani.



La messa in opera del monumento a Tito Spери

Ghidoni concorre una prima volta nel 1882, senza successo, insieme a Francesco Gusmeri, Faustino Pezzoli, Angelo Colosio, Pietro Calzavacca e Luigi Lombardi, che risulta vincitore; in quello stesso anno, in occasione dell'inaugurazione del *Monumento ad Arnaldo da Brescia* di Odoardo Tabacchi, presenta per la prima volta sue opere a Brescia nell'ambito della "Esposizione di belle arti e industrie affini", organizzata in palazzo Bargnani dall'Associazione "Arte in famiglia". Al concorso si ripresenta nel 1884, ancora senza successo, in gara con Pietro Calzavacca, Francesco Gusmeri e Faustino Pezzoli.

Intanto però, e dobbiamo pensare che ci sia sempre la regia discreta di Tagliaferri, decide di partecipare ai primi concorsi pubblici: nel 1883 manda un bozzetto ad Urbino per il concorso per il *Monumento a Raffaello*, che era stato promosso

dall'Accademia "Raffaello Sanzio" di cui Tagliaferri era socio: l'opera viene apprezzata, ma l'esecuzione viene affidata a Luigi Belli, che gode di maggior fama. Nel 1884 si offre di eseguire il *Monumento a Tito Spери* a Brescia, la cui realizzazione era stata promossa, attraverso una pubblica sottoscrizione, dalla Società Reduci delle Patrie Battaglie e Sezione Armata Nazionale, che voleva ricordare l'eroe delle Dieci Giornate con una lapide. Quando ci si accorge però che il denaro affluisce in maniera superiore al previsto e che sarebbe stato possibile realizzare qualcosa di più impegnativo, Ghidoni propone di eseguire una statua accettando un compenso di lire 4.000, a semplice copertura delle spese. L'offerta viene dal carattere di Ghidoni, uomo estremamente generoso, ma si rivela poi molto utile perché lo scultore ha modo di farsi conoscere e apprezzare e di acquistare una pubblica "benemeranza".

Nell'aprile 1887, quando la realizzazione del monumento procede speditamente -è importante anche qui registrare la presenza di Antonio Tagliaferri, che è incaricato dal Comune di sistemare la piazza dove l'opera deve essere collocata e suggerisce idee per il basamento-, Ghidoni figura tra i promotori del "Circolo Artistico", una nuova associazione che si presenta alla città con un articolo pubblicato su "La Provincia di Brescia" ⁵.

Dopo aver analizzato la situazione presente, che appare gravata da un deplorabile torpore, perché mancano "le condizioni necessarie a produrre l'ambiente in cui possano svilupparsi queste artistiche attività" in un clima "troppo positivo e borghese", i soci affermano il proposito di voler accogliere cultori e amatori di ogni forma d'arte per dar vita, senza alcun legame con la politica, ad un vero e

proprio laboratorio culturale in cui sia possibile fare musica, recitare poesie, disegnare, leggere riviste e libri d'arte, esporre in maniera permanente le proprie opere, e manifestano l'intento di volersi impegnare nella costruzione di un pubblico, che ha bisogno di essere guidato alla scoperta del nuovo. Il nome di Ghidoni figura accanto a quelli di Battista Barbieri, Carlo Baresani, Emilio Bertoloni, Eugenio Bertoloni, Cesare Bertolotti, Angelo Canossi, Paolo Chimeri, Vittorio Duina, Guglielmo Forbek, Gaetano Franchi, Arnaldo Ghio, Francesco Gusmeri, Luigi Lombardi, Enrico Madoni, Giuseppe Nervi, Girolamo Orefici, Francesco Pasini, Luigi Pezzoli, Giovanni Premoli, Costantino Quaranta, Antonio Salvetti, Giovanni Savoldi, Bartolomeo Schermini, Arnaldo Soldini, Giuseppe Soncini, Giovanni Tebaldini, Agostino Zanelli, Camillo Zuccoli. Musicisti, pittori, scultori, poeti. L'associazione non ha tuttavia la capacità di realizzare compiutamente il suo progetto e, dopo alcuni concerti ed esposizioni organizzate autonomamente, finisce per stabilire una collaborazione con "Arte in famiglia".

Nell'estate dello stesso anno Ghidoni vince finalmente la pensione del Legato Brozzoni. Con lui concorrono lo scultore Francesco Gusmeri, i pittori Arnaldo Soldini, Pietro Calzavacca, Giovanni Vender, l'architetto Giuseppe Faini e l'ornatista Giovan Maria Berti. La prova si svolge il 5 agosto nei locali della Pinacoteca in palazzo Martinengo alla presenza del Consiglio direttivo, che è formato da Antonio Tagliaferri, Pietro Da Ponte, Pietro Morelli, Luigi Cicogna e Giuseppe Ariassi, direttore della Pinacoteca; per i pittori e gli scultori viene estratto il tema "Gli emigranti"; a giudicare i lavori è una commissione composta da Cesare Tallone, Ernesto Bazzaro, Giuseppe Locati, Battista Barbieri, Francesco Rovetta e dagli ingegneri Luigi Marelli e Ciro Barbieri, nominati dal Comune. Il verdetto è favorevole all'elaborato di Ghidoni. Subito un'altra soddisfazione gli viene dall'acquisto da parte del Comune del bronzo *Un portatore d'acqua* (scheda n. 12), che era stato presentato all'esposizione del "Circolo Artistico"⁶.

In questo stesso periodo è impegnato in quella che resterà l'unica commissione venutagli da Ospitaletto, suo paese natale. Nel 1886 infatti un incendio aveva distrutto nella parrocchiale l'altare ligneo del Santo Rosario; al momento della ricostruzione, che non è esattamente precisabile perché l'archivio è in fase di riordino e non è stato possibile rintracciare la relativa documentazione, Ghidoni fu contattato per eseguire la lunetta, affiancata da due figure femminili a tutto tondo, che raffigura *Cristo tra i fanciulli* (scheda n. 23)⁷.

L'inaugurazione del monumento a Tito Speri, pronto nel 1888, viene a coronare un momento felice per Ghidoni, che raccoglie apprezzamenti e finisce per essere considerato il giovane artista capace di portare anche a Brescia il verbo innovativo appreso a Milano. Arrivano inoltre per lui significative commissioni: nel 1889 il "Circolo Artistico" vuole una lapide commemorativa del musicista Costantino Quaranta (1813-1887) da collocare a fianco del portale del Duomo Vecchio e se ne fanno promotori i pittori Carlo Manzi, Francesco Rovetta e Battista Barbieri; l'Ateneo nello stesso anno gli chiede un busto di Giuseppe Gallia; Antonio Tagliaferri, nel 1890, paga di tasca sua i due grandi *Leoni* di marmo che intende collocare sui pilastri che reggono i cancelli della ristrutturata Porta San Nazaro⁸.

Nel 1891, infine, sempre l'architetto fa da tramite tra Ghidoni e il conte Gaetano Bonoris per il quale sta lavorando al progetto di trasformazione del castello di Montichiari, procurando la commissione di un gruppo marmoreo da collocare sulla tomba di famiglia al Cimitero Vantiniano.



Il cancello daziario a Porta San Nazaro con ai lati i due pilastri su cui sono collocati i Leoni di Ghidoni

È probabile che in questi anni Ghidoni abbia conosciuto Ninì Manziana, la bella e colta figlia del pittore Carlo Manziana; tra i due c'è una profonda distanza sociale, ma Domenico resta senza dubbio affascinato dalla giovane, le chiede di posare per una lunga serie di ritratti e la idealizza in un tipo femminile che ritornerà spesso in tante figure di donna presenti nelle sue opere. La loro sarà un'amicizia duratura che andrà oltre il matrimonio di Ninì con Giovanni Tagliaferri, nipote di Antonio, avvenuto nel 1895.



Pieno di meriti e gloria dopo il successo ottenuto con il gruppo *Emigranti* all'Esposizione di Berra, Ghidoni continua, negli anni Novanta, a fare la spola tra Milano e Brescia. In città il suo fidato gruppo di amici continua a sostenerlo con forza e a cercare di imporre il suo nome nelle commissioni più importanti.

Emblematica, a questo proposito, la vicenda del concorso per il monumento al Moretto. L'idea dell'omaggio al pittore bresciano parte ancora una volta dall'Ateneo, che disponeva per questo tipo di iniziative dei cospicui fondi del Legato Gigola. Prima ancora che fosse bandito un concorso, gli amici di Ghidoni lo spingono a presentare un bozzetto per iniziativa autonoma dell'artista che intende offrirsi in libertà, come era avvenuto per il monumento a Tito Speri. Nel 1893 dunque arriva all'Ateneo (in quel momento il presidente è l'onorevole Giuseppe Zanardelli) un bozzetto, alquanto innovativo per l'ambiente bresciano, che ha un carattere allegorico e si ispira al monumento milanese alle Cinque Giornate di Giuseppe Grandi, non ancora inaugurato ma già noto a Milano. All'Ateneo, o perlomeno alla parte più "conservatrice" dei suoi soci, quest'offerta non piace e viene indetto regolare concorso nazionale con una serie di clausole che vanno contro l'idea presente nel bozzetto di Ghidoni e chiedono una realizzazione più tradizionale con la presenza di una statua con l'immagine dell'artista. Subito si levano diverse proteste da parte di Vittore Grubicy, della "Famiglia Artistica" milanese, di "Arte in famiglia", che, compatta, deplora il concorso con una lettera al presi-



Domenico Ghidoni con il cane Paris in un travestimento leonino



Nini Manziana Tagliaferri al pianoforte



Giovanni Tagliaferri e Ninì Manziana a Vilminore davanti alla tomba del cane Jack

concorso tra gli altri scultori italiani. Essi, a tale scopo, lo eccitarono a presentare un bozzetto, ed egli in fatti ne mandò uno di forma simbolica -consistente in un obelisco dal quale si stacca sulla fronte la figura che deve rappresentare la pittura sacra; e sui fianchi un altro che rappresenta la pittura profana ed un genio- e allora pretesero che questo bozzetto fosse dall'Ateneo prescelto senz'altro, e perché saggio di un autore concittadino e perché meglio corrisponde, secondo essi, al concetto d'onorarsi il grande pittore di cui, dicono, non si sa il ritratto conservato; il che da indagini fatte in questi giorni dal cav. Pietro Morelli risulterebbe inesatto. Quando poi avvenne che la Presidenza dell'Ateneo in unione al Consiglio d'amministrazione decise all'unanimità di aprire un concorso italiano, e nel programma del concorso appose l'obbligo della statua non sembrando né a lei, come Presidente, né a noi tutti il bozzetto suaccennato simbolico adatto allo scopo, perché troppo arduo a spiegarsi al popolo, gli amici del Ghidoni si agitarono e raccolsero adesioni di altri dilettanti di belle arti, mandarono all'Ateneo la seguente protesta⁹. L'autore prosegue chiedendo un autorevole intervento dell'onorevole Zanardelli, per troncare ogni pettegolezzo. Il presidente dell'Ateneo agisce però con accortezza e prudenza. Il concorso fa il suo iter e Ghidoni presenta un secondo bozzetto, che viene esposto insieme a quelli degli altri 33 concorrenti nel dicembre 1893 alla Crociera di San Luca. La stampa cittadina dà un buon risalto all'esposizione, il cronista di "La Provincia di Brescia" indica anche i bozzetti su cui si sofferma maggiormente l'attenzione dei visitatori, contrassegnati dalle scritte *Arnaldo, Ars, Ebbe fama..., Fidei, Arte, Brescia Gloriosa, Veritas, Brixia Fidelis, Il Moretto e la Vergine* e considera invece i rimanenti, compreso *Ideale* che è di Ghidoni, "deficienti nel complesso così da non meritare di essere accolti per la considerazione della scelta"¹⁰.

dente dell'Ateneo sottoscritta da tutti gli artisti bresciani.

Nell'Archivio storico dell'Ateneo è conservata, a proposito di questa polemica, la minuta di una lettera (non datata e non firmata ma riferibile al vice presidente professor Teodoro Pertusati) indirizzata al presidente, in cui si chiede un suo autorevole intervento: "Illustre Presidente, mi affretto a darle notizia di un incidente che ha rapporti colla Presidenza dell'Ateneo, chiedendole in pari tempo ciò che ne pensi, e il modo con cui Ella crede che dobbiamo condurci in proposito. Fino da quando l'Ateneo pensò ad erigere un monumento al Moretto, alcuni amici dello scultore Ghidoni (l'autore del monumento a Speri, dell'erma a Gallia, dei due leoni a porta stazione, e di un recente monumento funerario al Cimitero) immaginarono che si dovesse a lui, come bresciano, affidare l'opera divisata senza porre

ni mesi; è soprattutto il basamento che non convince e interviene ancora Antonio Tagliaferri a fare da mediatore tra l'artista e i committenti, suggerendo alcune modifiche, che vengono accolte e che consentono il via libera, dopo la deliberazione del 26 agosto, al contratto. Nel frattempo però era scoppiato il caso di *Le nostre schiave* e non è improbabile che proprio la reazione all'esclusione dell'opera di Ghidoni dalla mostra milanese, inaugurata ai primi di maggio del 1894, di cui si era fatta interprete tutta la stampa bresciana¹¹, abbia suscitato nell'opinione pubblica bresciana un moto di "simpatia" nei confronti del nostro che consente di superare le resistenze dei suoi avversari dentro l'Ateneo, in particolare del vice presidente, il professor Teodoro Pertusati.

Se l'esecuzione del monumento a Tito Speri era stato l'accorto omaggio di un giovane artista che voleva farsi conoscere dalla sua città, la commissione per il monumento al Moretto rappresenta l'affermazione ufficiale di Ghidoni, al quale l'ambiente intellettuale e politico bresciano riconosce un merito che non ha nessun altro scultore locale: è stato Ghidoni che dal suo soggiorno milanese ha importato a Brescia i nuovi indirizzi della scultura milanese per soddisfare la voglia di cambiamento e modernità che attraversava tutta l'età zanardelliana.

Il monumento al Moretto è pronto e inaugurato nel 1898 ed è proprio in questi anni che si registrano commissioni numerose e significative. Nel 1897 Pietro Da Ponte, studioso di storia e di arte bresciane, che appartiene ad una delle famiglie più in vista della città ed è socio dell'Ateneo dal 1868, membro del Consiglio direttivo della Scuola comunale di Disegno "Moretto", vice presidente della Commissione amministratrice della Biblioteca Queriniana, regio ispettore degli scavi e dei monumenti, chiede a Ghidoni di eseguire la tomba della sua famiglia al Cimitero Vantiniano.

Nel 1898 è invece l'avvocato Antonio Pietro Morelli a commissionare la *Donna velata* che orna la tomba della sua famiglia. Pietro Morelli (Pralboino 1841-1923) è stato volontario garibaldino nel 1866, ha studiato legge ed esercitato l'avvocatura, ma ha dedicato il suo tempo anche agli interessi artistici che, fin da giovane, lo hanno spinto a coltivare con buoni risultati la pittura. Ha partecipato a diverse esposizioni di "Arte in famiglia" e del "Circolo Artistico" con quadri di genere e di soggetto patriottico e ritratti. Nel 1885 è entrato a far parte del Consiglio amministrativo della Scuola comunale di Disegno, divenendone successivamente il primo direttore, e proprio come membro del consiglio della Scuola gli era toccato nel 1887 di prestare assistenza alla prova del concorso per il Legato Brozzoni, a cui concorreva Ghidoni. In quell'occasione, come è noto, era stato proposto il tema degli "Emigranti", che doveva essere particolarmente caro al Morelli visto che compare anche in un suo dipinto



Antonio Tagliaferri in una fotografia utilizzata da Ghidoni per la realizzazione dei busti dell'architetto

di quegli stessi anni, poi donato ai Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia. Consigliere comunale zanardelliano dal 1899 al 1904, l'avvocato era socio dell'Ateneo dal 1893 ed aveva fornito con i suoi studi sul Moretto le notizie storiche che dovevano servire, anche a norma del bando, agli aspiranti al concorso per l'erezione del monumento al pittore.

Nel 1899, per il tramite dei pittori Carlo Manziana e Francesco Rovetta, arriva a Ghidoni la richiesta di eseguire le statue per la parrocchiale di Gussago; intorno al 1900 l'avvocato Gaetano Fornasini, pittore mancato per l'opposizione della famiglia alla sua vocazione artistica, ma socio fondatore di "Arte in famiglia" oltre che studioso e appassionato bibliofilo, gli chiede di ricavare dal gruppo di *Le nostre schiave* il busto in marmo della figura femminile centrale. E, ancora, sono da ricordare nel 1901 i monumenti Richiedei e Feltrinelli, la tomba di famiglia Etori e il busto di Verdi al Teatro Grande; nel 1903 la lapide di Cesare Correnti. Ghidoni partecipa anche, senza fortuna, al concorso che viene indetto nel 1902, in occasione delle celebrazioni per il centenario dell'Ateneo, per l'erezione di un monumento al matematico Nicolò Tartaglia; e nel 1904, quando dopo la morte di Giuseppe Zanardelli si decide di costruire subito un monumento allo statista bresciano, il nome di Ghidoni è inserito tra i sei artisti invitati a presentare dei bozzetti. Nella rosa dei selezionati gli artisti bresciani sono rappresentati solo da Luigi Contratti e da Ghidoni, segno anche questo della stima e della considerazione in cui lo si tiene nella sua città.

In seguito le commissioni a Brescia, almeno a livello pubblico, si fanno più rare, ma amici e collezionisti privati continuano ad acquistare piccoli bronzi e marmi che caratterizzano la sua ultima stagione artistica. Resta saldissimo il legame con i Tagliaferri, con Ninì e Giovanni, ai quali l'artista è vicino nei momenti di gioia e di dolore: alla nascita nel 1898 di Carlo, il primo figlio maschio, lo scultore dona loro un ritratto del bimbo entro una conchiglia e, quando nel 1907 muore la piccola Teresa, utilizzando una fotografia che il padre aveva scattato alla bambina, esegue un intenso rilievo che Ninì terrà poi

sempre appeso nella sua camera. Non si allenta neppure il rapporto con il vecchio Antonio, che fino all'ultimo suo lavoro - l'altare maggiore della parrocchiale di Montichiari (1909) - vuole che sia Ghidoni ad eseguire le statue e i bronzi decorativi. Dopo la morte del suo maestro e amico, che lo aveva "scoperto" e guidato nel corso della carriera, lo scultore esegue la maschera funebre ed una serie di busti e statuette che vanno alla famiglia, all'Ateneo, al Cimitero Vantiniano. Un busto viene regalato nel 1915 alla Scuola comunale di Disegno "Moretto" dallo stesso Ghidoni, che nell'occasione scrive: "memore della Scuola nella quale ho avuto le prime ed indimenticabi-



Il busto di Antonio Tagliaferri nella presidenza della Scuola "Moretto" agli inizi degli anni Venti

li norme per l'Arte alla quale mi sono dedicato, offro alla stessa il busto da me eseguito con filiale riconoscenza del benemerito ed illustre architetto cav. Antonio Tagliaferri che fu della Scuola Moretto anima e vita".

Si sbaglierebbe però a pensare a Ghidoni come ad un artista che sparisce dalla scena bresciana, viene superato dai tempi e ricompare, come da un esilio, negli estremi momenti in cui la malattia lo colpisce. I legami con la città non si sono mai allentati. Lo studio di Milano è stato sempre frequentato dai giovani artisti bresciani che seguono i corsi di Brera, da Claudio Botta e Timo Bortolotti tra gli altri. Della stima che ha circondato il suo nome sono infine testimonianza anche i sonetti che il poeta Angelo Canossi inserisce, a due riprese, in *La passeggiata di Maccheronica Gambarà* nella *Melodia*¹² e la immediata decisione della città, subito dopo la morte dello scultore, di commemorarlo con un monumento, con una delibera dell'Amministrazione comunale che non era mai stata presa (e non lo sarà nemmeno in seguito) per nessun altro artista bresciano.

¹ GLISSENTI 1921, p. 172.

² GNAGA 1905, p. 160.

³ Dopo il trasferimento in palazzo Bonoris la scuola fu intitolata, con delibera del Consiglio comunale del 1887, al Moretto e come "Scuola Moretto" è stata poi sempre ricordata.

⁴ Archivio dei Civici Musei di Brescia - Cartella Domenico Ghidoni, Lettera di Emilio Bisi ad Antonio Tagliaferri, 31 agosto 1880.

⁵ *Istituzione di un Circolo Artistico*, 1887.

⁶ *Esposizione artistica*, 1887.

⁷ Ai lati dell'altare, in basso, sono collocate due statue in gesso che raffigurano *San Domenico di Guzman* e *Santa Caterina da Siena*, che sono state anche attribuite al Ghidoni. Il confronto stilistico con la lunetta e con altre sculture di questo periodo porta però ad escludere che siano opera sua: l'impostazione delle figure è alquanto statica, grossolana l'esecuzione di alcuni particolari anatomici, molto rigido il panneggio delle vesti. Si può avanzare l'ipotesi che siano dell'ambito di Francesco o di Vincenzo Gusmeri, artisti meno dotati rispetto al nostro.

⁸ Tra le fotografie conservate presso gli eredi Ghidoni c'è una cartella con la scritta "animali" nella quale erano contenute immagini di rapaci, cavalli e belve, utilizzate dall'artista per la realizzazione di opere. Nel caso dei leoni sono da segnalare però anche alcune curiose fotografie nelle quali lo scultore appare accanto al suo amatissimo cane Paris, a cui è stata fatta indossare una pelliccetta di lana crespa perché faccia da modello per il grande superbo felino.

⁹ Archivio storico dell'Ateneo di Brescia presso l'Archivio di Stato di Brescia, busta 119.

¹⁰ *Pel monumento al Moretto*, 18 dicembre 1893.

¹¹ "Lo scultore Cav. Ghidoni, nostro concittadino, aveva intenzione di presentare all'esposizione di Milano un gruppo *Le nostre schiave* che ci assicurano sia un vero capolavoro, degno in tutto dell'altissima fama che l'autore si è già guadagnata in arte. Ora leggiamo nell'*Italia del popolo* che questo gruppo, prima accettato, venne poi respinto per ragioni di opportunità, e l'*Italia* riferisce, con riserva, che queste ragioni consisterebbero in ciò: che alcune signore dell'aristocrazia avrebbero insistito presso il Comitato perché il gruppo fosse tolto, onde non offendesse gli occhi della Regina, quando farà il giro delle sale. L'amore alto e sereno dell'arte, la simpatia e l'ammirazione grandissima che noi abbiamo pel Ghidoni, ci fanno vivamente desiderare che questa notizia non sia vera, e il noto buon senso dei milanesi ce lo fa sperare" (*Le nostre schiave*, 1894).

¹² Il nome di Domenico Ghidoni compare nel Comitato cittadino che si è costituito nel 1915 per l'edizione delle poesie dialettali di Angelo Canossi, da lui conosciuto fin dai tempi della fondazione del Circolo Artistico (1886).

Nella prima (Editrice Tipolitografica Pea, Brescia 1915) e nella seconda edizione (Stab. Tip. F. Apollonio e C., Brescia 1920) di *La Melodia* di Angelo Canossi, tra gli 11 sonetti di *La passeggiata di Maccheronica Gambarà*, ne compaiono due dedicati al monumento a Tito Speri ed al Moretto; nella terza edizione (1930) i sonetti diventano 19 ed uno è dedicato a *Gli emigranti*.

Tecniche e materiali nella scultura di Domenico Ghidoni

Renata Casarin

La ricostruzione metodica e sapiente della figura e dell'opera di Domenico Ghidoni condotta da Giovanna Ginex e dai suoi collaboratori è avvenuta contestualmente con l'operazione di recupero conservativo di pezzi, per lo più di collezione privata, giunti fino a noi in stato precario di conservazione. Diverse sculture si presentavano in uno stato frammentario, alterate da materiali soprammessi, da depositi di particellato organico, mutili di elementi in ragione degli accidenti occorsi nel tempo, soprattutto per quelle opere realizzate in una materia tanto delicata quale è il gesso.

Il restauro attento condotto da Stefano Volta, sorretto dalla comparazione degli strati incoerenti, dalla rilevazione delle tecniche e delle modifiche apportate alle sue opere dallo stesso Ghidoni a distanza di anni, ha permesso di combinare in un'azione congiunta lo studio storico-artistico dell'autore in esame e quello della sua tecnica, la cui scelta non è estranea alla concezione plastica dello scultore di Ospitaletto.

Le prime prove di Ghidoni in legno di bosso, quali la *Tabacchiera* e i *Reliquiari* della collezione Manziiana, dicono della sua natura d'intagliatore, scaturita da un'attitudine e da un'abilità originarie presto consolidate nel lavoro di bottega e nello studio accademico. Nel corso della sua attività tale apprendistato solo in apparenza appare negato dalla scelta di dar corpo alla scultura attraverso l'uso di creta, gesso e getti in bronzo. Ghidoni utilizza tutti gli strumenti tradizionali del mestiere: lo scalpello piatto, ricurvo, dentato, le raspe, le carte vetrare per pulire le superfici o graffiarle, ma in quanto artista consapevole dei propri mezzi espressivi sottopone di volta in volta al vaglio critico la scelta di un attrezzo rispetto all'altro, fino a lavorare il gesso per sfaldamento come fosse un marmo. Questa volontà la si coglie in uno dei tanti ritratti di Ninì Manziiana Tagliaferri, la cui testa è pensata in termini di contrapposizione equilibrata dei volumi del volto e dei capelli, raccolti in morbide onde ottenute da delicate pressioni, mediante lo scalpello ricurvo, quasi si trattasse di un intaglio.

L'opera di Ghidoni trae forza dalla tecnica mai negata, sempre esibita in funzione della resa del modello. Così utilizza le molteplici possibilità offerte dall'uso dello scalpello piatto e dentato per assottigliare i volumi in funzione della resa percettiva, dell'incidenza della luce sui piani, rifinendo poi e levigando solo le parti che gli consentono di collocare la figura nello spazio. La stessa gradina permette di definire la forma naturale, di modulare i corpi e di immergerli nello spazio che lo scultore, in modo moderno, non concepisce come limite fra pieno e vuoto ma come estensione illimitata che anima e dà vita alla sua creazione. Tale modalità è evidente nelle opere più monumentali, ma si coglie anche negli attacchi dei pezzi di formato minore, per i quali pare non esistere un supporto poiché la base e la figura diventano tutt'uno, quasi che la forma si materializzasse dallo spazio e a esso ritornasse.

1. Le nostre schiave, *gesso rosa patinato, stuccatura* (scheda n. 63)
2. Nudo femminile, *gesso patinato, prove di pulitura* (scheda n. 180)
3. Busto di donna, *gesso bianco patinato, fratture provocate dall'inserito di elemento estraneo* (scheda n. 111)
4. Busto di donna, *gesso patinato, fase della reintegrazione delle stuccature* (scheda n. 111)
5. Atlante, *gesso grigio patinato, particolare delle ridipinture, con stesura di colore grigio* (scheda n. 94)
6. *Particolare con evidenza di strati incoerenti sovrapposti*
7. Bozzetto per monumento funerario, *gesso patinato con gommalacca* (scheda n. 167)



1



2



3



4



5



6



7

Nell'età in cui Hildebrand dedica all'opera d'intaglio il volume *Il problema della forma nell'arte figurativa*, edito nel 1893, Domenico Ghidoni preferisce trovare la "forma" per modellazione d'impasti armati quel tanto che gli consente di dare un'ossatura a corpi dinamicamente situati nello spazio. Le sculture di Ghidoni esigono d'essere aggirate, ogni prospettiva rivela una nuova modalità d'apparizione della forma, la quale guadagna il proprio equilibrio dalla somma dei punti di vista che fanno nascere la figura per successione sintetica di vedute, fra loro collegate. La scultura è per Ghidoni corpo plastico irradiante energia e alla materia egli affida il compito di catturare la varietà del sentimento della vita, sia nella fase più ispirata a un verismo inquieto, a tematiche sociali, sia nella fase estrema venata di simbolismo e d'intimismo affettivo. Tuttavia Ghidoni non trascura il particolare a favore della messa in forma a tutto tondo dei suoi tipi umani, delle sue fanciulle: abitate da languori e affacciate all'esistenza con timidi sorrisi. Egli accetta la relatività della vita per narrarne l'universalità restituendo la fluidità delle forme, il loro divenire nello spazio.

In questa direzione deve essere letta la scelta d'imprimere l'argilla con pressioni più o meno forti, di solcarla, di manipolarla perché i successivi passaggi dal calco in gesso, alla fusione in bronzo testimonino del lavoro vivo dell'artista.

L'impasto molle di creta o di cera consente di fissare la mobilità della vita in un'opera che la eterna. Gettare la forma nel bronzo significa conservare la scrittura del modellato sentito e voluto dallo scultore: è la sua grafia che resta imprigionata nel materiale plasmato e che è riemersa sotto i depositi incoerenti durante i restauri. Opere come *Venditore d'acqua* o *L'acquaiolo e Finalmente dorme* dei Musei Civici di Brescia, gli *Emigranti* della Società Umanitaria di Milano e del giardino di corso Magenta a Brescia, recano impresso -con le impronte delle dita che hanno tradotto le categorie umane in corpo plastico- un momento del teatro della vita, che tanto interessa Ghidoni alla fine del secolo XIX.

La medesima mobilità la riscontriamo nelle opere realizzate nel gesso, una materia che Ghidoni impiega sia in funzione dei bozzetti preparatori di monumenti funebri o celebrativi, sia per modellare sculture autonome di vario formato, sulle quali a distanza di tempo egli interviene levigando, togliendo o aggiungendo a sbozza, poi ancora raschiando, ripatinando la superficie, di cui certamente la vicenda del gruppo al vero *Le nostre schiave* è il caso eclatante. Tratta il gesso con strumenti quali l'unghietto, dalla punta arrotondata, per far vibrare la superficie; impiega anche la gradina per scalare in profondità o aggettare i volumi contestualmente all'azione della luce, ai trapassi chiaroscurali dei piani a sbalzo delle figure. La volontà di animare i corpi, di infondervi una sorta di anelito e d'afflato di vita, abolendo la concezione della scultura come un assoluto estraniato dal tempo e dallo spazio in cui abita, è probabilmente la ragione dell'utilizzo di diverse patine colorate emerse durante la delicata pulitura dei gessi. Ghidoni ha impiegato fundamentalmente tre impasti dai toni grigi, rosati, gialli secondo due modalità di stesura. La prima è costituita da una acquerellatura più o meno trasparente del gesso precedentemente lavorato e che nella fase della patinatura può essere ancora soggetto a graffiature adottate dall'artista per creare delle impennate allo scorrere della luce sulle superfici. La seconda è quella che troviamo nel gruppo *Le nostre schiave*, dove l'autore ha impastato il pigmento sia nella prima lavorazione a stampo, che nella seconda lavorazione a sbozza -ottenuta con la gettata della scagliola colorata di rosa- per rifinire infine il gruppo con sgorbie, raspe, carte vetrare di diversa granulometria.

In *Le nostre schiave* la patina interessa solo i volumi aggettanti, ma l'impiego a corpo del tono rosato lo si evince dal fatto che il pigmento rosaceo è tuttora visibile sotto la struttura e all'interno dei pezzi che sono stati segati, mettendo in evidenza altri due strati di gesso bianco aventi la funzione di fissare l'armatura interna di ferro. L'ultima stesura è stata inoltre rinforzata da scagliola fibrosa, per aumentare la resistenza fisica del sofà su cui dovevano sedere in origine le tre donne.

Ghidoni ha dapprima modellato *Le nostre schiave* nella creta, da questa ha realizzato due stampi poi uniti, ha rinforzato come si è detto la base con paglia, ottenendo così il nucleo principale della composizione. In un tempo successivo ha effettuato una sorta di colata di gesso, lavorata a sbozza per dar forma alle sue giovani donne in attesa, facendo una gettata a parte con il medesimo impasto rosa per la gamba con scarpetta della giovane di destra; che pervenutaci staccata è stata reinserita in sede nel corso del restauro.

L'artista, quando è intervenuto a modificare *Le nostre schiave*, ha segato almeno in due parti il gruppo, con un taglio verticale in corrispondenza dell'avambraccio della figura di destra; non abbiamo più le gambe e alcune porzioni di vesti delle protagoniste, tuttavia è possibile individuare la composizione piramidale originaria, comunque documentata da foto storiche e da alcuni busti superstiti. Tra questi è stato oggetto di pulitura un gesso riferibile al calco che Ghidoni ha tratto dalla figura centrale del gruppo, probabilmente servita da modello per un ritratto in marmo eseguito su commissione dell'avvocato Fornasini qualche anno più tardi, ora in collezione privata, come sembrano attestare i segni del pantografo ancora visibili sulla matrice.

L'artista ha inoltre segato e limato i drappaggi della ragazza abbandonata sul divano, ha tolto le crinoline e le fitte pieghettature del colletto della veste per scoprire le braccia; questa operazione ha comportato l'assottigliamento dello spessore della materia causando la parziale foratura del gesso, che ora lascia trasparire la pigmentazione rosa dell'impasto all'altezza della spalla destra della giovane semicoricata.

In questa fase l'artista è ancora probabilmente intervenuto con un ulteriore lavoro a sbozza, inoltre ha ripatinato le superfici rosate in corrispondenza delle zone interessate dalla voluta asportazione con una conseguente sgocciolatura del colore, ancora apprezzabile. La lettura della tecnica e delle modalità operative dell'artista ha dettato la scelta di lasciare la testimonianza di questo procedimento, pertanto il restauratore Volta ha mantenuto le minute e diffuse gocce di pigmento visibili a distanza ravvicinata.

In ragione delle condizioni d'instabilità in cui è giunto a noi *Le nostre schiave*, si è ritenuto idoneo progettare un supporto metallico tubolare a scomparsa da inserire sotto la base, in modo che sostenga quanto resta del primitivo gruppo; il tubolare è stato saldato alla struttura di gesso mediante microperni di vetroresina isolati, in corrispondenza dei fori d'ancoraggio, con resina acrilica in emulsione (Primal AC 33).

Un'analisi attenta è stata compiuta sui gessi patinati di grigio e giallo che, sporchi per il deposito di particellato atmosferico, non permettevano di leggere il dettato mobile e vibrante della plastica ghidoniana. La valenza cromatica della scultura è ora riconoscibile; l'artista resta fedele a questo dettato anche quando lavora per committenze private e ha la possibilità di scolpire il marmo. Egli adotta di preferenza brecce e graniti, unitamente a marmo Botticino e a marmo di Carrara, per sfruttare il gradiente coloristico del materiale e sottrar-

lo alla freddezza opaca della pietra. Nei busti femminili realizzati in gesso Ghidoni giunge a impiegare nella medesima opera più patine, che, in una soluzione di continuità, dai toni gialli sfumano nel grigio, più o meno perlato, sino al valore assoluto del bianco steso sui piani levigati e quasi trasparenti del volto di giovani donne, di paffuti bambini, di tenere madri. Il colore sembra, in ogni caso, obbedire così alla necessità di trascrivere percettivamente la concezione ideale e idealizzata dell'archetipo femminile, cui non è estraneo - nelle opere eseguite nei primi due decenni del Novecento, che si concludono con la morte dell'artista- il recupero della plastica toscana quattrocentesca. Ai volti più segnati della stagione verista, lo scultore sostituisce la pulitezza di visi levigati che rinviano a Desiderio da Settignano, a Luciano Laurana come nel *Busto di donna* del 1902 in collezione Stefanini, fino a citazioni donatelliane nell'impiego dello stacciato funzionale a far emergere la geometria sferica degli ovali, come nel *Ritratto di Teresa Tagliaferri*.

La pulitura di questi delicati gessi è avvenuta generalmente mediante nebulizzazione di acqua demineralizzata e un tensioattivo come il Desogen; talora si è reso necessario aggiungere all'acqua una soluzione di carbonato di ammonio al 4% al fine d'eliminare i depositi di polvere che avevano formato una concrezione unica con le sostanze grasse, costituite da stesure di cera e protettivi incoerenti dati nel tempo a scopo manutentivo. La pulitura a nebulizzazione ha la funzione di non bagnare la scultura, in quanto la natura igroscopica del gesso favorisce l'assorbimento dell'acqua con conseguente imbibizione del modellato, che tenderebbe quindi a sfaldarsi. Inoltre la patina stesa al termine del processo creativo è sensibile all'acqua, pertanto esiste il rischio di asportare nella pulitura la colorazione che in quanto soprammessa all'opera per volontà dell'artista è testimonianza autografa che si deve rispettare.

La pulitura dei gessi è avvenuta così in due tempi: alla eliminazione delle polveri mediante nebulizzazione è seguita, dopo la perfetta asciugatura delle superfici, la rifinitura meccanica a secco con l'uso di bisturi, per passare poi alla stuccatura, necessaria per ricomporre i pezzi o saldare alcuni frammenti. Per questa operazione non è stata impiegata la scagliola che avrebbe comportato l'assorbimento di acqua e avrebbe creato una situazione conflittuale dei materiali, con la perdita di riconoscibilità della materia originale dei manufatti. Si è quindi optato per l'uso di uno stucco in polvere, contenente colle di cellulosa, tipo Polyphilla.

Un problema ancora ha costituito la ricomposizione di alcune sculture scomposte, talora assemblate in modo incoerente o con elementi che hanno provocato, come nel caso di un busto femminile, nuove fratture al collo e alla testa. In tutti questi casi o come nell'*Atlante* rotto in due parti, la saldatura è avvenuta con l'inserimento di perni in vetroresina. Questo materiale ha la caratteristica di essere molto leggero e insieme è capace di portare per piccole barre pesi consistenti, inoltre la sua natura non intacca il gesso, non è soggetto ad ossidazione e al degrado del ferro e, infine, il coefficiente di dilatazione è ridotto rispetto a quello dei comuni metalli.

L'*Atlante* rappresenta un caso emblematico di scoprimento della originale stesura pigmentata, in quanto il gesso era ricoperto da uno spesso strato di tempera bianca sintetica, al di sotto del quale è stata individuata una colorazione grigia, che è stata recuperata. Tuttavia, durante il riordino della scultura è stato osservato che al di sotto dello strato grigio si intravedeva una probabile prima stesura di colore, dalla tonalità pure grigia, ma leggermente più chiara. È stata avan-

zata l'ipotesi che lo stesso Ghidoni abbia patinato una seconda volta il pezzo, poiché il secondo strato era spesso e steso con doviziosa perizia, segno che questa altra mano poteva corrispondere alla volontà dello stesso scultore, altrove manifestata, di intervenire sulle sue opere a distanza di tempo, obbedendo sia a un'esigenza "manutentiva", sia a un dettato di riflessione critica e autocritica. Per queste ragioni si è optato per eliminare solo il terzo strato, steso invece in maniera grossolana e certamente conseguente a un tentativo di "restauro" del proprietario, anche solo per eliminare la polvere accumulata nel tempo sullo stesso pezzo. Infine è stato notato che l'artista almeno in due piccole sculture ha steso una patina oca a base di gommalacca, forse per simulare la resa della fusione in bronzo, trattandosi di piccoli bozzetti o prove in corso d'opera.

Il recupero conservativo delle sculture in gesso è stato concluso dall'abbassamento cromatico e dal ritocco delle stuccature, eseguito con colori ad acquerello Winsor & Newton. Inoltre, in considerazione della provenienza di molte opere di Domenico Ghidoni da collezioni private, e come tali soggette a spolveratura e alla manipolazione, si è ritenuto idoneo e necessario stendere un prodotto protettivo mediante aerografo a base di fluorurato all'1% in soluzione di acetone anidro, reversibile con l'acetone stesso.

Gli interventi eseguiti dalla ditta Archè si qualificano come reversibili, rispettosi della materia ghidoniana, sia per il tipo di soluzioni adottate, sia per la scelta di non suturare lacune là dove piccoli ferri d'armatura sporgevano, per non alterare la storia stessa dei manufatti, testimonianza di una sapienza e di una concezione plastica della materia che il lavoro dei tecnici e degli storici dell'arte hanno insieme contribuito a ricostruire.

Relazione finale di restauro conservativo di 20 statue in scagliola

Archè restauri di Silvia Simeti e Stefano Volta

I gessi di Ghidoni, oggetto del restauro conservativo, sono probabilmente calchi ricavati da opere modellate in creta (si trovano numerose impronte digitali dell'artista), successivamente lavorate a "sbozza" o scagliola indurita, ed in alcuni casi (busto *Le nostre schiave*) eseguiti da calchi di altri gessi.

Quasi tutte le opere sono state eseguite con due o tre strati di gesso successivi; in particolare, ne *Le nostre schiave* abbiamo riscontrato la presenza di un primo strato di impasto di colore rosa e di seguito altri due, in gesso bianco, che fissano l'armatura interna in ferro. Inoltre si può notare che nell'ultimo strato il gesso è stato impastato con paglia per conferire maggiore resistenza all'intera struttura. Le opere presentavano uno strato grigiastro di deposito di particellato atmosferico, che è stato rimosso con acqua distillata e, dove risultava più grasso, si è provveduto ad aggiungere all'acqua una soluzione di carbonato di ammonio al 4%. Altre opere si presentavano ridipinte con una pittura sintetica di colore grigio che ricopriva totalmente la patinatura originale (*Atlante, Busto di donna* ecc.), rimossa con acetone anidro.

Numerosi gessi erano fratturati o addirittura scomposti in più pezzi (*Le nostre schiave, Busto di donna, Atlante, Ritratto di Teresa Tagliaferri* ecc.), ed in alcuni casi è stato necessario assemblare i pezzi mediante perni o microperni in barre di vetroresina.

Per rendere reversibile l'impernatura interna, si è provveduto ad isolare la sede del perno con uno strato di resina acrilica in emulsione (Primal AC33 al 5%), e successivamente si è fissato il perno con uno stucco in polvere a base di cellulosa (Polyphilla).

Nel *Busto di donna* è stato necessario rimuovere un grosso perno in legno (manico di scopa?) che, non essendo stabile, ha provocato nel tempo vistose fratturazioni all'altezza del collo; inoltre in alcune opere sono stati staccati e ricollocati i frammenti mal posizionati in interventi precedenti di restauro.

La pulitura ci ha restituito le patine originali impiegate dall'artista, presenti in quasi tutte le sue opere, escluse quelle eseguite ad "impasto", dove alcune tracce di patina servivano all'artista per accompagnare ripensamenti o cambi di significato dell'opera stessa.

Le patine presentano diverse colorazioni e la maggioranza di esse assumono varie sfumature di grigio ed ocra; inoltre abbiamo due esempi di sculture patinate con gommalacca (*Madre che bacia il figlio morto, Bambina che gioca in una barchetta*). La stuccatura delle fessurazioni è stata eseguita con stucco in polvere a base di cellulosa (Polyphilla), ed in seguito ritoccata con colore ad acquerello Winsor & Newton.

A protezione delle patine originali presenti sui manufatti, essendo opere appartenenti a diverse collezioni private e quindi naturalmente passibili di spolveratura anche se delicata, si è provveduto ad aerografare un prodotto protettivo reversibile al 100%, Fluorophase 1, ossia fluorurato al 1% in acetone anidro.

Relazione finale di restauro conservativo del monumento *Gli emigranti*

Studio Restauri Formica di Luciano Formica

La scultura *Gli emigranti* è stata fusa dalla Fonderia d'arte Battaglia.

Prima della rimozione per l'intervento di conservazione, era collocata nel giardino di corso Magenta a Brescia, sotto una vegetazione molto fitta, che è tra le cause principali del degrado, anche per il deposito di aghi e pigne accumulatosi sulle superfici a sviluppo orizzontale.

Lo scorrimento preferenziale delle acque meteoriche hanno formato aree più chiare, per il periodico dilavamento dei prodotti di composizione del bronzo che, in ambiente urbano, non forma la patina nobile di carbonati, protettiva per la lega sottostante.

Era così evidente inoltre un casuale alternarsi delle aree verde chiaro, corrispondenti allo scorrimento dell'acqua, che aveva dilavato il particellato e solubilizzato i prodotti di corrosione, e delle aree scure dove si era formato un deposito; vistoso era il fenomeno sul volto della donna.

Alcune parti avevano il colore dorato del bronzo senza patina, perché periodicamente sfregate dai visitatori.

In alcune aree (le ciocche del velo, la spalla) una maggior porosità localizzata della fusione aveva innescato un attacco del bronzo.

Il retro della scultura era segnato da vistose scoloriture, soprattutto sui montanti della panchina: infatti, l'acqua, soprattutto di condensa, si depositava sulle aree a sviluppo orizzontale da cui scorreva poi sulla superficie sottostante.

La copertura rappresentata dal piano della panchina e dal braccio della donna aveva permesso la formazione di spessi strati di polvere e di particolato su vaste aree: questi depositi, essendo porosi, assorbivano e modellavano a lungo a contatto con la lega di rame l'umidità di condensa, che aveva captato dall'atmosfera inquinanti, ed in particolare i composti di zolfo, che caratterizzano l'ambiente urbano.

Poiché, come si è già sottolineato, l'ambiente in cui l'opera è collocata è una fonte essenziale di degrado, la scultura è stata smontata in modo da poter eseguire le operazioni di pulitura e protezione superficiale in laboratorio, in un ambiente controllato. Il primo, e fondamentale, intervento è stato la pulitura affrontata con metodi diversi in rapporto alle differenti patine formatesi: infatti, le aree dilavate, caratterizzate da depositi verde chiaro, sono state pulite con soluzioni di sali Rochelle (tartrato di sodio e potassio) in acqua deionizzata, controllando il PH a 7.

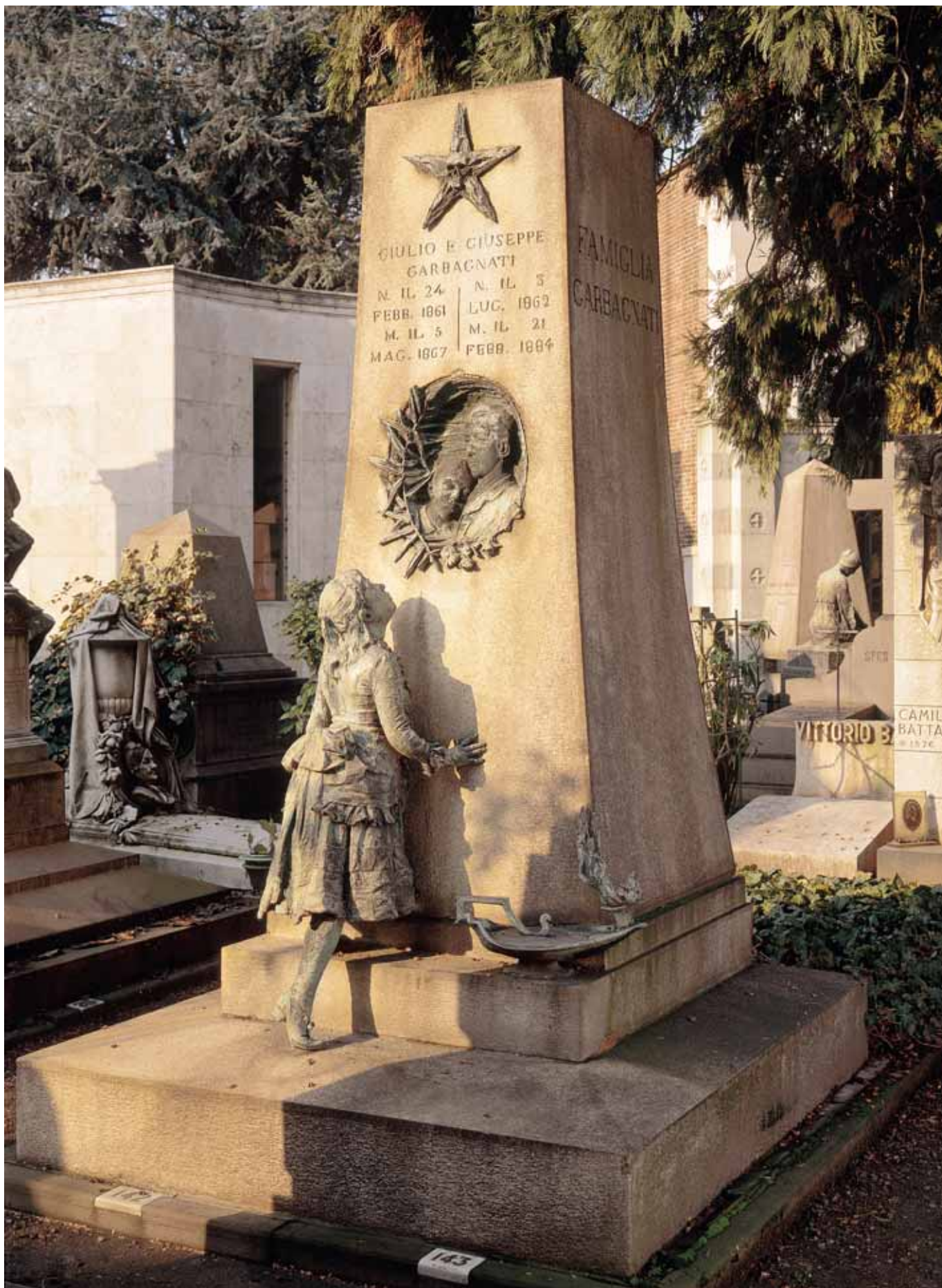
Sulle aree su cui il dilavamento ha lasciato solo uno strato molto sottile di solfati la soluzione è stata applicata a pennello, mentre dove i depositi erano più spessi la soluzione è stata supportata da silice micronizzata, per prolungare i tempi di contatto. Dopo l'eliminazione dell'impacco, il bronzo è stato accuratamente sciacquato con acqua deionizzata.

Lo stato polverulento di terriccio è stato eliminato mediante delicata spazzolatura e con tamponcini imbibiti di acqua distillata con aggiunta di tensioattivo.

Terminata la pulitura, la superficie è stata protetta con Reswax, miscela di una resina sintetica e di due resine microcristalline, diluita al 5% in ragia minerale, messa a punto dall'Istituto Centrale di Restauro di Roma.



12 *Venditore d'acqua* (*Un portatore d'acqua* o *Fellah* o *Lacquiolo*), 1884, bronzo
Brescia, Civici Musei d'Arte e Storia (G.A.M., inv. n.16)



15 *Monumento Garbagnati*, 1885, granito rosso e bronzo
Milano, Cimitero Monumentale



21 *Dolore*, 1887, bronzo
Brescia, Ateneo di Brescia





27 *Busto di Giuseppe Gallia*, 1889, bronzo
Brescia, Ateneo di Brescia





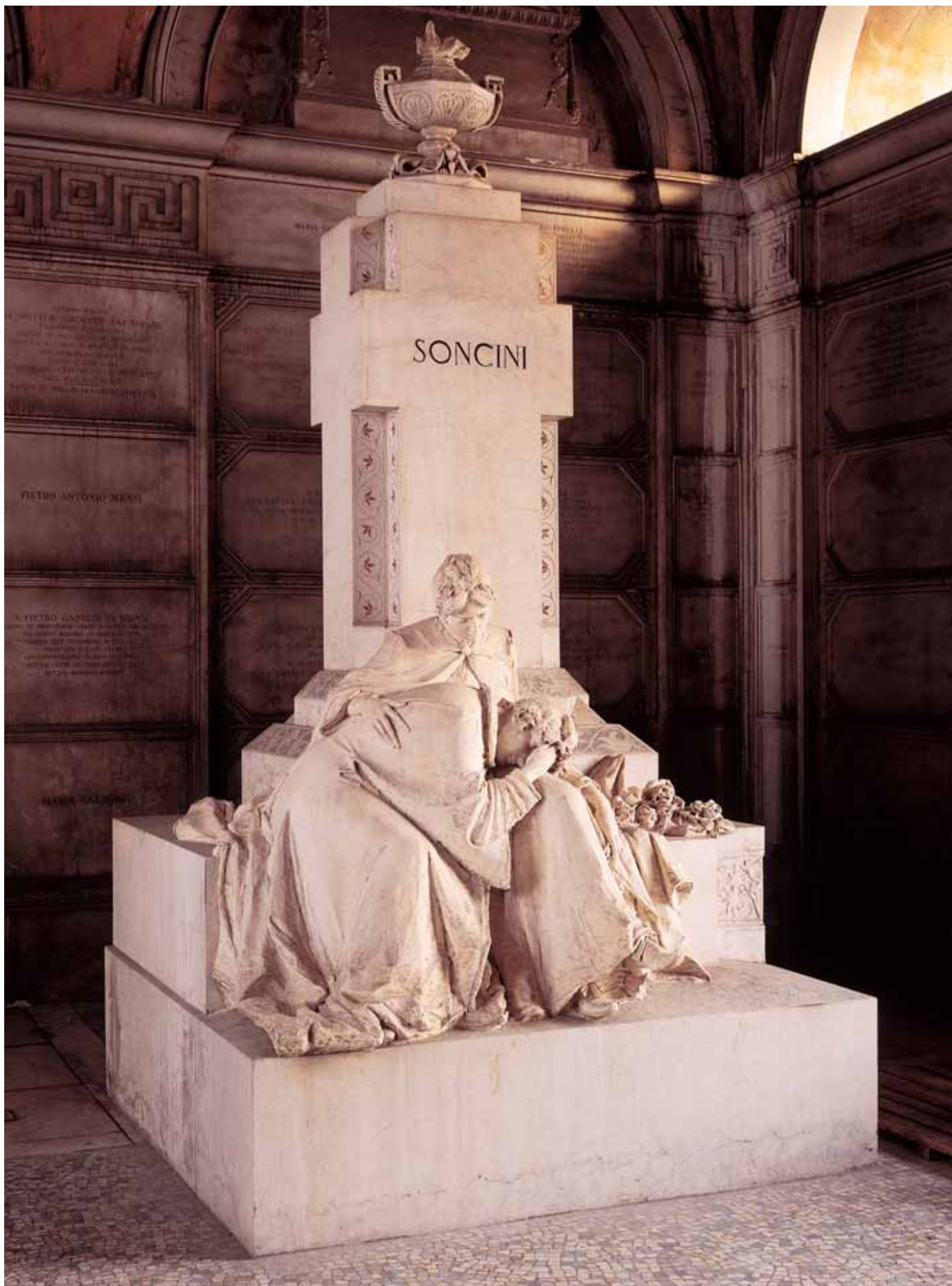
34 *Testa di fanciullo*, 1891 circa, gesso
Ospitaletto, collezione Angela Aiardi Cavallin



38 *Emigranti*, 1891, bronzo (fusione del 1921)
Brescia, giardino di corso Magenta
Civici Musei d'Arte e Storia (G.A.M., inv. n. 45)



29 *Busto di Nini Manziana*, 1889 circa, marmo
Brescia, collezione privata



39 *Monumento Soncini (già Bonoris)*, 1891, marmo di Botticino e di Carrara
Brescia, Cimitero Vantiniano



63 *Le nostre schiave*, frammento, 1894, gesso patinato
Ospitaletto, collezione Franca Stefanini



41 *Contadinella*, 1892, bronzo
Brescia, collezione privata



58 *Ritratto di Nini Manziana*, 1894 circa, bronzo
Brescia, collezione privata



68 *Busto di Nini Manziana*, 1894, gesso
Brescia, collezione privata



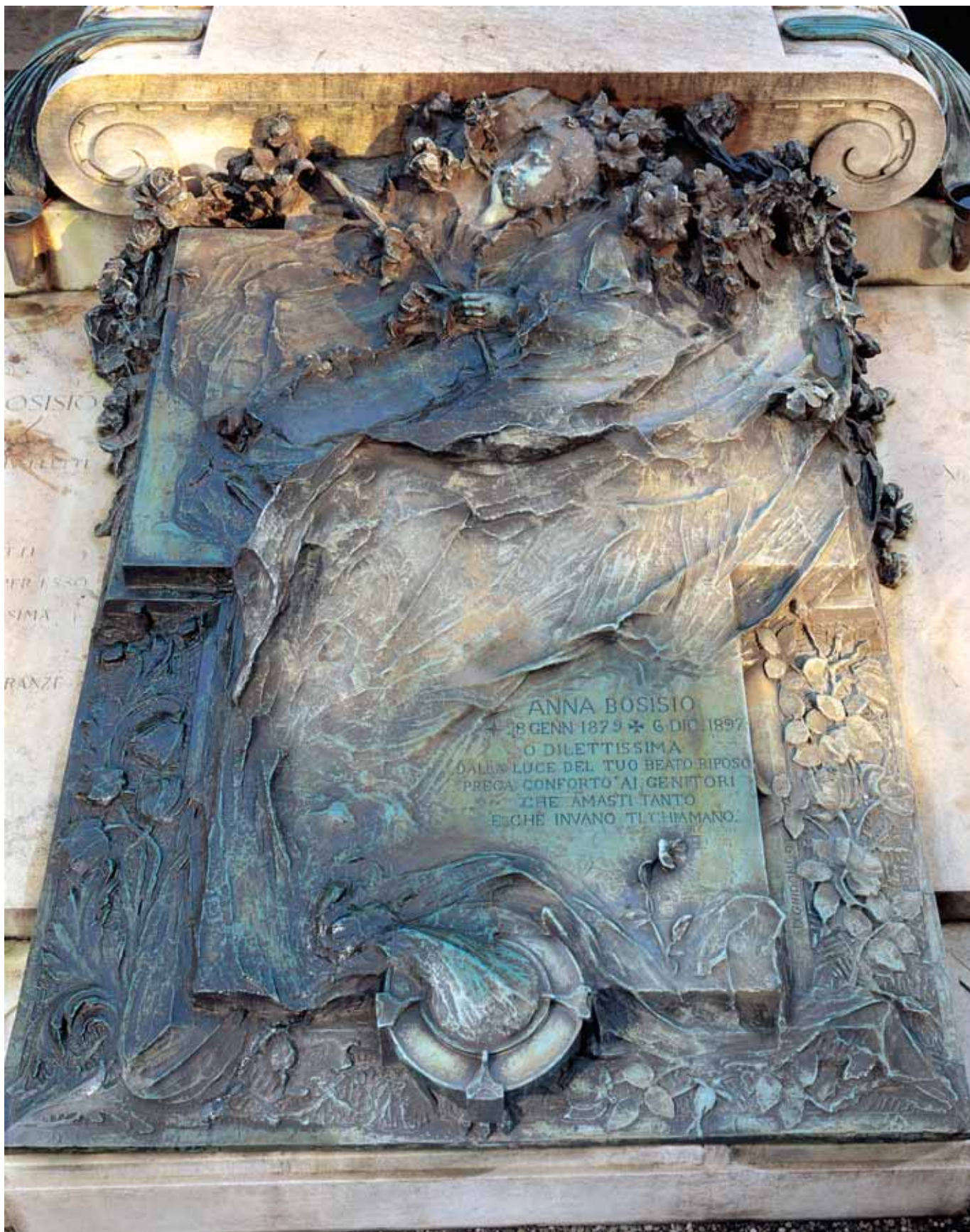
92 *Busto di Nini Manziana Tagliaferri*, 1899, bronzo
Brescia, collezione avvocato Francesco Capretti



80 *Monumento a Alessandro Bonvicino detto Il Moretto*, particolare, 1898, bronzo
Brescia, piazza Moretto



72 *Monumento Da Ponte*, 1897, marmo di Botticino e bronzo
Brescia, Cimitero Vantiniano

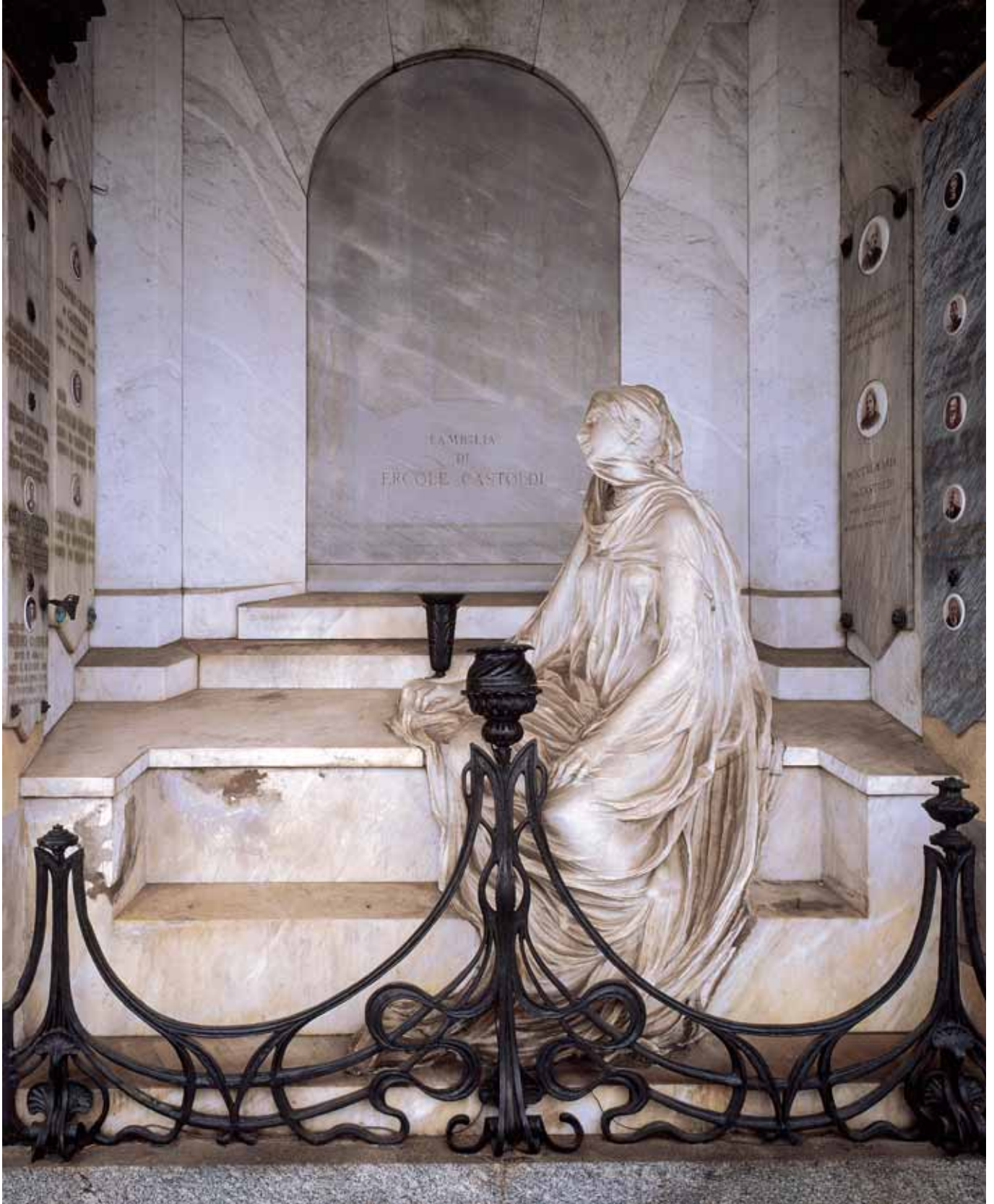




84 *L'Angelo della Rivelazione*, 1899, scagliola
Gussago, chiesa prepositurale di Santa Maria Assunta



94 *Atlante*, 1900 circa, gesso
Ospitaletto, collezione Luigi Morandi



112 *Monumento Castoldi*, 1902, marmo
Abbategrasso, Cimitero



129 *Compiacenza (Vanità)*, 1904, bronzo
Brescia, collezione Lidia Falsina Montini



116 *Alba (Risveglio)*, 1903, bronzo
Brescia, collezione Giancarlo Novali



154 *Castagnaro (Venditore di castagnaccio o Vagliatore)*, 1907, bronzo
Feltre, Galleria d'Arte Moderna "Carlo Rizzarda" (inv. n. 500)



132 *Nudo di adolescente*, 1904 circa, bronzo
Ospitaletto, Comune di Ospitaletto



167 *Bozzetto per monumento funerario*, 1908 circa, gesso patinato
Brescia, collezione privata



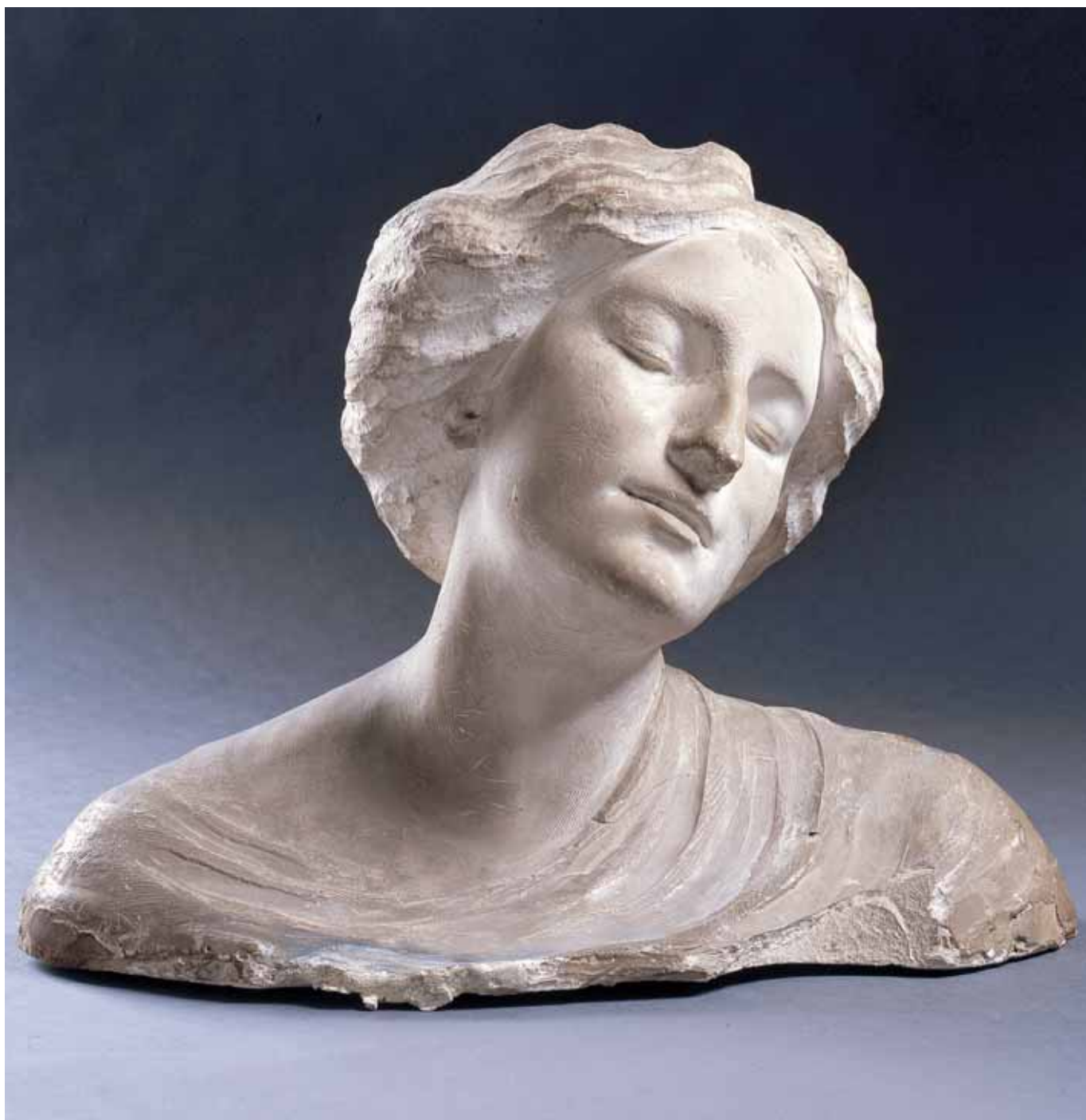
150 *Ritratto di Teresa Tagliaferri*, 1907 circa, stiacciato e bassorilievo in gesso
Brescia, collezione privata



157 *Primi passi (Mamma)*, 1908, bronzo
Milano, collezione Nella Falsina



160 *La calza*, 1908 circa, bronzo
Brescia, collezione privata



211 *Monumento a Carlotta Cagnoli*, dettaglio, 1913, gesso
Brescia, collezione privata



177 *Vergognosa (Nudo di donna)*, 1908, bronzo
Brescia, collezione Giancarlo Novali



181 *Busto di Angela Beltrami Malaspina*, particolare, 1909 circa, marmo rosa
Ospitaletto, Comune di Ospitaletto



206 *Testa femminile*, 1910 circa, marmo di Candoglia
Brescia, collezione privata



203 *L'Ideale (Ascensione o Monumento a Maddalena Monge Grün)*,
1910, marmo e Sarizzo Ghiandone
Milano, Cimitero Monumentale



216 *Amanti*, 1915 circa, stucco e cera gomma
Brescia, collezione privata



223 *Maternità*, 1915, gesso
Brescia, collezione privata



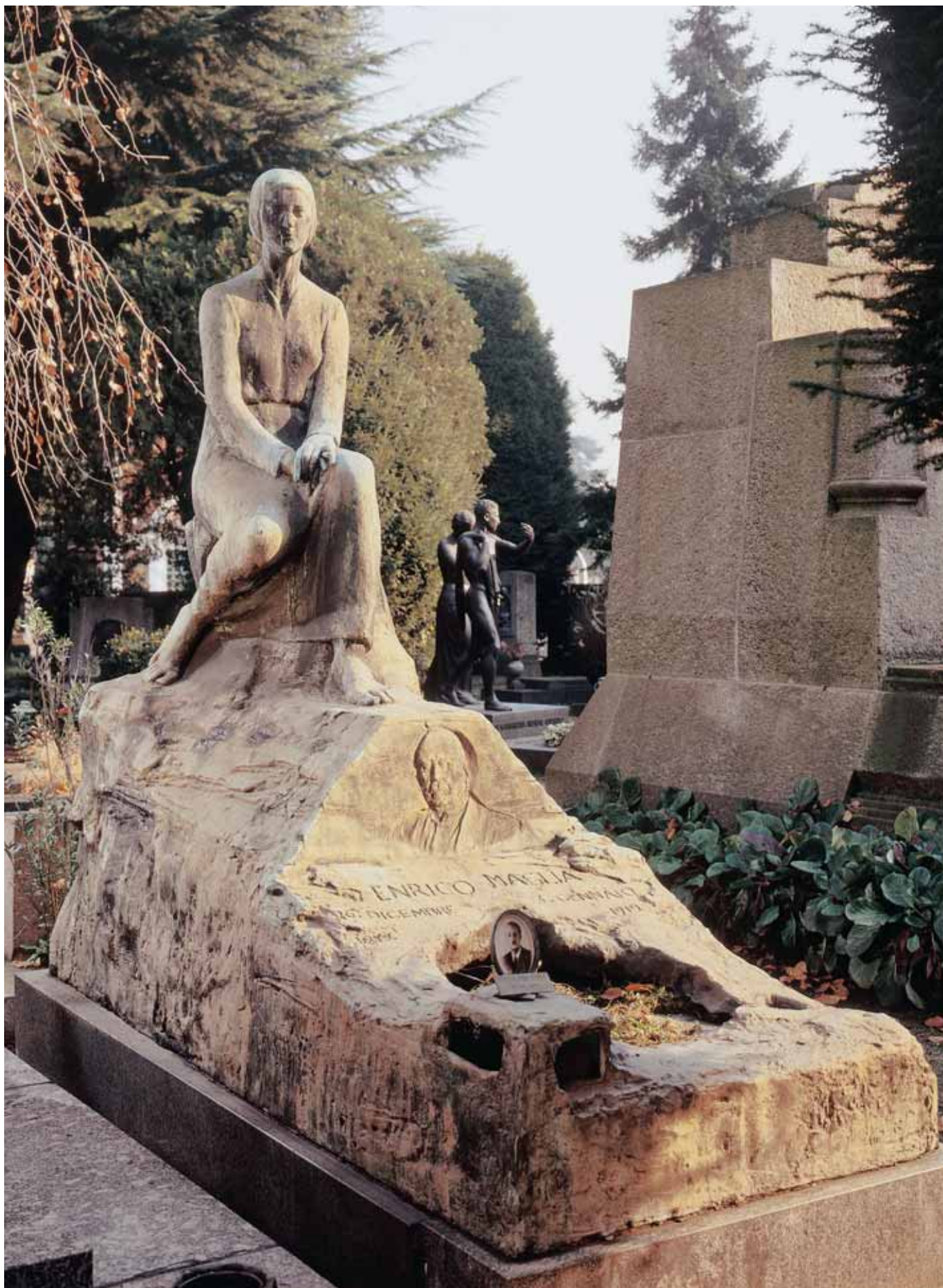
219 *Ballerina*, 1915 circa, bronzo
Brescia, collezione privata



245 *Figura femminile musicante*, 1918 circa, bronzo
Milano, collezione Nella Falsina



261 *Donna con cappello*, 1919 circa, bronzo
Brescia, collezione Lidia Falsina Montini





CATALOGO DELLE OPERE

Francesco De Leonardis e Giovanna Ginex

Con l'asterisco sono indicate le opere esposte in mostra.



1 Tabacchiera *
Brescia, collezione privata. Già Brescia, proprietà Carlo Manziana 1873-1874 circa, legno di bosso intagliato, 4,5x9x3,5
bibliografia: NICODEMI, *Arte di popolo*, 1921, pp. 1272-1273, fig.; NICODEMI 1923, p. 7, tavv. I-II.

“Di una gioia squisita sono alcuni pezzi fatti da Domenico Ghidoni, prima che dovesse diventare scultore sapiente, padrone delle forme e della materia. Quando, già grandetto, lavorava in campagna, negli ozi si indugiava a intagliare. Una sua tabacchiera in forma di scarpa, è stata conservata dal cav. Carlo Manziana: è tutta ornata dagli istrumenti della passione di Cristo, disposti con una grazia sapiente ed attenta” (NICODEMI 1921).

“Così nella tabacchiera in forma di scarpetta, che è posseduta dal Sig. Carlo Manziana di Brescia, il coperchio, i fianchi, la suola contengono, raccolti faticosamente, i simboli della Passione di Cristo. L'equilibrio servito a disporre le prime figurazioni simboliche nei diversi campi del piccolo oggetto non bastò a compir l'opera, e ogni più piccolo spazio ebbe aggiunti altri simboli, altre rappresentazioni” (NICODEMI 1923).

Carlo Manziana (Brescia, 1849-1925) -amico, mecenate di artisti e, seppur impegnato nella gestione della sua azienda, pittore egli stesso- ha fondato nel 1876 con Francesco Rovetta, Cesare Bertolotti e Gaetano Fornasini, la Società dell'“Arte in famiglia” ed è stato, dal 1898, consigliere della Scuola comunale di Disegno “Moretto”. A Ghidoni fu legato da amicizia duratura e profonda.

2.



2 Agoraio *
Brescia, collezione privata. Già Brescia, proprietà Carlo Manziana 1873-1874 circa, legno di bosso intagliato, 16x2
bibliografia: NICODEMI, *Arte di popolo*, 1921, pp. 1272-1273, p. 1271, fig.

3.



3 Reliquiario *
Brescia, collezione privata. Già Brescia, proprietà Carlo Manziana 1873-1874 circa, legno di bosso intagliato, 13x7

4.



4 Reliquiario *
Brescia, collezione privata. Già Brescia, proprietà Carlo Manziana 1873-1874 circa, legno di bosso intagliato, 7x3

5.



5 Manufatto decorato *
Brescia, collezione privata 1873-1874 circa, legno di bosso intagliato, 13x8x3

Proveniente dalla raccolta di Maria Bambina (Bina) Ghidoni. È quanto resta di un oggetto più complesso, di cui è difficile oggi identificare la funzione: è costituito da una base che può essere inserita in un altro corpo, dalla quale si elevano due cilindri, anch'essi variamente intagliati.

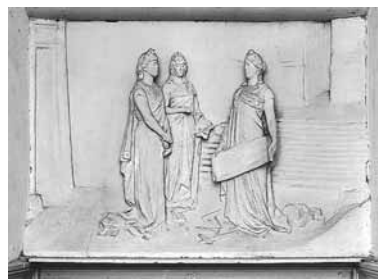
6.



6 Bersagliere sorregge un compagno morente *
Concesio (BS), collezione privata 1879 circa, marmo bianco, 75x58xØ
iscrizioni: sulla base “D. GHIDONI”.

Acquistato dagli attuali proprietari intorno al 1940 sul mercato antiquario bresciano. Le divise dei due bersagliere -due soldati semplici perché privi di spilline e dotati di zaino- possono essere riferite alle campagne risorgimentali del 1859, che culminarono nelle battaglie di San Martino e Solferino.

7.



7 Le tre arti
Brescia, collezione privata 1882 circa, gesso, 74x106

Il rilievo venne con ogni probabilità ideato come sovrapporta per lo studio dell'architetto Antonio Tagliaferri nel palazzo di via Veronica Gambara. Forse identificabile in uno dei rilievi in gesso esposti nell'agosto 1882 alla “Esposizione di belle arti e industrie affini”, organizzata dall'Associazione “Arte in famiglia” in palazzo Bargnani a Brescia, in occasione delle manifestazioni per l'inaugurazione del monumento ad Arnaldo. È documentato da una fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 982-9970).

Antonio Tagliaferri (1835-1909), dopo aver compiuto gli studi all'Accademia di Brera, dove entrò in contatto con Camillo Boito, Luca Beltrami e l'ambiente artistico milanese, ritornò a Brescia e dal 1860, pur continuando a coltivare la passione per la pittura, si affermò come architetto e fu progettista, per mezzo secolo, di tutti i più importanti edifici pubblici e privati della città. Fu socio dell'Ateneo dal 1863, membro della Commissione dell'Ornato, insegnante e direttore della Scuola

comunale di Disegno, membro della Commissione del Campo Santo. Dal 1882 aprì uno studio anche a Milano, che abbandonò quando gli impegni bresciani si fecero più pressanti. Espone della corrente eclettica, progettò, tra l'altro, il recupero del castello Bonoris a Montichiari, il santuario della Madonna delle Grazie, il palazzo del Credito Agrario Bresciano in piazza Paolo VI a Brescia, la villa Zanardelli a Maderno e la sistemazione "in stile" di diversi edifici della città e della provincia. Partecipò a tutti i più importanti concorsi nazionali (da quello per il Vittoriano a Roma alla facciata per il Duomo di Milano). Fu vicino agli artisti bresciani che si ritrovavano nella Società "Arte in famiglia" e strinse rapporti di amicizia con Carlo Manziana, Cesare Bertolotti, Modesto Faustini. Aiutò in ogni momento della sua carriera Domenico Ghidoni, procurandogli commissioni e collaborando con lui alla realizzazione di alcuni monumenti. Lo scultore, che si diceva legato all'architetto da un affetto filiale, dopo la sua morte avvenuta il 22 maggio 1909, ne eseguì diversi ritratti.

8.



8 Una bella presa
Ubicazione sconosciuta
1883, gesso

Documentato da una fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. L. 482-4825), potrebbe essere identificato per il soggetto con il gesso originale di *Una bella presa* (vedi scheda seguente).

9.

9 Una bella presa

Ubicazione sconosciuta
1883, bronzo
esposizioni: 1883, Milano, Brera, n. 573; 1884, Torino, Esposizione generale, n. 283
bibliografia: *Catalogo della Esposizione...*, 1883, n. 573, p. 45; *Esposizione Generale Italiana...*, 1884, n. 283, p. 92; NICODEMI 1923, p. 8; THIEME - BECKER 1920.

Piccolo gruppo esposto a Milano nel 1883 e poi a Torino; potrebbe identificarsi con l'opera documentata da una fotografia d'epoca conservata nell'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. L. 482-4825).

Il "grazioso gruppetto in bronzo" (DE GUBERNATIS 1906) venne venduto a Milano e quindi riprodotto in una nuova fusione successiva per l'esposizione di Torino del 1884.

10.



10 Bozzetto per il monumento a Raffaello Sanzio
Ubicazione sconosciuta
1883, gesso
bibliografia: A.U.R. 1898.

Documentato da una fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. L. 483-4827). Sul retro si legge la scritta: "Bozzetto per concorso al Monumento a Raffaello in Urbino di D. Ghidoni (lato davanti)" e la firma "A. Zuccari". Il pittore Arnaldo Zuccari è stato dal 1910 al 1922 direttore della Scuola comunale di Disegno "Moretto"; la sua firma rilevata su questa e su altre fotografie di opere di Ghidoni indica che si tratta con ogni probabilità di materiale didattico utilizzato dalla scuola. Il monumento a Raffaello fu poi realizzato da Luigi Belli.

"Presentava nel 1883 un bozzetto al concorso aperto da Urbino per il monumento a Raffaello. Il suo bozzetto fu giudicato il primo; il municipio d'Urbino gli indirizzava una lettera di lode e di incoraggiamento (...) e intanto affidava a uno scultore urbinato riuscito secondo, l'esecuzione del monumento" (A.U.R. 1898).

11.

11 Donna del popolo

Ubicazione sconosciuta
1884, marmo
esposizioni: 1884, Torino, Esposizione generale, n. 284
bibliografia: *Esposizione Generale Italiana...*, 1884, n. 284, p. 92; THIEME - BECKER 1920; NICODEMI 1923, p. 8.

Ricordato da De Gubernatis nel suo repertorio del 1906; indicato come "gruppetto in marmo" in catalogo.

12.



12 Venditore d'acqua (Un portatore d'acqua o Fellah o L'acquaiole) *
Brescia, Civici Musei d'Arte e Storia (G.A.M., inv. n. 16)
1884, bronzo, 79x25x29

iscrizioni: firmata e datata sulla base a destra "Ghidoni 1884"
esposizioni: 1884, Torino, Esposizione Generale, n. 285; 1887, Brescia, Circolo Artistico; 1985, Brescia, Brescia postromantica e liberty; 1989, Brescia, Dai Neoclassici ai Futuristi ed oltre; 1998, Torino, Gli orientalisti italiani
bibliografia: *Esposizione Generale Italiana...*, 1884, n. 285, p. 92; *Esposizione artistica*, 1887; *Istituzione di un Circolo artistico*, 1887; DE GUBERNATIS 1906, p. 222; BOZZI 1921, s.p.; NICODEMI 1921, *La 2ª mostra...*, p. 109; NICODEMI 1923, p. 8; NICODEMI 1927 e 1931, p. 116; THIEME - BECKER 1920; PANAZZA 1985, p. 175; STRADIOTTI 1989, p. 143; BOSSAGLIA 1998, pp. 131 e 197.

"Mercoledì scorso si chiuse l'esposizione di quadri fatta al Circolo Artistico. Oltre li acquisti di quadri fatti da privati, già annunciati, sappiamo che il Municipio comperò le seguenti opere dei principali espositori: *Querce antiche* del Bertolotti, *Le peonie* dello Schermini, *Il meriggio* di Soldini, *Uno studio di nudo* del Calzavacca, *Un portatore d'acqua*, statua in bronzo del Ghidoni" (*Esposizione artistica*, 1887).

TAVOLA I

13.



13 Bozzetto per un monumento a

Giuseppe Garibaldi

Ubicazione sconosciuta

1884 circa, gesso



Documentato da una fotografia già conservata presso Rosy Ghidoni. La figura di Giuseppe Garibaldi, morto nel 1882, in piedi e appoggiato al bastone, ricorda quella del monumento di Pietro Bordini eretto a Iseo (BS) nel 1883, uno dei primi dedicati all'Eroe in Italia.

Il 7 ottobre 1884 anche il Consiglio comunale di Milano delibera di istituire una commissione per rendere esecutivo un concorso pubblico per erigere un "Monumento a Giuseppe Garibaldi". Da quel momento si apre un'intricata vicenda concorsuale, artistica e in certo modo politica, che si risolve -dopo ben tre concorsi- più di dieci anni dopo, nel 1894, arrivando solo il 3 novembre dell'anno successivo allo scoprimento del monumento, equestre come richiesto esplicitamente nel 1893 nel bando dell'ultimo concorso, opera di Ettore Ximenes. Anche per le caratteristiche iconografiche il nostro bozzetto va dunque riferito al concorso del 1884, sfociato nella presentazione pubblica dei bozzetti nel 1885.

Tra le carte provenienti dallo studio dello scultore rimangono alcuni ritratti fotografici di Garibaldi vicini all'iconografia prescelta per il bozzetto, tra cui una stampa all'albumina di Achille Ferrario di Milano, e un altro della Fotografia Reale Bertelli, Sotteri e Bosco di Torino.

14.



14 Busto di Tito Speri

Ubicazione sconosciuta

1884 circa, gesso

bibliografia: *Inaugurazione...*, 1888, pp. 3-4; NICODEMI 1923, tav. IV.

Nel 1884 la Società Reduci delle Patrie Battaglie e Sezione Armata Nazionale deliberò di ricordare Tito Speri, l'eroe delle Dieci Giornate, con una lapide da collocare in luogo pubblico, e nominò un apposito comitato, composto da Giuseppe Capuzzi, Francesco Glisenti, Gabriele Rosa, Gio. Battista Pizzi, Eligio Battaglia, Antonio Frigerio e Luigi Caldera. Fu promossa una sottoscrizione che ebbe subito una risposta generosa da parte di varie istituzioni e dei cittadini bresciani: la cifra raccolta faceva ritenere possibile che, oltre alla lapide, si facesse un medaglione od anche un busto da collocare sopra una colonna di granito. "Già si predisponava ogni cosa per effettuare questo progetto, quando un giovane artista concittadino, Domenico Ghidoni, egregio scultore ed ammiratore del povero Speri, offerse di scolpire un monumento" (*Inaugurazione...*, 1888, p. 4).

Anche se Ghidoni entra ufficialmente in scena solo con l'offerta di scolpire il monumento, appare verosimile che avesse già incominciato a lavorare al busto in gesso, di cui è conservata memoria in due fotografie d'epoca conservate presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 980-9953/9954), una delle quali pubblicata dal Nicodemi nella sua monografia del 1923.

15.



15 Monumento Garbagnati

Milano, Cimitero Monumentale, Circondante di ponente, n. 142-143

1885, granito rosso e bronzo, (compreso il piedestallo) 250x190x205

documenti: Milano, Comune di Milano. Settore Servizi Funebri, Ufficio Archivio *bibliografia:* NICODEMI 1923, p. 8, tav. VI-VII; *Le più artistiche ed interessanti...*, 1926, p. 43 fig.; ABENI - SPIAZZI 1985, p. 12 e pp. 19-21; VICARIO 1995, figg. pp. 162-163; GINEX - SELVAFOLTA 1996, p. 130, fig..

Giulio Garbagnati muore a sei anni il 5 maggio 1867; Giuseppe, suo fratello, il 21 febbraio 1885, a ventun anni, di febbre tifoidea. Luigi Garbagnati e Marietta Frova, benestanti, dedicano il nuovo monumento ai due figli; precedente-

mente, infatti, Luigi Garbagnati aveva ottenuto dalla Commissione cimiteriale l'approvazione per la costruzione di un semplice cippo per il piccolo Giulio firmato dagli scultori Bona e Pelitti, ma dopo la morte di Giuseppe inoltra in data 19 agosto 1885 una nuova richiesta di licenza per un monumento destinato a entrambi i fratelli e affidato a Ghidoni.

La sepoltura è la prima opera di commissione funeraria eseguita dallo scultore. Il monumento, raffigurazione laica della morte e del compianto, è costituito da un alto cippo in granito rosso nel quale è inscritto un medaglione con i ritratti in bronzo di Giulio e Giuseppe Garbagnati; ad essi è rivolta una bimba -sorella dei defunti- che regge una lucerna, simbolo di vita eterna. Completa la composizione una stella con teschio alla sommità. Per la figura della bambina Ghidoni fa riferimento alla soluzione di vibrante realismo sperimentata nell'opera *Tumulo recente* di Giuseppe Grandi, collocata nel 1877 al Monumentale.

TAVOLA II

16.

16 Studio dal vero

Ubicazione sconosciuta

1885, busto in gesso

esposizioni: 1885, Milano, Brera, n. 511

bibliografia: *Catalogo della Esposizione...*, 1885, n. 511, p. 42.

17.

17 Le gioie delle Alpi

Ubicazione sconosciuta

1885, busto in gesso

esposizioni: 1885, Milano, Brera, n. 512

bibliografia: *Catalogo della Esposizione...*, 1885, n. 512, p. 42.

18.

18 Ritratto

Ubicazione sconosciuta

1886, busto in gesso

esposizioni: 1886, Milano, Permanente, n. 64

bibliografia: *Catalogo ufficiale...*, 1886, n. 64, p. 29.

19.

19 Cristoforo Colombo (bozzetto)

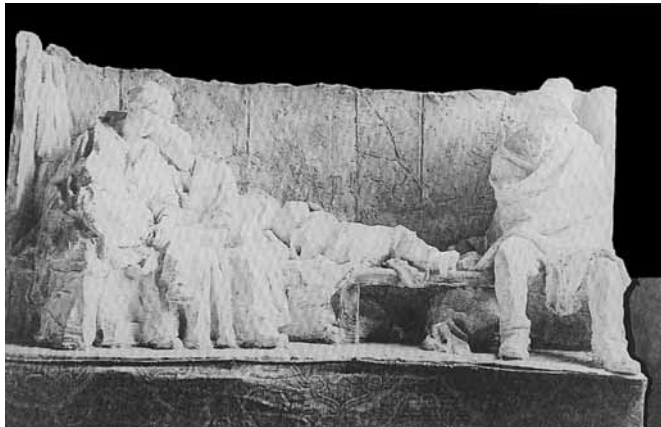
Ubicazione sconosciuta

1887

esposizioni: 1887, Londra

bibliografia: A.U.R. 1898.

"Nell'87, dietro incarico della commissione per l'Esposizione Indiana a Londra, eseguiva una statua di Cristoforo Colombo che fu ammiratissima; sperava di poter eseguire il monumento definitivo (...), ma alla Commissione mancarono i fondi ed egli continuò a sperare" (A.U.R. 1898).



20 Gli emigranti

Ubicazione sconosciuta. Già Brescia, Scuola professionale "Moretto" 1887, gesso
bibliografia: GIARRATANA 1911; NICODEMI 1923, p. 8, tav. III.

Il gesso è stato realizzato nell'ambito della prova effettuata il 5 agosto 1887 per il concorso al Legato Brozzoni. Il tema estratto per pittori e scultori fu "Gli emigranti" e il bozzetto eseguito da Ghidoni venne giudicato vincitore dalla commissione riunita l'11 settembre; quindi, in base al regolamento del premio, afflù nel patrimonio artistico museale civico per diritto di acquisizione. L'opera fu poi destinata alla Scuola comunale di Disegno (intitolata al Moretto dal 1889), dove ancora si trovava, secondo Nicodemi, negli anni Venti del Novecento; non sappiamo quando sia avvenuta la dispersione, ma è ipotizzabile che se ne siano perse le tracce insieme a tutto il materiale didattico della scuola, che rinunciò progressivamente

all'indirizzo artistico per assumerne uno tecnologico-professionale. Nel 1923-24 nacque, infatti, l'"Istituto professionale Moretto", da cui si sarebbe staccato, nel 1939, l'Istituto tecnico industriale statale, poi intitolato a Benedetto Castelli. Non è improbabile che, forse in uno dei numerosi cambiamenti di sede delle due scuole, il gesso sia stato danneggiato o distrutto.

"Su una panca di carrozzone ferroviario stanno un uomo ammantellato, una donna, e, addossati variamente ad essa, i loro tre figliuoli. Il lavoro è povero, ma commosso. La fattura semplice, che tratta le pieghe con una volontà ardita e lenta, i visi delle figure con isorzo, che non cura grazie di composizione, avvia il senso strettamente veristico delle cose di una profonda emotività umana" (NICODEMI 1923).

L'opera è documentata da una fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 982-9973).



21 Dolore *

Brescia, Ateneo di Brescia 1887, bronzo, 34x20,5x29,5
iscrizioni: firmato e datato sulla base a sinistra "D. GHIDONI 1887"
esposizioni: 1887, Milano, Permanente, n. 278; 1985, Brescia
bibliografia: Società per le Belle Arti..., 1887, n. 278, p. 30; *Adunanza del 30 agosto*, 1909, p. 204; PANAZZA 1985, p. 176.

La "statuetta in bronzo", come viene descritta nel catalogo del 1887, fu donata nel 1906 all'Ateneo, per quanto risulta dall'elenco delle opere d'arte di proprietà dell'istituzione culturale compilato da Panazza nel 1987-88.

"Dopo la dotta conferenza del prof. Bulferetti, il Presidente comunica all'uditorio, che il socio, prof. dott. Giuseppe Carrara, si piacque di far dono di un bel ritratto ad olio del poeta Cesare Arici, che viene così colla statuetta del Ghidoni "Il dolore", recente lascito della sig. Carolina Gaza, ved. Pozzi, ad aumentare la già cospicua suppellettile artistica del nostro Sodalizio. Aggiunge il Presidente di avere espresso, a nome di tutti, i dovuti ringraziamenti" (*Adunanza del 30 agosto*, 1909, p. 204).

TAVOLA III



22 Gesù tra i fanciulli *

Ospitaletto (BS), collezione Luigi Morandi 1887 circa, terracotta, 33,5x56x9
esposizioni: 1985, Ospitaletto.



Bozzetto per il rilievo nella parrocchiale. È costituito da due frammenti recentemente ricomposti su un'unica base di legno.

L'opera è documentata nella sua perdita, originaria interezza, da una fotografia d'epoca conservata nell'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 988-10038).



23 Gesù tra i fanciulli

Ospitaletto (BS), chiesa parrocchiale di San Giacomo, altare del Santo Rosario 1887 circa, scagliola, 200x405
bibliografia: NICODEMI 1923, tav. XII; FAPPANI 1985, p. 252; LONATI 1986, p. 134; ABENI - SPIAZZI 1985, pp. 97-99 e p. 12; ANELLI 1994, pp. 96-97.

L'altare del Santo Rosario fu costruito dopo che un incendio, scoppiato nella parrocchiale di Ospitaletto nel 1886, aveva distrutto il precedente altare ligneo. La lunetta, affiancata da due figure femminili a tutto tondo, fu probabilmente realizzata da Ghidoni negli anni immediatamente successivi all'incendio.

TAVOLA VI



24 Monumento a Tito Speri
Brescia, piazza Tito Speri
1888, marmo di Botticino, 250x80x83, con il basamento 542x180x180
iscrizioni: sulla base, a destra, "Ghidoni"
documenti: Archivio del Comune di Brescia (presso l'Ufficio del protocollo in Palazzo Loggia), Atti del Consiglio comunale di Brescia, 28 maggio 1884 e 27 aprile 1888; Archivio dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia; Archivio Tagliaferri
bibliografia: *Ricordo monumentale...*, 1887; *Inaugurazione...*, 1888, pp. 3-43; *Omaggio a Tito Speri*, 1889, p. 9; GNAGA 1902, p. 19; GIARRATANA 1911; GLISSENTI 1921, p. 172; NICODEMI 1921, *La 2ª mostra...*, p. 109; NICODEMI 1923, p. 9; FÉ D'OSTIANI, II ed., 1927, p. 335; LONATI 1976, p. 15; *Il volto storico*, vol. III, 1980, pp. 272-273; *L'età zanardelliana...*, 1984, pp. 97 e 138; PANAZZA 1985, p. 175; ABENI - SPIAZZI 1985, pp. 28-30; PIALORSI - SPINI 1988, pp. 50 e 99; TERRAROLI 1991, pp. 81-83; VICARIO 1995, p. 157, p. 156, fig.; COMINI 1999, pp. 131-133.

"Fin dal 1884 la benemerita Società dei reduci delle patrie battaglie promosse l'erezione di un durevole ricordo, che apprenda ai venturi quanti patimenti e quanto sangue costi la patria; che apprenda loro il debito di difenderla e prosperarne le fortune. A tale scopo venne nominato un comitato, composto di gloriosi avanzi delle patrie battaglie, il quale, assistito da un sub-comitato di giovani volonterosi presieduto dal nostro Sindaco, ebbe a raccogliere fra i cittadini e comuni della nostra provincia una somma di circa L. 5.000, somma che credono di ingrossare con ulteriori generose offerte allo scopo di poter far fronte a tutte le occorrenti spese. Del capitale raccolto L. 300 rappresentano il concorso deliberato dal Consiglio comunale della città nella sua tornata 28 maggio 1884.

A completare gli sforzi del benemerito Comitato concorse il distinto giovane scultore bresciano Domenico Ghidoni, il quale, per nulla curando il proprio interesse, pur di prestare la sua valente opera in pro del paese, assunse di fare il monumento in marmo statuario per la complessiva somma di Lire 4.000 soltanto. Il modello in gesso, opportunamente predisposto dal distinto scultore, corrispose pienamente all'aspettativa e venne lodato ed ottenne l'intera approvazione dalla Commissione che fu incaricata di esaminarlo" (ACB, Atti del Consiglio comunale di Brescia, 27 aprile 1888).

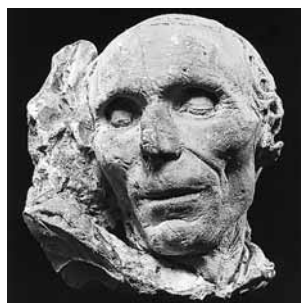
Tra il 1884 e il 1887, mentre Ghidoni è al lavoro ("Come a suo tempo annunciato (...) lo scultore Ghidoni (...) sta mandando a termine con alacrità il suo lavoro"; *Ricordo monumentale...*, 1887) e il Comitato continua a raccogliere sottoscrizioni, di cui si dà puntualmente conto sulla stampa cittadina, si pensa al luogo in cui collocare il monumento. Con una lettera, inviata alla Giunta municipale il 4 maggio 1887, viene richiesta la piazza del '49 (già piazza dell'Albera ed ora Tito Speri) e la questione viene portata in Consiglio il 27 aprile 1888 insieme ad un progetto di sistemazione di questo spazio urbano "fatto predisporre dall'Ufficio tecnico municipale", che prevedeva la riduzione della piazza, la posa in opera del monumento, la costruzione di una fontana coperta e la riduzione di due corpi di fabbricato esistenti al lato estremo di mattina. La delibera passa con qualche contrasto circa il luogo scelto e con qualche modifica (la fontana diventa scoperta).

Nelle carte dell'archivio di Antonio Tagliaferri esiste una serie di disegni, datati tra il 1885 e il 1888 e pubblicati da Valerio Terraroli, che consistono in schizzi del monumento a Tito Speri e delle colonnine della fontana (1885) e nei progetti della sistemazione della piazza (1888). È in particolare interessante lo schizzo a matita su cartoncino, siglato "Architetto Tagliaferri A.", nel quale la figura di Tito Speri è presentata, in piedi su una barricata, mentre indica con la mano destra ai bresciani la strada verso il Castello. La posa richiama quella della statua di Ghidoni, mentre lo zoccolo è molto diverso. Nel 1885 Ghidoni aveva già presentato il suo bozzetto; si può pensare però che, in ragione dell'amicizia che si era stabilita tra i due artisti fin dagli anni in cui il giovane scultore frequentava la Scuola comunale di Disegno, Tagliaferri abbia voluto suggerire "in corso d'opera" una soluzione più mossa e aggiornata per il basamento, che non venne però accolta. Il monumento venne inaugurato solennemente il 2 settembre 1888; sulla fronte del basamento era posta la scritta "A Tito Speri 1849", in lettere bronzee e rami di palma intrecciati con catene, sempre in bronzo.

Con una lettera da Milano, in data 18 giugno 1889, indirizzata all'ingegnere comunale responsabile della sistemazione definitiva della piazzetta, Antonio Tagliaferri suggeriva, dopo aver sentito il parere di Ghidoni, di completare il monumento con le epigrafi che avrebbero dovuto essere incise su lastre di marmo bianco di Carrara e quindi applicate sulle tre fronti libere del basamento.

TAVOLA IV

25.



25 Maschera funebre di Felice Ghidoni

Ospitaletto (BS), collezione Stefanini. Già Ospitaletto, collezione Rosy Ghidoni 1888, gesso, 28x24x19
esposizioni: 1985, Ospitaletto
bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, pp. 31-32, figg..

Felice Ghidoni, padre dell'artista, nato nel 1815, morì nel 1888.

26.



26 Lapide per Costantino Quaranta

Brescia, facciata del Duomo Vecchio a lato del portale d'ingresso

1889, bronzo
iscrizioni: in basso a sinistra "GHIDONI 89"

documenti: ACB presso ASB, Busta 232, XVIII B, Fascicolo 4-11 B.

La lapide commemorativa del musicista Costantino Quaranta (1813-1887) è stata voluta dal "Circolo Artistico" di Brescia, l'associazione culturale fondata nell'aprile del 1887, di cui Quaranta insieme ad altri si era fatto promotore. A studiare la realizzazione era stata nell'ottobre del 1888 una commissione formata dai pittori Carlo Manziana, Francesco Rovetta e Battista Barbieri, che avevano contattato a Milano Ghidoni (anche lui socio del Circolo Artistico) per l'esecuzione di "una lapide marmorea, portante, oltre la dedica, il ritratto in basso rilievo dell'illustre Maestro". Lo scultore aveva accettato l'incarico per un compenso di lire 500 a patto che non gli si chiedesse un bozzetto "ritenuto inutile per la semplicità e poca importanza del lavoro".

Con lettera del presidente del "Circolo Artistico" (Arnaldo Ghio) al sindaco di Brescia del 17 luglio 1889 si chiedeva alla Commissione Ornato del Comune di fissare il giorno della visita della lapide, che sarebbe arrivata entro breve tempo da Milano, e di collocarla sulla parete esteriore di destra del Duomo Vecchio.

A lato del bassorilievo in bronzo, con il ritratto di Costantino Quaranta tra rami di quercia e alloro accanto a spartiti musicali, fu posta sulla lapide la seguente iscrizione (oggi non più leggibile): "A / Costantino Quaranta / nella musica religiosa / maestro ispirato sapiente / promotore del Circolo Artistico di Brescia / i cittadini d. MDCCCXC".

**27 Busto di Giuseppe Gallia ***

Brescia, Ateneo di Brescia
1889, bronzo, 58x48x36
iscrizioni: sul busto in basso a destra "D. GHIDONI 1889"; sul plinto una targhetta con "A / Giuseppe Gallia / l'Ateneo / MDCCCLXXXIX"
esposizioni: 1921, Milano; 2000, Adro, IV, 20

bibliografia: *Pel compianto cav. Giuseppe Gallia*, 1889; BOZZI 1921, s.p.; LONATI 1986, p. 134; FALCONI - TERRAROLI 2000, p. 180, fig.

"Dapprima il Presidente presentò il busto in bronzo che fu modellato dal bravo scultore bresciano Domenico Ghidoni, l'autore del monumento a Speri, fuso eccellentemente dal giovane fonditore Giudici di Milano. È un'opera d'arte riuscita. Raggiunta la somiglianza malgrado le piccole proporzioni della fotografia dalla quale fu ricavato il ritratto, spigliata e coscienziosa la modellatura, ardito il tocco. Sull'opera artistica del Ghidoni furono già mosse delle questioni, e la critica ha già spezzato la sua lancia, malgrado ciò noi siamo certi che il busto modellato dal Ghidoni sarà sempre un'egregia opera d'arte" (*Pel compianto...*, 1889).

Giuseppe Gallia (Ombriano di Marmontino 1810 - Brescia 1889), dopo gli studi, si dedicò all'insegnamento e tenne la cattedra di storia universale e filologia latina al liceo di Brescia. Dal 1842 al 1848 diresse la "Gazzetta Provinciale"; si schierò per la fusione della Lombardia con il Regno di Sardegna procurandosi guai con il governo austriaco fino al 1859. Socio attivo dell'Ateneo dal 1836, ne divenne segretario dal 1860; ricoprì diversi incarichi nell'amministrazione pubblica e fu confratello e spesso presidente della Congrega Apostolica di carità. Accolto in varie accademie, è ricordato come autore di diverse pubblicazioni e di composizioni poetiche.

Tra i materiali d'archivio provenienti dallo studio dello scultore sono conservati diversi ritratti fotografici, tra cui molti ingrandimenti da questi ricavati. È il caso anche del ritratto di Gallia eseguito dal fotografo Giovanni Bianchi di Brescia, a ulteriore conferma della consuetudine e dell'abilità tecnica degli artisti tra Ottocento e Novecento, condivisa da Ghidoni, nel ricavare ottimi ritratti da fotografie, spesso ingrandite fino a raggiungere le dimensioni volute del ritratto scultoreo (o pittorico).

TAVOLA V

28 Al balcone (Dalla finestra)

Ubicazione sconosciuta
1889, bronzo
esposizioni: 1889, Permanente, Milano, n. 242; 1889, Torino, Promotrice, n. 551; 1891, Milano, Esposizione libera, n. 358
bibliografia: *Società per le Belle Arti...*, 1889, n. 242, p. 27 (*Al balcone*); *Società Promotrice...*, 1889, n. 551, p. 37 (*Dalla finestra*); *Gara artistica...*, s.d. [1891], n. 358, p. 30.

Descritta come "testa in bronzo" nel catalogo del 1889, sulla copia consultata nell'archivio della Permanente di Milano si legge, annotato a penna accanto al titolo dell'opera, il prezzo di lire 800.

**29 Busto di Nini Manziana ***

Brescia, collezione privata
1889 circa, marmo, 46x33x33 (base 17x14x11,5 in breccia)
iscrizioni: in basso a sinistra "D. GHIDONI".

Il primo e il più giovanile dei molti ritratti di Nini Manziana eseguiti dallo scultore. Figlia di Carlo Manziana, Nini nacque a Brescia il 17 novembre 1872. Attraverso il padre si trovò a contatto con gli esponenti del mondo artistico bresciano che frequentavano la sua casa e, tra gli altri, vi conobbe Domenico Ghidoni, per il quale posò per una lunga serie di ritratti in vari momenti della sua vita. Affascinato dalla sua vivacità intellettuale e dalla sua bellezza, Ghidoni la idealizzò in diverse figure femminili che ricorrono spesso nella sua opera. Nel luglio 1895 Nini sposò l'ingegnere Giovanni Tagliaferri, nipote di Antonio. Il suo album di dediche, iniziato nel maggio 1895, contiene disegni e pensieri a lei indirizzati da Antonio Tagliaferri, Cesare Bertolotti, Arturo Bianchi, Arnaldo Zuccari, Emilio Pasini, Giuseppe Ronchi, Leonardo Bistolfi, Teodoro Lechi, Gaetano Cresseri, Gaspare Laurenti, Giorgio Nicodemi e Gian Battista Barbieri. Esiste di lei, presso gli eredi, un ritratto giovanile a penna di Modesto Faustini. Morì a Brescia il 21 novembre 1930.

TAVOLA IX

30 Piacere

Ubicazione sconosciuta
1889, marmo
esposizioni: 1889, Monaco, Glaspalast, n. 1366
bibliografia: *Illustrierter Katalog...*, n. 1366, 1889 [Wohlbehagen]; LONATI 1986, p. 133.

**31 Leone**

Brescia, Giardini del Castello
1890, marmo (pietra di Mazzano), 170x300

iscrizioni: sulla base "GHIDONI"
bibliografia: *I due leoni*, 8 agosto 1890; *I due leoni*, 17 agosto 1890; GIARRATANA 1911; FÈ D'OSTIANI 1927, p. 11; *Il volto storico di Brescia*, vol. III, 1980, pp. 7-12 e 110; ABENI - SPIAZZI 1985, pp. 27; PIALORSI - SPINI 1988, p. 135; TERRAROLI 1991, p. 77.

"I due leoni, sono effettivamente due grossissimi e pesantissimi leoni, pesano quaranta quintali l'uno e furono regalati alla città dall'esimio architetto Tagliaferri cav. Antonio. Dietro sua commissione li scolpi egregiamente il giovine e valente scultore Ghidoni, l'autore del pregevole monumento a Tito Speri. Verranno collocati, l'undici o il dodici corrente, uno su ciascuna delle due torricelle che stanno all'entrata di Porta Stazione. Per fare alle due marmoree fiere posto più adatto, dalle torricelle, o *garitte* come più comunemente si ponno dire, si toglieranno i merli, e non c'è chi non comprenda che fra merli e leoni staranno sempre meglio questi di quelli. Vi pare? Così il forestiero entrando in città vedrà subito lo stemma di Brescia in proporzioni colossali, e quella barriera, che lascia in tanti desiderio di maggior bellezza, avrà almeno questi lavori, che ci dicono bellissimi, del Ghidoni e che, ci assicurano, costarono al cav. Tagliaferri la somma di lire cinquemila. Brescia deve essere grata quindi al munifico donatore ed all'artista valente. In quanto poi agli orsi, e specialmente agli ouran-ourang, citati ieri a questo proposito e per fare dello spirito dal *Cittadino*, li lasciamo al rugiadoso giornale, che vi staranno proprio come se fossero in famiglia" (*I due leoni*, 8 agosto 1890).

I leoni, in pietra di Mazzano, furono commissionati nel 1888 a Ghidoni dall'architetto Antonio Tagliaferri per essere collocati sui pilastri che reggevano i cancelli della nuova barriera daziale di Porta San Nazaro, da lui progettata tra il 1883 e il 1884. Resosi disponibile un fondo di lire 50.000 proveniente dalla Società Bacologica Bresciana, il Consiglio comunale il 17 maggio 1883 deliberava l'acquisto di casa

Bonoris per destinarla a sede della Scuola di Disegno per arti e mestieri e di destinare il rimanente alla costruzione "di una modesta barriera a Porta Stazione"; veniva inoltre deciso di affidare il lavoro a Antonio Tagliaferri, chiedendogli un edificio che comportasse una spesa moderata e che fosse adattabile ad altro uso, "ove cessasse il bisogno di adibirlo alla esazione del dazio consumo". Il progetto veniva presentato nel dicembre 1884 e approvato il 19 gennaio 1885. Dai "Diari" di Antonio Tagliaferri sappiamo che il 29 agosto 1888 il progettista, insieme a Ghidoni, si recò a Rezzato per scegliere i blocchi di pietra per le due sculture, che vennero pagate personalmente dall'architetto lire 5.000.

La sistemazione del vasto piazzale terminò nel 1890; il 12 agosto i leoni furono collocati sui torricelli in occasione della visita ufficiale del re Umberto I e della regina Margherita, che, giungendo in città dalla stazione ferroviaria, avrebbero dovuto passare per Porta San Nazaro.

Non esistono nell'archivio Tagliaferri disegni relativi al progetto; la trasformazione urbanistica del piazzale è però documentata da alcune fotografie: in una talbotopia di Giuseppe Allegri del 1860 circa possiamo vedere la situazione di partenza, in una cartolina databile attorno al 1900 si notano il casello, che i bresciani ribattezzarono presto la "gabbia dei canarini", i pilastri con i leoni di Ghidoni ed i cancelli. Nel 1909 fu collocato nel piazzale il monumento a Giuseppe Zanardelli di Davide Calandra; in quell'occasione cancelli e pilastri scomparvero e i leoni vennero trasportati in Castello, dove furono ricollocati su nuovi pilastri all'ingresso del giardino zoologico, sistemato nella fossa verso oriente. In un trafiletto de "Il Giornale di Brescia" conservato tra le carte di Bina Ghidoni, riferibile ai primi anni Cinquanta, si dice che i leoni, ultimo vestigio del giardino zoologico, vengono rimossi dalla loro sede: uno risulta molto danneggiato e non vale la pena di rimetterlo in sesto, l'altro "è stato calato dal suo piedistallo e verrà collocato in una nicchia opportunamente ricavata nella muraglia". Il progetto non verrà eseguito. Attualmente giacciono a terra, entrambi mutili e in cattivo stato, nei giardini interni del Castello presso la "Cisterna Pisani".

32.



32 Leone

Brescia, Giardini del Castello
1890, marmo (pietra di Mazzano),
175x270

bibliografia: *I due leoni*, 8 agosto 1890; *I due leoni*, 17 agosto 1890; GIARRATANA 1911; FÈ D'OSTIANI 1927, p. 11; *Il volto storico di Brescia*, vol. III, 1980, pp. 7-12 e 110; ABENI - SPIAZZI 1985, p. 27; PIALLORSI - SPINI 1988, p. 135; TERRAROLI 1991, p. 77.

Vedi scheda precedente.

33.



33 Finalmente dorme (La nonna e il nipotino) *

Brescia, Civici Musei d'Arte e Storia
(G.A.M., inv. n. 24)

1890, bronzo, 44x27,5x40

iscrizioni: sulla base a destra "D. Ghidoni - 90"

esposizioni: 1891, Milano, Brera, n. 3; 1891, Monaco, Glaspalast, n. 2094c; 1985, Brescia, Brescia postromantica e liberty; 1989, Brescia, Dai Neoclassici ai Futuristi ed oltre

bibliografia: *Attraverso le sale, in Cronaca dell'Esposizione...*, 1891, n. 2, p. 9; *Illustrierter Katalog...*, 1891, n. 2094c, p. 158; *R. Accademia di Belle Arti di Brera...*, 1891, n. 3, p. 5; *L'Esposizione di Belle Arti a Milano. III...*, 1891; NICODEMI 1921, *La 2ª mostra...*, p. 109; NICODEMI 1923, p. 8, tav. V; NICODEMI 1927 e 1931, p. 144; PANAZZA 1985, p. 175; STRADIOTTI 1989, p. 143.

"è splendida la testa d'un fanciullo del Ghidoni (...) che si è addormentato sotto il bacio della nonna" (*L'Esposizione di Belle Arti a Milano. III...*, 1891).

Rimane una stampa fotografica all'albumina riprodotte per l'opera, proveniente dalla raccolta di Maria Bambina Ghidoni.

Nel gruppo si possono riconoscere i ritratti della madre di Ghidoni, sulla base di un convincente confronto fotografico, e di una nipote: Maria Teresa, figlia di Francesco, nata nel 1886.

34.



34 Testa di fanciullo *

Ospitaletto, collezione Angela Aiardi Cavallin

1891 circa, gesso, 41x20x26

esposizioni: 1985, Ospitaletto

bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, p. 22. TAVOLA VII

35.



35 Friulana

Ubicazione sconosciuta

1891, gesso

esposizioni: 1891, Milano, Brera, n. 31

bibliografia: *Attraverso le sale, in Cronaca dell'Esposizione...*, 1891, n. 2, p. 11; *R. Accademia di Belle Arti di Brera...*, 1891, n. 31, p. 9.

Il gesso è documentato da una fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. 987-10021).

"Prima d'uscire, ferma l'attenzione una testa di Friulana del Ghidoni, nella quale il visitatore riconoscerà facilmente uno studio per il suo gruppo *Emigranti*" (*Attraverso le sale*, 1891).

36.



36 Emigranti

Ubicazione sconosciuta

1891, gesso

esposizioni: Milano, Brera, 1891, n. 8; Monaco, Glaspalast, 1891, n. 2094b

bibliografia: BETTINI 1891, p. 5; *Illustrierter Katalog...*, 1891, n. 2094b, p. 158; *R. Accademia di Belle Arti di Brera...*, 1891, n. 8, p. 6, fig.; *Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti*, 1891, pp. 9, 15, 115, fig.; *L'Esposizione di Belle Arti a Milano. II...*, 1891, fig.; *La lotta di classe del primo Maggio*, 1893, p. 6, fig.; *Almanacco Socialista per il 1902*, 1901; NOVI 1903, p. 129, fig. e p. 133; GNAGA 1905, p. 170; DE GUBERNATIS 1906, p. 222; GIARRATANA 1911; GLISSENTI 1921, p. 174; MACCHI 1921, pp. 17-18, fig..

Il gesso è documentato anche da una stampa fotografica originale di Achille Ferrario. Per l'analisi e la storia dell'opera si rimanda alla scheda monografica a p. 45.

37.



37 Emigranti
Milano, Società Umanitaria, Fondazione Prospero Moisè Loria

1891, bronzo (fusione del 1921), 127x180x93

iscrizioni: sulla base al centro "EMIGRANTI", a destra "D. GHIDONI", sul lato sinistro "Fonderia art.ca Battaglia e C. Milano"

esposizioni: 1938, Pavia, s.n.; 1982, Milano, n. 137

bibliografia: BOZZI 1921, s.p.; *Tranquillo Cremona...*, 1938, p. 62, tav. CXXVII; *La Società Umanitaria...*, 1964, p. 186, fig.; BÉNÉZIT 1971, vol. 4, p. 701; GINEX 1982, n. 137, pp. 103 e 240, fig. n. 32.

Per l'analisi e la storia dell'opera si rimanda alla scheda monografica a p. 45.

38.



38 Emigranti *
Brescia, giardino di corso Magenta Civici Musei d'Arte e Storia (G.A.M., inv. n. 45)
1891, bronzo (fusione del 1921), 127x180x93
iscrizioni: sulla base al centro "EMIGRANTI", a destra, "D. GHIDONI", sul lato sinistro "Fond.Art. Battaglia e C. Milano"
esposizioni: 1921, Brescia
bibliografia: GLISSENTI 1921, p. 174; NICODEMI 1921, *La 2ª mostra...*, p. 108; *L'inaugurazione...*, 1922; NICODEMI 1923, p. 9, tav. VIII; GLISSENTI

1925, p. 43; LONATI 1976, p. 15; RO-BECCHI 1981, p. 137; *L'età zanardelliana...*, 1984, pp. 97 e 138; PANAZZA 1985, pp.175-176; ABENI - SPIAZZI 1985, pp. 8 e 33-37; DE MICHELI 1992, pp. 296-297, p. 296, fig.; VICARIO 1994, pp. 521-522, figg.; VICARIO 1995, pp. 151-155, figg..

La fusione venne eseguita utilizzando "bronzo nemico" (*L'inaugurazione...*, 1922). Per l'analisi e la storia dell'opera si rimanda alla scheda monografica a p. 45. TAVOLA VIII

39.



39 Monumento Soncini (già Bonoris)
Brescia, Cimitero Vantiniano, Sala I
1891, marmo di Botticino e di Carrara, 390x200x200 (il basamento), 138x190x135 (il gruppo delle figure)
iscrizioni: firmato sul basamento "D. Ghidoni '91"

documenti: Brescia, Archivio del Cimitero Vantiniano, Cartella "Tomba di famiglia Soncini ex Bonoris", Registro Protocollo dal 18 gennaio 1862 al 31 dicembre 1927 (n. 517 - 14 agosto 1891)
bibliografia: GIARRATANA 1911; ABENI - SPIAZZI 1985, p. 38; TERRAROLI 1987, p. 27; LONATI 1988, p. 7-19; TERRAROLI 1990, p. 84; VICARIO 1995, p. 168, fig..

La commissione del Campo Santo di Brescia, il 18 agosto 1864, concede lo spazio per la collocazione della tomba di famiglia

ai fratelli Achille e Cesare Bonoris nella "Sala Centrale lato a sera" con l'obbligo per gli acquirenti di far collocare entro l'anno 1867 un monumento. Quello attuale viene però eretto nel 1891, dopo che l'architetto Antonio Tagliaferri ne presenta il progetto per incarico di Gaetano Bonoris (1861-1923), possidente terriero e banchiere, che nel 1890 re Umberto I aveva insignito del titolo di conte di Montichiari. Tra il 1890 e il 1892 Tagliaferri è impegnato da Bonoris nell'impresa della trasformazione del diruto castello di Montichiari in una elegante residenza in stile medievale e, in questa fase, riceve anche la commissione del monumento per la tomba di famiglia, dove era sepolta la madre del conte, Marianna Soncini. Fu certamente l'architetto a suggerire il nome di Ghidoni per il gruppo marmoreo che doveva rappresentare "il dolore e il conforto" (tra le carte dello scultore già conservate presso Rosy Ghidoni esiste un disegno, lacerato in due parti e non pubblicabile in catalogo, del progetto architettonico di Antonio Tagliaferri per la tomba). Successivamente, nel 1908, viene richiesta e pagata a Ghidoni dal Cimitero, per la somma di lire 120, l'anfora che è collocata sopra la stele con la croce. Nel dicembre 1920, il conte Bonoris comunica alla Commissione del Cimitero di aver raccolto a Montichiari tutte le salme dei defunti della sua famiglia: la tomba di Brescia è vuota e la mette a disposizione con la speranza che sia assegnata "a Famiglia imparentata alla mia" e che venga conservato il monumento "opera dello scultore Ghidoni"; nel gennaio 1923 ne ottengono la concessione i nobili fratelli Soncini, che infine, nel 1953, sostituiscono il nome Bonoris, inciso al centro della croce.

Nel *Monumento Soncini* sono da rilevare le analogie iconografiche, compositive e formali con i coevi monumenti funebri realizzati da Enrico Butti per il Monumentale, specie nel contrasto ricercato ad effetto dagli artisti, ma in Ghidoni ben più smorzato, tra il verismo delle figure e i motivi decorativi arcaicizzanti sulla struttura architettonica e sulla croce. TAVOLA X

40.



40 Ritratto di Nini Manziana
Ubicazione sconosciuta
1892 circa, marmo

catalogo delle opere

Anche quest'opera, documentata da una fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 982-9979), si riferisce alla giovane Nini.

41.



41 Contadinella *

Brescia, collezione privata
1892, bronzo, 35x45, la base 93
iscrizioni: firmato e datato sulla base "D. GHIDONI/92"
esposizioni: 1892, Milano, Permanente, n. 285; 1985, Ospitaletto
bibliografia: *Società per le Belle Arti...*, 1892, n. 285, p. 28; ABENI - SPIAZZI 1985, pp. 40-42.

Il piccolo bronzo va riferito all'ambito sociale della produzione ghidoniana anche in rapporto alla suggestione iconografica del motivo della figura accosciata sull'aratro, ripreso da *Il minatore* di Enrico Butti, esposto a Brera nel 1888.

TAVOLA XII

42.

42 Rondinella

Ubicazione sconosciuta
1892, bronzo
esposizioni: 1892, Milano, Permanente, n. 337, p. 28
bibliografia: *Società per le Belle Arti...*, 1892, n. 285, p. 32.

43.



43 Monumento a Alessandro Bonvicino detto Il Moretto (bozzetto)

Ubicazione sconosciuta
1893, gesso
documenti: Archivio storico dell'Ateneo di Brescia presso l'Archivio di Stato di Brescia, busta 119
bibliografia: *Per un monumento...*, 1893; GRUBICY 1893; "La Famiglia Artistica"..., 1893; NICODEMI 1923, tav. XIV-XV; PANAZZA 1985, p. 176; TERRAROLI 1991, pp. 108-109.

Mentre l'Ateneo di Brescia discuteva l'idea di erigere un monumento a Alessandro Bonvicino detto il Moretto, utilizzando i fondi del legato del pittore Giovanni Battista Gigola, Ghidoni fu spinto da alcuni artisti bresciani, suoi amici, a presentare, prima ancora che nella primavera del 1893 fosse indetto ufficialmente il concorso, un bozzetto che aveva carattere allegorico ed era chiaramente ispirato al monumento milanese alle Cinque Giornate di Giuseppe Grandi, che -inaugurato nel novembre 1894- era però già noto ai milanesi. L'iniziativa non fu presa in considerazione dall'Ateneo, che procedette secondo la prassi usuale con la pubblicazione di un bando per un concorso a carattere nazionale. Contro le norme previste, in particolare quelle che richiedevano che il monumento prevedesse una statua con la vera effigie del Moretto, si levarono diverse proteste, in quanto si riteneva che quelle clausole limitassero la libertà dell'artista e fossero state introdotte per bocciare a priori il bozzetto di Ghidoni. L'opera perduta è documentata da due fotografie d'epoca conservate presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. 986-10011/10015).

44.



44 Monumento a Alessandro Bonvicino detto Il Moretto (bozzetto)

Ubicazione sconosciuta. Già Brescia, Ateneo di Brescia
1893, gesso
documenti: Archivio storico dell'Ateneo di Brescia presso l'Archivio di Stato di Brescia, busta 119
bibliografia: *Per un monumento...*, 1893; GRUBICY 1893; "La Famiglia Artistica"..., 1893; *Per il monumento...*, 1893; *Pel monumento...*, 1893; *Pel monumento...*, 1893; *Per il monumento...*, 1893; PANAZZA 1985, p. 176; TERRAROLI 1991, p. 109.

Dopo le polemiche (vedi scheda precedente), Ghidoni realizzò una seconda versione più tradizionale del bozzetto tenendo conto delle clausole del concorso indetto dall'Ateneo. Tutti i bozzetti, al concorso parteciparono 34 artisti, furono esposti al pubblico il 17 dicembre 1893 nella Crociera di San Luca; la Commissione giudicatrice, presieduta da Giuseppe Zanardelli e composta da Ettore Ferrari, Gaetano Villa (scultore), Gaetano Moretti (architetto), Odoardo Tabacchi (assente per malattia), si riunisce il 26 dicembre e ferma l'attenzione sui bozzetti 6 e 19 presentati coi motti "Ideale" e "Lidia"; il primo risulta essere opera di Ghidoni, il secondo di Antonio e Attilio Carminati di Bergamo; ad essi vanno rispettivamente il 1° e il 2° premio (lire 1.000 e lire 500). Tuttavia la Commissione non ritiene che i bozzetti siano adatti all'esecuzione del monumento e viene deciso di riaprire il concorso tra i primi sette classificati. In realtà si va verso un accordo con Ghidoni, forse grazie all'intervento di Antonio Tagliaferri. Un ordine del giorno votato dall'Accademia il 26 agosto 1894, che richiama una precedente deliberazione del 15 aprile, stabilisce, "vista la fotografia del bozzetto presentato ora dal Ghidoni con nuovo piedistallo, sentite le osservazioni del Vice Presidente e di alcuni soci", di commettere definitivamente l'esecuzione del monumento a Ghidoni. Il contratto viene stipulato il 26 novembre 1894 presso il notaio Giuseppe Casari. L'opera è documentata da una fotografia conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. H 346-3543), con una didascalia sul retro che indica la proprietà dell'Ateneo, e da una lastra fotografica già presso Rosy Ghidoni, in cui si intravede anche il primo bozzetto.

45.



45 Angelo

Ubicazione sconosciuta
1893-1894, gesso, 130 (altezza)
documenti: Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo (Fondo Mandati, Esercizio 1893, mandato n. 235, ord. n. 536, lire 500).
L'opera, documentata da una lastra fotografica già conservata presso Rosy Ghidoni, è identificabile con il modello per una delle due sculture delle schede che seguono, eseguiti nel 1893 e 1894. Al primo dei due modelli fa riferimen-

to la *Perizia del modello in gesso di Domenico Ghidoni* firmata dall'ingegnere Paolo Cesa Bianchi, architetto del Duomo di Milano, su carta intestata della Veneranda Fabbrica: "Onorevole Amministrazione della Fabbrica/Milano, 6 settembre 1893. Oggetto: Propone il pagamento di lire 500 allo scultore sig. Ghidoni Domenico (via Giuseppe Sirtori) che à consegnato in cantiere San Gerolamo il modello in gesso di statuina alta 1,30 figurante un angelo destinata pel gugliotto verso l'Arcivescovado. Anche il Ghidoni, giovane modesto e di gran sentimento, fu dei scelti per lo studio di un modello da statuina d'angelo alta 1,30 che scolpita in marmo dai marmisti della Fabbrica andrà posta in opera in uno dei tabernacoli o nicchie al primo ordine della cima o piramide del nuovo gugliotto verso l'Arcivescovado. È stato il Ghidoni nel suo studio l'unico dei giovani artisti stati designati a fare per il gugliotto c.s., che abbia soddisfatto nel rapporto del carattere che deve avere la statuina. Egli infatti come gli fu affidata dallo scrivente la fotopia del bel dipinto fatto dal Bergognone all'abside di San Smpliciano si ripropose nel suo angelo di tradurre tutta la idealità sentita con grande purezza nei svariati tipi d'angelo di quel dipinto. E il tentativo suo, giudica lo scrivente, appieno riuscito e a tutta prima opera. Egli però non à seguito puramente e semplicemente il proprio sentimento d'artista a fare il modello dell'angelo, ma volle con intensa fede e proposito senza venir meno alla propria originalità fare l'opera a quello stile prescritto. Perciò lo scrivente specialmente qui ne scrive come a indicare questo Artista giovane dei pochi che si denno tener d'occhio a quando la Fabbrica ne richiedesse a' lavori dell'alta scultura iconica individualità così distinta, paziente, studiosa e modesta. Propone da ultimo il sottoscritto che siano tosto pagate lire 500 (cinquecento) al Ghidoni Domenico a pieno pagamento dell'opera fatta. /ing. Paolo Cesa Bianchi".

L'Archivio della Veneranda Fabbrica conserva anche la ricevuta di pagamento di lire 500, datata al 19 settembre 1893, quietanzata da Ghidoni, "per modello in gesso di statua d'angelo per il gugliotto verso l'Arcivescovado".

46.

46 Joram

Milano, Duomo, gugliotto verso l'Arcivescovado
1893, marmo, altezza 130
documenti: Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica (Fondo Lavori Duomo, cartella 59, fasc. 3. Relazioni Annuali Opere)
bibliografia: NEBBIA 1907, pp. 238-239.

Dalla relazione di Paolo Cesa Bianchi relativa ai lavori previsti per il gugliotto verso l'Arcivescovado, indirizzata ai marmisti della Fabbrica per l'anno 1893, datata al 7 febbraio 1893: "Le 8 statue maggiori si devono subito mettere allo studio. Lo scrivente propone come segue e cioè di applicare allo studio dei modelli che si vogliono di statua d'ange-

lo: (Abrax) = lo scultore Pisani; (Asa) = Carminati; (Joram) Ghidoni; (Josaphat) = Sozzi. Di statua rappresentante (David) = Secchi; (Mosè) = Buzzi o Donelli; (Salomone) = Abate; (R [illeggibile]) = Casi o Danielli".

In realtà Ghidoni eseguì due sculture, ovvero anche lo Josaphat che nell'elenco di Cesa Bianchi era affidato a Sozzi (vedi schede seguenti).

47.

47 Angelo

Ubicazione sconosciuta
1893-1894, gesso, altezza 135
documenti: Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica.

Modello per il secondo "angelo", probabilmente per lo Josaphat che nell'elenco di Cesa Bianchi era ancora affidato a Sozzi. Rimane nell'Archivio della Veneranda Fabbrica la "Perizia del modello in gesso di Domenico Ghidoni" firmata da Paolo Cesa Bianchi su carta intestata della Veneranda: "Onorevole Amministrazione della Fabbrica/Milano, 21 aprile 1894/Oggetto: Propone il pagamento di lire italiane 600 da farsi allo scultore Domenico Ghidoni, domiciliato in via Gius. Sirtori n. 4 per l'opera fatta di un modello in gesso della statua di un angelo alta 1,35 che scolpita dai Marmisti della Fabbrica andrà d'opera sul nuovo gugliotto verso l'Arcivescovado nella corona di nicchie al piede dell'aguglia o cima. Il modello fatto da prima in creta e posta in gesso di statua come contro dal controcitato artista è di reale merito artistico come e più ancora dell'altro modello di angelo pella stessa aguglia fatto dallo stesso artista. Il sottoscritto ne propone il pagamento nella meritevole somma di italiane lire 600 seicento. La statua in marmo e riproduzione del modello verrà eseguita dai Marmisti della Fabbrica e nella costoro lavorazione lo scultore Ghidoni si è riservato di prestare -se richiesto e all'evenienza- la propria sorveglianza a far sì che la statua riesca propriamente bella come la si desidera e la si distingue già nel modello./ing. Paolo Cesa Bianchi". Rimane anche la ricevuta di pagamento di lire 600 a favore di Ghidoni, datata al 23 maggio 1894, per "modelli in gesso di una statua d'angelo da scolpirsi in marmo dai marmisti di questa Fabbrica e destinata pel gugliotto verso l'Arcivescovado" (Fondo Mandati. Esercizio 1894, mandato n. 91, ord. n. 302, lire 600).

48.

48 Josaphat

Milano, Duomo, gugliotto verso l'Arcivescovado
1893-1894, marmo, altezza 130
documenti: Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica (Fondo Lavori Duomo, cartella 59, fasc. 3. Relazioni Annuali Opere)
bibliografia: NEBBIA 1907, pp. 238-239.

"Più recentemente, sotto l'Arch. Cesa-Bianchi, la decorazione dei due nuovi gugliotti N.O. e S.E., agli angoli del tribuno, richiedeva ancora l'opera degli sta-

tuari (...). Sul gugliotto S.E., il Mosè ed il David furono condotti sui modelli del Secchi, il Salomone ed il Roboam su quelli dell'Abate, l'Asa del Carminati, l'Abias del Novi, Josaphat et Ioram del Ghidoni e, sul vertice, il San Gioachino del Pogliaghi. In più d'una delle quali sculture, sebbene tutte vibranti di quello spirito moderno che all'occhio del contemporaneo par talora stridere accanto ad altre espressioni d'arte nobilitate dall'orma del tempo, l'attenzione deve fermarsi con singolare riguardo" (NEBBIA 1907).

49.



49 Pulpito neogotico

Ubicazione sconosciuta
1893, gesso

Documentato da una fotografia conservata presso l'archivio Migliorati a Ospitaletto.

50.



50 Urna di Fanny *

Brescia, collezione ingegnere Piero Lechi
1893, terracotta verniciata in due toni di colore marrone, 34x50x32

iscrizioni: sulla fronte dell'urna "POVERA FANNY - VISSE XIV ANNI - MIRABILE ESEMPIO - DI FEDELTA' - IN TEMPI DI POCA FEDE - 10/9/1893"; sul fianco sinistro "GHIDONI 1893"; sotto le nicchie angolari da sinistra "FEDELTA' - AMORE - GRAZIA - INTELLIGENZA".

L'urna proviene dalla villa Lechi-Valotti di Erbusco e venne commissionata dalla contessa Vittoria Rosmini, che nel 1888 aveva sposato il conte Antonio Valotti. All'interno dell'urna, restaurata nel 1995 da Roberto Gigola di Gussago (BS), è stata ritrovata una piccola cassetta, contenente le ceneri della cagnolina Fanny, con la scritta: *Hic jacet Quod de illa mortale fuit. Morta il 9 gennaio 88.* La data sull'urna e quella sulla scatoletta non concordano, ma è probabile che le ceneri

siano state portate da Vittoria Rosmini a Brescia da Milano in occasione delle nozze e che successivamente sia stata commissionata a Ghidoni l'urna. L'opera è documentata in una fotografia d'epoca riferibile all'ingegnere Giovanni Tagliaferri depositata presso l'Archivio fotografico bresciano.

51.



51 Tomba del cane Jack

Opera parzialmente distrutta. Già Casa Tagliaferri, Vilminore di Scalve (BG) 1893 circa

Per il giardino di casa Tagliaferri a Vilminore Ghidoni realizzò per conto di Carlo Tagliaferri, fratello di Antonio, una tomba in terracotta per il cane Jack, un terranova, che raffigurava il cane disteso su un basamento ornato da un altorilievo con un schiera di cagnolini afflitti per la morte del loro compagno. Su un cartiglio era la scritta: "Al più fedele degli amici, Jack, nato in Terranova e qui decesso". La tomba è documentata da due fotografie d'epoca riferibili a Giovanni Tagliaferri, ora depositate presso l'Archivio fotografico bresciano. Il manufatto è andato distrutto dopo la seconda guerra mondiale; il solo cane, rimasto quasi integro, è conservato in collezione privata a Cremona.

52.



52 Modello per edicola funeraria *
Montichiari, collezione Lidia Falsina Montini. Già collezione Angelo Teotti 1894 circa, gesso, 30x20x26

La figura di Cristo, in piedi davanti ad una parete con una grande croce in rilievo, è da collegare a soluzioni simili adottate in diverse commissioni funerarie.

53.



54.



54 Edicola Podreider

Milano, Cimitero Monumentale, Necropoli, sp. 42
1894, monumento in pietra di Rezzato, statue in marmo bianco di Carrara, 280x258x313
documenti: Milano, Comune di Milano. Settore Servizi Funebri, Ufficio Archivio bibliografia: GIARRATANA 1911; VICARIO 1995, p. 166, fig.; GINEX - SELVAFOLTA 1996, p. 78.

L'edicola è dedicata al cavaliere Francesco Podreider, morto il 12 maggio 1894. Secondo i progetti grafici di Ghidoni presentati all'Ufficio Tecnico Municipale, datati 29 e 30 agosto 1894, la figura ai piedi di Cristo avrebbe dovuto essere un

53 Cristo

Ubicazione sconosciuta. Già Ospitaletto, collezione Rosy Ghidoni 1894, gesso, altezza 58,5
esposizioni: 1985, Ospitaletto
bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, p. 52, fig..

Il gesso, che nel 1985 era conservato nella collezione di Rosy Ghidoni e che venne esposto alla mostra di Ospitaletto, non è più stato rintracciato dopo la sua morte (1999). L'opera è da porre in relazione con il Cristo della tomba Podreider (vedi scheda n. 54).

nudo. Il 21 settembre lo scultore inoltra richiesta affinché gli venga approvata una variante per la porticina d'accesso alla cripta sul retro, come da disegno pure allegato alla pratica. La richiesta di collaudo data al 14 ottobre 1895.

Gesù scaccia i profanatori dal tempio è titolo e tema dell'ardita composizione. La struttura a ripidi gradini dell'edicola -al cui interno si accede dalla piccola porta posteriore- è concepita dall'artista allo scopo di enfatizzare la drammaticità della scena, la cui profondità è sottolineata dall'artificio utilizzato nella modellazione della figura riversa sulla scala e dalle membra espressionisticamente allungate.

55.



55 "Lasciate che i pargoli vengano a me"

Ubicazione sconosciuta. Già Ospitaletto, collezione degli eredi Ghidoni 1894 circa, marmo

bibliografia: NICODEMI 1923, tav. XIII.

Segnalato da Nicodemi in raccolta Ghidoni ad Ospitaletto; è documentato da una fotografia d'epoca conservata nell'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 979-9943).

56.



56 Busto di uomo

Ubicazione sconosciuta
1894 circa, gesso

Documentato attraverso una lastra fotografica già conservata presso Rosy Ghidoni ad Ospitaletto.

57.



57 Ritratto di Nini Manziana

Ubicazione sconosciuta. Già Milano, collezione privata
1894 circa, gesso

bibliografia: NICODEMI 1923, tav. XXXII (Ritratto di signora).

Documentato anche da una fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. 983-9981).

58.



58 Ritratto di Nini Manziana *

Brescia, collezione privata
1894 circa, bronzo, 43x20x41

iscrizioni: firmato davanti in basso "D.Ghidoni/Fond. G.Vezzoli, Brescia"
esposizioni: 1985, Ospitaletto
bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, pp. 84-85, figg.

È un tipo di volto femminile in cui si può riconoscere, idealizzato, quello di Nini Manziana; la provenienza del bronzo dalla collezione di Maria Bambina Ghidoni indica che l'artista aveva voluto trattenere l'opera presso di sé.
TAVOLA XIII

59.



59 Testa di giovane

Ubicazione sconosciuta
1894 circa, gesso

Documentato da una fotografia conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 980-9951), dove compare accanto a una versione del busto della figura centrale de *Le nostre schiave* (scheda n. 61) e al *Busto di uomo con cappello* (vedi scheda successiva).

60.



60 Ritratto di uomo con cappello

Ubicazione sconosciuta
1894 circa, creta

Documentato da una fotografia conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 980-9951).

61.



61 Le nostre schiave (Busto femminile)

Ubicazione sconosciuta
1894 circa, gesso

Variante della figura centrale del gruppo *Le nostre schiave* (scheda n. 63). Documentato da una fotografia conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 980-9951).

62.



62 Le nostre schiave (busto centrale) *
Montichiari, collezione Lidia Falsina Montini. Già collezione Angelo Teotti 1894, gesso, 52x48x35

È il busto della figura centrale del gruppo alla scheda seguente. Il gesso corrisponde nelle dimensioni e nel taglio alla porzione dell'opera che risulta indicata in una fotografia d'epoca ritoccata dall'artista, della quale rimane la lastra originale (fig. p. 28). È da mettere in relazione con il busto in marmo (scheda n. 93), ricavato da questo gesso.



63.



63 Le nostre schiave (frammento) *
Ospitaletto, collezione Franca Stefanini. Già Ospitaletto, collezione Rosy Ghidoni 1894, gesso patinato rosa, 108x106x85; frammento di una gamba con scarpetta 39x20x15 (misure originarie dell'opera completa tratte dalla scheda di notifica inviata il 18 marzo 1894 dallo scultore all'Accademia di Brera in vista dell'accettazione alla Esposizione Triennale d'arte del 1894: 240x160x160)
esposizioni: 1985, Ospitaletto (frammento)
documenti: Milano, Archivio della Accademia di Belle Arti di Brera (CARPI F II

28. "Esposizione Nazionale in Milano 1894")
bibliografia: B.C. 1894; BERSELLINI 1894, p. 11; C.T. 1894; GIARRATANA, 1911; BOZZI 1921, s.p.; GLISSENTI 1921, p. 174; NICODEMI 1923, p. 10 e sgg., fig.; LONATI 1976, p. 15; PANAZZA 1985, p. 176; ABENI - SPIAZZI 1985, pp. 10 e 33; DE MICHELI 1992, pp. 297-298; VICARIO 1995, pp. 155-157.

La figura di destra è quanto oggi rimane dell'opera, capolavoro della plastica verista dell'Ottocento; essa è stata recu-

perata dal degrado in occasione della mostra e dell'edizione del presente volume, ri assemblando i frammenti rimasti e affidandoli al competente lavoro del restauratore Volta. Il gesso, che seguì lo scultore in tutti i suoi spostamenti, venne in data non precisabile tagliato con cura dall'autore nel punto di congiunzione tra le prime due figure dalla sinistra e l'ultima figura, forse per facilitarne il trasporto (si veda il testo di Renata Casarin nel volume per gli approfondimenti sulla tecnica d'esecuzione dell'opera, sui restauri e sulla descrizione delle mutilazioni). L'aspetto originario del gesso è documentato dalle fotografie d'epoca recuperate (vedi p. 28), che ci rimandano una composizione calibrata pur nella sua complessità, a struttura piramidale, che culminava nella figura centrale, frontale rispetto a chi guarda (scheda n. 62).

Il tema letterario e iconografico della prostituta appare di stretta derivazione dalla letteratura francese realista o "maleletta", ampiamente diffusa a Milano almeno dagli anni Ottanta: tra le fonti letterarie ovviamente Zola e soprattutto Baudelaire in primo piano (come aveva visto subito Gian Pietro Lucini), ma anche il milanese Paolo Valera -*Milano sconosciuta* del 1879, *I lupanari di Mantova* del 1880, *Amori bestiali* del 1884- e ancora Medardo Rosso sul fronte della traduzione plastica: dalla veristica e provocatoria testa di *Mezzana* (nota anche come *La ruffiana*) databile al 1882 all'ugualmente cruda e accusatoria maschera femminile intitolata da Rosso *Carne altrui*, riferibile all'anno seguente. Il " frammento" di Rosso -lo scultore, assolutamente incompreso nella sua grandezza di sintesi formale, venne spesso accusato dalla critica di non riuscire a esprimersi con composizioni complete- diviene per Ghidoni lo spunto per un gruppo in cui al contrario è totale l'aderenza al realismo del soggetto. Lo scultore narra, racconta e fissa nella creta, poi nel gesso, una situazione del tutto reale, scegliendo una scala al vero per le dimensioni. Una prova riuscita degli assunti del verismo sociale, che nelle sue massime espressioni si traduce in simbolico tema di denuncia (per le note storiche sull'opera e sulla sofferta vicenda della non ammissione alle Esposizioni Riunite del 1894 si rimanda alle pp. 27-31).

TAVOLA XI

64.



64 Sulla buona via

Ubicazione sconosciuta. Già Torino, collezione De Amicis 1894, gesso, 80x60x23,5
esposizioni: 1894, Milano, Triennale, n. 46
documenti: Milano, Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Brera (CARPI F II 28. "Esposizione Nazionale in Milano 1894")
bibliografia: *Almanacco Socialista per il 1895*, 1894, fig.; BERSELLINI 1894, pp. 10-12; *Esposizioni Riunite...*, 1894, n. 46, p. 6; NICODEMI 1923, tav. XXX.

"il Ghidoni afferma l'arte sua forte e squisita insieme in un piccolo gruppo in marmo (...). Cinque teste di fanciulli curve sopra un libro di scuola. Felice l'espressione di ognuno di essi e tutti modellati con grandissima arte" (BERSELLINI 1894, p. 11). In realtà, il catalogo della

rassegna indicava l'esecuzione in gesso del gruppo scultoreo, la cui patinatura dovette trarre in inganno Bersellini, che riporta erroneamente anche il numero delle teste dei fanciulli.

L'opera, riferibile nel soggetto a un tema caro a Edmondo De Amicis, alla cui collezione ora in parte dispersa originariamente apparteneva, fu riprodotta sull'*Almanacco Socialista per il 1895* e in una cartolina edita attorno alla stessa data da Calzolari & Ferrario di Milano. Sull'*Almanacco* l'immagine era associata a un articolo di Paola Lombroso sul tema della scuola, accusata di privilegiare i bimbi di famiglie facoltose. Lombroso nel suo testo legge polemicamente l'opera di Ghidoni come testimonianza della "felice trama dell'infanzia" privilegiata, seguita con amore nello studio, in contrasto con le tristi condizioni dei figli dei lavoratori. Il tema della lettura infantile era frequente nella pittura e nella scultura di genere dell'epoca; si veda almeno *Pagine d'album* di Eugenio Pellini, anch'esso del 1894.

65.



65 In teatro

Ubicazione sconosciuta
1894, gesso, altezza 165
documenti: Milano, Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Brera (CARPI F Il 28. "Esposizione Nazionale in Milano 1894").

Le notizie relative all'opera sono tratte dalla scheda di notifica inviata il 18 marzo 1894 dallo scultore all'Accademia di Brera in vista dell'accettazione dell'opera alla Esposizione Triennale d'arte del 1894, nel cui catalogo però non compare. La scheda specifica anche il prezzo proposto da Ghidoni, lire 600.

L'opera, o meglio una parte di essa, è documentata in una fotografia d'epoca che ritrae anche il giovane Ghidoni conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 987-10025).

66.



66 San Luigi Gonzaga

Brescia, collezione privata
1894, bronzo, 26x9x9
iscrizioni: sulla base davanti "A NINI"; sul lato destro "D. GHIDONI 94"
esposizioni: Milano, 1921
documenti: Brescia, Archivio dei Civici Musei, Cartella Ghidoni.

L'opera non compare in catalogo con il titolo esatto, ma venne certamente esposta, come prova un appunto manoscritto di Carlo Manziana in qualità di prestatore. Donata, come dice la dedica, a Nini Manziana.

67.



67 Frammento di testa femminile *

Ospitaletto, collezione Stefanini. Già Ospitaletto, collezione Rosy Ghidoni
1894 circa, gesso, 29x20x27
esposizioni: 1985, Ospitaletto
bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, pp. 49; DE SANTI 1995, p. 112 (errate indicazioni di misure e tecnica).

68.



68 Busto di Nini Manziana *

Brescia, collezione privata
1894, gesso, 40x58x30
iscrizioni: sulla base "1894".

Da riferire al successivo busto in marmo.
TAVOLA XIV

69.



69 Busto di Nini Manziana Tagliaferri *

Brescia, collezione privata
1895, marmo, 48x41x22
iscrizioni: sotto la spalla destra "A NINI/ E GIOVANNI/ L'autore D. Ghidoni"
esposizioni: 1985, Ospitaletto
bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, pp. 50-51, figg..

Dono di Domenico Ghidoni a Nini Manziana e Giovanni Tagliaferri in occasione delle nozze celebrate in quell'anno.

70.



70 Ritratto di Nini Manziana Tagliaferri a figura intera *

Brescia, collezione dottor Pietro Capretti
1895 circa, gesso patinato, 42x14x17

Il gesso appare accanto al *Busto di Nini Manziana* (scheda n. 69) e *Busto di Nini Manziana Tagliaferri* del 1899 (scheda n. 91) in una fotografia scattata da Giovanni Tagliaferri, ora depositata presso l'Archivio fotografico bresciano.



71 Monumento a Pompeo Bettini
Ubicazione sconosciuta. Già Milano, Cimitero Maggiore
1896-1897
documenti: Milano, Archivio del Cimitero Maggiore.

L'opera, rimasta al Cimitero Maggiore di Musocco fino all'esumazione del corpo avvenuta il 2 giugno 1917, è documentata da una fotografia conservata tra le carte di Ghidoni, che custodiva anche un ritratto fotografico dell'amico Bettini. Pompeo Bettini, nato a Verona nel 1862, muore a Milano il 15 dicembre 1896 di meningite. Poeta e pubblicista, correttore di bozze alla Sonzogno e autore nel 1893 della prima traduzione italiana del *Manifesto del Partito Comunista* di Karl Marx - diffusa in opuscolo da "Critica Sociale", rivista del Partito Socialista Italiano di cui fu tra i principali collaboratori-, Bettini fu anche redattore delle altre principali pubblicazioni socialiste milanesi. Visse poveramente, amato e stimato dall'intera cerchia di militanti e intellettuali gravitanti attorno a Filippo Turati. Tra le sue opere ricordiamo almeno *Versi*, con illustrazioni di Attilio Pusterla, E. Quadrio ed., Milano 1887 e *La toga del diavolo*, Ed. Brigola, Milano 1897.

72.



72 Monumento Da Ponte
Brescia, Cimitero Vantiniano, Portico VIII
1897, marmo di Botticino e bronzo, in-

cisioni in marmo con dorature, 293x200x90 (l'arcata), 160x79x50 (la figura)
iscrizioni: firmato sul basamento in basso a sinistra "D. Ghidoni '97"
documenti: Archivio del Cimitero Vantiniano, Cartella Tomba di famiglia Da Ponte e Registro Protocollo 18 gennaio 1862 al 31 dicembre 1927 (n. 600, 14 agosto 1897 e n. 610, 9 ottobre 1897)
bibliografia: GIARRATANA 1911; ABE- NI - SPIAZZI 1985, pp. 52-53; TERRAROLI 1987, n. 48; LONATI 1988, p. 40-42; TERRAROLI 1990, pp. 88-90 e p. 89, fig.; VICARIO 1995, p. 167, fig.

La Commissione del Campo Santo di Brescia concesse nel gennaio 1864 ai nobili fratelli Giovita, Lodovico, Carlo e Adelaide Da Ponte lo spazio per una sepoltura di famiglia nell'arcata XI della "prima ala a mattina del Cimitero" (oggi Portico VIII). Nell'aprile 1897 il cavaliere Pietro Da Ponte presentò richiesta di acquisto della "testata di mezzodi adiacente alla sua tomba di famiglia" e, ottenuta la concessione, chiese di poter collocare il monumento che fu realizzato nello stesso anno da Ghidoni. Pietro Da Ponte (Brescia 1833-1918), di condizione agiata, fu appassionato studioso di storia, letteratura e arte bresciane. Socio dell'Ateneo dal 1868, è stato fra i promotori del Museo dell'Età Cristiana (1876), membro per diversi decenni del Consiglio direttivo della Scuola comunale di Disegno "Moretto", vice presidente della Commissione amministratrice della Biblioteca Queriniana, regio ispettore degli scavi e dei monumenti, conservatore dei Civici Musei e membro di diverse accademie. Gli si devono, tra l'altro, il catalogo dell'"Esposizione della pittura bresciana a cura dell'Ateneo di Brescia" (1878) e la prima monografia dedicata a *L'opera del Moretto* (1898).
TAVOLA XVII

73.



73 San Matteo
Alzano Lombardo (BG), chiesa parrocchiale
1897 circa, marmo
bibliografia: *L'inaugurazione...*, 1922; FORNONI 1923, p. 36; PATELLA 1975, pp. 125-126.

"Il Muzio fu felice anche nella scelta degli scultori che prepararono al cav. Davide Lombardi di Rezzato i modelli delle statue e degli ornati. A Donato Barcaglia fu affidata la modellazione dell'Assunta che corona il fastigio e quella degli Evangelisti Luca e Marco ai lati del primo ordine architettonico. Al cav. Domenico Ghidoni, l'autore del monumento al Moretto a Brescia, vennero affidate le statue degli Evangelisti Matteo e Giovanni ai lati dell'Assunta sul fastigio e questi, specialmente nel San Matteo, si confermò valente artista (...). Fu quindi nel 1897 che gli Alzanesi poterono dire di aver condotto a termine la loro chiesa" (FORNONI 1923).

74.



74 San Giovanni Evangelista
Alzano Lombardo (BG), chiesa parrocchiale
1897 circa, marmo
bibliografia: *L'inaugurazione...*, 1922; FORNONI 1923, p. 36; PATELLA 1975, pp. 125-126.

Vedi scheda precedente.

75.



75 Ritratto di Carlo Tagliaferri *
Brescia, collezione privata
1898 circa, gesso, 40x40x10

Carlo Tagliaferri, figlio di Giovanni e Nini, nacque nel 1898. Il ritratto è riferibile al suo primo anno di vita.

76.



76 Monumento funerario
Provincia di Brescia, Cimitero
1898, marmo, 105x155x85

Il monumento, di cui per volontà dei concessionari non vengono indicati né il nome né la collocazione cimiteriale, si riferisce a una famiglia di liberi professionisti. Il committente aveva creato in provincia di Brescia un'azienda agricola modello, fu volontario garibaldino nel 1866, studiò legge ed esercitò l'avvocatura, ma dedicò il suo tempo anche agli interessi artistici che, fin da giovane, lo avevano spinto a coltivare con buoni risultati la pittura. Partecipò a diverse esposizioni di "Arte in famiglia" e del "Circolo Artistico" con quadri di genere e di soggetto patriottico e ritratti. Nel 1885 entrò a far parte del Consiglio amministrativo della Scuola comunale di Disegno (poi intitolata al "Moretto") divenendone successivamente il primo direttore. Fu consigliere comunale, vicino a Zanardelli, dal 1899 al 1904, consigliere della Commissione amministrativa dell'Istituto Pavoni (dal 1896 al 1908). Socio dell'Ateneo dal 1893, fornì con i suoi studi sul Moretto le notizie storiche che dovevano servire, anche a norma del bando, agli aspiranti al concorso per l'erezione del monumento al pittore. Alla sua morte alcuni suoi dipinti vennero destinati all'Ateneo ed alla Pinacoteca di Brescia, tra i quali una tela che ha per soggetto "L'emigrante".

77.



77 Figura togata
Ospitaletto, collezione Luigi Morandi
1898, gesso, 43x19,5x29

Il gesso è rivestito di una patina bronzea probabilmente successiva. Riferibile al personaggio sulla destra del bozzetto alla scheda seguente.

78.



78 Gruppo allegorico per il Palazzo di Giustizia di Roma (bozzetto)
Ubicazione sconosciuta
1898, gesso

L'opera, riferibile come la successiva al concorso per il Palazzo di Giustizia di Roma, è documentata da una fotografia d'epoca conservata presso gli eredi dello scultore.

Nel 1889 erano iniziati i lavori per la costruzione del ponte Umberto I e dello stesso Palazzo di Giustizia. Il Comune aveva appositamente acquisito un'area militare al di fuori degli spalti di Castel Sant'Angelo ed espropriato e demolito alcuni edifici di proprietà privata. Il concorso pubblico per la progettazione del nuovo complesso giudiziario era stato bandito dal Comune nel 1880, e vide vincitore l'ingegnere Guglielmo Calderini, già ideatore del quadriportico della Basilica di San Paolo. Infine, nel 1898 e a lavori già molto avanzati, fu bandito il concorso per la realizzazione delle sculture decorative da collocare in corrispondenza della facciata sul Tevere. Presidente della commissione consultiva per il Palazzo fu nominato Giuseppe Zanardelli. Una parata di oratori e giureconsulti doveva riassumere la continuità storica tra diritto romano e legislazione contemporanea. Il progetto ghidoniano non fu

accolto e la facciata, movimentata da un corpo mediano a tre piani e due ali più basse, fu coronata all'estremità da una quadriga bronzea opera di Ettore Ximenes e da statue colossali di giureconsulti (di E. Maccagnani, E. Quattrini, M. Benini, M. Tripisciano, A. Dazzi, E. Bianchi), che ora ornano le rampe di accesso. L'ingresso principale fu sormontato dal gruppo scultoreo della Giustizia in trono tra la Legge e la Forza, opera di Enrico Quattrini, che secondo il giudizio espresso dalla commissione rispondeva perfettamente allo spirito del concorso, in quanto "risoluto, quasi a dire architettonico, senza perdere nulla delle statuaria". Nel cortile interno fu posizionata una grande statua della Legge, dello stesso Quattrini, con altre statue di giureconsulti. All'interno dell'edificio, nell'Aula Magna, affreschi di Cesare Maccari e allievi. Sulla facciata posteriore di piazza Cavour il gruppo bronzeo sul fastigio di P. Bartolini.

catalogo delle opere

79.



79 Gruppo allegorico per il Palazzo di Giustizia di Roma (bozzetto)
Ubicazione sconosciuta
1898, gesso

L'opera è documentata da una fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei di Brescia d'Arte e Storia (inv. A 984-9991). Il bozzetto si riferisce, come quello alla scheda precedente, alla partecipazione di Ghidoni al concorso bandito nel 1898 per le opere decorative destinate ad ornare il nuovo Palazzo di Giustizia di Roma.

80.



80 Monumento a Alessandro Bonvicino detto Il Moretto
Brescia, piazza Moretto

1898, statue fuse in bronzo e basamento in marmo di Botticino, altezza della statua 350

documenti: Archivio storico dell'Ateneo di Brescia presso l'Archivio di Stato di Brescia, busta 119; Archivio del Comune di Brescia (presso l'Ufficio del Protocollo in Palazzo Loggia), Atti del Consiglio comunale di Brescia, 7 aprile 1897, 2 maggio 1898, 22 luglio 1898; Archivio Tagliaferri; Archivio dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia

bibliografia: Brescia ad Alessandro Bonvicino..., 1898; Il monumento al Moretto, 1898; L'opera d'arte, 1898; Per l'inaugurazione del monumento..., 1898, p.16; FENAROLI - CICOGLIA 1902, p. 117; GNAGA 1905, p. 40; GIARRATANA 1911; NICODEMI 1921, La 2ª mostra..., p. 121; NICODEMI 1923, p. 12; MAINETTI 1932; LONATI 1976, p. 12; ROBECCHI 1981, p. 137; L'età zanardelliana..., 1984, p. 141; PANAZZA 1985, p.176; ABENI - SPIAZZI 1985, pp. 11 e 57-58; PIALORSI - SPINI 1988, pp. 28 e 48; TERRAROLI 1991, pp. 108-109; VICARIO 1994, p. 520, fig.; VICARIO 1995, pp. 158-160, figg..

Messi da parte i contrasti e le polemiche che avevano accompagnato il concorso, l'Ateneo di Brescia affidò a Ghidoni l'esecuzione del monumento. Con contratto del 26 novembre 1894 si stabiliva che l'opera avrebbe dovuto essere eseguita secondo il bozzetto presentato da Ghidoni "colle modificazioni al piedestallo quali appaiono dalla fotografia allegata al presente atto, salvo le piccole varianti suggerite dall'architetto Beltrami ed accettate dal Ghidoni"; oltre alla statua del protagonista, per cui si stabiliva un'altezza di m 3,50, lo scultore avrebbe dovuto fornire "quella rappresentante l'Arte mistica e i due bassorilievi rappresentanti *La Cena in Emmaus* ed il *Sudario*" in bronzo, da fonderci a cera persa. Venivano inoltre fornite indicazioni molto dettagliate per il basamento e Ghidoni si impegnava a completare l'opera entro il 1897; quale compenso veniva stabilita la cifra di lire 32.000, da dividersi in tre rate: alla firma del contratto (lire 6.000), dopo la presentazione dei modelli in gesso (lire 10.000), a saldo dopo lo scoprimento (lire 16.000). Diverse clausole contrattuali non vennero poi rispettate: i due bassorilievi non sono più realizzati (manca la documentazione relativa alla decisione di eliminarli) e sono sostituiti da due targhe con epigrafi e lo stemma del Comune; il termine di consegna del 1897 non è rispettato, perché i bronzi vengono fusi dalla ditta Luigi Giudici di Milano, che ultima il lavoro solo nel giugno 1898; i pagamenti sono effettuati il 12 gennaio 1897 per lire 10.000 e l'ultima rata è divisa in due, una prima parte di lire 8.000 "da riversarle al fonditore" il 16 luglio 1898 ed una seconda di lire 8.000, a saldo, il 7 settembre. L'inaugurazione avvenne, in forma solenne in un contesto di festeggiamenti e di manifestazioni culturali, il 3 settembre 1898; il discorso ufficiale fu pronunciato dall'on. Massimo Bonardi, quale presidente dell'Ateneo.

Alla realizzazione dell'opera ha collaborato, in diversi modi, Antonio Tagliaferri: oltre all'intervento del 1894 con lo studio progettuale del basamento secondo

le richieste di correzione dell'Ateneo (cfr. scheda n. 44), dai *Diari* dell'architetto risultano i progetti di alcuni dettagli del basamento (16-27 marzo e 8 aprile 1897), della cancellata di protezione in seguito rimossa (28-30 aprile 1897), dell'iscrizione (29-30 novembre 1897). Il 27 gennaio 1898 Tagliaferri scrive di essersi recato a Virle per la scelta dei marmi per la realizzazione del piedestallo. Tra le carte di Ghidoni, già presso gli eredi ad Ospitaletto, è un frammento del disegno del basamento, sezione verticale, su carta tela. Vuole una tradizione, non documentata, che per la figura de "L'Arte mistica" abbia posato Nini Manziana Tagliaferri.

Tra il 1906 e il 1907 Ghidoni era infine invitato dal direttore del Museo Patrio Luigi Cicogna, su invito della Giunta municipale, a rifare "tanto i fregi frontonari quanto quelli laterali" del monumento. TAVOLA XVI

81.



81 Monumento funerario (bozzetto)
Ospitaletto, collezione Stefanini
1898 circa, gesso, 91x51x48

Frammento di un bozzetto per monumento funerario. Dell'opera rimane uno schizzo a matita su carta in un taccuino dell'artista (Brescia, collezione Lidia Falsina Montini, *Taccuino*, foglio 3r).

82.



82 San Gaetano da Thiene
Gussago (BS), chiesa prepositurale di Santa Maria Assunta
1899, scagliola, altezza 300

documenti: Archivio parrocchiale di Gussago (attualmente in fase di riordino)
bibliografia: BEGNI REDONA 1985, pp. 6-9; TERRAROLI 1991, p. 123.

La decorazione plastica della chiesa parrocchiale di Gussago, realizzata tra il 1809 e il 1899, comprende 8 statue di santi in scagliola, collocate in nicchie lungo i muri perimetrali, ed 8 riquadri ad altorilievo, posti al disopra di ogni statua, che raccontano un episodio della vita del santo stesso. Le prime opere sono state eseguite, in tempi diversi, dallo scultore Ercole Peduzzi, che nel 1809 ha realizzato le statue di San Paolo e San Pietro ed i relativi altorilievi, e da artista ignoto cui si devono, in data imprecisata, il San Rocco e il San Nicola da Tolentino con i due rilievi annessi. I primi contatti tra la Fabbriceria e Domenico Ghidoni risalgono invece al 1893, quando si pensò di completare la decorazione e, per il tramite del pittore Francesco Rovetta, lo scultore fu sentito a Milano per l'esecuzione di tre statue in scagliola. Rovetta riferisce, con una lettera del 23 maggio 1893, che "potranno costare circa L. 3000 in tutto, posta alla stazione di Brescia" e che l'artista è disposto a venire a Gussago per un sopralluogo. La Fabbriceria però fu costretta a rinunciare alla proposta per mancanza di fondi e si rivolse allora a Vincenzo Gusmeri, che si offrì di eseguire tutte le opere al prezzo complessivo di lire 1000: il risultato, dopo la consegna della statua di San Vincenzo Ferreri e dei bassorilievi del Ferreri e di San Gaetano da Thiene, fu giudicato insoddisfacente e fonte di un contenzioso che si risolse con la decisione di rimuovere questi lavori e di commissionarne di nuovi a Francesco Gusmeri, fratello di Vincenzo, che era considerato artista più quotato. Nel 1896 Francesco Gusmeri comunica di aver terminato la statua e i due rilievi; le opere di Vincenzo vengono distrutte ed al loro posto si mettono le nuove di Francesco, che, l'anno successivo, si impegna a realizzare le due statue mancanti di San Giuseppe e di San Gaetano da Thiene con due rilievi: "uno (...) rappresenterà un episodio della vita di San Giuseppe; per l'altro, il soggetto resta a determinarsi". Francesco Gusmeri non porta però a termine il lavoro, perché muore suicida nei primi mesi del 1898, all'età di 35 anni. Si ritorna allora ad interpellare Ghidoni, questa volta attraverso Carlo Manziana, e si arriva alla stipula di un contratto, il 21 luglio 1898, tra il parroco, don Giorgio Bazzani, la Fabbriceria e lo scultore, che "si impegna a consegnare entro sei mesi da oggi due statue in scagliola" che "devono rappresentare San Gaetano Thiene e San Giuseppe". Il contratto prevede inoltre l'esecuzione di un "altorilievo decorativo con putti ed emblemi da porsi sulla nicchia soprastante il pulpito, ed altro bassorilievo sul di sopra delle nicchie rappresentante la Pentecoste od altro soggetto da convenirsi col Rev.o Sig. Prevosto", il tutto per un compenso pattuito in lire 2000. Le opere vennero trasportate da Milano nel maggio 1899 e Ghidoni fu definitivamente saldato il 3 maggio 1900.

83.

**83 San Giuseppe**

Gussago (BS), chiesa prepositurale di Santa Maria Assunta
1899, scagliola, altezza 300

documenti: Archivio parrocchiale di Gussago (attualmente in fase di riordino)
bibliografia: BEGNI REDONA 1985, pp. 6-9; TERRAROLI 1991, p. 123.

84.

**84 L'Angelo della Rivelazione**

Gussago (BS), chiesa prepositurale di Santa Maria Assunta
1899, scagliola, altezza 200

documenti: Archivio parrocchiale di Gussago (attualmente in fase di riordino)
bibliografia: BEGNI REDONA 1985, pp. 6-9; TERRAROLI 1991, p. 123.
TAVOLA XIX

85.

**85 La discesa dello Spirito Santo**

Gussago (BS), chiesa prepositurale di Santa Maria Assunta

1899, rilievo in scagliola, 120x130
bibliografia: BEGNI REDONA 1985, pp. 6-9; TERRAROLI 1991, p. 123.

86.

**86 Bozzetto per lastra tombale a rilievo**

Ubicazione sconosciuta
1899 circa, creta

Documentato da una lastra fotografica già conservata presso gli eredi dello scultore, il bozzetto è da riferirsi all'opera alla scheda seguente.

87.

**87 Monumento Bosisio**

Milano, Cimitero Monumentale, Riparto III, nn. 30-32-34

1899, marmo di Candoglia e bronzo, 55x150x215 (altorilievo in bronzo), 95x445x245 (misure totali del sepolcro)
documenti: Milano, Comune di Milano. Settore Servizi Funebri, Ufficio Archivio
bibliografia: GINEX - SELVAFOLTA 1996, p. 130.

L'altorilievo in bronzo venne realizzato in memoria di Anna Bosisio, morta diciottenne nel 1897, unica figlia di Luciano, agiato capomastro, e Carolina Annoni. Il 29 novembre 1899 il marmista Giovanni Pagani fu autorizzato a collocare il monumento, costituito dall'altorilievo opera di Ghidoni inserito su una base in pietra Simona, sostituita nel 1914 con lastre in marmo di Candoglia.

L'opera, raffigurante una fanciulla adagiata su un letto di rose, è uno dei primi esempi di un soggetto funerario molto apprezzato dalla borghesia lombarda che accedeva alla concessione al Monumentale. Ghidoni svolge il tema con sobri rimandi al gusto liberty, smorzato dagli ornati più tradizionali posti a contorno delle due lapidi.

TAVOLA XVIII

88.

**88 Bagnante**

Ubicazione sconosciuta

1899, gesso

bibliografia: NICODEMI 1923, tavv. XXV -XXVI.

L'opera è documentata da una fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei di Brescia (inv. A 983-9989) ed anche da diverse fotografie d'epoca, dove compare talvolta con il titolo di *Dopo il bagno*.

89.

89 Bagnante

Ubicazione sconosciuta

1899, marmo

esposizioni: 1899, Milano, Permanente, n. 302; 1921, Milano, Brera

bibliografia: Società per le Belle Arti..., 1899, n. 302, p. 33.

90.

90 Bagnante

Ubicazione sconosciuta. Già Milano, raccolta Ferrario, 1923

1899, bronzo

esposizioni: 1902, Pietroburgo

bibliografia: NICODEMI 1923, tavv. XXV-XXVI (è riprodotto il gesso, in contrasto con la didascalia).

91.

**91 Busto di Nini Manziana Tagliaferri**

Ubicazione sconosciuta

1899, gesso

catalogo delle opere

Il gesso è riprodotto in una fotografia scattata da Giovanni Tagliaferri, ora depositata presso l'Archivio fotografico bresciano, e figura accanto ad altri due ritratti di Nini Manziana Tagliaferri (schede nn. 40 e 70).

92.



92 Busto di Nini Manziana Tagliaferri *
Brescia, collezione avvocato Francesco Capretti
1899, bronzo, 58x46x33
iscrizioni: davanti in basso "D. GHIDONI 99".
TAVOLA XV

93.



93 Busto femminile *
Castenedolo, collezione privata. Già Brescia, avvocato Gaetano Fornasini
1900 circa, marmo, 50x55x30
iscrizioni: sul lato destro "GHIDONI"
esposizioni: 1985, Brescia
bibliografia: PANAZZA 1985, p.176; LO-NATI 1986, p. 133.

L'opera è riferibile alla figura centrale de *Le nostre schiave*. Più tarda invece l'esecuzione. Fu commissionata a Ghidoni da Gaetano Fornasini (Brescia 1852-1928), avvocato e grande appassionato d'arte. Fu con Carlo Manziana, Francesco Rovetta e Cesare Bertolotti fondatore della Società "Arte in famiglia"; socio dell'Ateneo dal 1883, ne divenne anche presidente e segretario. Nella stessa collezione è conservata una stampa fotografica originale di Achille Ferrario del gruppo *Le nostre schiave* con la seguente dedica: "All'amico Gaetano Fornasini, D. Ghidoni 94".

94.



94 Atlante *
Ospitaletto, collezione Luigi Morandi
1900 circa, gesso, 70x27x47

La figura, riferibile a un modello tratto dall'antichità classica, era probabilmente inserita in uno dei grandi bozzetti destinati a un più articolato complesso monumentale.

TAVOLA XX

95.



95 Monumento al generale José de San Martín (bozzetto)
Ubicazione sconosciuta
1900 circa, gesso

L'opera, al pari di quella alla scheda seguente, è nota da due fotografie d'epoca conservate presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. 982-9974/9976) José de San Martín, detto "il liberatore del Sud", nacque in Argentina nel 1778 da un ufficiale spagnolo; dal 1812 si dedicò alla causa dell'indipendenza dell'America del Sud, riorganizzando l'esercito argentino, attraversando le Ande con una impresa che divenne epica, liberando il Cile e il Perù (1823) e inviando rinforzi a Bolivar. Dal 1824 si stabilì in Europa, da dove continuò a lavorare per la causa delle repubbliche sudamericane. Morì a Boulogne sur Mer nel 1850. Una scritta sul retro delle fotografie riferisce entrambi i bozzetti a una destinazione peruviana dell'opera.

96.



96 Monumento al generale José de San Martín (bozzetto)
Ubicazione sconosciuta
1900 circa, gesso

L'opera, al pari di quella alla scheda precedente, è nota da due fotografie d'epoca conservate presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 982-9975/9977). Le due immagini evidenziano varianti nell'esecuzione del basamento.

97.



97 Busto di Umberto I
Ubicazione sconosciuta
1900 circa, gesso

L'opera è documentata attraverso una fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 980-9955) ed è da collegare con quella alla scheda seguente, anch'essa riferibile alla vasta produzione di ritratti di Umberto seguita alla sua uccisione a Monza nel 1900.

98.



98 Monumento a Umberto I

Ubicazione sconosciuta
1900 circa, marmo con decorazioni
bronzee

L'opera è documentata da una fotografia d'epoca conservata presso gli eredi dell'artista.

99.



99 Monumento a Gerolamo Veratti

Ubicazione sconosciuta. Già Milano, Cimitero Monumentale, Riparto VIII, n. 81 1900, bronzo, granito, pietra Simona della Val Camonica

documenti: Milano, Comune di Milano. Settore Servizi Funebri, Ufficio Archivio.

L'ingegnere Gerolamo Veratti muore il 25 luglio 1899. Il suo monumento vie-

ne collaudato nel 1900. La sepoltura, non più esistente, è documentata da una fotografia d'epoca conservata presso i Civici Musei di Brescia (inv. A 981-9963). Restano inoltre le carte d'archivio presso il Comune di Milano; tra queste, il progetto originario e il testo dell'epigrafe: "Gerolamo Veratti/Ingegnere/leale - integerrimo - caritatevole/mori a 57 anni (...)".

100.



100 Bozzetto per monumento con busto maschile

Ubicazione sconosciuta
1900, creta

Documentato attraverso una lastra fotografica già conservata presso Rosy Ghidoni a Ospitaletto; si può ritenere uno studio per il monumento Richiedei.

101.



101 Studio per monumento con busto maschile

Ubicazione sconosciuta
1900 circa, creta

Documentato da una lastra fotografica già conservata presso Rosy Ghidoni a Ospitaletto. Il busto potrebbe essere collegato agli studi per il "ricordo" a Paolo Richiedei. Nella scritta si distinguono le parole "ospitale civile" e "Guzzago" (sic).

102.

102 Monumento al nobile Paolo Richiedei (bozzetto)

Ubicazione sconosciuta
1900, gesso

Dalle clausole del contratto stipulato nell'agosto 1900 tra Ghidoni e la Commissione amministratrice dell'Ospedale e Casa di Riposo Nob. "P. Richiedei" (vedi scheda n. 104) risulta che l'artista presentò all'esame diversi bozzetti e che quello prescelto era contrassegnato dal n. 2. Il bozzetto è documentato attraverso una lastra fotografica già conservata presso Rosy Ghidoni ad Ospitaletto, insieme ad altre tre lastre nelle quali si possono individuare una varian-



te presentata dallo scultore agli amministratori dell'ospedale e due studi in creta per lo stesso monumento.

103.



103 Monumento al nobile Paolo Richiedei (bozzetto)

Ubicazione sconosciuta
1900, gesso

Come risulta da quanto esposto nella scheda precedente, il bozzetto corrisponde al modello "n. 1" (leggibile sulla fotografia originale) presentato alla committenza.

104.



104 Monumento al nobile Paolo Richiedei

Gussago, giardino dell'Ospedale e Casa di riposo Nob. P. Richiedei
1901, bronzo, 80x80x45 il busto, 80x145 il rilievo, 300 altezza complessiva del monumento
documenti: Archivio dell'Ospedale e Casa di Riposo Nob. P. Richiedei, Registro dei Verbali e deliberazioni che vanno soggette ad approvazione da 27 ottobre 1881 a 27 gennaio 1901, nn. 180 e 186
iscrizioni: firmato e datato sulla sinistra "D. GHIDONI - 901".

Il nobile Paolo Richiedei (Brescia 1795 - Gussago 1869) volle, con il testamento redatto nel 1860, che alla sua morte fosse erede universale dei suoi cospicui beni un "Istituto di pubblica Beneficenza" da erigere nel Comune di Gussago come ospedale per i malati e ricovero per i vecchi poveri. L'Istituto incominciò a funzionare nel 1881; nell'ottobre 1899 la Commissione amministratrice, volendo ricordare il suo munificente benefattore, deliberò di erigere un monumento e di chiedere preventivi e progetti a Francesco Pezzoli di Rovato e ad altri scultori. Il 5 agosto 1900 la Commissione amministratrice si riunì per esaminare i bozzetti presentati dal Pezzoli e dal "cav." Domenico Ghidoni: la scelta cadde sul bozzetto di Ghidoni contrassegnato dal n. 2, "consistente in un cippo quadrato rastremato al vertice, la cui base misura di lato m. 1.30 circa ed in altezza, circa m 3. Sulla fronte principale del cippo vi sarà un bassorilievo, rappresentante la Beneficenza che custodisce sotto il suo manto un poverello". Il contratto prevede che Ghidoni consegni l'opera entro il mese di aprile 1901 e viene pattuito un compenso di lire 5.500, da versarsi in tre rate. Nell'epigrafe si legge: "In memoria / del nob. Paolo Richiedei / munifico fondatore / di questo pio ospizio / per poveri malati o invalidi / MCMI".

Il monumento, che in origine era collocato all'inizio del viale di accesso alla villa verso il cancello d'ingresso, è stato trasferito in anni recenti nel giardino, dopo la ristrutturazione della portineria del complesso ospedaliero. L'opera è documentata da una fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A. 979-9942).

105.



105 Monumento ad Angelo Feltrinelli
Gargnano (BS), giardino antistante la chiesa parrocchiale di San Martino
1901, bronzo (porfido e marmo il basamento), 85x86x45 il busto, altezza del basamento 250

iscrizioni: sul lato destro sotto la manica "D. GHIDONI '901".

Sulla fronte del basamento è posta l'epigrafe: "A FELTRINELLI / GARGNANO / RICONOSCENTE / MCMI". Angelo Feltrinelli (Gargnano 1827 - Milano 1900), figlio di Faustino, l'iniziatore della dinastia degli industriali del legno, fu sindaco di Gargnano e promotore di diverse opere pubbliche.

106.



106 Rilievo per l'edicola Etori

Villa Carcina (prima del 1921 Villa Cogozzo, BS), Cimitero
1901, marmo di Carrara, 160x245
iscrizioni: in basso a sinistra "D. GHIDONI '901"

bibliografia: *Milano Illustrata...*, 1903, p. 283.

La figura aggettante di Cristo, che rimanda al modello dell'edicola Podreider, è collocata su uno sfondo stacciato nel quale si distinguono le Piramidi, la Sfinge, templi greci ed una figura femminile con lancia collocata su un alto piedistallo.

Nei *Diari* di lavoro di Antonio Tagliaferri, alla data 15 ottobre 1901, figura la nota: "A Cogozzo con Ghidoni"; è dunque probabile che la cappella sia stata disegnata da Tagliaferri.

107.



107 Busto di Giuseppe Verdi *

Brescia, Teatro Grande
1901, bronzo, 70x62x40

iscrizioni: sul lato destro, sotto la manica "D. GHIDONI '901"

documenti: Archivio del Teatro Grande, 68, 6

bibliografia: *Il Teatro Grande...*, 1985, vol. I, p. 24 e vol. II, p. 216.

Subito dopo la morte di Giuseppe Verdi, avvenuta il 27 gennaio 1901, la Deputazione del Teatro Grande volle ricordare il Maestro attraverso un busto da collocare nell'atrio delle statue. Grazie all'impegno della Società dei Concerti fu organizzato, nel marzo, un grande concerto verdiano, il cui incasso (lire ottocento-settanta e settantaquattro centesimi al netto) venne destinato alla realizzazione dell'opera; in occasione della serata lo scultore Giovanni Asti offrì un busto "apprezzato per la finezza del lavoro e per la fedeltà con cui ritrae la fattezze dell'insigne Maestro" e la Deputazione decise di rimborsare all'Asti lire 50 per le spese

sostenute, ma, in seguito alla presentazione di uno schizzo del monumento da parte di Antonio Tagliaferri, la Deputazione chiese all'architetto che aveva dato al teatro "tante e così splendide prove del suo eletto ingegno e della sua generosa cortesia", di seguire la sorveglianza del lavoro e di fornire un preventivo di spesa. È presumibile che, ancora una volta, il Tagliaferri abbia voluto rivolgersi a Ghidoni. La cornice murale in stucco fu opera di Antonio Tagliaferri, il busto in bronzo dello scultore. Al momento del pagamento la Deputazione contestò tuttavia il busto, perché "non è riuscito come era stato ideato dall'Egriio architetto, in conseguenza d'un errore nelle misure commesso dalla S.V." e, per tale ragione, fu decurtato a lire 900 il compenso pattuito. In data 15 ottobre 1901 Ghidoni rilasciò ricevuta della somma, ma dichiarò che si trattava di un "acconto delle mie spese e competenze".

tenario dell'Ateneo, previste nell'anno successivo; l'esposizione dei bozzetti si tenne il 24 agosto 1902 presso la Scuola "Veronica Gambara". La Commissione esaminatrice, presieduta da Massimo Bonardi e composta da Antonio Dal Zotto, Pietro Caronni e Manfredo Manfredi, riconobbe la validità di tre bozzetti, ma non assegnò il primo premio e propose all'Ateneo di indire un secondo concorso. Attraverso un percorso lungo e pieno di difficoltà, si arrivò nel 1912 a commissionare l'opera a Luigi Contratti e infine, nel novembre 1918, si tenne l'inaugurazione. Domenico Ghidoni partecipò al concorso con un bozzetto, assai tradizionale, che non venne tenuto in considerazione dalla Commissione.

Nel 1958, mentre l'Ateneo era impegnato nell'organizzazione del Convegno di Storia delle matematiche in occasione del quarto centenario della morte di Niccolò Tartaglia, Antonio Belpietro donò all'istituzione bresciana il bozzetto di Ghidoni, la cui fotografia fu pubblicata nel frontespizio del volume degli atti del convegno. Successivamente, in data imprecisabile, l'Ateneo ha depositato il gesso all'Istituto Tecnico per Geometri "N. Tartaglia" di Brescia, dove è rimasto esposto, sopra un piedistallo marmoreo, nell'aula insegnanti, fino a quando una caduta accidentale lo ha privato della testa e delle braccia. L'opera è riprodotta nello stato originario.

108.

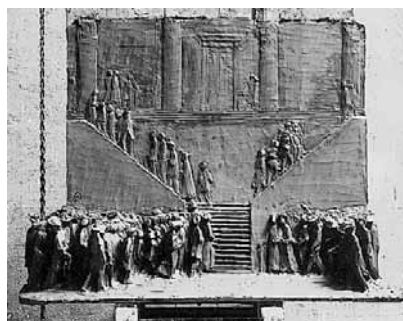


108 Monumento a Niccolò Tartaglia (bozzetto)

Brescia, Ateneo di Brescia
1902, gesso, 61x30x23
bibliografia: B.D.N. 1902; *I bozzetti...*, 1902; *L'esposizione...*, 1902; *All'Ateneo...*, 1902; *Scoprendosi...*, 1918; *Vita accademica*, 1960, p. 326; MASOTTI 1962, p. 55; MASOTTI 1963, p. 617; TERRAROLI 1991, p. 121.

Subito dopo l'inaugurazione del monumento al Moretto, l'Ateneo di Brescia incominciò a pensare di erigere, sempre con i fondi del Legato Gigola, un nuovo monumento e, in seguito a dibattito che fece registrare pareri diversi, si pensò di onorare il matematico Niccolò Tartaglia. Nel settembre 1901 fu pubblicato l'avviso del concorso, che doveva svolgersi nell'ambito delle celebrazioni per il cen-

109.



109 Pannello per monumento commemorativo (bozzetto)

Ubicazione sconosciuta
1902 circa, creta

Documentato attraverso una lastra fotografica già conservata presso gli eredi dell'artista.

110.

110 Vicende

Ubicazione sconosciuta
1902, bronzo
esposizioni: 1902, Torino, Quadriennale, n. 543
bibliografia: *Società Promotrice...*, 1902, n. 543, p. 48.

111.

111 Busto di donna

Ospitaletto, collezione Stefanini. Già Ospitaletto, collezione Rosy Ghidoni
1902 circa, gesso, 60x47x25
esposizioni: 1985, Ospitaletto
bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, pp. 66-67.



112.



112 Monumento Castoldi
Abbiategrosso (MI), Cimitero
1902, marmo.
iscrizioni: "D. Ghidoni Milano/902".

Committente dell'opera fu Riccardo Castoldi (1872-1944), figlio di Ercole Castoldi, pure inumato nella cappella. Antica famiglia di proprietari terrieri locali, ai Castoldi va riferita all'epoca anche la proprietà del fondo della cascina Boschetto. TAVOLA XXI

113.



113 Alba (Risveglio) *
Ospitaletto, collezione Stefanini
1903, gesso, 57x15x15,5
esposizioni: 1985, Ospitaletto

bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, pp. 71-72, fig.; DE SANTI 1995, p.113, fig. (errate indicazioni di misure e tecnica).

L'opera è identificabile con il gesso per il bronzo esposto a Torino nel 1903 (vedi alla scheda seguente).

114.



114 Alba (Risveglio o Nudino di fanciulla)
Brescia, Civici Musei di Arte e Storia (G.A.M., inv. n. 44)
1903 (fusione postuma), bronzo,
54x18x17,5
iscrizioni: firmato sulla base "D.Ghidoni"
esposizioni: 1985, Brescia; 1989, Brescia

bibliografia: NICODEMI 1923, p.15; PANAZZA 1985, p. 178; STRADIOTTI 1989, p.146, fig..

La fusione differisce dal gesso ad esso riferibile (scheda precedente) per la mancanza della piccola coda di cavallo sulla schiena della modella.

115.



115 Alba (Risveglio)
Milano, collezione privata
1903, bronzo, 55x17x14

iscrizioni: firmato sulla base "D. Ghidoni"
esposizioni: 1903, Torino, Promotrice, n. 361; 1905, Milano, Permanente, n. 34
bibliografia: Società Promotrice ..., 1903, n. 361, p. 36; Società per le Belle Arti..., 1905, n. 34, p. 11; NICODEMI 1923, tav. XXXI.

L'opera proviene dalla collezione d'arte di Luigi Battaglia (1876-1931), titolare a Lambrate (MI) di una avviata impresa di costruzioni ferroviarie. Battaglia conobbe forse Ghidoni tramite la stretta frequentazione con i due fratelli Leonardo, pittore, e Ernesto Bazzaro, scultore, dei quali fu tra i primi collezionisti. Anche in questo bronzo, come nel precedente, si nota l'intervento diretto dell'artista, che rispetto al gesso (scheda n. 113) sceglie una rifinitura differente dei capelli della modella (manca la piccola coda che scende tra le spalle) e della forma della base.

116.



116 Alba (Risveglio) *
Brescia, collezione Giancarlo Novali
1903, bronzo, 56x18x20
iscrizioni: sulla base "D. GHIDONI".

L'opera è documentata anche da due fotografie d'epoca conservate presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 984-9992/9993).
TAVOLA XXIII

117.



117 Studio per lapide con medaglione
Ubicazione sconosciuta
1903 circa, creta

Documentato attraverso una lastra fotografica già conservata presso Rosy Ghidoni a Ospitaletto.

118.



118 Medaglione con busto di uomo rami di alloro
Ubicazione sconosciuta
1903 circa, gesso

Documentato attraverso una fotografia conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 982-9971).

119.



119 Studio per medaglione con busto di donna
Ubicazione sconosciuta
1903 circa, creta

Documentato attraverso una lastra fotografica già conservata presso Rosy Ghidoni a Ospitaletto.

120.



120 Lapide di Cesare Correnti
Brescia, cortile di palazzo Broletto
1903, medaglione in bronzo, 240x115 (lapide)
bibliografia: GLISSENTI 1903, p. 9; *La lapide...*, 1903; *L'inaugurazione della lapide...*, 1903; *Adunanza del 24 gennaio*, 1904; GIARRATANA 1911; GLISSENTI 1921, p. 173.

"La lapide è stata preparata a spese del Municipio e dell'Ateneo e l'ha scolpita lo scultore cav. D. Ghidoni. Essa è in marmo di Gandoglio lavorata a lucido. Ha lo spessore di 15 centimetri: gli ornamenti sono in bronzo. Misura in altezza m. 2.40 per 1 metro alla base e 1.15 in testa. Il disegno è sobrio ed elegante. L'epigrafe è del senatore Tullio Massarani, il quale ebbe già a celebrare le opere del Correnti nel modo più nobile e degna (...). Alla inaugurazione della lapide sarà presente la figlia di Cesare Correnti, signora Adelaide" (*La lapide ...*, 1903).

La lapide fu collocata, per iniziativa del Municipio e dell'Ateneo, sulla parete del portico del palazzo del Governo, sul lato settentrionale del cortile di palazzo Broletto, dove tuttora si trova. Fu voluta per ricordare l'autore de *I dieci giorni della Insurrezione di Brescia nel 1849*, che

aveva celebrato il coraggio e la determinazione della città nel corso delle Dieci Giornate. Nell'epigrafe, dettata da Tullio Massarani, si legge: "A Cesare Correnti / allo scrittore patriota / che descrisse / con la brevilquanza e l'ardore di Tacito / la battaglia dei X giorni / per la indipendenza della patria / più di ogni battaglia campale / gloriosa / dell'eroismo di cittadini quasi inermi / contro un nemico ponderosissimo / Brescia / membre riconoscente / MCMIII".
In un album di disegni di Ghidoni compare uno schizzo del monumento.

catalogo delle opere

121.



121 Medaglione con ritratto di sacerdote
Ubicazione sconosciuta
1903 circa, gesso

Il gesso è documentato da una fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. 987-10026).

122.



122 Monumento a Giuseppe Verdi (bozzetto)
Ubicazione sconosciuta
1904, gesso

L'opera è documentata da una fotografia d'epoca eseguita dallo studio milanese Calzolari & Ferrario, già conservata presso gli eredi dello scultore. Nel maggio 1904 venne bandito a Milano un primo concorso per un monumento a Verdi da collocarsi in piazza Buonarroti. Il bando fu ripetuto nel 1906 (vedi scheda n. 145).



123 Bozzetto per monumento a un garibaldino

Ubicazione sconosciuta
1904 circa, gesso

Documentato da una fotografia già conservata presso gli eredi Ghidoni.

124.



124 Bozzetto per il monumento a Giuseppe Zanardelli

Ubicazione sconosciuta
1904 circa, gesso

bibliografia: SARTORI - TREVES 1906, pp. 1-2, fig.; PANAZZA 1985, p.172.

Il grande bozzetto è documentato da una fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. 986-10012). Subito dopo la morte di Giuseppe Zanardelli (Brescia 1826 - Maderno 1903) si costituì un comitato, presieduto dal sindaco di Brescia, conte Federico Bettoni, per erigere un monumento allo statista; nell'occasione, l'Ateneo di Brescia deliberò un cospicuo contributo attingendo ai fondi del Legato Gigola e procrastinando la costruzione del monumento al Tartaglia, per cui si era fatto il concorso nel 1902 (cfr. scheda n. 108). Per quest'opera si decise di effettuare un concorso ad inviti, limitato a sei scultori: Davide Calandra, Luigi Contratti, Domenico Ghidoni, Ettore Ximenes, Domenico Trentacoste e Pietro Canonica. Questi ultimi due si ritirarono e Trentacoste entrò nella Commissione giudicatrice con Cesare Laurenti e Manfredo Manfredi. L'esame dei bozzetti fu effettuata nel 1906; il primo premio venne attribuito a Davide Calandra, che realizzò il monumento inaugurato nel 1909. A Domenico Ghidoni toccò il quarto premio.

125.

125 Zanardelli

Ubicazione sconosciuta
1904 circa, bronzo
esposizioni: 1921, Milano, Brera, n. 7.

Tra le ricevute conservate nella busta "Ghidoni" nell'Archivio dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia ce n'è una, senza data, su biglietto da visita di Silvio Piccinelli ma con firma di Giulio Samuelli, in cui si attesta la restituzione di un busto di bronzo, un piatto di bronzo ed "una statuina Zanardelli".

Silvio Piccinelli (1855-1932) possedeva diverse sculture di Ghidoni. Fu per quarant'anni economo aggiunto degli Spedali Civili; amante degli studi letterari, pubblicò alcune raccolte di versi in lingua e in dialetto.

126.



126 Medaglione con busto dell'architetto Virginio Muzio

Ubicazione sconosciuta
1904, creta

Documentato attraverso una fotografia conservata nella collezione Migliorati a Ospitaletto. Nella stessa immagine è riprodotta anche una versione dell'opera che presenta una lieve variante nella posizione del capo del ritrattato. Fuso poi in bronzo per la tomba di Virginio Muzio (vedi scheda seguente).

127.



127 Medaglione per il monumento funerario all'architetto Virginio Muzio

Bergamo, Cimitero Monumentale, Campo A, n. 11
1904, bronzo, 50 Ø

iscrizioni: in basso a sinistra "D. Ghidoni".

Il busto ritrae l'architetto Virginio Muzio (1864-1904). Sue la facciata della chiesa di Alzano Lombardo -per la quale Ghidoni eseguì due sculture monumentali (schede nn. 73 e 74)-, la ristrutturazione

della parrocchiale di San Giacomo Maggiore a Sadrina, conclusasi nel 1899, l'edificazione della parrocchiale di Santa Maria Assunta a Paratico (1896-1904); l'ampia ristrutturazione all'inizio del Novecento del santuario della Madonna Annunciata di Verdello.

Rimane un disegno realizzato da Ghidoni per la sepoltura, conservato tra le carte che furono di Rosy Ghidoni (le pessime condizioni di conservazione del foglio ne impediscono la riproduzione in catalogo). Il disegno reca l'indicazione della collocazione della sepoltura (Cimitero Monumentale di Bergamo, Campo A, n. 11) e il nome del direttore dei lavori (architetto Agostino Caravati, via Solferino n. 15).

128.



128 Compiacenza (Vanità)

Ubicazione sconosciuta
1904, gesso

L'opera è documentata da una fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 984-9998).

129.



129 Compiacenza (Vanità) *

Brescia, collezione Lidia Falsina Montini. Già proprietà Angelo Teotti
1904, bronzo, 52x21x17
iscrizioni: sulla base "D. GHIDONI"

esposizioni: 1904, Torino, Promotrice, n. 115; 1905, Milano, Permanente, n. 35; 1905, Torino, Promotrice, n. 325; 1913, Milano, Permanente, n. 11; 1921, Brescia Documenti: Milano, Archivio dell'Accademia di Brera
 bibliografia: Società Promotrice..., 1904, n. 115, p. 28; Società per le Belle Arti..., 1905, n. 35, p. 11; Società Promotrice..., 1905, n. 325, p. 33; Società per le Belle Arti..., 1913, n. 11, p. 5; AUT 1921.
 TAVOLA XXII

130.



130 Compiacenza (Vanità)
 Brescia, collezione privata
 1904 (fusione postuma), bronzo, 54x19x23
 iscrizioni: sulla base "D.GHIDONI"
 esposizioni: 1985, Ospitaletto; 1985, Brescia
 bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, pp. 73-74; PANAZZA 1985, p. 178.

Proveniente dalla raccolta di Maria Bambina Ghidoni. La fusione, postuma, fu realizzata da Domenico Lusetti dal gesso di cui alla scheda n. 128.

Dai documenti relativi alla scelta dei giurati per l'invio delle opere alla Esposizione di Monaco del 1905 si ricava il prezzo di vendita indicato dall'autore (lire 700) per la "statuetta" (espunta poi dall'elenco delle opere effettivamente inviate).

131.



131 Nudo di adolescente
 Milano, collezione Angela Aiardi Cavallin
 1904 circa, gesso, 54x23x16

132.



132 Nudo di adolescente *
 Ospitaletto (BS), Comune di Ospitaletto
 1904 circa, bronzo, 54x23x16
 iscrizioni: sulla base "D.GHIDONI"
 bibliografia: Tornano ad Ospitaletto ..., 1997, p. 9; s.m. 1997.

Acquisito dal Comune di Ospitaletto nel 1997 da Gian Piero Malaspina di Milano insieme a Busto di Angela Beltrami Malaspina (scheda n. 181).

La scultura rappresenta uno degli esempi più alti della plastica ghidoniana sul tema del nudo; la delicatezza del modellato e la grazia composta nella resa del soggetto rimandano a suggestioni donatelliane, che affiorano in altre opere riferibili ai primi anni del Novecento.

TAVOLA XXV

133.



133 Riflesso (Narciso)
 Ubicazione sconosciuta
 1905, bronzo, (base) 25x25
 iscrizioni: sulla base in basso a destra "D. Ghidoni"
 esposizioni: 1905, Genova, Promotrice, n. 154; 1905, Monaco.
 documenti: Milano, Archivio dell'Accademia di Brera (CARPI FVI 18 B. Esposizione Internazionale di Monaco di Baviera, anni 1901-1909. Faldone Esposizione Internazionale di Monaco anno 1905)
 bibliografia: Esposizione Società Promotrice..., 1905, n. 154.

Identificabile con *Narciso*, il bronzo è documentato da una fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 981-9969). Dai documenti relativi alla scelta dei giurati per l'invio delle opere alla Esposizione di Monaco del 1905 si ricavano le dimensioni della base della "statuetta" e il prezzo di vendita indicato dall'autore (lire 700).

134.



134 Ritratto di Pietro Ghidoni
 Ospitaletto (BS), collezione Angela Aiardi Cavallin
 1906, marmo di Carrara, 50 Ø

Pietro Ghidoni, fratello dello scultore, morì a Brescia il 7 gennaio 1906; la sua tomba, dalla quale proviene il medaglione, era nel cimitero di Mompiano.

135.

135 Medusa
 Ubicazione sconosciuta
 1906 circa, bassorilievo in bronzo
 esposizioni: 1921, Milano, Brera, n. 5.

catalogo delle opere

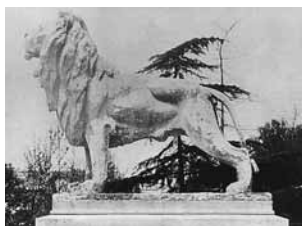
136.



136 Leone
Ospitaletto (BS), collezione Luigi Morandi
1906, gesso, 32x37x16

Studio riferibile a uno dei due leoni collocati in origine davanti al Pulvinare dell'Arena di Milano per l'Esposizione del Sempione del 1906.

137.



137 Leone
Ubicazione sconosciuta
1906
documenti: Milano, Civica Raccolta Stampe "A. Bertarelli".

Come l'opera alla scheda seguente, è nota da una fotografia d'epoca conservata nell'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 983-9984). Sul retro dell'immagine: "Leone eseguito da Domenico Ghidoni per il Pulvinare all'Arena di Milano sede dell'Esposizione di Milano (1906)".

Nell'agosto 1907 "diversi pittori e scultori presentano istanza perchè siano conservati i due leoni che decorano la gradinata del Pulvinare" (Protocollo Direzione Musei. Castello Sforzesco. Vol. I).

138.



138 Leone
Ubicazione sconosciuta
1906
documenti: Milano, Civica Raccolta Stampe "A. Bertarelli".

Come l'opera di cui alla scheda precedente, è nota da una fotografia d'epoca conservata nell'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 983-9985). Sul retro dell'immagine: "Leone eseguito da Domenico Ghidoni per il Pulvinare all'Arena di Milano sede dell'Esposizione di Milano (1906)".

139.



139 Leone *
Brescia, collezione privata
1906 circa, bronzo, 23,5x50
iscrizioni: firmato sulla base "D. GHIDONI"
esposizioni: 1985, Ospitaletto
bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, p. 48.
Proveniente dalla raccolta di Maria Bambina Ghidoni.

140.



140 Leonessa
Brescia, collezione privata
1906 circa, gesso, 27x41x14
Proveniente dalla raccolta di Maria Bambina Ghidoni.

141.



141 Verso la luce
Opera distrutta. Già Milano, Galleria d'Arte Moderna
1906, gesso
esposizioni: 1906, Milano, n. 14; 1921, Milano
documenti: Milano, Archivio della Direzione Civiche Raccolte d'Arte
bibliografia: *Esposizione di Milano...*, 1906, n. 14, p. 94; GIARRATANA 1911; BOZZI 1921, s.p.; *L'inaugurazione...*, 1922; NICODEMI 1923, p. 14, tav. XI.

"il 1906 segnò per Ghidoni un'altra gloriosa affermazione avendo in quell'anno compiuto il gruppo *Verso la luce* per l'e-

sposizione nazionale di Milano. La figura possente del lavoratore che tende le braccia al sole riuscì severa ed imponente e fu giudicata buona da tutta la critica" (GIARRATANA 1911).

"(il gruppo *Verso la luce*, forte di anatomie potenti e di magnifica tragicità, segnò la sua opera di un senso superiore, tutto pervaso del suo sentire intimo. Le due figure dell'uomo e del bambino che vanno avanti tentoni sulle vie della terra, per l'esecuzione elaborata e pensosa delle carni vive e doloranti, sono animate da un carattere saldo e temperato che penetra la difficile e alta idea-

zione nella quale l'artista aveva fermato il concetto del cammino tragico che deve esser percorso fatalmente dalla umanità" (NICODEMI 1923).

Documentata anche da diverse fotografie d'epoca, di cui due conservate nell'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 984-9994/986-10018), l'opera venne in parte distrutta incidentalmente e poi definitivamente demolita mentre era depositata presso la Galleria d'Arte Moderna di Milano, cui era stata donata dagli eredi nel 1921, dopo la mostra postuma dell'artista tenutasi a Brera. Il gruppo in gesso, citato da Nicodemi nel 1923 come facente parte delle raccolte civiche milanesi, era già scomparso dal catalogo delle raccolte edito nel

1938. Dal registro dei carichi risulta che venne donato dai familiari dell'artista nel 1921. Nelle schede originali di acquisizione corrispondenti al registro di carico, al n. 1968, leggiamo dell'opera: "Domenico Ghidoni, dono famiglia Ghidoni 1921, n. 4395 b, gesso. La metà superiore della statua è andata distrutta come da rapporto 20 / VIII / 1926 prot. 4395. La metà inferiore venne demolita il 9 / V / 1932 atti 72341 / 1932". Sempre dalle schede cartacee originali risulta che nel 1921, oltre a *Verso la luce*, la famiglia Ghidoni lasciò in deposito presso la Galleria d'Arte Moderna anche un altro gesso non identificato (Atto n. 4395 di prot.; l'atto non è stato reperito), poi ritirato dalla stessa famiglia nel 1931.

142



142 Lo sterratore (Badilante)
Brescia, Civici Musei d'Arte e Storia (G.A.M., n. 95)
1906 circa, gesso, 35x17x26,5
bibliografia: STRADIOTTI 1989, p. 210.
L'opera, della quale non è stato possibile prendere visione diretta, si riferi-

sce con ogni evidenza alla statua in bronzo della scheda seguente. Il gesso, venne acquistato dal Comune nel 1985 dalla collezione Landi-Rini insieme ad un *Ritratto di signora* in bronzo di Claudio Botta e a *Fides*, gesso di Achille Regosa.

143.



143 Lo sterratore (Badilante)
Ubicazione sconosciuta. Già Ospitaletto (BS), collezione Ghidoni
1906 circa, bronzo
bibliografia: NICODEMI 1923, tav. XVI-XVII.

L'opera è documentata anche da due fotografie d'epoca conservate nell'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 984-9995/9996).

144.



144 Testa femminile
Montichiari (BS), collezione Lidia Falsina Montini. Già proprietà Angelo Teotti
1906 circa, gesso, 36x26x24

145.

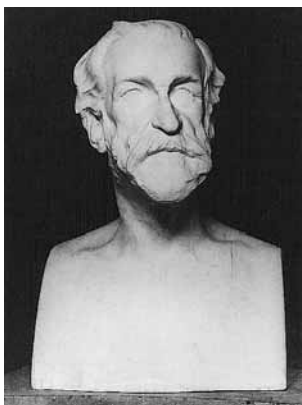


145 Monumento a Giuseppe Verdi (bozzetto)
Ubicazione sconosciuta
1906, gesso
bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, pp. 12-13.

L'opera è documentata da due fotografie conservate presso l'Archivio foto-

grafico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 985-10007/10009). Il bozzetto è riferibile al secondo concorso per il monumento a Verdi, indetto a Milano nel 1906.

146.



146 Busto di Giuseppe Verdi

Ubicazione sconosciuta
1906, marmo

L'opera è documentata da una fotografia d'epoca dello studio fotografico Calzolari & Ferrario di Milano conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 985-10008). Come la precedente è riferibile al secondo concorso per il monumento milanese al compositore, bandito nel 1906.

147.



147 Figura maschile in un emiciclo

Ospitaletto (BS), collezione Luigi Morandi
1906 circa, gesso, 37x48x22



Bozzetto per un monumento commemorativo riferibile all'opera di cui alla scheda seguente. La statua è acefala. In collezione privata bresciana esiste un disegno di Ghidoni riferibile a questo gesso.

148.



148 Bozzetto per monumento commemorativo

Ubicazione sconosciuta
1906 circa, gesso

L'opera è documentata da una fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 981-9962).

149.



149 Monumento con figura di giovanetto (bozzetto)

Ubicazione sconosciuta
1906 circa, gesso

L'opera è documentata da una fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 980-10037).

150.



150 Ritratto di Teresa Tagliaferri *

Brescia, collezione privata
1907 circa, stiacciato e bassorilievo in

gesso, ovale incorniciato 45x35
iscrizioni: a sinistra la sigla "G.D." entro un cerchio.

Teresa Tagliaferri, figlia di Giovanni e di Nini Manziana, nacque nel 1899 e morì nel 1907. Il ritratto fu eseguito dopo la morte; la madre lo teneva esposto nella propria camera. Ghidoni lo eseguì servendosi di una fotografia scattata da Giovanni Tagliaferri.

Documentato da una fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 981-9966).

TAVOLA XXVII

151.



151 La pittrice

Ospitaletto (BS), collezione Stefanini
1907 circa, medaglione ovale in gesso a stiacciato, 44,5x34,5
esposizioni: 1985, Ospitaletto
bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, pp. 22.

152.



152 Ritratto di Giuseppe Garibaldi

Ospitaletto (BS), collezione Luigi Morandi
1907 circa, gesso a stiacciato, 49x45

153.



153 Castagnaro (Venditore di castagnaccio)

Ubicazione sconosciuta
1907, gesso

Noto da una fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 981-9965).

154.



154 Castagnaro (Venditore di castagnaccio o Vagliatore) *

Feltre (BL), Galleria d'Arte Moderna "Carlo Rizzarda" (inv. n. 500)
1907, bronzo, 55x23,5 Ø
iscrizioni: sulla base "D. Ghidoni"
esposizioni: 1907, Genova, Promotrice, n. 181; 1907, Torino, Promotrice, n. 358
bibliografia: *Esposizione Società Promotrice...*, 1907, n. 181; *Società Promotrice...*, 1907, n. 358, p. 35 (*Vagliatore*); COMAR 1996, p. 123.

Il bronzo fa parte della raccolta del museo civico costituitosi nel 1938 in seguito al lascito testamentario di Carlo Rizzarda (1883-1931), che legò al Comune di Feltre la sua poliedrica collezione d'arte assieme al palazzo cinquecentesco che nella città natale doveva poi accoglierla. Rizzarda, nato a Feltre ma vissuto a Milano, fu uno dei protagonisti delle arti decorative dei primi decenni del Novecento. Giovannissimo fabbro a Feltre, si trasferisce a Milano nel 1904 per frequentare i corsi dell'Umanitaria, andando a bottega nell'officina di Alessandro Mazzucotell-

li, il più grande artista del ferro battuto del tempo. Conquistata l'agiatezza con il suo lavoro, costituisce dai primi anni Venti una collezione che rispecchia il clima culturale della città: sculture, dipinti, incisioni, oggetti d'arte decorativa in vetro e ceramica, per un totale di oltre centonovanta opere. L'acquisizione dello splendido bronzo di Ghidoni, che con ogni probabilità Rizzarda avrà conosciuto personalmente, si inquadra nell'attenzione del collezionista per gli artisti che gravitavano attorno all'Umanitaria e più in generale per gli scultori operanti a Milano negli anni Venti e nei due decenni precedenti, di cui raccoglie un vasto campionario di opere (sculture di Ernesto Bazzaro, Libero Andreotti, Giuseppe Graziosi, Francesco Messina e altri).

TAVOLA XXIV

156.



156 Primi passi (Mamma)

Ospitaletto (BS), collezione privata
1908, gesso, 50x17x20

Replica del gesso alla scheda precedente.

155.



155 Primi passi (Mamma) *

Ospitaletto (BS), collezione Fernanda Troya Stefanini
1908, gesso, 50x18x20

esposizioni: 1985, Ospitaletto
bibliografia: NICODEMI 1923, tav. XXVIII (con errata indicazione di tecnica); ABENI - SPIAZZI 1985, p. 68, fig.

catalogo delle opere

157.



157 Primi passi (Mamma) *
Milano, collezione Nella Falsina
1908, bronzo, 46x16x20
iscrizioni: firmata sulla base "D. Ghidoni"
esposizioni: 1908, Genova, Promotrice, n. 198; 1911, Milano, Permanente, n. 248
bibliografia: *Esposizione Società Promotrice...*, 1908, n. 198; *Società per le Belle Arti...*, 1911, n. 248, p. 33.
TAVOLA XXVIII

158.



158 Primi passi (Mamma)
Brescia, collezione privata
1908 (fusione postuma), bronzo,
46x16x20
esposizioni: 1985, Ospitaletto
bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, p. 68.
Proveniente dalla collezione di Maria
Bambina Ghidoni.

159.



159 *La calza*

Milano, collezione Angela Aiardi Cavallin
1908 circa, gesso, 28x17x20

L'opera è lacunosa nella parte posteriore.

160.



160 La calza *

Brescia, collezione privata
1908 circa, bronzo, 28x17x20
iscrizioni: sulla base "D. GHIDONI/Cera
persa Palazzolo & Quartirolo"
esposizioni: 1985, Ospitaletto
bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, p. 91.

Proveniente dalla collezione di Maria
Bambina Ghidoni.
TAVOLA XXIX

161.



161 Bambina in una barchetta *

Brescia, collezione privata
1908 circa, gesso e segatura, 18x8,5x15
iscrizioni: firmato sulla base "D. Ghidoni"
esposizioni: 1985, Ospitaletto
bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, p. 91.

Proveniente dalla collezione di Maria
Bambina Ghidoni.

162.



162 Bambina in una barchetta

Brescia, collezione avvocato Francesco
Capretti
1908 circa, bronzo, 18x8,5x15
iscrizioni: sulla base "D. Ghidoni".

163.



163 Frammento di testa di putto

Brescia, collezione privata
1908 circa, marmo, 8x5x5

Proveniente dalla collezione di Maria
Bambina Ghidoni.

164.



164 Putto con le braccia alzate

Brescia, collezione privata
1908 circa, gesso, 8x5x5

Proveniente dalla collezione di Maria
Bambina Ghidoni.
Frammento. Originariamente reggeva
un mappamondo.

165.



165 Putto con le braccia levate e congiunte

Brescia, collezione privata
1908 circa, bronzo, 21x9x8
iscrizioni: siglato sulla base "G"
esposizioni: 1985, Ospitaletto
bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, p. 89.
Proveniente dalla collezione di Maria Bambina Ghidoni.

166.



166 Putto con le braccia alzate
Milano, collezione Angela Aiardi Cavallin
1908 circa, bronzo, 21x9x8

167.



167 Bozzetto per monumento funerario *
Brescia, collezione privata
1908 circa, gesso patinato, 45x23x16
Proveniente dalla collezione di Maria Bambina Ghidoni.
TAVOLA XXVI

168.



168 Bozzetto per monumento funerario
Ubicazione sconosciuta
1908 circa, creta
Documentato da una lastra fotografica già conservata presso Rosy Ghidoni.

169.



169 Ritratto d'uomo
Ubicazione sconosciuta
1908, marmo
iscrizioni: firmato sulla base "D. GHIDONI FECE 08".
Documentato attraverso una fotografia conservata presso gli eredi.

170.



170 Ritratto di signora

Ubicazione sconosciuta
1908, marmo
iscrizioni: firmato sulla base "D. GHIDONI FECE 08".

L'opera è documentata da una fotografia conservata presso gli eredi dell'artista. Il busto costituiva una coppia con *Ritratto d'uomo* (scheda n. 169).

171.



171 Ritratto femminile a figura intera
Ospitaletto (BS), collezione privata
1902 circa, gesso, 55x20x30
esposizioni: 1985, Ospitaletto
bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, p. 68, fig..

172.



172 Ritratto femminile a figura intera
Ubicazione sconosciuta
1908, marmo

Il soggetto è riferibile al gesso della scheda precedente ed è documentato da una fotografia già conservata presso gli eredi.

173.



173 Donna che cammina con il capo reclinato

Ospitaletto (BS), collezione privata
1902 circa, gesso, 58x13x31
iscrizioni: sulla base "D. GHIDONI"
bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, p. 78, fig. -

174.



174 Donna che cammina con il capo reclinato

Ospitaletto (BS), collezione privata
1908, gesso, 55x20x30
esposizioni: 1985, Ospitaletto
bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, p. 77, fig. -

Il soggetto è riferibile alla scheda precedente.

175.

175 Vergognosa

Ubicazione sconosciuta. Già Ospitaletto, raccolta Ghidoni
1908, gesso

L'opera è documentata da due fotografie d'epoca conservate presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 985-10001/10003).



176.



176 Vergognosa (Nudo di donna) *

Milano, collezione privata
1908, bronzo, 60x18x20
iscrizioni: firmato sulla base "D. Ghidoni"
esposizioni: 1908, Milano, n. 97 (la versione in marmo).

177.



177 Vergognosa

Brescia, collezione Giancarlo Novali
1908, bronzo, 60x18x19
iscrizioni: sulla base "D. Ghidoni".
TAVOLA XXXI

178.



178 Vergognosa (Nudo di donna)

Milano, Galleria d'Arte Moderna (inv. n. 861)

1908, bronzo, 60x18x20
iscrizioni: firmato sulla base "D. Ghidoni"
esposizioni: 1908, Milano, n. 97 (la versione in marmo); 1921, Milano
bibliografia: Esposizione Nazionale..., 1908, n. 97, p. 31; AUT 1921; NICODEMI 1923, tav. XXIX; BEZZOLA - NICODEMI 1938, n. 318; CAMEL - PIROVANO 1975, p. 324.

Acquistato in occasione della mostra di Milano del 1921.

179.



179 Vergognosa

Brescia, collezione privata
1908, bronzo (fusione postuma), 60x20x20

iscrizioni: firmato sulla base in corsivo "D. Ghidoni"
esposizioni: 1985, Ospitaletto
bibliografia: ABENI - SPIAZZI, 1985, pp. 86-87.

Proveniente dalla raccolta di Maria Bambina Ghidoni. La fusione postuma è stata curata da Domenico Lusetti.

180.



180 Nudo femminile *
Brescia, collezione privata
1908 circa, gesso, 68x20x30
esposizioni: 1985, Ospitaletto
bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, pp.
89-90.

Proveniente dalla raccolta di Maria

Bambina Ghidoni. Una fotografia d'epoca, conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 985-10002), documentata lo stato originario dell'opera, ora mutila di un braccio, per scelta dello stesso artista.

181.



181 Busto di Angela Beltrami Malaspina *

Ospitaletto (BS), Comune di Ospitaletto
1909 circa, marmo rosa, 48x36x25 (su
plinto in marmo variegato violaceo alto
130 e su una base in marmo viola
15,5x22)

documenti: delibera del Comune di
Ospitaletto del 26 novembre 1997
bibliografia: Tornano ad Ospitaletto ...,
1997, p. 9; s.m. 1997.

La fascia centrale del pilastro, decorata
con motivi vegetali, reca tracce di doratura.
Acquistato dal Comune di Ospitaletto nel
1997 da Gian Piero Malaspina di Milano
insieme a *Nudo di adolescente* (scheda n. 132).

TAVOLA XXXII

182.



182 Nudo femminile allegorico

Ubicazione sconosciuta

1903 circa, bronzo

L'opera è documentata da una fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 985-10005). Riferibile a un'opera monumentale non identificata.

183.



183 La Fede

Ubicazione sconosciuta

1909, gesso

Documentato da una fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 979-9944). Insieme a *La Speranza* (scheda n. 185) è da riferire alle statue dell'altare della parrocchiale di Montichiari.

184.



184 La Fede

Montichiari (BS), chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta

1909, marmo di Carrara, 155x157x80
iscrizioni: sulla base a sinistra "D. GHIDONI 09"

documenti: Archivio parrocchiale di Montichiari, cartella Altare Maggiore
bibliografia: CHIARINI 1986, p. 6; TERRAROLI 1991, p. 128; FAPPANI - CHIARINI 1996, p. 46; CHIARINI - TORTELLI 2000, pp. 195-197.

L'abate monsignore Giuseppe Rovetta commissionò nel febbraio 1907 ad Antonio Tagliaferri lo studio per la realizzazione di un altare maggiore volendo finalmente completare la maestosa basilica. L'architetto fornì quattro disegni diversi ed un acquerello dell'altare (riprodotto in una fotografia di Giovanni Tagliaferri); il progetto prevedeva un altare monumentale di gusto michelangiolesco, ricco di marmi multicolori con rilievi e decorazioni in bronzo e con due grandi statue marmoree laterali, raffiguranti la Fede e la Speranza, giacenti sul frontone spezzato secondo il modello delle Tombe medicee di San Lorenzo. Il progetto piacque all'abate ed i lavori per la costruzione iniziarono già nella primavera del 1908, come si può ricavare dalla dettagliata fattura presentata successivamente dallo Studio Tagliaferri. Domenico Ghidoni fu subito coinvolto nella realizzazione dei bronzi e delle statue e già nell'ottobre 1908 riceve un acconto di lire 500 per la sua opera. I fondi a disposizione dell'abate non sono però sufficienti a completare i lavori per la costruzione dell'altare e nel dicembre 1908 la Fabbriceria nomina una commissione incaricata di raccogliere, a questo fine, offerte tra la popolazione di Montichiari; nell'occasione mons. Rovetta fa una relazione ed afferma che "per le statue in marmo e putti e ornamenti in bronzo sono già stati affidati al noto scultore Ghidoni di Milano che domanda altre lire 15.000, ma che spero di poter ottenere una riduzione di qualche migliaia di Lire". Le statue vengono eseguite a Milano, trasportate a Montichiari e collocate in opera nell'agosto 1909. In una ricevuta di pagamento, in data 7 luglio 1909, lo scultore dichiara di aver ricevuto fino a quel momento la somma di lire 6000 per le "due statue e sei bronzi" e di essere creditore di lire 9000; altre lire 5000 gli vengono pagate in settembre; in Archivio non c'è la ricevuta del saldo e c'è da pensare che l'abate abbia ottenuto la "riduzione" o che l'artista sia stato pagato con molto ritardo. L'altare venne consacrato il 2 ottobre 1909 da mons. Giacinto Gaggia. Nell'archivio Tagliaferri esiste un disegno di Ghidoni per le due statue, pubblicato da Terraroli.

185.



185 La Speranza

Ubicazione sconosciuta
1909, gesso

Documentato da una fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 979-9942).

La donna con capelli scuri che compare nelle fotografie delle statue di Montichiari era una modella di Ghidoni. Probabilmente si tratta di Zora, modella di origine ungherese, che poi sposò il pittore Evaristo Zambelli (vedi scheda n. 231).

186.



186 La Speranza

Montichiari (BS), chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta

1909, marmo di Carrara, 145x145x70
iscrizioni: in basso a destra "D. GHIDONI 09"

bibliografia: CHIARINI 1986, p. 6; TERRAROLI 1991, p. 128; FAPPANI - CHIARINI 1996, p. 46; CHIARINI - TORTELLI 2000, pp. 195-197.



187 Due angeli che reggono il "Volto Santo" e decorazione con putti e festoni

Montichiari (BS), chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta
1909, bronzo, 67x203x23
bibliografia: CHIARINI 1986, p. 6; TER-

RAROLI, p. 128; FAPPANI - CHIARINI 1996, p. 46; CHIARINI - TORTELLI 2000, pp. 195-197.

È collocata sulla fronte dell'altare ed è la parte più rilevante della decorazione che comprende sei bronzi con putti e festoni.



188 Busto di Ermellina Maselli Dandolo

Adro (BS), Palazzo comunale (inv. n. 3291)
1909 circa, gesso, 64x50x33
esposizioni: Adro, 2000.
bibliografia: FALCONI - TERRAROLI 2000, pp. 187-189, fig.

Il gesso, di cui sono segnalate due fusioni in bronzo, la prima ad Adro e la seconda a Bargnano, raffigura la contessa Ermellina Maselli Dandolo, benefattrice del Comune di Adro, morta nel 1908. L'opera è stata recentemente attribuita a Ghidoni da Valerio Terraroli.

La circostanza della commissione a Ghidoni di un ritratto commemorativo, certamente postumo, raffigurante Ermellina Dandolo, può essere riferita ai lavori che dal 1909 compì a Adro l'ingegnere Giovanni Tagliaferri su incarico del Comune in vista del trasferimento della sede municipale in palazzo Dandolo, terminati nel 1913.



189 Figura femminile *

Ospitaletto (BS), collezione Stefanini. Già Ospitaletto, collezione Rosy Ghidoni
1909 circa, gesso, 143x87x90
esposizioni: 1985, Ospitaletto
bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, pp. 43-45.

Nel catalogo della mostra del 1985 veniva erroneamente indicato come frammento del gruppo *Le nostre schiave*. Il catafalco su cui poggia la figura e l'atteggiamento della modella suggeriscono piuttosto un monumento funerario. L'opera, ora molto danneggiata, è documentata nel suo aspetto originario da una fotografia d'epoca, già presso gli eredi, qui riprodotta.



190 Maschera funebre di Antonio Tagliaferri

Ubicazione sconosciuta
1909, gesso patinato

Documentata attraverso una lastra fotografica già presso gli eredi. L'identificazione dell'effigiato è possibile attraverso il confronto con il disegno di Gaetano Cresseri che raffigura Antonio Tagliaferri sul letto di morte, datato 21 maggio 1909 e conservato dalla famiglia.



191 Busto di Antonio Tagliaferri *

Brescia, collezione privata
1909-1910 circa, gesso, 44x45x25

È il gesso da cui deriva la serie di busti dedicati da Ghidoni all'architetto Antonio Tagliaferri (Brescia 1835-1909), che aveva avuto un ruolo non indifferente nella sua carriera artistica ed al quale era legato da affetto filiale.



192 Busto di Antonio Tagliaferri *

Brescia, collezione privata
1910 circa, bronzo, 53x53
iscrizioni: in basso a destra "D. Ghidoni"
esposizioni: 1999, Brescia
bibliografia: TERRAROLI 1999, p. 54, fig..

193.



193 Ritratto di Antonio Tagliaferri a figura intera *

Brescia, collezione privata
1910, bronzo, 50x19,5x20,5
iscrizioni: sul retro alla base "D. Ghidoni, 1910"

194.



194 Busto di Antonio Tagliaferri

Brescia, Ateneo di Brescia
1911, bronzo, 54x45x31
iscrizioni: firmato e datato sul lato destro in basso "D. GHIDONI/1911"
esposizioni: 1921, Milano; 1985, Brescia
bibliografia: GLISSENTI 1911; GLISSENTI 1921, p. 173; NICODEMI 1921, *Domenico Ghidoni*, p. 15, tav. XXXIII; ZANI 1974, p. 113; ABENI - SPIAZZI 1985, p. 85; PANAZZA 1985, p. 176.

195.

195 Monumento ad Antonio Tagliaferri

Brescia, Cimitero Vantiniano, Sala II
1911 circa, bronzo
iscrizioni: firmato in basso a sinistra "D. Ghidoni"
documenti: Archivio del Cimitero Vantiniano, Libro dei Verbali dal 1907 al 1916



bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, pp. 54-55; TERRAROLI 1987, pp. 44-45; LONATI 1988, p. 40; TERRAROLI 1990, p. 92.

La Commissione del Cimitero in seguito alla scomparsa dell'architetto Antonio Tagliaferri e dell'ingegnere Antonio Vigliani, benemeriti deputati della Commissione stessa, delibera nella seduta del 19 gennaio 1910 di erigere due busti da collocarsi nella Sala II e incarica l'ingegnere Giovanni Tagliaferri di allestire il preventivo di spesa. Nel corso di una successiva riunione, il 17 gennaio 1911, viene esaminata la richiesta dello scultore Ghidoni "di lire 1000 per ciascun busto"; si chiede allora al deputato Carlo Manziana di "far pratiche per una riduzione fino a lire 1500 complessive autorizzando a concludere anche sulle lire 2000 ed a ordinare i busti anche ad altro artista bresciano d'accordo col Deputato Sig. Ing. Giovanni Tagliaferri e coll'Ing. della Fabbrica". La questione della doppia commissione, che ha tutta l'aria di voler essere una pressione sull'artista per ottenere lo sconto, fu risolta a favore di Ghidoni che esegui subito dopo le due opere.

196.



196 Busto di Agostino Vigliani

Ubicazione sconosciuta
1911 circa, gesso

Gesso per il busto destinato al Vantiniano (vedi scheda precedente). Documentato da una fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 978-9936).

197.



197 Busto di Agostino Vigliani

Brescia, Cimitero Vantiniano, Sala II
1911 circa, bronzo
iscrizioni: firmato in basso a destra "D. Ghidoni"
bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, pp. 54-55; TERRAROLI 1987, pp. 44-45; LONATI 1988, p. 40; TERRAROLI 1990, p. 92.

198.



198 Busto di Giuseppe Cesare Abba *

Brescia, Ateneo di Brescia
1910-1911 circa, gesso, 39x33x19

Il gesso, donato all'Ateneo dalla famiglia Abba, è servito per ricavare il busto di bronzo collocato negli anni Sessanta del Novecento nel quartiere "Cesare Abba". Giuseppe Cesare Abba (1838-1910) nacque a Cairo Montenotte (SV) e partecipò alla campagna del 1859; volontario garibaldino, fu tra i Mille nel 1860 e combatté a Bezzecca nel 1866. Affiancò all'impegno politico l'attività letteraria e nel 1880 pubblicò *Da Quarto al Volturno. Noterelle di uno dei Mille*, che gli dette celebrità. Anche Francesco De Sanctis, allora ministro della Pubblica Istruzione, apprezzò il libro e nominò Abba professore d'italiano nelle scuole superiori. L'insegnamento lo portò a Brescia, dove morì improvvisamente il 6 novembre 1910.

199.



199 Busto virile

Ubicazione sconosciuta
1911 circa, gesso

Documentato da una fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 983-9980).

200.



200 Figura femminile allegorica (bozzetto)

Ubicazione sconosciuta
1910, creta

Il bozzetto, riferibile all'opera che segue (vedi scheda n. 201), è documentato da una fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 986-10010).

201.



201 Figura allegorica femminile *

Brescia, collezione privata
1910 circa, gesso, 36x14x13
esposizioni: 1985, Ospitaletto
bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, pp. 104-105.

Proveniente dalla collezione di Maria Bambina Ghidoni.

202.



202 Monumento a Maddalena Monge Grün (bozzetto)

Ubicazione sconosciuta. Già Ospitaletto, collezione Rosy Ghidoni
1910, gesso, altezza 93
esposizioni: 1921, Milano; 1985, Ospitaletto
bibliografia: BOZZI 1921, s.p.; ABENI - SPIAZZI 1985, pp. 102-103.

Il gesso, che nel 1985 era conservato nella collezione di Rosy Ghidoni e che venne esposto alla mostra di Ospitaletto, non è più stato rintracciato dopo la sua morte (marzo 2000).

Rimangono diverse riprese fotografiche del grande bozzetto, ancora presso lo studio dello scultore, eseguite dallo studio fotografico Calzolari & Ferrario (Milano, via Monforte 14).

203 L'Ideale (Ascensione o Monumento a Maddalena Monge Grün)

Milano, Cimitero Monumentale, Rialzato A levante, n. 460

1910, marmo e Sarizzo Ghiandone, 300x188x109

iscrizioni: sulla base "Alla memoria di MADDALENA GRÜN nata MONGE/ donna appassionata coraggiosa/ moglie affettuosa/ madre tenerissima/il marito ammiratore delle sue virtù/col figlio riconoscente/questo monumento pose/6 gennaio 1850 - 5 marzo 1909"

documenti: Milano, Comune di Milano. Settore Servizi Funebri, Ufficio Archivio

bibliografia: NICODEMI 1923, tav. XVIII-XIX-XX; ABENI - SPIAZZI 1985, pp. 100-103; VICARIO 1995, pp. 164-165, figg.; GINEX - SELVAFOLTA 1996, p. 161, fig.



Per Maddalena (1850-1909), moglie amatissima, Ignazio Grün -affermando industriale del settore caseario di origine ungherese- fa erigere un sepolcro in marmo di Carrara realizzato dall'amico scultore Ghidoni, su cui si innalza *L'Ideale*, grande figura femminile allegorica di gusto liberty, ai piedi della quale è incisa una toccante epigrafe. Ignazio e Maddalena, vicini all'ambiente democratico e socialista della Milano di fine secolo, furono generosi mecenati di molti artisti lombardi nonché raffinati collezionisti.

Rimangono diverse riprese del monumento, appena collocato al Monumentale, eseguite dallo studio fotografico Calzolari & Ferrario (Milano, via Monforte 14).

TAVOLA XXXIV

204.



204 Angelo dolente
 Ospitaletto (BS), collezione Stefanini
 1910 circa, gesso, 50x35
 esposizioni: 1985, Ospitaletto
 bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, p. 104.
 Bozzetto per un monumento funebre.
 L'angelo, che ha le ali levate e il capo reclinato sulle ginocchia, è collocato tra un duplice filare di cipressi.

205.



205 Bozzetto per monumento funerario *
 Brescia, collezione privata
 1910 circa, gesso, 26x13x19
 Proveniente dalla collezione di Maria Bambina Ghidoni.

206.



206 Testa femminile *
 Brescia, collezione privata
 1910 circa, marmo di Candoglia, 45x23x16
 Proveniente dalla raccolta di Maria Bambina Ghidoni.
 TAVOLA XXXIII

207.



207 Figura allegorica (Busto di donna)
 Brescia, collezione privata
 1910 circa, gesso, 62x50x25
 Proveniente dalla raccolta di Maria Bambina Ghidoni.

208.

208 Alba serena
 Ubicazione sconosciuta. Già Milano, avvocato Giulio Greppi
 1912, bronzo
 esposizioni: 1912, Milano, Permanente, n. 223
 documenti: Milano, Archivio della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente
 bibliografia: Società per le Belle Arti..., 1912, n. 223, p. 29.

Dalle carte presenti in archivio risulta che l'opera venne acquistata a chiusura della mostra dalla Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente per 500 lire e quindi assegnata, con il tradizionale sorteggio annuale destinato ai soci, all'avvocato milanese Giulio Greppi.

209.



211.



211 Monumento a Carlotta Cagnoli (dettaglio) *
 Brescia, collezione privata
 1913, gesso, 44x35x34
 esposizioni: 1985, Ospitaletto

209 Ritratto di giovane uomo
 Ubicazione sconosciuta
 1909 circa, creta

Documentato da una fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 980-9950), che reca sul retro il timbro dello studio fotografico "Ditta Calzolari" di Milano, e da un altro scatto con un taglio diverso, dove compare accanto a *Ritratto femminile* (scheda successiva).

210.



210 Ritratto femminile
 Ubicazione sconosciuta
 1909 circa, gesso

Documentato da una fotografia d'epoca conservata presso gli eredi Ghidoni, dove appare accanto al *Ritratto di giovane uomo* (vedi scheda precedente).

bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, pp. 106-107, fig.
 Proveniente dalla collezione di Maria Bambina Ghidoni.
 TAVOLA XXX

212.



212 Monumento a Carlotta Cagnoli Valdata (dettaglio)

Milano, Cimitero Monumentale, Riparto IX, n. 315
1913, marmo, 49x49x30 (busto), 182x62x37 (stela)
documenti: Milano, Comune di Milano. Settore Servizi Funebri, Ufficio Archivio.

Monumento funebre alla vedova di Tranquillo Cremona, Carlotta Cagnoli, poi coniugata in seconde nozze con l'avvocato Enrico Valdata, cui premuore nel febbraio del 1913. Nel 1873 il pittore aveva sposato dopo qualche anno di convivenza la giovane Carlotta Cagnoli-sorella della sua modella Elisa-, originaria di Sarzana e trasferitasi nel 1870 a Milano per studiare canto al Conservatorio. Rimasta vedova nel 1878, Carlotta sposerà in seconde nozze Enrico Valdata.

L'altorilievo con il delicato volto femminile è collocato alla base di una semplice croce in pietra, specularmente al ritratto maschile raffigurante Enrico Valdata. L'opera è documentata da una fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 980-9956).

Una versione in marmo con piccole varianti alla base è anch'essa documentata da un'altra fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 980-9957).

213.



213 Modello per l'edicola Del Re

Ubicazione sconosciuta
1914, gesso

Documentato da una fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 986-10013). Un'altra stampa fotografica del modello è conservata presso gli eredi di Domenico Ghidoni.

Rimangono inoltre tra le carte che erano state conservate da Rosy Ghidoni quattro disegni preparatori per l'edicola, progettata per la famiglia bresciana Del Re, di cui uno datato 2 aprile 1914 (le pessime condizioni di conservazione dei fogli ne impediscono la riproduzione in catalogo).

214.

214 Inseguita

Ubicazione sconosciuta
1914, bronzo
esposizioni: 1914, Torino, Promotrice, n. 223
bibliografia: Società Promotrice..., 1914, n. 223, p. 26.

215.



215 Ritratto dell'architetto Antonio Tagliaferri

Brescia, Istituto Tecnico Industriale Statale "B. Castelli"
1914, bronzo, 54x45x31
iscrizioni: sulla spalla destra "D. Ghidoni"
esposizioni: 1914, Milano, Permanente, n. 171
documenti: lettera del sindaco di Brescia D. Mainetti a D. Ghidoni, Brescia, 10 novembre 1915 (Milano, eredi Ghidoni)
bibliografia: Società per le Belle Arti..., 1914, n. 171, p. 23; *Il busto di A. Tagliaferri alla Scuola "Moretto"*, 1915; CURNIS - FORNARI - REMONDINA 1999, p. 4.

Replica del busto che ritrae Antonio Tagliaferri conservato presso gli eredi (scheda 192), qui tagliato all'altezza delle spalle.

Nel 1915 venne donato dall'autore alla Scuola "Moretto", di cui Tagliaferri era stato presidente: "Il Sindaco comunica: In occasione della recente visita a Brescia per la consegna del busto a Costantino Quaranta l'illustre scultore cav. Ghidoni Domenico ha con gentile e delicato pensiero voluto offrire in dono alla Scuola Moretto, della quale egli fu un tempo scolaro il busto in bronzo di Antonio Tagliaferri. L'opera squisita d'arte veniva rimessa al Direttore prof. Zuccari accompagnata dalla seguente nobilissima lettera: «Memore della Scuola nella quale ho avuto le prime ed indimenticabili norme per l'Arte alla quale mi sono dedicato, offro alla stessa il busto, da me eseguito con filiale riconoscenza, del benemerito ed illustre architetto cav. Antonio Taglia-

ferri che fu della Scuola Moretto anima e vita. F. aff.mo Domenico Ghidoni». L'Amministrazione comunale ed il Consiglio Direttivo della Scuola" (*Il busto...*, 1915).

216.



216 Amanti *

Brescia, collezione privata
1915 circa, stucco e cera gomma, 22x8x8

Proveniente dalla collezione di Maria Bambina Ghidoni.
TAVOLA XXXV

217.



217 Venditore di castagnaccio

Brescia, collezione privata
1915 circa, bronzo, 24x8,5x6,6
iscrizioni: siglato "GD"
esposizioni: 1985, Brescia; 1985, Ospitaletto.
bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, pp. 13 e 24; PANAZZA 1985, p.178.

Proveniente dalla collezione di Maria Bambina Ghidoni. Replica forse postuma, in minori dimensioni e con varianti, dell'opera alla scheda n. 154.

218.

218 Ballerina

Ubicazione sconosciuta
1915 circa, gesso

Documentato da due fotografie d'epoca conservate presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. L 482-4822 e L 482-4824).



219.



219 Ballerina
Brescia, collezione privata
1915 circa, bronzo, 46x13x46
esposizioni: 1985, Ospitaletto
bibliografia: NICODEMI 1923, tav. XXXIV; ABENI - SPIAZZI 1985, p. 81.

Proveniente dalla raccolta di Maria Bambina Ghidoni.
TAVOLA XXXVII

220.



220 Ballerina *
Milano, collezione privata
1915 circa, bronzo, 46x13x46

221.

221 Monumento a Costantino Quaranta
Ubicazione sconosciuta
1915, gesso



Il gesso preparatorio è documentato da una fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. 986-10014).

222.



222 Monumento a Costantino Quaranta

Brescia, Cimitero Vantiniano, Pantheon 1915, bronzo e marmo di Botticino, 110x80 (fregio), 80x70x40 (busto)
iscrizioni: firmato sul risvolto del basamento "D. Ghidoni"
bibliografia: LONATI 1988, p. 28; TERRAROLI 1990, p. 82, fig.

Completata nel Cimitero Vantiniano la costruzione del Pantheon, che si era trascinata per anni tra questioni e polemiche coinvolgenti la Commissione al Campo Santo, il Municipio e l'Ateneo, fu possibile procedere a collocare nelle apposite nicchie ottagonali previste nel progetto (1905-1907) dell'architetto Antonio Tagliaferri i busti-ritratto dei bresciani illustri. In realtà fu realizzato solo il busto di Costantino Quaranta di Ghidoni, che era stato commissionato da Francesco Piazza.

Il busto, nudo e tagliato all'altezza del petto, fu inaugurato il 2 novembre 1915: la data si ricava da un articolo della "Provincia" del 9 novembre 1915 in cui si afferma che Ghidoni "in occasione della sua recente visita a Brescia per la consegna del busto di Costantino Quaranta" ha voluto offrire alla Scuola "Moretto" il busto in bronzo di Antonio Tagliaferri. Francesco Piazza era un commerciante di umili origini con una grande passione per la musica, che aveva conosciuto Quaranta e Bazzani; diventato ricco aveva voluto ricordare il Quaranta offrendo il busto per il Pantheon. La

corona bronzea che contorna la nicchia è stata realizzata secondo il progetto dell'architetto Tagliaferri; ne rimane il disegno conservato tra le carte che furono di Rosy Ghidoni (le pessime condizioni del foglio ne impediscono la riproduzione in catalogo).

Una fotografia conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia riproduce il busto ancora nello studio di Ghidoni (inv. A 986-10014).

223.



223 Maternità *

Brescia, collezione privata
1915, gesso, 85x34x41
iscrizioni: firmato sulla base "D. GHIDONI"
esposizioni: 1985, Ospitaletto
bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, pp. 92-96; DE SANTI 1995, p. 111, fig. (errate indicazioni di misure e tecnica).

Proveniente dalla raccolta di Maria Bambina Ghidoni.
TAVOLA XXXVI

224.



224 Mammina

Ubicazione sconosciuta. Già Milano, collezione Giuseppe Redaelli
1915, marmo
bibliografia: NICODEMI 1923, tav. XXIII.

L'opera è documentata da una fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'arte e storia di Brescia (inv. A 984-9997) e da un'altra copia ora nella "Cartella Nicodemi" sempre presso i Civici Musei, con dedica di Ghidoni "All'amico A. Zuccarini", datata 1915.

225.

225 Giovane

Ubicazione sconosciuta
1916, gesso
esposizioni: 1916, Milano, Brera, n. 83
bibliografia: R. Accademia..., 1916, n. 83, p. 36.

226.

226 Sogno

Ubicazione sconosciuta
1916, marmo
esposizioni: 1916, Milano, Permanente, n. 36
bibliografia: Società per le Belle Arti..., 1916, n. 36, p. 14.

227.



227 Monumento a Giuseppe Redaelli (La donna che cammina)

Ubicazione sconosciuta. Già Milano, collezione Giuseppe Redaelli
1916, marmo
iscrizioni: sulla base "A GIUSEPPE REDAELLI"
esposizioni: 1921, Brescia
bibliografia: MACCHI 1921, fig. p. 18; NICODEMI 1923, tav. XXIV.

L'opera è documentata anche da una fotografia d'epoca, ora in collezione Migliorati (Ospitaletto).

228



228 Monumento a Giuseppe Redaelli (La donna che cammina) *

Ospitaletto (BS), collezione Stefanini
1916, gesso, 62x30x19
esposizioni: 1985, Ospitaletto
bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, p. 68.

Esiste una seconda copia identica nel materiale e nelle dimensioni sempre in collezione Stefanini, ma proveniente dalla collezione di Maria Bambina Ghidoni. Da mettere in relazione con il marmo *Monumento a Giuseppe Redaelli* segnalato da Nicodemi nella collezione Redaelli.

229.



229 Busto femminile

Montichiari (BS), collezione Lidia Falsina Montini. Già collezione Angelo Teotti
1916 circa, gesso, 36x42x23

In relazione con la scheda seguente, *Ritratto di giovane donna con crocchia*; la posizione della testa qui è frontale ed è diverso l'abbigliamento.

230.



230 Ritratto di giovane donna con crocchia *

Brescia, collezione privata
1916 circa, marmo di Candoglia, 37x40x20
esposizioni: 1985, Ospitaletto
bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, p. 61, fig.

Proveniente dalla raccolta di Maria Bambina Ghidoni. Secondo la testimonianza di una figlia, Bina, nata nel 1891, si era trasferita in casa dello zio a Milano per studiare, rimanendo con lui negli anni in cui frequentò la Scuola Normale per conseguire il diploma magistrale, iniziando poi a insegnare in diversi paesi della provincia di Brescia. È possibile però, anche se la figlia non ha ricordi in proposito, che abbia frequentato a Milano anche il Ginnasio.

231.

231 Ritratto di Zora

Milano, collezione Angela Aiardi Cavallin
1916 circa, gesso, 22x35x17



L'opera ritrae una giovane allieva dello scultore, di origine bulgara, imparentata con la famiglia Del Re (scheda n. 213). Zora era sposata con il pittore Evaristo Zambelli.

232.



232 Nudo femminile

Ubicazione sconosciuta. Già Ospitaletto, collezione Ghidoni
1916 circa

L'opera è documentata da una fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei di Brescia (inv. A 985-10004) e da una serie di riprese d'epoca, che la documentano da tutte le angolazioni, conservate da una nipote di Angelo Teotti.

233.



233 Nudo femminile

Ubicazione sconosciuta
1916 circa

L'opera è documentata da due fotografie d'epoca conservate presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 983-9986/A 984-9999).

234.



234 Nudo femminile

Ubicazione sconosciuta
1916 circa, gesso

L'opera, che rispetto alla precedente presenta solo una variante nella posizione del capo della modella, è documentata da una fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 985-10006).

235.



235 In attesa

Ubicazione sconosciuta
1918 circa, gesso

Differisce dagli altri soggetti conosciuti per la mancanza del cappello sulla testa della donna. Documentato attraverso una fotografia conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 981-9967).

236.

236 In attesa

Ospitaletto (BS), collezione Stefanini. Già Ospitaletto, collezione Rosy Ghidoni
1918, gesso, 40x41x26



iscrizioni: firmata sul fianco della panchina "D. GHIDONI".

Ne è stata ricavata una fusione postuma in bronzo negli anni Settanta, in due copie.

237.



237 In attesa *

Brescia, collezione privata
1918, bronzo, 40x39x25

iscrizioni: firmato sul bordo destro della panchina "D. GHIDONI"

esposizioni: 1918, Milano, Permanente, n. 13; 1985, Ospitaletto
bibliografia: Società per le Belle Arti..., 1918, n. 13, p. 4; ABENI - SPIAZZI 1985, pp. 63-65.

Proveniente dalla raccolta di Maria Bambina Ghidoni.

238.

238 Come le piante

Ubicazione sconosciuta

1918, marmo
esposizioni: 1918, Milano, Permanente, n. 22

bibliografia: Società per le Belle Arti..., 1918, n. 22, p. 5.

239.

239 Mammina

Ubicazione sconosciuta

1918 circa, gesso
esposizioni: 1921, Brescia, n. 20
bibliografia: NICODEMI 1923, tav.

Noto da una fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 979-9946). Sulla fotografia si legge "n. 20", che corrisponde alla numerazione di "Mammina" nell'elenco ufficiale della mostra bresciana.



240.

240 Pensiero

Ubicazione sconosciuta
1918 circa

esposizioni: 1921, Brescia
bibliografia: AUT 1921.

Opera descritta nel 1921 come "di vasta mole".

241.

241 Riposo

Ubicazione sconosciuta

1918 circa, bronzo
esposizioni: 1921, Brescia, n. 3; 1921, Milano, n. 3

bibliografia: AUT 1921.

"Gruppetto in bronzo" (AUT 1921).

242.



242 Nudo femminile

Brescia, collezione privata
1918 circa, gesso, 50x15x15

Proveniente dalla raccolta di Maria Bambina Ghidoni.

243.



243 Nudo di fanciulla
Ubicazione sconosciuta
1918 circa, gesso

L'opera, documentata da una fotografia d'epoca conservata nell'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 985-10000), rispetto al marmo alla scheda seguente presenta solo una lieve variante nella posizione del capo della modella e dunque può essere considerata come una prima versione del gesso preparatorio.

244.



244 Nudo di fanciulla *
Brescia, Civici Musei d'Arte e Storia (G.A.M., inv. n. 26)
1918 circa, marmo di Carrara, 54x16x13
esposizioni: 1985, Brescia; 1989, Brescia
documenti: ACM, Protocollo 1923-1925, n. 279 e n. 316
bibliografia: NICODEMI 1923, p. 145; PANAZZA 1985, p. 178; STRADIOTTI 1989, p. 210.

Acquistato nel 1924. Proviene dalla collezione di Maria Bambina Ghidoni.

245.



245 Figura femminile musicante *
Milano, collezione Nella Falsina. Già collezione Angelo Teotti
1918 circa, bronzo, 40x18,5x27
iscrizioni: firmata sulla base "D. Ghidoni".
TAVOLA XXXVIII

246.



246 La profuga *
Milano, collezione Nella Falsina. Già collezione Angelo Teotti

1918 circa, bronzo, 47x15,5x16,5
iscrizioni: firmata sulla base "D. Ghidoni".



247 Nudo femminile con drappeggio
Ospitaletto (BS), collezione Luigi Morandi
1918 circa, gesso, 70x20x13

Mutilo del braccio sinistro. Vedi scheda seguente.

248.



248 Nudo femminile con drappeggio
Brescia, collezione privata
1918 circa, marmo, 70x20x13
esposizione: 1985, Ospitaletto
bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, pp. 75-76.

Proveniente dalla raccolta di Maria Bambina Ghidoni.

249.



249 La Vittoria

Ubicazione sconosciuta
1919 circa

L'opera è documentata da una raffinata riproduzione calcografica d'epoca stampata in formato cartolina, già presso gli eredi dell'artista. La presenza della scritta "G. 9" e dell'indicazione dello stampatore "Cavadini - Verona" al bordo dell'immagine permette di riferirla all'edizione di cartoline già ricordata nel caso di *Emigranti* (vedi scheda monografica).

La figura femminile allegorica si riferisce con ogni probabilità a un non identificato monumento celebrativo della vittoria nella prima guerra mondiale.

250.



250 Ritratto di Maria Bambina Ghidoni

Ospitaletto (BS), collezione Stefanini
1919 circa, gesso, 37x41x22
esposizione: 1985, Ospitaletto
bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, p. 86.

251.



251 Ritratto di Maria Bambina Ghidoni

Ubicazione sconosciuta
gesso

Documentato da una fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 982-9978).

252

252 Ritratto di Maria Bambina Ghidoni

Brescia, collezione privata
1919 circa, marmo, 37x40x25
esposizione: 1985, Ospitaletto
bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, p. 86.



Proveniente dalla raccolta di Maria Bambina Ghidoni.

253.



253 Testa femminile

Brescia, collezione privata
1919 circa, gesso, 24x17x35

Proveniente dalla raccolta di Maria Bambina Ghidoni.

254.



254 Mamma

Ubicazione sconosciuta. Già collezione degli eredi Ghidoni
1919 circa, marmo
bibliografia: NICODEMI 1923, tav. XXII.

Documentato anche da una fotografia conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 983-9982).

255



255 Maternità
Brescia, collezione privata
1919 circa, gesso patinato, 42x18x19
esposizioni: 1985, Ospitaletto
bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, pp. 92-93.

Proveniente dalla raccolta di Maria Bambina Ghidoni.

256.



256 Maternità *
Brescia, collezione Lidia Falsina Montini.
Già collezione Angelo Teotti
1919 circa, bronzo, 40x17,5x19

257.



257 Maternità
Ospitaletto (BS), collezione Stefanini
1919 circa, gesso patinato, 42x18x19

258.



258 Maternità
Milano, Galleria d'Arte Moderna (inv. n. 4402)

1919 circa (fusione postuma), bronzo, 42x18x19
esposizioni: 1934, Milano, Permanente
bibliografia: *Mostra commemorativa...*, 1934; BEZZOLA - NICODEMI 1938, n. 319; CAMEL - PIROVANO 1975, p. 324.

Donato alle Civiche Raccolte d'Arte nel 1929 dal "Comitato Onoranze Postume a Domenico Ghidoni".

259.



259 Maternità
Brescia, collezione privata
1919 circa, marmo, 47x16x20
esposizioni: 1985, Ospitaletto
bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, pp. 92-94.

Proveniente dalla raccolta di Maria Bambina Ghidoni.

260.



260 Maternità *
Brescia, collezione privata
1919 circa, marmo, 49x20x27
esposizioni: 1985, Ospitaletto
bibliografia: ABENI - SPIAZZI 1985, pp. 92-95.

Proveniente dalla raccolta di Maria Bambina Ghidoni.

261.



261 Donna con cappello *
Brescia, collezione Lidia Falsina Montini.
Già collezione Angelo Teotti
1919 circa, bronzo, 55x19x19
iscrizioni: sulla base "D. Ghidoni".
TAVOLA XXXIX

catalogo delle opere



262 Giovane donna con il capo reclinato
Brescia, collezione Lidia Falsina Montini.
Già collezione Angelo Teotti
1919 circa, bronzo, 46x16,5x17
iscrizioni: sulla base "D. Ghidoni".

263



263 Cristo tra due angeli
Ubicazione sconosciuta
1919 circa, gesso
Lunetta a bassorilievo destinata probabilmente a un monumento funerario. L'opera è documentata da una fotografia d'epoca conservata presso l'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (inv. A 988-10036).

264.



264 Monumento a Enrico Maglia
(bozzetto)
Ospitaletto (BS), collezione privata
1919, gesso patinato, 45x26x34

265.



265 Monumento a Enrico Maglia
Milano, Cimitero Monumentale, Riparto XVI, n. 214
1919, pietra, 232x110x248
documenti: Milano, Comune di Milano. Archivio Servizi Cimiteriali
bibliografia: GINEX - SELVAFOLTA 1996, p. 88.

Enrico Maglia, "industriale possidente", muore il 3 gennaio 1919. Nel dicembre dello stesso anno viene approvato il progetto per il monumento.
TAVOLA XL

266.



266 Bozzetto per il monumento Cecchetti
Ospitaletto (BS), collezione Luigi Morandi
1920, gesso, 51x44,5x20

267.



267 Bozzetto per il monumento Cecchetti *
Brescia, collezione privata
1920, gesso, 45x27x64

268.



268 Il sonno eterno (La pace eterna o Donna dormiente abbandonata o Monumento Cecchetti)
Ubicazione sconosciuta. Già collezione Ghidoni
1920, gesso
esposizioni: 1921, Milano
bibliografia: GUERRINI 1920, p. 154; NICODEMI 1923, tav. XXI.

Indicata da Nicodemi come "prima idea per il Monumento Cecchetti", l'opera è ricordata anche da Guerrini come incompiuta e destinata al Cimitero Monumentale di Milano, nei cui archivi non restano però tracce di una sepoltura intestata a quel nome. Il gesso è documentato anche diverse fotografie d'epoca conservate nell'Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia; in un'annotazione sul retro di una di esse (inv. A 983-9987) viene riportato il titolo originale e si legge un'annotazione in cui si precisa che è una delle ultime opere dell'artista, rimasta incompiuta.

