

PARIDE BINI

incisore e
medaglista
(1907-1959)



CASALMAGGIORE
BIBLIOTECA A. E. MORTARA

2024





PARIDE BINI

incisore e medaglista
(1907-1959)

a cura di Marco Orlandi



C A S A L M A G G I O R E
BIBLIOTECA A. E. MORTARA

2024

PARIDE BINI

Incisore e medaglista (1907-1959)

MUSEO DEL BIJOU · 26 ottobre - 31 dicembre 2024

La mostra è stata realizzata con il contributo di Regione Lombardia nell'ambito "Istituti e luoghi di cultura – Avviso Unico 2024" e con il supporto di La Briantina S.p.A.

Si ringraziano le Parrocchie di Santo Stefano e San Leonardo, la Chiesa B.V. Maria detta "Santuario della Fontana", l'associazione Inventio, il Centro Psico Sociale di Casalmaggiore – ASST di Cremona e IAL (Innovazione – Apprendimento – Lavoro) sede di Viadana.

Sentiti ringraziamenti inoltre a:

Carlo Beccari, Carlo e Paolo Beduschi, Daniela Bergamini, Adelaide Donzelli, Elisabetta Ghidini, Gianantonio Poli, Giuseppe Romanetti, Valter Rosa, Don Claudio Rubagotti, Padre Francesco Serra, Paolo Zani e a tutto il personale della Biblioteca A. E. Mortara.



Comune di Casalmaggiore

Con il contributo di



Regione
Lombardia

Nell'ambito di



Amici Museo del Bijou



di Poli Giovanni Spa

www.briantina.it

Catalogo, testi e curatela: Marco Orlandi

Progetto grafico: Marco Visioli

Fotografie: Luigi Briselli

Stampa: Arti Grafiche Castello S.p.A. - Viale Europa, 33 Viadana (MN)

Edizioni Biblioteca A. E. Mortara

Casalmaggiore, Ottobre 2024

ISBN 978-88-88087-61-0

INTRODUZIONE

Incisore, medaglista e non solo... È poliedrica la figura di Paride Bini, e questa mostra cerca di mettere in luce i pregi artistici che, pur nella sua breve vita, seppe dimostrare in vari campi delle tecniche applicate. L'esposizione ed il catalogo, magistralmente curati dal prof. Marco Orlandi, permettono così di conoscere meglio (dopo il saggio a lui dedicato dal prof. Valter Rosa, all'interno del volume "Il sacro indosso", del 2001) uno dei più attivi collaboratori delle Fabbriche Riunite di Casalmaggiore, per le quali creò alcune delle più iconiche incisioni riprodotte su placchette religiose e medaglie di valore civile, in parte esposti in via permanente nelle sale del museo ed in parte messe a disposizione per questa mostra dai nipoti Paolo e Carlo Beduschi, e Paolo Zani, che vedono finalmente concretizzata un'idea che da anni urgeva. Una mostra, quindi, che, come altre organizzate nel corso di oltre 10 anni, si prefigge di approfondire lo studio di quanto l'eredità di Giulio Galluzzi ha lasciato alla nostra città, in termini di oggetti e di persone: abbiamo raccontato di monili in vetro e in galalite, di medaglie dantesche, fibbie e occhiali; e abbiamo profuso impegno e dedizione per ascoltare e diffondere la voce di tante donne che al "Fabbricone" hanno trascorso la loro giovinezza, imparato l'indipendenza economica, dedicato abnegazione e ore infinite. Era tempo dunque di occuparci di una delle "firme" maschili che ruotavano intorno alle industrie bigiottiere di Casalmaggiore, una delle poche di cui si abbia certezza. La nostra ricerca su Paride Bini è un doveroso omaggio a un concittadino di grande talento: l'augurio è che la mostra sia di stimolo per ulteriori studi su questo artigiano della bellezza rimasto per troppo tempo nell'ombra.

Il Sindaco di Casalmaggiore
Filippo Bongiovanni

Martedì 11 ottobre 1927

Gentile Signorina,

eccoci di nuovo a Milano, tornati alle nostre abituali occupazioni, ma con nell'animo ancora viva la commozione che abbiamo provata davanti le grandi rovine dell'Antica Roma, davanti quei monumenti che saranno sempre la più grande prova della grandezza del nostro popolo e che sempre sapranno gridare quale fu la potenza latina.

E in questo momento, noi sentiamo pure il bisogno di chiederLe scusa se, congedandoci da Lei, non abbiamo saputo ringraziarLa come volentieri avremmo desiderato e come era nostro dovere. Ci perdoni, Signorina, e accetti ora, con queste povere parole, una testimonianza sincera di affezione e di gratitudine.

Perché quelle mute rovine, quei freddi marmi rovinati dal tempo e dall'uomo, quei monumenti che, ancora, dopo tante vicissitudini, conservano tanta forza da erigersi maestosi e potenti, hanno acquistato ai nostri occhi, grazie alla Sua parola, il loro colore, la vita, la loro potenza, perché Lei ha saputo operare un miracolo: ha fatto cantare il marmo.

Creda, Signorina, dimenticavamo tutto davanti a quelle opere perché tanto era il fascino che da esse emanava; i capolavori dei nostri grandi Maestri, dalla Sua parola ricostruiti, posti in giusta luce davanti ai nostri occhi e la commozione profonda che abbiamo provato in quel momento e che ricorderemo per tutta la vita, la dobbiamo a Lei, e non sappiamo veramente come dimostrarLe la nostra gratitudine tanto ci appare meschino il nostro semplice grazie e tanto ci appaiono modesti questi pochi fiori che ci permettiamo di inviarLe.

Le assicuriamo, Signorina, che la volontà nel volere sempre più accostarci alla perfezione nell'esercizio dell'arte che ci siamo scelta, e che sarà nostra compagna nella vita, non ci verrà mai meno, e con questo vogliamo dimostrarLe quanto amore noi portiamo alla nobile Arte del disegno perché crediamo che questa sia la migliore soddisfazione che possiamo darLe e il miglior compenso alla Sua fatica.

Ci creda sempre, La preghiamo, i suoi devotissimi ed affezionati

*Fti Soresina Mario
Colmegna Giuseppe
Riganti Ambrogio
Lorini Franco
Bini Paride
Bramati Giovanni
Chiodo Grandi Ettore¹*

Le ragioni di una mostra

Ricordo che, da bambino, era il 1955 o il 1956, andavamo a casa dello zio Paride perché era uno dei pochi a Casalmaggiore ad avere la televisione. Guardavamo *La TV dei Ragazzi* al pomeriggio. Un pomeriggio entrano in casa - perché lui aveva il laboratorio in casa - due giovani fidanzati con le vere per il matrimonio che si sarebbe celebrato dopo venti giorni, o un mese, e lasciano il bigliettino per incidere i nomi e la data della cerimonia e lo zio Paride, molto seriamente, perché era una persona che incuteva un certo rispetto, dice: “Sì, ragazzi.. passate tra quindici giorni e ve lo faccio”. E questi: “Ma no, quindici giorni...”, e lo zio Paride: “No, no, se vi dico che ve lo faccio, ve lo faccio.. quindi state tranquilli”. Allora i due ragazzi, un poco rincuorati, escono dal laboratorio e lo zio immediatamente prende un morsetto di legno, fissa una delle due fedeli e con una specie di penna d'acciaio scrive, come potrei scriverli io a mano, il nome e la data; poi recupera rigorosamente la polvere d'oro - perché per lui quello era come un rito - pulisce la vera, la osserva, poi prende l'altro anello e fa la stessa cosa. Ci avrà impiegato in tutto un quarto d'ora, forse venti minuti. Allora io, tra un programma e l'altro alla televisione, gli chiedo: “Zio, perché gli hai detto di tornare tra quindici giorni se ci hai impiegato così poco? Potevi tenerli qui senza farli tornare..”. E lui, dandomi un buffetto sulla testa molto amorevole - perché lui era molto amante dei bambini pur non avendone mai avuti - mi dice in dialetto: “Vedi ragazzo, se vuoi imparare qualcosa dalla vita allora devi far finta di lavorare tanto se vuoi farti pagare. Perché se tu il lavoro lo fai in venti minuti allora poi gli altri dicono ‘che cosa ci vuole..’. Questo è un insegnamento che ti conviene tenere a mente”.



Ritratto fotografico di Paride Bini al lavoro nello studio di via Scarlatti 4 a Milano.
Fine Anni Venti. Archivio privato.

Ci sono volte in cui un ricordo che riaffiora tra le storie di famiglia, un racconto ascoltato in non si sa più bene quale occasione, un aneddoto, che torna un po' per caso alla memoria mescolato a tanti altri, ha la capacità di richiamare i tratti salienti di un carattere, di far luce improvvisa sull'indole di una persona o, come in questo caso, di delineare il profilo particolare di un artista. O di colui che, in ragione di ciò che ha prodotto e che ci ha lasciato, siamo portati a riconoscere come un artista. Diciamo questo solo per non scartare l'idea che potrebbe essere ancora prematuro assegnare lo *status* di artista, di artista *tout court*, a Paride Bini: le opere autografe note e documentate non sono poi molte (e a dire il vero non tutte della stessa qualità), la vicenda biografica e professionale risulta assai lacunosa e in certe fasi ancora da dipanare; tuttavia la collezione di medaglie e di incisioni che fu di sua proprietà, conservata oggi con cura dai famigliari, può giustificare probabilmente da sola il progetto e l'impegno di un'iniziativa di studio. Sia per la ricchezza e l'unicità nel suo genere del *corpus* di oggetti che si è tramandato praticamente intatto dalla scomparsa dell'artista, nel 1959, sia per l'interesse storico e l'eccellenza qualitativa di molti dei singoli esemplari che lo compongono. Non va inoltre dimenticato che accanto alla collezione privata, fino a questo momento non ancora indagata dalla ricerca, ve ne è una pubblica che invece è ben nota da tempo agli studiosi della storia del bijou di Casalmaggiore, donata dallo stesso Paride Bini alla Scuola Bottoli. Questa raccolta, catalogata e allestita nella sede di Palazzo Martinelli², costituisce una selezione dei pezzi migliori che egli possedeva (o comunque riconosciuti come tali perché operata in prima persona) e si configura non solo come un variegato repertorio di immagini ma anche come prezioso termine di paragone per comprendere la scelta dei temi più diffusi, gli aspetti della tecnica, l'evoluzione dello stile proprio dell'autore, laddove se ne può riscontrare l'evidenza. La mostra a lui dedicata in questa circostanza, auspicabilmente, permetterà di formulare argomentazioni più esaustive sulla sua produzione medagliistica e forse potrà aiutare ad interpretare alcune delle invenzioni più originali alla luce di una sua idea dell'arte, che si sa che egli si era formato perché



Raccolta di medaglie donata da Paride Bini alla Scuola Bottoli.
Anni Trenta. Palazzo Martinelli. Casalmaggiore.

sono emersi i riscontri che lo provano. E che probabilmente avrebbe anche voluto esprimere con maggiore convinzione e continuità nel corso del suo lavoro se solo ne avesse avuto la possibilità. A margine di queste osservazioni sull'opera di Paride Bini, però, il ricordo del nipote Paolo Zani resta a prescindere una testimonianza che ha un valore intrinseco, perché ci consente di farci un'idea di quale fosse il modo di porsi di un uomo che si era costruito da solo la propria reputazione e la propria competenza in materia. Ma soprattutto ci restituisce l'immagine di un professionista a tutto tondo che, in virtù di un particolare percorso formativo e di una notevole perizia tecnica, era stato in grado di smarcarsi dal gruppo delle maestranze che gravitavano intorno all'industria della bigiotteria casalese per rivendicare, quando possibile, una precisa ispirazione e un'originalità creativa che ne fosse il coerente risultato.

Gli anni della Scuola Tecnica di Casalmaggiore

Scarne e piuttosto disorganiche risultano essere le notizie biografiche relative a Paride Bini. Di lui si sa, intanto, che è nato a Casalbellotto il 22 marzo 1907. Suo padre Giusto Secondo Bini, che stando ai ricordi di famiglia era agricoltore, il 25 novembre 1906 aveva sposato in seconde nozze Zaira Rosa Cazzoli, orfana dei genitori e madre di due bambini ancora in tenera età avuti dal primo marito, Paride Gelsi, morto a soli trent'anni nel 1902, un anno dopo aver ottenuto il Congedo Illimitato dal servizio militare prestato in Fanteria. Dal secondo matrimonio di Zaira Rosa con Giusto Secondo erano nati cinque figli, di cui Paride era il maggiore. Per quanto ci è dato al momento di sapere, per lo più da fonti orali ma anche da alcuni interessanti elemen-



Casalbellotto - Via Silvio Pellico. Cartolina postale. Prima metà del '900.



Paride Bini, *ritratto di Giusto Secondo Bini*. Post 1939. Fusione.
Casalbellotto. Cappella di famiglia del cimitero.

ti emersi durante le ricerche d'archivio³, la famiglia lo avrebbe presto indirizzato verso i corsi professionali della Scuola Tecnica di Casalmaggiore, un percorso di formazione triennale che vedeva in quegli anni l'apice dell'affluenza scolastica, con la presenza di oltre duecento iscritti⁴. La Scuola Tecnica aveva come finalità prioritaria quella di istruire i giovani alle arti e ai mestieri e di fornire loro una preparazione tecnico-professionale; una proposta che si era rivelata subito funzionale, ma in un certo senso anche complementare, ai bisogni di una realtà meramente agricola come lo era il comprensorio casalasco⁵. «Nell'intento di consentire anche ai giovani provenienti da famiglie di artigiani, di commercianti, di minuta borghesia», nota Guido Sanfilippo, «il proseguimento degli studi in una scuola post-elementare che li avviasse all'inserimento nel lavoro impiegatizio e nelle medie professioni, l'amministrazione (...) deliberò nel 1863 di chiedere l'istituzione di una Scuola Tecnica, che venne concessa e iniziata nell'a.s. 1864-65. Era una scuola che veniva spesso considerata in sé conclusa, perché raramente i giovani casalaschi passavano all'Istituto tecnico, di carattere pratico e di ridotto valore culturale, anche per la disorganica pletora delle materie e dei programmi, ma che venne immediatamente accolta con favore dalla popolazione, perché rispondente ad esigenze diffuse di formazione professionale e di promozione sociale»⁶. Interessante constatare che, fin dall'inizio della sua attività, diversi docenti della Scuola Tecnica hanno nel contempo tenuto corsi anche agli adulti, di norma in orario mattutino festivo, a titolo gratuito o dietro modesto compenso. Tra essi vanno ricordati il prof. Alessandro Cervi, primo direttore della Scuola Tecnica e docente di disegno, che nel 1865 acconsentì a svolgere un corso domenicale di Disegno e Geometria elementare, e il prof. Giuseppe Botto-
li, anch'egli docente di disegno nelle scuole tecniche, che mantenne l'insegnamento dal 1870 fino alla fine del secolo, contribuendo a consolidare l'organizzazione di un sistema di formazione professionale che sarebbe proseguito con regolarità fino all'immediato dopoguerra⁷. In questo modo si era instaurato un rapporto sempre più stretto tra le istituzioni scolastiche di Casalmaggiore a vocazione tecni-



Ritratto fotografico di Paride Bini. Anni Venti. Archivio privato.

co-professionale e le realtà produttive del territorio, un'interazione cercata e gradualmente pianificata che avrebbe fornito, a partire dagli anni Venti, molte figure specializzate alle aziende locali che stavano registrando una fase di forte sviluppo, prima fra tutte l'industria della bigiotteria. «Proprio in quel momento si stringe un accordo tra la scuola di disegno e l'industria», evidenzia uno studio sull'argomento, «tale per cui quest'ultima, che già da tempo elargiva annualmente un contributo per il suo finanziamento, ritiene di dover prescrivere ai propri dipendenti la frequenza dei corsi di disegno. All'incisore vengono richieste ad esempio la conoscenza dei fondamentali stili decorativi, la capacità di tradurre l'immagine di una cartolina in un disegno di pochi centimetri e di adattarlo a medaglie, spille distintivi e ai supporti più vari, o di copiare fedelmente, ingrandendo o riducendo una medaglia realizzata da un'altra ditta. È evidente che in questa fase ancora di espansione di tale industria (...), dove molte operazioni attingono ancora ad abilità artistico-artigianali, la formazione del personale non poteva svolgersi interamente all'interno dell'azienda e, d'altra parte, era necessario confrontarsi con altre realtà industriali distintesi per una maggiore qualità del prodotto o per nuovi metodi di lavorazione»⁸. È all'interno di un contesto come questo che il giovanissimo Paride Bini muove i primi passi, che apprende forse i primi rudimenti del disegno attraverso gli insegnamenti un po' grossolani ma sicuramente efficaci della Scuola Tecnica, che probabilmente intuisce che quello dell'incisore è un mestiere destinato ad avere notevoli margini di sviluppo. E, dato in questo momento più rilevante, che nasce in lui l'esigenza di cimentarsi con una realtà diversa e più ricca di opportunità di quella offerta dal tessuto locale. Sono stimoli preziosi, che lo inducono a compiere un periodo di apprendistato che risulterà determinante nell'affermazione della sua carriera professionale e che lo incoraggiano ad intraprendere, nel contempo, un percorso di formazione artistica che lo porterà alla scoperta di una via più personale e alla maturazione di una precisa linea espressiva.

L'apprendistato presso lo stabilimento Johnson di Milano

Tutti gli artisti che lavorarono nel primo ventennio del '900 furono abili ritrattisti. Ricordo tra gli altri Albino dal Castagnè, la cui attività si prolungò fino ai primi anni della II guerra Mondiale e che modellò medaglie per i papi Benedetto XV e Pio XI e per la Casa di Savoia; Giannino Castiglioni, che iniziò a lavorare per lo Stabilimento Johnson nei primi anni del '900 e poi riprese a lavorare per l'Azienda nel 1955, anch'esso abile ritrattista, ma forse legato in alcuni rovesci al periodo precedente. Nuove tendenze dell'arte della medaglia, più realistiche e più legate al gusto dell'epoca, ci appaiono nelle me-



Albino dal Castagnè, *medaglia con il ritratto di Achille Brioschi*, 1930.
Stabilimento Johnson. Collezione privata.



Giannino Castiglioni, *medaglia per Rivista Mensile Fascista "Costruire"*.
1934. Stabilimento Johnson. Collezione privata.

daglie di Emilio Monti, che inizia la sua attività per i Johnson nel 1925. Un gruppo numeroso di sue medaglie è dedicato alla campagna d'Etiopia. Riprese a lavorare per lo Stabilimento dopo la fine della Guerra. Anche egli forte ritrattista, fu abile compositore dei rovesci e ci sembra innovatore dell'arte medagliistica italiana tra le due guerre⁹.

Tra le medaglie presenti nella collezione dei famigliari di Paride Bini figurano numerosi esemplari realizzati dall'azienda milanese; diversi di loro recano ben visibile il marchio di fabbrica "Johnson" impresso il più delle volte lungo il bordo; alcuni portano anche la firma degli artisti menzionati da Franco Panvini Rosati nel suo scritto contenuto nel catalogo della mostra dedicata ai 150 anni di attività dello stabilimento Johnson, tenutasi a Milano nel 1986¹⁰. Queste testimonianze rappresentano, in sede di studio, una fortunata circostanza e un riferimento fermo e oggettivo nella pressoché totale assenza di documen-



Ludovico Pogliaghi – Angelo Cappuccio, *medaglia coniata per la commemorazione del Quarto Centenario della Scoperta dell'America*.
1892. Stabilimento Johnson. Collezione privata.

tazione d'archivio, al fine di tentare una sommaria ricostruzione della vicenda professionale di Paride Bini, in particolare per quel che riguarda gli anni che trascorre a Milano come apprendista alla Johnson. Sfortunatamente lo stabilimento Johnson, azienda-simbolo in Italia nella produzione di medaglie fin dal 1836, ha chiuso i battenti nel 2019¹¹ e di conseguenza i suoi schedari e le raccolte dei materiali incisi in quasi duecento anni di attività risultano in questo momento inaccessibili alla consultazione e alla ricerca. A questo impedimento si deve aggiungere il fatto che nell'agosto 1943 i bombardamenti su Milano distrussero gli opifici (e con essi probabilmente tante importanti informazioni relative alla loro storia, al loro funzionamento, al personale che vi era impiegato) e che per tre anni l'attività dell'azienda si arrestò completamente. Solamente nel 1945 si cominciò a recuperare e a riordinare gli stampi e le attrezzature per una nuova produzione che fosse in linea con la tradizione ma anche al passo coi tempi¹². Ma questa è storia più recente, diversa e ormai lontana da quella che conobbe Paride Bini quando arrivò a Milano, grossomodo tra il 1921 e il 1922, per cercare impiego come praticante incisore proprio laddove nascevano i prodotti che imponevano sul mercato i modelli del settore, e per conseguenza il costante aggiornamento del gusto che toccava così da vicino anche le scelte produttive e imprenditoriali delle aziende del placcato di Casalmaggiore. Non è questa la sede per affrontare un discorso sulla grande varietà dei prodotti ideati in questo stabilimento o sulle diverse tappe della sua lunga evoluzione industriale, ma forse vale la pena fare almeno un breve cenno a ciò che la Johnson ha rappresentato nel comparto della medaglistica italiana. Non fosse altro che per cercare di farsi un'idea sulle prospettive che Paride Bini aveva di fronte quando venne introdotto nelle file della ditta, che stava attraversando una stagione di prosperità economica e di notevole successo commerciale. La Johnson era una realtà consolidata nel settore da quasi un secolo e se il 1836 che compare accanto al nome del suo fondatore è da ritenersi l'anno di inizio della produzione medaglistica ufficiale - a quell'anno risale la realizzazione della prima medaglia - va detto però che la coniazione di questi oggetti era già



Pieghevole pubblicitario dello Stabilimento S. Johnson. 1931.
Collezione Scuola Bottoli. Palazzo Martinelli. Casalmaggiore.

stata avviata intorno al 1830, quando Giacomo Johnson si era stabilito a Milano dalla Francia e aveva aperto in Borghetto di Porta Orientale (una zona nei pressi dell'attuale Porta Venezia) un'officina per la produzione di bottoni e stemmi in metallo stampato destinata principalmente all'uso militare. Sul finire del 1842 la gestione era passata nelle mani del figlio Stefano e in quella circostanza il nome della ditta aveva assunto la denominazione che poi l'avrebbe sempre accompagnata: «Stefano Johnson - fabbrica di medaglie». Nella seconda metà del secolo i prodotti della Johnson erano arrivati a coprire quasi in esclusiva le richieste delle associazioni, degli enti pubblici e privati, degli ordini religiosi; ma anche a guadagnarsi la fiducia della nobiltà milanese, che spesso ricorreva ai suoi articoli per celebrare occasioni particolari o eventi importanti. Nel 1880 il figlio di Stefano, Federico, aveva preso in mano le redini dell'impresa per dare inizio ad un processo di trasformazione che avrebbe impresso una svolta all'intero complesso aziendale e che si sarebbe concluso nel 1911 con l'inaugurazione di un nuovo stabilimento. A quella data la produzione «si era via via orientata verso medaglie commemorative di fatti d'armi e di

uomini illustri impegnati nello sviluppo industriale e nella gestione pubblica, a cui si univa l'inaugurazione di una fonderia artistica per opere di grandi dimensioni e quella di un grande salone adibito a museo presso la sede dello stabilimento»¹³. Con l'avvento della Prima Guerra Mondiale, ed in seguito alle numerose commesse statali ad essa collegate, la produzione era andata indirizzandosi verso la commemorazione dei fatti militari, per poi essere infine quasi inevitabilmente costretta ad allinearsi al nuovo linguaggio retorico e ufficiale del periodo fascista. Una fase, quest'ultima, ben documentata anche nella collezione personale di Paride Bini dai prodotti più significativi, creati in buona parte per mano di quegli artisti menzionati in apertura e ben conosciuti - quando non presi espressamente a modello - dal giovane incisore nel corso della sua attività professionale per le fabbriche locali dopo il suo ritorno a Casalmaggiore. Sotto un profilo strettamente tecnico, invece, l'attenzione e l'interesse di Federico Johnson per le scoperte scientifiche e le innovazioni tecnologiche lo portarono a dotare lo stabilimento di attrezzature all'avanguardia, che a volte potevano essere il frutto di modifiche di macchine da lui stesso ideate e messe a punto. Alla ricerca di strumentazioni sempre più perfezionate viaggiò in Inghilterra, in Francia, in Germania, dove ebbe modo di approfondire le sue conoscenze sui progressi della meccanica di settore. «A Parigi», scrive Riccardo Johnson, «fu ordinato il primo pantografo a riduzione per la preparazione dei punzoni: si trattava di una questione molto importante, dal momento che l'opera degli scultori diveniva per la Ditta elemento di sempre maggiore importanza»¹⁴. Ed è su questo assetto tecnologico di recente introduzione, con processi di lavorazione che avevano ammodernato il procedimento tradizionale della fabbricazione della medaglia in vigore ancora fino a poco tempo prima, che si innesta l'apprendistato di Paride Bini. E con esso la formazione di una competenza tecnica costruita sui nuovi processi produttivi che proseguirà, più o meno sempre con la medesima impostazione, fino al termine della sua attività. La realizzazione di una medaglia infatti, all'inizio del Novecento, non seguiva più ormai da molto tempo le fasi di una preparazione manuale che

erano state elaborate e progressivamente migliorate in secoli di pratica artigianale, e questo era vero soprattutto nell'ambito di una produzione su larga scala e altamente diversificata come quella che caratterizzava il marchio Johnson. Tuttavia almeno alcune di queste fasi, soprattutto quelle relative al momento ideativo e creativo, non dovevano essere poi troppo diverse da quelle dei tempi antichi e dei grandi artisti che si erano cimentati in questo campo, come Pisanello, a cui per tradizione si attribuisce il merito della nascita della medaglia moderna o Benvenuto Cellini, che nel Cinquecento eseguiva per la Zecca Pontificia i modelli per le medaglie papali. Anche ai tempi dell'apprendistato di Paride Bini quindi, gli artisti, come Ludovico Pogliaghi nel tardo Ottocento e nel primo Novecento o Albino dal Castagnè ormai in pieno XX secolo, procedevano seguendo una prassi collaudata e nel rispetto di uno schema operativo che al limite poteva discostarsi da quello tradizionale del laboratorio artigianale nelle ultime fasi di lavorazione dell'oggetto, ovvero quelle tipiche della produzione industriale. Un documentario dell'Istituto Luce che risale al 1955 - e che coincide utilmente con il periodo in cui si colloca l'ultima fase dell'attività professionale di Paride Bini per le industrie casalasche - documenta l'intero processo di ideazione e realizzazione di una medaglia, ponendo bene in luce la distinzione tra le operazioni che contraddistinguono la medaglia realizzata nel laboratorio artigianale di fusione da quelle della medaglia fabbricata con le tecniche della moderna produzione in serie a cui anche Paride Bini, ormai da tempo, prestava il suo mestiere.

Siamo nello studio dell'artista che si accinge a creare una medaglia, il cui soggetto appare già nello schizzo grafico e che seguiremo nel progredire continuo del bozzetto in cera fino al modello definitivo. Tale modello con il gesso-scagliola verrà tradotto nella sua forma negativa e poi nelle positive, tanto del dritto quanto del rovescio, dalla cui scritta risulterà la destina-

zione della medaglia (...). La medaglia ha soltanto valore d'arte, mentre la moneta, cui si collega, ha valore economico e ufficiale (...). Anche le attuali manifestazioni di vita hanno oggi favorito il gusto della medaglia e vinto la resistenza dei più valenti artisti per questa forma d'arte, il cui progresso tecnico nel campo della produzione industriale e commerciale è stato costante, proprio a differenza della medaglia fusa per cui i procedimenti sono rimasti immutati. In maniera analoga vengono create le grandi positive in gesso per le monete, dai gessi con l'impiego di moderni mezzi tecnici vengono incisi i punzoni, che permetteranno la coniazione in serie di monete più piccole del modello. Ma la medaglia tipicamente classica rimane quella fusa. L'artista, approntate le forme, affida la sua creazione al fonditore. Sotto il profilo tecnico il laboratorio per la fusione è rimasto immutato. Create dal fonditore nuove forme refrattarie al calore, ad esse vengono applicati i canali di getto per la colata del metallo e gli sfiati. Viene poi operata la fusione detta "a terra" o "a staffa" mediante la colata del metallo fuso che darà luogo alla medaglia alquanto grezza e con collegati i canali. Tutta una serie di operazioni di pulizia e di verniciatura fanno sì che le medaglie, siano esse fuse, stampate o coniate, perdano la lucentezza metallica e acquistino con la patina quel tono caldo di vita che più le rende gradevoli. Medaglie e monete sono oggi tecnicamente assai legate fra di loro per i perfezionamenti meccanici. Il punzone-tipo non viene più ricavato dall'incisore con il bulino. Dal modello in gesso viene ottenuto galvano-plasticamente il modello in metallo e quindi con l'impiego del tornio di riduzione, o pantografo, si ottiene meccanicamente il punzone. Punzoni e conii ben temprati con il meccanismo del bilanciere, o della pressa a stampa, vengono poi adoperati per coniare medaglie o monete mediante il lavoro di un solo operaio, che adopera tondelli espressamente preparati da altra macchina e che dal bilanciere vengono premuti fra due conii¹⁵.

Questo, in sintesi, è il percorso che porta all'esecuzione di una medaglia, sia che si tratti di un prodotto ancora di tipo artigianale che di un oggetto replicato in moltissimi esemplari. Il filmato, a parere dello scrivente, risulta particolarmente pertinente allo scopo di questa ricerca perché nell'estrema scarsità di fonti riconducibili alla vicenda biografica di Paride Bini riesce a restituire il contesto di un meccanismo produttivo che non doveva essere molto distante da quello che con cui aveva a che fare ogni giorno anche l'incisore di Casalmaggiore, sia come apprendista presso la Johnson, sia come professionista una volta tornato a casa¹⁶. Se non sono disponibili (o, in certi casi, risultano in ubicazione sconosciuta¹⁷) gli studi e i disegni dell'artista che precedevano la traduzione in forme plastiche e che contenevano l'idea e le qualità grafiche della medaglia che ne sarebbe derivata, sono invece ancora esistenti dei tondi in gesso e in metallo che sembrano corrispondere al passaggio ben documentato dal filmato («dal modello in gesso viene ottenuto galvano-plasticamente il modello in metallo») che spiega come ottenere la riduzione di dimensioni del modello a quelle specifiche della medaglia «con l'impiego del tornio di riduzione, o pantografo». Di questi tondi almeno uno, in gesso, potrebbe essere effettivamente servito a questo scopo, anche se non coincide con una medaglia di cui si possiede il concreto riscontro; si tratterebbe pertanto di materiali di lavoro eseguiti per medaglie poi non realizzate o realizzate ma forse andate perdute e di cui non si conservano tracce per ipotizzarne ancora l'esistenza. Del tondo in metallo invece, che ha diametro di 20 centimetri e che sarebbe la riproduzione galvano-plastica dell'originale in gesso, si ha la certezza che si tratta del modello che corrisponde alla medaglia con l'effigie di Santa Teresa di Lisieux, incisa (e firmata) da Paride Bini per la FGM di Casalmaggiore. Un esemplare è conservato nella collezione di famiglia, altri presso il Museo del Bijou: si tratta di uno dei prodotti più rappresentativi dell'attività incisoria di Paride Bini, largamente diffuso sul territorio, che ben identifica la tipologia di medaglia a soggetto religioso e che costituisce una derivazione dei ritratti elaborati nell'ambiente dello stabilimento Johnson. Altro capitolo fondamentale nel mecca-



Paride Bini, *Bartolomeo Colleoni*. s.d.
Modello in gesso dorato forse in funzione di medaglia dispersa o non realizzata.
Ø cm 57. Collezione privata.

nismo produttivo di una medaglia è poi quello dei cosiddetti *punzoni* (anch'essi visibili nelle sequenze video della fabbricazione della medaglia) che costituiscono la matrice stessa dell'immagine presente sull'oggetto, quella che gli conferisce quindi il suo specifico significato. In origine il punzone era inciso direttamente a bulino dall'artista; con il procedimento industriale invece il calco in metallo ricavato da quello in gesso è usato come campione per incidere il punzone per mezzo del pantografo, un macchinario in uso fin dall'inizio del Novecento provvisto di una punta rotante in grado di ridurre l'immagine del campione in metallo e di riportarla su di una superficie metallica delle dimensioni che avrà la medaglia. Il punzone ottenuto, detto *punzone maschio*, è utilizzato per ricavare il suo rovescio - il *punzone femmina* - che poi è quello che, a livello di processo produttivo, permette di replicare in innumerevoli esemplari la medaglia¹⁸. Fortunatamente anche questo importante passaggio è leggibile nei materiali a



Paride Bini, *Santa Teresa di Lisieux*, s.d. Metallo dorato. Ø cm 20. Collezione privata.



Paride Bini, *medaglia con l'effigie di Santa Teresa di Lisieux*. s.d. Collezione privata.

nostra disposizione, provenienti dalla dismissione delle linee produttive della gloriosa stagione della bigiotteria casalese e oggi esposti al Museo del Bijou. Tra gli oggetti meccanici, nella specifica sezione del museo, si possono infatti osservare i punzoni che sono serviti a fabbricare tante medaglie, placchette, immagini in rilievo per le più varie destinazioni d'uso e tra di essi riconoscere quelli che sono serviti a riprodurre il volto scavato del San Francesco disegnato ed inciso da Paride Bini, forse la sua invenzione più celebre, riproposta in vari contesti e con alcune varianti ma sempre contraddistinta dalla stessa forza espressiva. Quest'ultima considerazione sui punzoni, e in particolar modo su quelli che riportano l'immagine di San Francesco, permette a questo punto di introdurre un'altra esperienza fondamentale della vita e nell'opera di Paride Bini; concomitante e proprio per questo complementare dal punto di vista del suo percorso di formazione, non più come professionista ma come artista. Sfortunatamente non si può contare sull'aiuto dei documenti per conoscere la posizione professionale che deteneva Paride Bini all'interno dell'azienda perché quello che non è andato perduto sotto le bombe del 1943 al momento non è disponibile per le ragioni già riferite, sempre ammes-



Punzone "maschio" con i ritratti di Mussolini e Hitler incisi da Paride Bini. s.d. Museo del Bijou. Casalmaggiore.



Punzone "femmina" con il volto di San Francesco inciso da Paride Bini. s.d. Museo del Bijou. Casalmaggiore.

so che vi siano ancora informazioni relative ad uno dei chissà quanti generici apprendisti che hanno trovato un impiego nei suoi reparti in tanti anni di attività. Del suo praticantato alla Johnson rimane menzione in occasionali resoconti apparsi sulla stampa locale dell'epoca¹⁹, negli ormai vaghi ricordi di famiglia, forse in qualche lettera o atto amministrativo redatto nel periodo in cui progettava e incideva medaglie per le fabbriche di Casalmaggiore, che probabilmente esiste da qualche parte ma che in questa fase si sottrae al lavoro della ricerca. Ciò che invece abbiamo a disposizione è la sua ricca collezione di medaglie, molte delle quali realizzate proprio dalla Johnson (un elemento che porterebbe a convalidare ciò che è stato detto a proposito della sua presenza nell'azienda leader) e un documento ufficiale in cui finalmente compaiono associati il nome della ditta e quello di Paride

Bini: non un atto che lasci almeno presupporre l'esistenza di un rapporto di lavoro ma le istruzioni per partecipare ad un concorso per la realizzazione di una medaglia nel 1927²⁰.



Paride Bini, *San Francesco*, placchetta metallica corrispondente al punzone "femmina" s.d. Museo del Bijou. Casalmaggiore.

La Scuola degli Artefici di Brera

La scuola degli artefici si riaprirà il 15 Ottobre con l'orario dalle 18 alle 20. I giovani che chiedono per la prima volta di esservi ammessi si presenteranno per l'iscrizione nei giorni 1, 2 e 3 Ottobre dalle 8 alle 10 ant. muniti dei documenti indicati nel manifesto pubblicato dalla Accademia. Gli alunni degli scorsi anni presenteranno le loro tessere per la rinnovazione, nelle sere del 6 e 7 Ottobre dalle 18 alle 20. L'insegnamento nella scuola degli artefici ha per scopo lo studio del disegno per applicarlo alle



Paride Bini, *esercitazione didattica con modelli in gesso*. Anni Venti.
Matita, carboncino e biacca su carta. Cm 135 x 135. Collezione privata.



Paride Bini, *esercitazione didattica con modelli in gesso* (dettagli).

arti decorative e industriali. Gli alunni poveri e maggiormente meritevoli saranno forniti gratuitamente del materiale scolastico. Alle dette scuole sono ammesse anche le alunne. La tassa d'iscrizione è di L. 40, che però può essere pagata in quattro rate²¹.

Quando Paride Bini lascia Casalmaggiore per trasferirsi a Milano già sapeva di poter fare affidamento sulla presenza in città della zia, Nerina Cazzoli, sorella di sua madre, che abitava in via Scarlati 4. Sarà infatti la zia materna a offrirgli un punto di appoggio nei suoi anni milanesi, garantendogli le condizioni necessarie per trovare un impiego lavorativo ma anche per poter coltivare i propri interessi personali. Questa zia doveva essere una persona particolarmente sensibile verso le aspettative dei giovani in cerca di opportunità perché negli stessi anni in cui Paride Bini soggiornava in casa sua anche un altro parente (Dante Gelsi, il

figlio nato dal primo matrimonio della madre) poteva godere della sua ospitalità mentre frequentava i corsi di elettromeccanica dell'Istituto Feltrinelli di Milano. Ed è proprio l'abitazione di via Scarlati 4 che compare in qualità di "indirizzo" nei registri che testimoniano la presenza di Paride Bini alla Scuola degli Artefici di Berra, che egli frequenta per sei anni, dall'anno scolastico 1922-23 al 1927-28. Il registro degli alunni della Scuola degli Artefici²², anche se contiene solo informazioni anagrafiche, in realtà si rivela uno strumento utile a questa ricerca perché fornisce dei chiarimenti sul profilo di Paride Bini al



Paride Bini, *esercitazione didattica con modelli in gesso* (dettaglio).

momento della sua iscrizione ai corsi: nella casella che indica gli studi percorsi si legge “licenza tecnica”, e in quella del mestiere si trova indicato “incisore”. Sono probabilmente informazioni fornite in prima persona dal giovane alunno, che se non costituiscono una vera e propria conferma di quanto ricostruito sugli studi pregressi e sulla sua posizione professionale comunque precisano che quella in suo possesso era un’istruzione di tipo tecnico (che a Casalmaggiore si poteva conseguire solo in un certo tipo di scuola) e che la professione che dichiarava ufficialmente di esercitare era quella dell’incisore, e questo rafforzerebbe l’ipotesi che nel momento in cui egli accedeva ai corsi della Scuola degli Artefici era già entrato in relazione con la Johnson e molto verosimilmente vi lavorava. Anche perché la Scuola degli Artefici di Brera non era l’Accademia: era una scuola serale destinata a chi era privo di una formazione artistica, che forniva le basi a chi desiderava intraprendere i corsi regolari, tenendo conto delle esigenze di un’utenza che nelle ore diurne non poteva frequentare le lezioni perché occupata nello svolgimento di un’attività lavorativa. Era un’istituzione che aveva tra le sue finalità quella di istruire sulla pratica del disegno già in funzione di un’applicazione concreta al mondo del lavoro, che in quel tempo coincideva spesso con ciò che offriva (e produceva) la moderna realtà industriale nei vari settori delle arti decorative, dell’oreficeria, della metallurgia. «La Scuola degli Artefici», scrive Stefano Zecchi, «non è stata annessa casualmente all’Accademia delle Belle Arti di Brera: essa svolgeva infatti un compito imprescindibile, quello di educare i giovani artisti al gusto della bellezza, una bellezza che doveva essere pensata e creata nelle piccole cose quotidiane, nell’ornamento, nel disegno architettonico; una bellezza che si doveva esaltare nella luce e nel colore. Dalla Scuola degli Artefici sono usciti grandi artigiani d’arte, maestranze specializzate nella decorazione e nei rivestimenti: figure importanti per dare qualità estetica agli arredi urbani, alle facciate e agli interni degli edifici di città»²³. Istituita nel 1879 e disciplinata da un primo statuto redatto da Camillo Boito, che incentrava l’insegnamento sulla manualità dell’arte e sulla pratica delle tecniche tradizionali, la Scuola degli Artefici divenne fin da subito il tramite di un legame stretto tra arte,

industria, artigianato e figure professionali specificamente istruite in questo senso, ed ebbe allo stesso tempo il merito di aver fornito i primi strumenti strutturati secondo un metodo accademico a molti artisti tradizionali di altissimo livello, che con diverse modalità e aspirazioni hanno frequentato i suoi spazi, tra cui Giovanni Segantini, Carlo Carrà, Umberto Lilloni. Anche due protagonisti del Novecento artistico casalasco vedono associato il loro nome alla Scuola degli Artefici di Brera: Goliardo Padova che, a partire dagli Anni Trenta, si dedica alle tecniche dell'arte applicata, del disegno e della grafica, e Gianfranco Manara, che in questa scuola insegna per vent'anni²⁴. Date queste prerogative, che ben si adattavano alla sua condizione e alla possibilità di frequentare i corsi al di fuori dell'orario di lavoro, Paride Bini si trova ora nella possibilità di accostarsi all'ambiente dell'arte. Anche per quel che riguarda il periodo alla Scuola degli Artefici le fonti e i documenti di cui possiamo disporre sono assai scarsi: un casellario con i dati generali dello studente e l'indicazione dei corsi frequentati (con le rispettive valutazioni finali e tutt'al più qualche eventuale menzione speciale); un paio di relazioni redatte dalle commissioni giudicatrici dei saggi degli allievi a fine anno scolastico; una cartella relativa ad un viaggio d'istruzione a Roma di alcuni studenti in cui anch'egli figura; le modalità del concorso indetto dalla Johnson a cui partecipò sviluppando un tema assegnato²⁵. Nulla più. Non è quindi plausibile il tentativo di una ricostruzione, seppur sommaria, di un percorso di studi in funzione della definizione di una padronanza tecnica poi concretamente conseguita o di una qualsivoglia influenza artistica riconoscibile nel suo lavoro, se si esclude una sola importante eccezione che si colloca sul finire di questa esperienza. A partire dall'anno scolastico 1922-23 Paride Bini frequenta il corso di Ornato di primo livello (1^a Classe) del Prof. Grandi, con risultati finali non particolarmente brillanti; l'anno successivo frequenta il Primo Corso Medio di Ornato del Prof. Lentini e nel 1924-25 è ammesso al Secondo Corso Medio, sempre tenuto dal Prof. Lentini, con valutazioni positive ma ancora ben lontane dall'eccellenza. Si potrebbe aprire a questo punto una breve parentesi. I nomi di questi insegnanti probabilmente non dicono molto a chi non conosce nello specifico la storia

di questa istituzione; non sono artisti in senso stretto e il più delle volte nemmeno figure cui si attribuisce un particolare prestigio accademico, ma questo rientra per tradizione nella politica della scuola e quindi non deve sorprendere. Come fa notare Raffaele De Grada, storico e critico d'arte che ha insegnato molti anni all'Accademia di Brera:

Nell'Ottocento la Scuola era divenuta una sorta di riparo per coloro che non avevano ancora ottenuto una cattedra, e provvedevano ad impartire quegli insegnamenti secondari che i grandi maestri cattedratici alla Hayez non insegnavano, essendo essi impegnati con le materie primarie. Questa Impostazione era continuata nel secolo XX, quando ancora venivano a Brera maestri di chiara fama, coadiuvati da assistenti e da chi aveva il compito di impartire i complementi e le materie secondarie che il grande maestro non trasmetteva²⁶.

Il non essere figure di primo piano non impediva però spesso a questi insegnanti di svolgere un lavoro didattico egregio, talvolta anche più accurato e professionale di quello di certi artisti celebri e affermati che poteva capitare che mettessero in secondo piano l'insegnamento per privilegiare la propria carriera personale. Questo era valido a maggior ragione in una scuola concepita per un'utenza di «studenti lavoratori»²⁷, dove il mestiere dell'insegnante non portava ad un riconoscimento pubblico e quindi era assolutamente libero di manifestarsi in modo obiettivo e rigoroso nell'esercizio delle sue metodologie. Riconducibile a questa pratica del disegno d'ornato è probabilmente il vasto saggio eseguito a carboncino con modelli in gesso, arrivato fino a noi sprovvisto di data e dell'indicazione del corso nel quale è stato eseguito. Sebbene si tratti di un lavoro di copia dal vero conforme alle più tradizionali esercitazioni accademiche non si può comunque non rilevare una manualità ormai addestrata e una conduzione grafica sicura ed efficace, interessante soprattutto se si considera il fatto che Pari-



Bruno Boari, *medaglia coniata per la commemorazione del Centenario Voltiano*.
1927. Stabilimento Johnson. Collezione privata.

de Bini non doveva essere in possesso di basi particolarmente solide di disegno al momento del suo ingresso a scuola. Una prova degna di nota dato il livello di partenza, dovuto alla buona pratica dell'insegnamento e solo apparentemente in contraddizione con valutazioni che almeno in questa fase degli studi non vanno mai oltre livelli abbastanza ordinari. Nell'anno 1925-26 Paride Bini accede al corso di Decorazione, ma è da quello successivo che si registra un salto di qualità, forse da mettere in relazione con l'introduzione delle discipline plastiche per cui lo studente sembra mostrare un vivo interesse e un'accentuata predisposizione, oltre al fatto che può contare ormai su una maggiore padronanza tecnica dei suoi mezzi espressivi. È sulla scorta di questi progressi che Paride Bini si presenta nell'autunno del 1926 al concorso indetto per l'anno successivo dallo stabilimento Stefano Johnson di Milano che ha come tema la celebrazione del Centenario Voltiano. La consegna dei modelli deve essere effettuata presso la Segreteria della Reale Accademia di Belle Arti di Brera entro il 10 febbraio 1927, scadenza che sarà regolarmente rispettata come documenta la lettera di avvenuta consegna²⁸. Non vi sono tracce di questo primo elaborato tra i materiali dell'incisore; compare invece la medaglia coniata



Autore non identificato, medaglia coniata per la commemorazione del Centenario Voltiano. 1927. Stabilimento Johnson. Collezione privata.

in quell'occasione dalla Johnson, opera del medaglista bolognese Bruno Boari (che raffigura sul recto l'effigie dello scienziato di profilo e sul verso il personaggio seduto di fronte con il volto rivolto verso l'alto e la mano poggiata su una pila elettrica) e quella, sempre realizzata dallo Stabilimento Johnson²⁹ per la stessa ricorrenza, con l'iscrizione sul verso "DA COMO SI LIBRÒ PEL MONDO LA SCINTILLA DI NUOVA FORZA". Ma ce n'è una che desta un interesse particolare, collegata a quel 1927 in cui si svolge il concorso e che viene conferita alla fine dell'anno 1927-28 come premio a Paride Bini dall'Accademia di Brera, che aveva efficacemente intercesso con la Johnson per consentire agli allievi di partecipare al concorso del Centenario Voltiano. A quel concorso ma anche ad innumerevoli altri, a dire il vero; perché concorsi come questo costituivano per i giovani artisti occasioni importanti per mettersi in luce e per dimostrare pubblicamente le loro capacità. Il giovane incisore, arrivato quasi a conclusione del percorso di studi, vede assegnarsi un riconoscimento ufficiale: si tratta di un risultato che finalmente certifica il conseguimento di un grado di distinzione all'interno dell'istituzione. Quella della medaglia-premio non era tuttavia l'unica forma in uso per attribuire un indice di qualità a quegli allievi



Medaglia-premio conferita a Paride Bini dall'Accademia di Brera nel 1928.
Collezione privata.

che in qualche ambito si erano distinti. Ed è sintomatico che proprio la parola *distinzione* si trovi nella comunicazione che indica Paride Bini tra i dieci beneficiari di un'elargizione di 500 lire, messa a disposizione dalla S.I.B.A. (Società Industrie Benefiche Artistiche) di Milano per permettere a studenti particolarmente meritevoli di poter partecipare ad un viaggio d'istruzione a Roma per ammirarne le bellezze artistiche. Con il suo 9 1/2 di valutazione finale ottenuto nel corso Speciale di Plastica del Prof. Bolgiani, Paride Bini rientra a pieno titolo tra gli aventi diritto al premio, come del resto testimoniano anche le parole del Commissario Governativo di Brera, Prof. Giuseppe Gallavresi:

Nel darle questo annunzio mi è grato di aggiungere i miei più vivi rallegramenti per la meritata distinzione scolastica ottenuta, la quale ha un valore morale, una utilità pratica e al tempo stesso allettevole che Lei avrà modo di apprezzare subito e che con l'andare degli anni, inoltrandosi nella vita e nell'esercizio dell'arte, certo ricorderà sempre con infinito piacere³⁰.

Il viaggio, proprio come si era augurato il Commissario di Brera, resterà sempre impresso nei ricordi di Paride Bini come esperienza di vita e come opportunità di maturazione umana e artistica. È il momento di una presa di coscienza sulle scelte fatte, di una riflessione sul percorso compiuto, ma anche l'occasione per ringraziare³¹ chi lo ha seguito ed aiutato a comprendere l'arte, che per lui sarebbe davvero diventata una «compagna nella vita». La lettera di saluto indirizzata dal gruppo degli studenti in visita a Roma ad una non meglio precisata "Signorina" (quasi certamente l'insegnante di Storia dell'Arte, molto probabilmente Eva Tea) è un'attestazione di stima sincera nei confronti di una persona che, a parere di Paride Bini e dei suoi compagni, ha «saputo operare un miracolo: ha fatto cantare il marmo», anche se alla prova dei fatti non è stata certamente la sola, in questi anni, ad aver lasciato un segno nella definizione del suo mondo espressivo.

La scultura di Adolfo Wildt

Milano, 20 giugno 1927 - V Anno

I sottoscritti chiamati dal R. Comm. Prof. Gallavresi a giudicare i Saggi di Scultura nella scuola diretta dal prof. Adolfo Wildt presso l'Accademia di Belle Arti in Milano si dichiarano lieti dei risultati che furono ottenuti dai giovani Artisti che l'anno frequentata (1926-1927).

Lo sforzo dello scultore Wildt è stato coronato da pieno successo, sia nell'iniziare i giovani dei primi anni che dimostrano fede e capacità all'Arte e al lavoro assolutamente fuori del comune, come nei notevoli risultati raggiunti dagli allievi più maturi che possono congedarsi dall'insegnamento accademico con personale capacità artistica, e sorretti da vibrante ricchezza di cognizioni e norme severe di gusto e di tecnica.

Abbiamo pure osservati i saggi ottimi della Scuola del Marmo, unica in Italia, che il prof. Wildt con amore e personale sacrificio propugna e sostiene.

La Commissione à espresso le proprie felicitazioni al prof. Wildt per questa utile e bella iniziativa che tende alla rinascita della disciplina del marmo che ebbe nei tempi passati glorie italiane immortali.

La Commiss. prof. Vitaliano Marchini
prof. Mario Sironi³²

Non è questa la circostanza per trattare dell'arte di Adolfo Wildt, uno dei massimi protagonisti della scultura - e di tutta l'arte italiana - della prima metà del Novecento, anche se qualche elemento potrebbe tornare utile per mettere in relazione la vicenda di Paride Bini con quella del grande scultore. Anch'egli, ad esempio, aveva frequentato i corsi di Brera nel 1885-86³³; più che le attività didattiche, però, pare avessero attirato il suo interesse i modelli in gesso delle sculture greche e romane presenti negli spazi della scuola, che erano diventate da allora un costante riferimento in termini di confronto e di ispirazione³⁴. In modo particolare questo è evidente nella fase matura della sua attività, dall'inizio degli Anni Venti, quando la classicità era tornata ad essere la suggestione prevalente sulle altre diverse influenze che avevano segnato l'evoluzione del suo linguaggio. È anche il periodo in cui prende avvio l'attività di insegnamento: la pubblicazione del suo scritto *L'arte del marmo*, nel 1921, era una presa di posizione molto critica nei confronti dei metodi - a suo dire inadeguati - praticati nelle accademie d'arte e così nel 1922 gli viene offerta l'opportunità di aprire la *Scuola del Marmo*, dove ha modo di insegnare secondo i suoi principi (i corsi sono serali e gratuiti) e mettendo in pratica le sue teorie³⁵. E qui siamo al punto che riguarda direttamente il nostro discorso. Nel 1926 la scuola di Wildt viene annessa all'Accademia di Brera diventando parte integrante del suo percorso didattico. «Wildt, che a Brera,» osserva Elena Pontiggia, «nello stesso 1926, aveva ottenuto la cattedra di Plastica della figura (l'odierna Scultura) si trova così, in breve, a impartire ai suoi studenti due insegnamenti, alla mattina e alla sera³⁶». Ora, per quel che è dato di sapere dagli atti ufficiali, come i registri dei corsi o le valutazioni di prove d'esame, Paride Bini non figura in alcun modo tra gli allievi di Adolfo Wildt a Brera; tuttavia a questo punto non si può nemmeno escludere che egli abbia avuto la possibilità di assistere alle lezioni o di vedere all'opera il maestro, traendone forte impressione, durante le attività serali cui fa riferimento la studiosa, ossia quelle della *Scuola del Marmo* che viene anche menzionata nel documento redatto dalla Commissione di Brera («Abbiamo pure osservati i saggi ottimi della Scuola del Marmo,

unica in Italia, che il prof. Wildt con amore e personale sacrificio propugna e sostiene»). Non essendoci un riscontro apprezzabile tra i documenti ufficiali o tra i materiali dell'artista si tratta essenzialmente di una supposizione, ma di una supposizione con più di un elemento che sembra conferire sostanza e conforto. Innanzitutto la bella fotografia che ritrae l'incisore nel suo studio di Via Scarlatti 4 a Milano³⁷, in cui si riconosce appesa al muro la riproduzione di un'opera famosissima e altamente rappresentativa



Adolfo Wildt, dettaglio della *Maschera del dolore* che compare nel ritratto fotografico di Paride Bini al lavoro nello studio di via Scarlatti 4 a Milano. Fine Anni Venti. Archivio privato.

dell'arte di Adolfo Wildt, *La maschera del dolore*, eseguita nel 1908-1909. Il posto privilegiato accanto alla postazione di lavoro che occupa questa immagine non può essere un fatto casuale: il suo essere lì sembra assumere il significato di una dichiarazione d'intenti su ciò che per lui costituisce un modello ideale a cui guardare, la rivelazione di una poetica umana e artistica che ha scoperto di sentire più sua rispetto a qualsiasi altra con cui abbia avuto modo di confrontarsi durante la sua formazione. È interessante notare che si tratta di un'opera che esprime al massimo grado la componente espressionista del linguaggio di Adolfo Wildt che appartiene prevalentemente al primo decennio del secolo; una deformazione dei tratti e delle forme che si traduce in una «retorica del dolore»³⁸ che, se non è mai scomparsa del tutto dallo stile dell'artista, in questo periodo (l'ultimo dell'attività dello scultore e quindi quello che i suoi allievi conoscono più da vici-



Adolfo Wildt, Cave Canem, riproduzione fotografica. Tav. 29. Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli. 1926. Roma. Cm 40 x 30. Collezione privata.



Adolfo Wildt, Humanitas, riproduzione fotografica. Tav. 30. Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli. 1926. Roma. Cm 40 x 30. Collezione privata.

no) è stata però messa in secondo piano da un ritorno a caratteri più tradizionali. Questo interesse per l'arte di Adolfo Wildt sembra essere ulteriormente comprovato dal rinvenimento, tra gli oggetti di famiglia, della più importante raccolta di riproduzioni delle opere dell'artista (in totale 114 tavole), edita in mille esemplari dalla casa editrice d'arte Bestetti e Tumminelli nel 1926 e di cui il presente è il n. 920. Sul fatto che sia appartenuta a Paride Bini non ci sono dubbi perché sul frontespizio compare, in alto a destra, una scritta a mano: "P. Bini - Casalmaggiore 1956". Si tratta di una pubblicazione di pregio, con grandi immagini in bianco e nero e a colori sciolte che ripercorrono tutta l'attività dell'artista fino all'anno della pubblicazione della raccolta, che coincide - per concluderla - con quello del busto di San Francesco che Adolfo Wildt espone alla Biennale di Venezia di quello stesso anno in occasione del settimo centenario della morte del santo; un'opera di cui si è già parlato e si parlerà ancora a proposito dell'in-

fluenza su Paride Bini. E che Wildt fosse autore di medaglie è cosa nota, anche se si tratta di commissioni occasionali nell'ambito della sua produzione; tuttavia una di queste rare applicazioni dell'artista compare nella collezione di medaglie di Paride Bini, e anche questo dovrebbe avere un significato alla luce di quanto è stato argomentato fino a questo momento. Si tratta della medaglia in argento che riproduce due opere del 1918: su un lato figura il *Cave Canem* (che sulla medaglia risulta modificato rispetto all'originale in bronzo) con la firma dell'artista, mentre sull'altro vi è l'*Humanitas*, che Wildt scolpì in marmo e che allude, molto probabilmente, «all'umanità che rifiorisce dopo i lutti della guerra»³⁹. Questi riscontri, per quanto utilissimi e altamente indicativi, sono pur sempre elementi esterni all'esperienza di Paride Bini e non implicano necessariamente gli esiti di una rielaborazione personale dell'arte di Wildt; cosa diversa sembra emergere dall'analisi dei disegni del suo taccuino di *anatomia pittorica*, e in particolare degli ultimi brani, che si datano ormai 1929. In coda ai canonici esercizi scolastici di studio di muscoli e apparati scheletrici, di dettagli anatomici e tendini in tensione - sempre caratterizzati da un segno grafico forte e marcato, a tratti quasi dal sapore



Adolfo Wildt, medaglia con le riproduzioni delle opere *Cave Canem* (r) e *Humanitas* (v).
Post 1918. Bronzo argentato. Collezione privata.

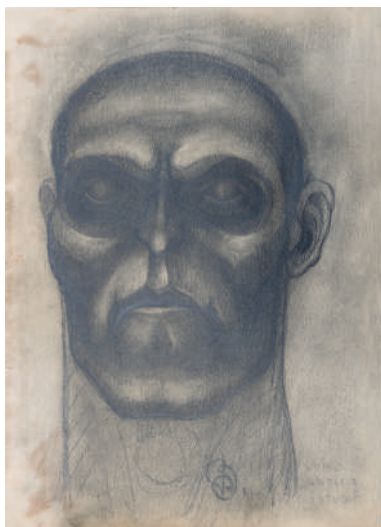


Paride Bini, *esercitazione grafica - studio di anatomia umana* (dal taccuino di "anatomia pittorica"). Fine Anni Venti. Matita su carta. Cm 33 x 25. Collezione privata.



Paride Bini, *esercitazione grafica - studio da Michelangelo* (dal taccuino di "anatomia pittorica"). Fine Anni Venti. Matita su carta. Cm 33 x 25. Collezione privata.

espressionista - cominciano a comparire copie da soggetti classici e disinvolte interpretazioni di Michelangelo, per arrivare alla bozza di una sorta di maschera ancestrale che passa sotto la dicitura di "uomo antico". È qui che sembra leggersi l'influenza di Adolfo Wildt: in questi tratti somatici plastici, riconducibili a linee nitide e a masse volumetriche rigorosamente impostate, bloccate in una fissità severa e monumentale in cui si percepisce un tentativo (forse ancora un po' acerbo) di mettere in relazione i pieni e i vuoti secondo i principi dell'artista. Un saggio che richiama, almeno in apparenza, il primo insegnamento che Wildt impartiva ai suoi allievi, come sottolinea anche Elena Pontiggia, ovvero «il valore plastico del vuoto. Wildt scavava le cavità del viso e del corpo nelle sue sculture: gli occhi, le narici, le orecchie, la bocca, la testa stessa ridotta a maschera bidimensionale (...) erano tutti pretesti per uno svuotamento della forma, per un equilibrio fra pieni e vuoti»⁴⁰. La lezione di Wildt tuttavia non sembra

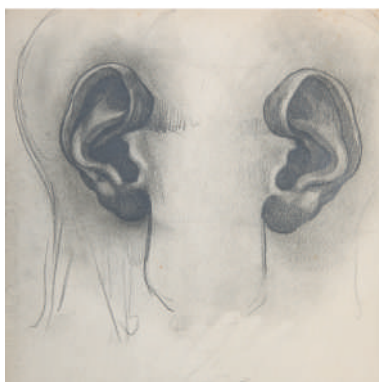


Paride Bini, *esercitazione grafica – Uomo Antico* (visione frontale - dal taccuino di "anatomia pittorica"). 1929. Matita su carta. Cm 33 x 25. Collezione privata.

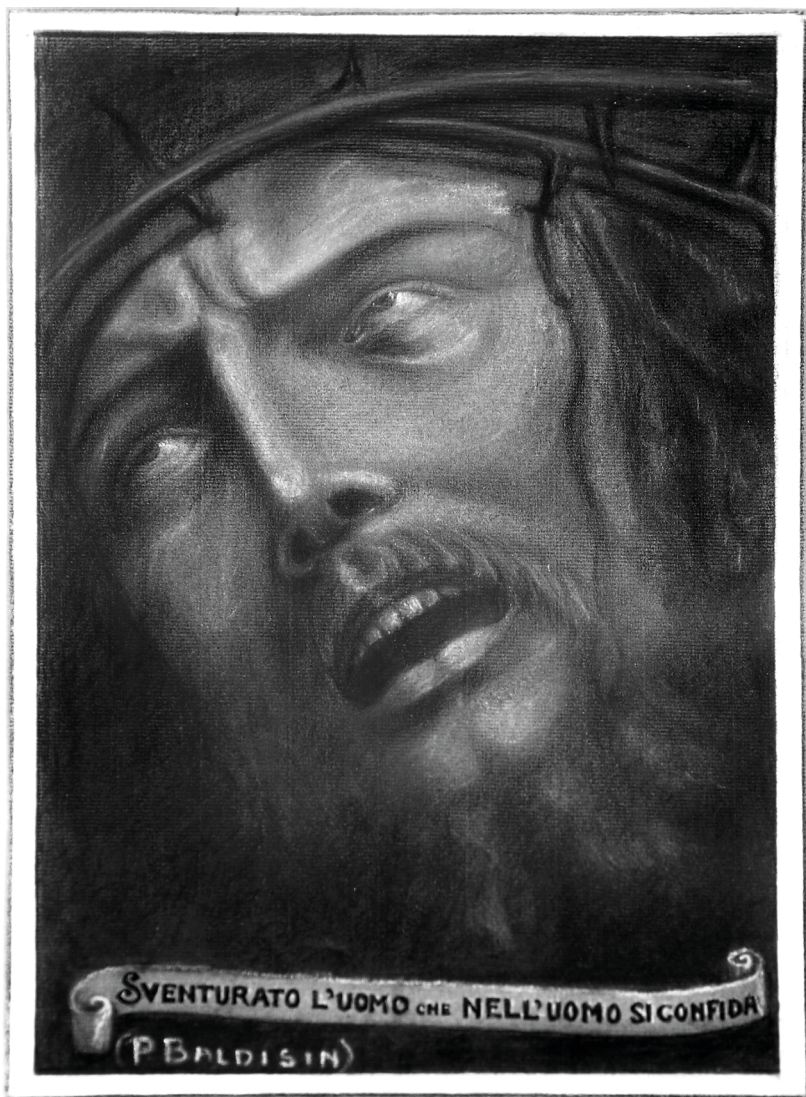


Paride Bini, *esercitazione grafica – Uomo Antico* (visione di profilo - dal taccuino di "anatomia pittorica"). 1929. Matita su carta. Cm 33 x 25. Collezione privata.

esaurirsi in questa originale invenzione. Sempre nel taccuino si trova uno studio d'orecchio, che a prima vista potrebbe sembrare uno dei tanti esercizi didattici che si eseguivano per impratichire l'occhio e la mano sull'anatomia umana ma che, ad uno sguardo più attento, presenta più di un'analogia con la scultura in marmo che Adolfo Wildt scolpì in almeno tre versioni a partire dal 1919, probabilmente come derivazione autonoma del dettaglio contenuto nell'altorilievo *Il*



Paride Bini, *esercitazione grafica – Studio di orecchio* (dal taccuino di "anatomia pittorica"). Fine Anni Venti. Matita su carta. Cm 33 x 25. Collezione privata.



Paride Bini, *volto di Cristo* (firmato "Baldisin").
Fine Anni Venti. Pastello su carta. Cm 33 x 24. Collezione privata.



Adolfo Wildt, *Il Prigione*, riproduzione fotografica. Tav. 21. Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli. 1926. Roma. Cm 40 x 30. Collezione privata.

Prigione, realizzato tra il 1915 e il 1918. E, senza forzare troppo la mano, anche altre prove grafiche eseguite da Paride Bini in questo stretto giro d'anni possono portare alle medesime considerazioni, sebbene si tratti di disegni un po' di maniera, di copie o rielaborazioni caratterizzate da una tecnica ancora un po' approssimativa e tuttavia non prive di una personale vena espressiva, come un tragico - un po' ambizioso - volto di Cristo che ricorda un po' Wildt quando, a sua volta, si ispirava al *Laoconte* (in cui campeggia amara la scritta "Sventurato l'uomo che nell'uomo si confi-

da" e una firma che però non reca il suo nome⁴¹) o la replica di un famoso ritratto fotografico di Giacomo Matteotti in cui emerge, pur nella convenzionalità del lavoro, un certo modo plastico di rendere quelle parti del volto che implicano una relazione tra i pieni e i vuoti, come le labbra scolpite o le cavità degli occhi in cui si formano dense zone d'ombra.



Paride Bini, *ritratto di Giacomo Matteotti*. s.d. Pastello su carta.
Cm 56 x 46. Collezione privata.

Il ritorno a Casalmaggiore

BINI PARIDE di Casalbello, ora apprezzato incisore delle locali Fabbriche Riunite Placcato Oro, lavorò per cinque anni nel famoso laboratorio Johnson di Milano, allargando contemporaneamente le proprie cognizioni tecniche ed artistiche col frequentare i corsi serali della Accademia di Brera. Quale incisore della suddetta ditta Johnson, partecipò ai concorsi per le medaglie commemorative del Centenario Voltiano e del Decennale della Vittoria.

Il Bini è specialmente medaglista, quale ce l'aveva presentato l'ultima Mostra Artistica di Casalmaggiore: noi apprezziamo davvero il suo bulino paziente e sapiente, che della tecnica fa ala a più largo volo verso le plaghe del Bello⁴².

Con la fine dell'anno scolastico 1927-28 purtroppo finiscono anche le informazioni a nostra conoscenza sul periodo milanese di Paride Bini, e, quel che è peggio, non solo di quello. Del suo rientro in città non si sa nulla di preciso; probabilmente si colloca tra la fine del 1928 e il 1929, anche perché al 1929 risale una formella metallica, certamente non eseguita⁴³ da lui ma da lui lavorata e firmata "Paride", che si riferisce ad una circostanza familiare (il matrimonio tra Angiolina Gelsi, figlia di Paride, il primo marito di sua madre, e Imerio Poli, il 30 novembre 1929) e questo lascia presupporre che potesse essere già ritornato a casa e aver approntato un laboratorio per manufatti metallici sulla scorta dell'esperienza maturata alla Johnson. Stando poi al breve estratto biografico pubblicato sul numero unico del «Nucleo Universitario Fascista», nel 1931 egli stava già lavorando per le industrie della bigiotteria casalese in qualità di incisore e si era anche già guadagnato una solida reputazione sia come professionista che come artista nella sua accezione più ampia. Quando esattamente fosse stato



Gruppo di famiglia con Paride Bini. Anni Trenta. Fotografia. Archivio privato.

assunto - o avesse anche solo intrapreso una qualsiasi forma di collaborazione con le fabbriche di Casalmaggiore - non è dato di saperlo. Resta il fatto che in quel momento inizia una complessa questione su una vasta produzione di oggetti a tema religioso, civile, di commemorazione ufficiale, di ricorrenze di anniversari ed eventi pubblici, ma anche oggetti di intonazione più popolare, legata al mondo e alle abitudini della vita quotidiana (scene con animali, di caccia, una Natività), forse ideate per un ambito più privato e per una più ristretta cerchia di fruizione, probabilmente locale. Le caratteristiche estetiche di questi prodotti destinati al largo consumo non sono improntate sui criteri di ricercatezza stilistica e originalità; al contrario il linguaggio è estremamente funzionale al contenuto, comunicato in termini visivi chiari e inequivocabili, in linea con i codici più collaudati della produzione di settore e sempre con un occhio rivolto a quello che si faceva alla Johnson o che veniva elaborato dalla creatività dei suoi migliori artisti incisori. La medaglia realizzata (e firmata) da Paride Bini in occasione del Giubileo del 1933 può essere considerata un og-



Formella metallica incisa da Paride Bini per il matrimonio di Imerio Poli e Angiolina Gelsi. 1929. Fusione. Stabilimento Johnson (?). Cm 12 x 9. Collezione privata.



Biglietto augurale (con incisione xilografica firmata P. Bini) eseguito per il matrimonio di Imerio Poli e Angiolina Gelsi (Casalbellotto, 30 novembre 1929). 1929. Inchiostro su pergamena. Cm 15,5 x 13,5. Collezione privata.



Paride Bini, medaglia coniata per Convegno F.U.C.I. (1938) con ritratto di Giacomo Maffei (firmata). Fabbriche del Placcato di Casalmaggiore. Collezione privata.

getto significativo sia per quanto riguarda la qualità del suo standard produttivo, sia per quel che riguarda un *modus operandi* chissà quante volte replicato nel suo procedimento per corrispondere, ogni volta, alla specifica circostanza. La superficie tonda della medaglia presenta al centro la Porta Santa; ai lati di essa due angeli in posizione frontale tendono un braccio verso l'interno e insieme sorreggono una corona che cinge le insegne pontificie; nella parte inferiore è presente la scritta HAEC EST PORTA COELI – ANNO JVBILAEI MCMXXXIII. Ma se si osserva ora la medaglia realizzata da Albino Dal Castagnè ed Enrico Farè per la Johnson in occasione del Giubileo del 1925 non si possono non notare stringenti analogie con quella appena descritta: anche qui campeggia la veduta frontale della Porta Santa; anche qui due angeli, ai suoi lati, in atto di reggere congiuntamente un elemento al centro della scena (una croce e non una corona); anche qui una scritta, CLAVDIT ET NEMO APERIT – AP. 3.7, nella stessa posizione in cui si trova collocata quella della medaglia precedente⁴⁴. Nell'affrontare la commissione per le celebrazioni dell'Anno Santo del 1933



Paride Bini, medaglia coniat per la commemorazione dell'Anno Santo 1933 (firmata). s.d.
Fabbriche del Placcato di Casalmaggiore. Collezione privata.



Paride Bini, medaglia con ritratto di papa Pio XI (*firmata*). s.d. Fabbriche del Placcato di Casalmaggiore. Collezione privata.



Paride Bini, medaglia con ritratto di Giuseppe Verdi (*firmata*). s.d. Fabbriche del Placcato di Casalmaggiore. Collezione privata.

Paride Bini aveva quindi molto presente la medaglia prodotta dallo stabilimento Johnson per lo stesso tipo di ricorrenza, a cui si è rifatto sia nell'assetto compositivo, sia nell'adozione di uno stile che fosse consona alla circostanza e gradito alla committenza. Del resto la produzione industriale, come quella delle Fabbriche Riunite Placcato Oro di Casalmaggiore, richiedeva espressamente alle sue maestranze l'adeguamento a modelli iconografici e formali ben riconoscibili dal pubblico e per ragioni di ordine prettamente economico e commerciale non incentivava la ricerca di soluzioni innovative o la proposta di modelli che uscissero troppo dagli schemi di riferimento. Un approccio che si riscontra in tanti dei prodotti realizzati da Paride Bini per le fabbriche locali; dalle medaglie con le effigi dei papi Pio X e Pio XI, esemplati sui modelli licenziati nel tempo dalla Johnson per mano di autori quali Egidio Boninsegna, Angelo Cappuccio, Emilio Monti; a quelle con immagini di santi o personaggi illustri, come Giuseppe Verdi, che si rifanno alla tradizione ritrattistica codificata dalla ditta milanese. Ma anche in placchette figurate, incise talvolta per strutture più articolate e complesse, come piccole composizioni di luoghi famosi ad uso souvenir, vedute urbane o oggetti devozionali,



Paride Bini, *composizione di vedute di Roma con ritratto di papa Pio XI (firmata) eseguita per L'Anno Santo 1933*, s.d. Fabbriche del Placcato di Casalmaggiore. Collezione privata.



Paride Bini, *placchette souvenir con vedute di città turistiche (firmate)*, s.d. Fabbriche del Placcato di Casalmaggiore. Collezione privata.

che non rivelano alcuna propensione all'originalità creativa ma rimarcano piuttosto l'allineamento consapevole e voluto ai modi di un gusto composto, misurato e largamente diffuso. Con qualche rilevante eccezione, come si è già accennato a proposito del *San Francesco* di Paride Bini. «Per la fabbrica del bijou di Casalmaggiore», osserva infatti Valter Rosa, «aggiornarsi a un nuovo stile non è mai stata un'esigenza a priori, ma un adeguamento necessario solo in determinate circostanze, e il fatto che il tentativo dell'incisore Paride Bini, all'inizio degli anni Trenta, sia rimasto isolato la dice lunga in proposito»⁴⁵. Il riferimento è al *San Francesco*, un prodotto che si discosta sensibilmente dagli standard delle fabbriche casalesi e che, pur riscontrando un convinto apprezzamento sul territorio, di fatto non riesce ad imporre - o anche solo a proporre - una tendenza alternativa alle logiche di mercato. Non si conoscono i contorni della vicenda ideativa di questa immagine e di come questa scelta inusuale sia passata nelle linee produttive delle industrie del placcato; si sa bene però che il modello

espressivo alla base delle forme scarne e sofferite del volto del santo era qualcosa che apparteneva ormai da tempo alla sensibilità e all'esperienza personale del suo autore. «Nel 1926», prosegue lo studioso, «nel nascente clima novecentista che, dopo l'iconoclastia delle avanguardie, riportava in auge i temi dell'arte sacra, il grande scultore (Wildt) aveva presentato alla Biennale di Venezia un'opera in marmo di intensa spiritualità, il *San Francesco*, dove il volto scavato del santo fonde mirabilmente il linearismo simbolista con elementi formali echeggianti l'arte gotica. La scul-



Adolfo Wildt, *San Francesco*, visione frontale, riproduzione fotografica. Tav. 113. Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli. 1926. Roma. Cm 40 x 30. Collezione privata.

Paride Bini, *San Francesco*, disegno pubblicato in *Primavera fiorito fiorendo i fiori*, Nucleo Universitario Fascista di Casalmaggiore. 1931. Ubicazione sconosciuta.

tura di Wildt (...) suscitò una profonda e positiva suggestione in Paride Bini, di cui sono chiara testimonianza un disegno pubblicato su un periodico di Casalmaggiore e, soprattutto, il *Sanctus Franciscus*, col profilo ascetico del santo proposto nelle due varianti della placchetta rettangolare e della medaglia»⁴⁶. Come si diceva questa immagine resta di fatto un «tentativo isolato» nel panorama della produ-



zione bigiottiera delle fabbriche di Casalmaggiore e, per quanto se ne sappia, nella stessa vicenda creativa di Paride Bini, che forse non ebbe altre opportunità per misurarsi con una via diversa, più autonoma e originale, da quella che era stata indicata da tempo dall'azienda leader nel settore. Forse se ne può ravvisare qualche eco nell'immagine del volto di un Cristo coronato di spine, non firmato ma siglato FGM,

che sembra avere in effetti qualcosa in comune con quello del disegno "disconosciuto" eseguito negli anni di Brera e che, in modo velato, potrebbe riproporre l'idea di una possibilità alternativa alle tendenze in voga anche per quel che riguarda gli oggetti concepiti per la più stretta



Paride Bini (?), *medaglia con volto di Cristo coronato di spine*. s.d.
Ø cm 6,5. Fabbriche del Placcato di Casalmaggiore. Collezione privata.



Adolfo Wildt, *San Francesco*, visione di profilo, riproduzione fotografica. Tav. 113. Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli. 1926. Roma.
Cm 40 x 30. Collezione privata.



Paride Bini, *placchetta con l'effigie di San Francesco*. s.d. Collezione privata.



Paride Bini, *placchetta con l'effigie di San Francesco*. s.d. Fabbriche del Placcato di Casalmaggiore. Collezione privata.



Paride Bini, *medaglia con l'effigie di San Francesco*. s.d. Fabbriche del Placcato di Casalmaggiore. Collezione privata.



Paride Bini, *modello con l'effigie di San Francesco (firmato)*, s.d.
Gesso. Cm 29,5 x 22,5. Collezione privata.

pratica devozionale⁴⁷. Ma si tratta più che altro di congetture e considerazioni di ordine generale perché, senza documenti alla mano, tutto si riconduce al criterio dell'interpretazione delle fonti materiali (le medaglie e gli oggetti incisi che furono di proprietà dell'artista) e alle logiche della comparazione visiva, con i rischi che ne derivano. Ecco perché, a questo punto, potrebbe non essere più necessario aggiungere altro alla ricostruzione della storia di Paride Bini; perché alla fine di una storia si tratta, forse più che di una monografia artistica - priva di troppi passaggi fondamentali - o di una biografia del personaggio, troppo lacunosa di molte informazioni importanti di ordine personale e privato. Si sa che, dopo il rientro da Milano, era tornato ad abitare a Casalbellotto e che l'8 giugno 1940 aveva sposato Paola Ronda, che risiedeva a Casalmaggiore con tutta la famiglia in una zona coincidente con l'attuale via Adua. Proprio qui si era trasferito subito dopo il matrimonio; poi, finita la guerra⁴⁸, aveva acquistato una casa in via Giuggiole (nei pressi di via Cairoli) dove ha abitato con la moglie, senza avere figli, fino al giorno della morte sopraggiunta improvvisamente a soli 52 anni per un'emorragia gastrica, il 7 ottobre 1959. Di



Coppia di tondi con raffigurazioni di animali. Rame sbalzato, s.d.
Ø cm 6,5. Collezione privata.



Paride Bini. Fotografia dell'alluvione del 1951. Collezione privata.

questi trent'anni trascorsi a Casalmaggiore è nota la sua importante attività per le fabbriche locali attraverso i tanti oggetti incisi che toccano i più diversi ambiti della medagliistica celebrativa e dell'oggetto sacro, che si alterna a quella di minuziosi manufatti realizzati per diletto personale (lavori a sbalzo con scene di animali) o per committenze religiose (come gli sportelli di tabernacoli ancora presenti in alcune chiese del circondario) in cui, con toni pacati e in forme solo in apparenza ordinarie, emerge netto il valore della linea e una maestria tecnica nell'arte incisoria che ne aveva decretato la rinomanza sul territorio. Non erano mancati anche riconoscimenti artistici, come riferisce la breve nota riportata in apertura, e gli inviti a mostre collettive tra cui quella che si è tenuta a Casalmaggiore tra l'8 e il 23 novembre 1930, in cui Paride Bini esponeva già un'elaborazione del suo *San Francesco*: una scelta che, tenuto conto di quanto scritto a proposito del ruolo che deteneva nel suo percorso di artista, sarebbe stata riproposta anche nella mostra postuma dei pittori casalaschi del 1966. E ancora altro si potrebbe dire di Paride Bini, ad esempio che era un grande appassionato di fotografia - e ottimo fotografo egli stesso - co-



Paride Bini. Fotografia colorata di ritratti in b/n di famiglia. Collezione privata.

me dimostrano i suoi scatti dell'alluvione del 1951 o le versioni colorate di fotografie stampate in origine in bianco e nero ottenute tramite un procedimento messo a punto da lui. O ancora, che di tanto in tanto si diletta nella costruzione di piccoli strumenti meccanici di precisione, come la fedele riproduzione dell'ebullimetro che aveva in casa, o nell'assemblaggio di curiosi oggetti decorativi che ricavava dai materiali più disparati (come un pesce dalla bocca spalancata modellato nelle forme curve di un corno); tutti «svaghi»⁴⁹ o lavori occasionali fin che si vuole, ma che rivelano, in una valutazione complessiva, l'autentica essenza di un ingegno eclettico e originale che ha saputo imprimere un carattere distintivo a molte di quelle creazioni che hanno raccontato la storia e l'identità stessa del nostro territorio nel corso del XX secolo.

Le medaglie di Paride Bini

Le medaglie presentate in questa sezione costituiscono un campionario rappresentativo dell'attività di Paride Bini per le Fabbriche del Placcato di Casalmaggiore, in un periodo che va dall'inizio degli anni Trenta, quando verosimilmente inizia la sua collaborazione con le industrie locali, alla fine degli anni Cinquanta. Vista la mancanza di fonti documentali non è stato possibile operare una ricostruzione cronologica delle commesse e dei relativi prodotti, dotata di un rigore scientifico e basata su un criterio sistematico (come quello adottato dalla Johnson nel 1986 per organizzare il catalogo della mostra per i 150 anni di attività dello stabilimento) e quindi si è optato per individuare degli esemplari significativi in grado di focalizzare i campi d'intervento più ricorrenti e praticati nella vasta produzione dell'incisore. Tra le produzioni più consistenti vi è quella relativa al sacro: volti di santi, di papi, scene religiose, anniversari; si tratta di lavori commissionati ed eseguiti per lo più in occasione di ricorrenze particolari, come la medaglia del convegno F.U.C.I. (Federazione Universitaria Cattolica Italiana) tenutosi a Cremona nell'aprile 1938, in cui sul *recto* si trova l'effigie di Giacomo Maffei (1914-1935) - originario di Casalmaggiore e morto giovanissimo pochi anni prima - e sul *verso* il Torrazzo affiancato da due stemmi; o quella coniata nel 1948 (che raffigura sul *dritto* la vista anteriore del Duomo di Cremona col Torrazzo e sul *rovescio* un Cristo in trono con angeli e chierichetti ai lati) per celebrare il quindicesimo anniversario del collegio Piccolo Clero della Cattedrale di Cremona. Della medaglia dedicata all'Anno Santo 1933, e di come la sua grafica sia stata elaborata, già si è riferito nel corso di questa trattazione mentre molte altre sfuggono (almeno per il momento) ad una sistemazione e ad una contestualizzazione adeguata e così si possono ricomprendere solo in una generica catalogazione per tema - quello religioso - legato alla devozione di un santo, alla visita di un santuario o al ricordo di un evento per cui è stata predisposta un'iniziativa commemorativa. Rientrano in questo gruppo, ad esem-

pio, la medaglia con l'effigie di Santa Teresa di Lisieux (proclamata santa da papa Pio XI nel 1925) o quella di San Giovanni Battista de La Salle circondato da alcuni giovani studenti (proclamato patrono degli insegnanti e degli educatori da papa Pio XII nel 1950), ma anche una placchetta rettangolare con una *Scala Santa* senza ulteriori indicazioni, un *Cristo in trono* accompagnato dalla scritta EGO SUM LUX MUNDI e diversi esemplari della sua creazione più nota, il *San Francesco*, nelle sue molteplici varianti. «Si riscontrano però anche medaglie», scrive Roberto Brunelli in uno studio sugli oggetti destinati alla devozione religiosa, «(...) non dedicate a santi riconosciuti, dei quali sia approvato il culto. Accade con persone viventi, nel caso pressoché unico dei papi: caso in cui l'attenzione non va alla persona ma al suo ruolo; per un cristiano cattolico il papa, chiunque sia, è il successore di Pietro, è il vicario di Cristo alla guida della sua Chiesa; l'affetto dei cattolici per il sommo pontefice è un modo di affermare la propria appartenenza alla Chiesa (...). A proposito di questi "santi senza aureola", è interessante notare il realismo delle rispettive immagini: essendo mancati il tempo e la ragione di elaborarle secondo gli stili della devozione, esse derivano da semplici fotografie». Particolarmente significative e diffuse sono le medaglie firmate da Paride Bini che riproducono i ritratti dei papi Pio X, Pio XI e Pio XII, quest'ultimo presente in mostra non solo come personaggio a cui è stato riservato un oggetto autonomo ma anche come elemento centrale di una composizione di vedute di Roma concepita come souvenir, in linea con le abitudini di una pratica devozionale legata al culto dei santuari, e più in generale dei luoghi di fede. Anche per questi ritratti di papi i modelli di riferimento non mancano tra gli articoli prodotti dalla Johnson e quindi le medaglie realizzate nelle varie circostanze dall'incisore di Casalmaggiore non si discostano, per espressa volontà dell'azienda, dagli esempi di una tradizione iconografica collaudata e consolidata. Sotto un profilo più strettamente tecnico, invece, tra i materiali esposti si possono vedere oggetti che presentano la stessa immagine pur essendo realizzati in materiali diversi e con differenti modalità di lavorazione. È il caso, ad esempio, del tondo che contiene

un volto di profilo di figura femminile, firmato, che si offre nella duplice versione di semplice tondo metallico e di oggetto finito, con tanto di bordatura e doratura. È lecito ritenere che il tondo metallico sia il campione ricavato dal calco originale in gesso, già ridotto alle dimensioni reali della medaglia, utilizzato per realizzare il punzone che serve a riprodurre in tanti esemplari l'immagine corrispondente, ovvero il pezzo finito e pronto all'uso che ne deriva. Nella collezione dei famigliari si trovano molti di questi oggetti metallici con il retro non lavorato, quindi non oggetti compiuti e indossabili, ma molto più probabilmente fasi intermedie di lavorazione che tuttavia presentano tutte le caratteristiche del prodotto finale. E qui siamo già entrati anche nell'ambito della produzione di oggetti di carattere non religioso, come i ritratti di personaggi illustri, di medaglie coniate in occasioni di feste o cerimonie civili, di articoli pubblicitari, di *gadget* di associazioni e istituzioni pubbliche e private. Non manca neppure un rimando ai Savoia, come testimonia una placchetta in cui uno stemma dell'Albania (su cui i Savoia hanno regnato dal 1939 al 1943) è posto tra due fasci littori e al di sopra di un nastro che riporta per tre volte la scritta FERT, lo storico motto di Casa Savoia. Le vedute di città famose o le immagini di noti luoghi turistici riprodotte in piccole formelle rettangolari sono invece prevalentemente pensate in funzione di oggetti destinati all'ornamento personale, come monili e braccialetti, di cui in alcuni casi il Museo del Bijou possiede i relativi derivati.



Pannello espositivo contenente medaglie di Paride Bini realizzate per le Fabbriche del Placcato. Museo del Bijou. Casalmaggiore.















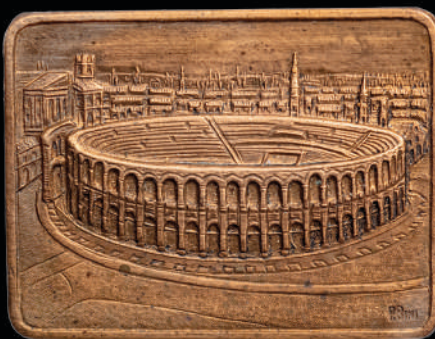


















Il medagliere donato da Paride Bini alla Scuola Bottoli

«contiene n. 63 pezzi tra medaglie, monete, spille e placchette (alcuni in semplice lamierino sbalzato riproducenti una sola faccia), realizzati negli anni '30 alla Società Federale Galluzzi Maffei (inv. 1948, n. 80c)⁵⁰».















Le medaglie Johnson

In questa sezione sono presentate le medaglie prodotte dallo stabilimento Johnson di Milano che furono di proprietà di Paride Bini e che ancora oggi fanno parte della collezione di famiglia. Anche in questo caso si è deciso di prendere in considerazione una scelta di esemplari rappresentativi di alcuni ambiti tematici, anche se di fatto la ritrattistica risulta la componente prevalente. Tra le effigi dei personaggi illustri della società civile dell'epoca si possono riconoscere le creazioni degli artisti incisori ricordati da Franco Panvini Rosati, che certamente hanno fornito un codice iconografico accreditato alla mano di Paride Bini nel momento in cui doveva accingersi a definire l'immagine di un volto intriso di sacralità o il ritratto di una figura da celebrare per il ruolo svolto nella vita del proprio tempo, come nel caso della medaglia dedicata ad Achille Brioschi, il fondatore dell'*Achille Brioschi & C.*, realizzata da Giannino Castiglioni nel 1930. Diversi ritratti si possono identificare grazie alla catalogazione delle medaglie prodotte dalla Johnson e alla parziale riproduzione fotografica pubblicata nel catalogo della mostra del 1986; la maggior parte di quelle presenti, tuttavia, manca ancora di un'analisi adeguata dei contenuti e degli effettivi pregi formali, un'indagine che esula dalle finalità specifiche di questa ricerca. Dal pregevole *corpus* di medaglie, contraddistinto da un'evidente omogeneità grafica e stilistica, emergono alcuni pezzi che si distinguono per una storia, un significato e una ricercatezza estetica particolari; oggetti di cui Paride Bini fu in grado di apprezzare tutte le qualità se è vero, come è vero, che riuscì a procurarsi degli esemplari da conservare nella sua collezione personale. Tra essi si può riconoscere la medaglia, ancora nei modi liberty, che lo scultore Leonardo Bistolfi incise per «Il Secolo» di Milano nel 1912 in cui all'interno di una corona di foglie di quercia una figura maschile nuda si protende verso una figura femminile che fa atto di avvorgerla nel proprio mantello. Vi è quella, molto classicheggiante, che Ludovico Pogliaghi ideò - e Angelo Cappuccio incise - nel 1893 per celebra-

re il 50° Anniversario della Società per le Belle Arti di Milano, in cui sul *recto* campeggia un genio alato in volo che regge un ramo d'alloro e sul *verso* lo stemma della Società compreso in rami di alloro incrociati. A tempi più recenti, caratterizzata da una grafica già allineata al gusto del periodo fascista, appartiene la medaglia di Giannino Castiglioni collegata alla Rivista Mensile Fascista «Costruire» (1934) dove, in forme un po' enfatiche ma dotate di grande forza espressiva, si trovano abilmente composte «nel campo una testa di figura femminile di tre quarti verso sinistra, in basso e a destra una teoria di figure umane con massi in atto di terminare la costruzione della testa femminile»⁵¹. Altri pezzi interessanti si distinguono nel gruppo ad una ricognizione più attenta, come una versione in metallo non pregiato della famosissima medaglia in argento coniata nel 1925 in onore di Benito Mussolini, realizzata da Aurelio Mistruzzi, che riporta intorno al profilo del Duce la scritta BENITVS MVSSOLINVS DVX MCMXXV o quella datata 1927 che celebra il 70° Anniversario di fondazione della Cassa di Risparmio di Vercelli, di cui non si conosce il nome dell'autore mentre risulta ben leggibile *Johnson* ai margini di una composizione dall'approccio grafico che incarna ormai pienamente lo spirito dei tempi che corrono. Ma il vero fiore all'occhiello della raccolta personale di Paride Bini è senz'ombra di dubbio la medaglia che Ludovico Pogliaghi *inventò* nel 1892 per commemorare il quarto centenario della scoperta dell'America; «una medaglia che», afferma Giancarlo Alteri in *Cronaca Numismatica*, «riassume e armonizza tra loro tutte le caratteristiche della sua arte incisoria»⁵².

Al dritto il Pogliaghi rappresentò un medaglione con il busto di tre quarti a sinistra del grande navigatore, fiancheggiato da due figure femminili simboleggianti l'America, a sinistra, e l'Europa, a destra. In alto, il globo terrestre; in basso, il condor ad ali spiegate. Intorno, la semplice legenda CRISTOFORO COLOMBO. In piccolo, nel giro in basso, il nome

dell'artista: L. POGLIAGHI INVENTÒ E MODELLÒ, quello dell'incisore prediletto del Pogliaghi, A. CAPPUCCIO INCISE, e il nome dello stabilimento di coniazione, il celeberrimo STABILIMENTO JOHNSON MILANO. Molto più scenografico e baroccheggiante il rovescio, dove nel campo una figura femminile alata, simboleggiante la Civiltà, scortata da putti anch'essi alati, appare agli Indiani d'America. Intorno, nel giro, gli stemmi di tutti gli Stati delle due Americhe. In alto ed in basso le due date: MCCCCXCII e MDCCCXCII.⁵³

Nonostante lo si imputasse di perseverare in un classicismo troppo vocato al perfezionismo stilistico, al punto di toccare talvolta gli eccessi di un barocchismo lezioso, Ludovico Pogliaghi è riconosciuto come uno dei maggiori interpreti della medaglistica moderna e questa creazione viene considerata il suo capolavoro.







I tabernacoli di Paride Bini

Si sa poco della particolare produzione di sportelli per tabernacoli che appartiene all'ultimo periodo di attività di Paride Bini, forse circoscritta ai soli anni del dopoguerra. Sono noti solamente tre esemplari, anche se non è da escludere che altri potrebbero essere ancora conservati in qualche chiesa del territorio compreso tra il Casalasco e il Parmense, privi di un'indicazione che li possa far assegnare a Paride Bini o più facilmente non ancora identificati perchè a questo nome non era stata ancora associata una ricerca storico-artistica. Lo lascerebbero supporre alcuni lontani ricordi dei famigliari, che rammentano diversi materiali di lavoro riferibili a questo tipo di oggetti andati dispersi tempo fa, e un modelletto in gesso in scala 1:1 presente nella collezione di famiglia che costituisce la fase preparatoria - già definitiva - di un prodotto che non trova corrispondenza tra i tabernacoli conosciuti. Si tratta di manufatti realizzati con la tecnica della lavorazione del metallo a sbalzo, che Paride Bini praticava per diletto, o dietro specifica richiesta, accanto all'attività che svolgeva per le fabbriche di Casalmaggiore; lavori assimilabili a queglii "svaghi" che avevano contribuito ad affermare un'immagine di artista raffinato ed eclettico e non solo di abile e stimato professionista incisore. I tre tabernacoli di cui si ha certezza dell'autografia si trovano a Casalmaggiore, nelle chiese di Santa Chiara, di Santo Stefano e presso il Santuario della Madonna della Fontana. I soggetti rappresentati sono riconducibili alla più tradizionale simbologia dell'eucarestia, vista la precisa funzione per cui sono stati concepiti; in un caso si trovano raffigurati una cesta di pani e un pesce ai piedi della Croce, elementi che rimandano in primo luogo al miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci, ma anche all'Ultima Cena, secondo una consuetudine diffusa nelle raffigurazioni eucaristiche dell'arte cristiana. Gli altri due (tre, se si considera anche il modelletto in gesso) riportano lo stesso tema, una cerva (o una coppia di cerva) che si abbeverava ad una sorgente o ad un corso d'acqua; un'immagine ripresa dal Salmo 41 della Bibbia («Come

la cerva anela le fonti d'acqua, così l'anima mia desidera Te, o Dio») che simboleggia l'anima del Cristiano che aspira a "dissetarsi" in Dio. Anche qui siamo di fronte ad una tradizione iconografica che affonda le sue radici nella storia dei primi secoli del Cristianesimo e che compare spesso nelle decorazioni degli arredi liturgici, come fonti battesimali o tabernacoli appunto; associata il più delle volte alla presenza della Croce o, come nell'esemplare del Duomo di Casalmaggiore, all'albero della conoscenza del bene e del male. Di quest'ultimo tabernacolo si conosce anche la circostanza per cui è stato eseguito, ossia la celebrazione del 50° anniversario di sacerdozio di Monsignor Temistocle Marini, avvenuta il 12 giugno 1952, che fu parroco della parrocchia di Santo Stefano dal 1921 all'anno della morte (1956). La predilezione per immagini di animali in raffigurazioni come quelle che ricorrono sui tabernacoli sono probabilmente da mettere in relazione anche alla grande passione che Paride Bini aveva per la caccia; un tema spesso ripreso nelle sue opere pittoriche, in scene realizzate a sbalzo su lastre di rame o in placchette in cui figura singolarmente un cervo trafitto da una freccia, una coppia di uccelli posati su un ramo o un cane da caccia pronto a puntare la preda.



Paride Bini. Fronte del tabernacolo presente nella chiesa di S. Stefano.
Casalmaggiore



Paride Bini. Retro del tabernacolo presente nella chiesa di S. Stefano.
 Casalmaggiore



Paride Bini. Fronte del tabernacolo presente nel Santuario della B.V. della Fontana, Casalmaggiore



Paride Bini. Fronte del tabernacolo presente nella chiesa di S. Chiara.
Casalmaggiore

Note

¹ Lettera di ringraziamento scritta dal gruppo dei partecipanti al viaggio d'istruzione a Roma (2-9 ottobre 1927) dietro elargizione concessa dalla S.I.B.A. di Milano. I dati e i documenti relativi al periodo di studio di Paride Bini presso la Scuola degli Artefici di Brera, come quello appena trascritto, provengono dallo schedario e dai registri della Scuola conservati presso l'Accademia di Brera. Lo spoglio dei documenti è stato svolto da Valter Rosa e l'indicazione dei contenuti così come si presenta in questa trattazione si conforma a quanto prodotto in occasione della mostra e della relativa pubblicazione dedicata alla Scuola degli Artefici nel 2003 (p.46).

² Cfr. V. ROSA, *La Scuola di Disegno "Giuseppe Bottoli"*, Casalmaggiore, Edizioni Biblioteca A.E. Mortara, 1996, pp. 285-289 Paride Bini intrattenne un rapporto di collaborazione con la Scuola Bottoli dopo il suo rientro a Casalmaggiore da Milano, sul finire degli anni Venti; lo testimonia il resoconto di una visita a Milano nel 1932 di un gruppo di allievi della scuola guidato "dall'incisore Paride Bini" conservato presso l'archivio della Scuola Bottoli. La quasi totale assenza di documentazione d'archivio sulla figura dell'incisore non ci permette tuttavia di identificare meglio la natura e la durata di tale forma di collaborazione.

³ Le ricerche d'archivio che è stato possibile effettuare hanno rivelato che il nome di Paride Bini, a differenza di quelli di altre persone legate alla sua cerchia di conoscenze o di frequentazioni, non compare mai nei registri degli alunni che frequentavano i corsi professionali della Scuola Bottoli (l'altra istituzione scolastica presente sul territorio accostabile, per finalità e impostazione didattica, alla Scuola Tecnica). Questo va a convalidare l'ipotesi che Paride Bini, date le informazioni orali a disposizione e il tipo di qualifica in suo possesso (licenza tecnica), abbia seguito i corsi della Scuola Tecnica di Casalmaggiore conseguendo la qualifica.

⁴ Cfr. G. DESTRI in *Casalmaggiore - Due Secoli di Storia*, Casalmaggiore, Circolo Culturale «F.Turati», 1992, pp. 209-210

⁵ *Ibid.*

⁶ G. SANFILIPPO, *Come educare gli Italiani - La politica scolastica a Casalmaggiore dal 1861 al 1900*, in *L'Età progettuale. Scienza, Arte e Industria a Casalmaggiore (1820-1911)*; catalogo della mostra a cura di Valter Rosa, Casalmaggiore, 18 marzo - 14 maggio 2006, Istituto Santa Chiara, pp. 42-43

⁷ *Ivi*, pp. 44-45

⁸ V. ROSA, *Il San Francesco di Paride Bini*, in *Il Sacro Indosso*; catalogo della

mostra a cura di Roberto Brunelli, Casalmaggiore, 1 dicembre 2001 - 6 gennaio 2002, Museo del Bijou, pp. 35-36

⁹ F. PANVINI ROSATI in *150 Anni di Medaglie Johnson 1836-1986*, catalogo della mostra organizzata dallo Stabilimento Stefano Johnson S.p.A. presso le sale della Biblioteca Trivulziana, Milano, Edizione Stabilimento S. Johnson S.p.A., 1986, p. 13

¹⁰ Vedi nota 7

¹¹ Esito di una ricerca condotta in rete (informazioni reperite in siti web dedicati alla storia e allo stato attuale dell'azienda). Ciò appare confermato dal fatto che ogni modalità ufficiale o canale pubblico di contatto risulta al momento non attivo.

¹² Cfr. *150 Anni di Medaglie Johnson 1836-1986*, op. cit., pp. 21-33

¹³ *vi*, p. 25

¹⁴ *Ivi*, p. 23

¹⁵ Estratto dal commento del documentario *Arte e Tecnica della medaglia*, regia di Maria Santangelo, Istituto Luce, 1955 <https://patrimonio.archiviolucente.com/luce-web/detail/IL3000050402/1/arte-e-tecnica-della-medaglia.html?startPage=0>

¹⁶ Nonostante si tratti di un procedimento comunemente in uso nell'industria del settore, non si può essere del tutto certi che esso fosse praticato esattamente in questi termini anche presso le fabbriche di Casalmaggiore. A questo proposito si rimanda alla trattazione contenuta nel volume *La fabbrica dell'oro matto - macchinari e lavorazioni dell'antica industria bigiotteria di Casalmaggiore* (catalogo della mostra a cura di Rita Brunetta, Annamaria Galbani, Edoardo Movida; Casalmaggiore, 12 aprile - 29 giugno 2003, Museo del Bijou), che costituisce lo studio più pertinente ed esaustivo sugli aspetti tecnici e produttivi delle fabbriche del placcato di Casalmaggiore, ma in cui non compaiono relazioni o informazioni che permettano di ricostruire con certezza le diverse fasi del procedimento specifico adottato per la fabbricazione della medaglia.



Copertina di *Primavera fiorito fiorendo i fiori*, numero unico a cura del Nucleo Universitario Fascista di Casalmaggiore. 1931. Biblioteca Civica A. E. Mortara. Casalmaggiore.

¹⁷ Si consideri ad esempio il disegno che raffigura *San Francesco d'Assisi*, pubblicato in *Primavera fiorito fiorendo i fiori*, numero unico edito a cura del «Nucleo Universitario Fascista» di Casalmaggiore, maggio-giugno 1931.

¹⁸ Cfr. *La fabbrica dell'oro matto - macchinari e lavorazioni dell'antica industria bigiotteria di Casalmaggiore*, pp. 44-45

¹⁹ Vedi nota 17

²⁰ Vedi nota 1

²¹ *Id.*

²² *Id.*

²³ S. ZECCHI, in *La Scuola degli Artefici di Brera*; catalogo della mostra coordinata da Giancarlo Chielli, Milano, 4-30 marzo 2003, Palazzo Reale, Libreria Bocca Editore, p. 14

²⁴ *Ivi*, vedi sezione biografie degli artisti a cura di Lorella Giudici.

²⁵ Vedi nota 1

²⁶ R. DE GRADA, in *La Scuola degli Artefici di Brera*, op. cit., p. 27

²⁷ *Ivi*, p. 10

²⁸ Vedi nota 1

²⁹ Sono presenti le due lettere "S" "J" sul *recto*

³⁰ Vedi nota 1

³¹ Vedi documento trascritto in apertura (nota1)

³² Vedi nota 1

³³ E. PONTIGGIA, biografia dell'artista contenuta nel catalogo della mostra *Adolfo Wildt e i suoi allievi*, a cura di Elena Pontiggia, Brescia, 23 gennaio - 25 aprile 2000, Palazzo Martinengo, Skira, p. 183

³⁴ Cfr. *La Scuola degli Artefici di Brera*, vedi sezione biografie degli artisti a cura di Lorella Giudici, op. cit., p. 158

³⁵ E. PONTIGGIA, *Adolfo Wildt. L'anima e la sua veste*, in *Adolfo Wildt e i suoi allievi*, op. cit., p. 30

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Secondo quanto riferito dai famigliari dell'artista la fotografia sarebbe stata scattata da Dante Gelsi, appassionato di fotografia, che - come già riferito - negli

stessi anni abitava con lui nella casa della zia in via Scarlatti 4 a Milano.

³⁸ E. PONTIGGIA, *op. cit.*, p. 30. Tale componente dello stile wildtiano ben si richiama nell'effigie di San Francesco, che Paride Bini realizza in una delle rare circostanze in cui può elaborare un tratto meno standardizzato e più personale.

³⁹ E. PONTIGGIA, *op. cit.*, pp. 68-69

⁴⁰ E. PONTIGGIA, *op. cit.*, p. 30

⁴¹ Sempre secondo quanto riferito dai famigliari dell'artista, il disegno sarebbe stato presentato in una sede pubblica ottenendo il primo premio. Tuttavia la commissione giudicatrice ritornò in seguito sulla sua decisione assegnando il primo premio ad un altro partecipante, causando grande amarezza a Paride Bini che arrivò quindi secondo. In seguito a questo fatto pare che egli abbia voluto "disconoscere" il disegno, firmandolo *Baldisin*, e aggiungendo la "profetica" frase che si trova scritta sotto il volto di Cristo.

⁴² Si tratta sempre di *Primavera fiorito fiorendo i fiori*, *op. cit.* La medaglia menzionata nel testo (Decennale della Vittoria) non è stata per il momento riconosciuta o individuata tra i materiali appartenuti all'incisore.

⁴³ A ben guardare la composizione e il linguaggio tradizionale dell'immagine, in cui compaiono Atena e verosimilmente Apollo che reggono un ricco festone - che a sua volta contiene una medaglia che riproduce la scena con Maria, Giuseppe e il sacerdote tratta dallo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello - presentano molti riferimenti alle tipiche soluzioni di carattere commemorativo della ditta milanese e allo stile erudito e raffinato veicolato dagli abili incisori che lavoravano per essa.

⁴⁴ Cfr. *150 Anni di Medaglie Johnson 1836-1986*, *op. cit.*, tav. 608

⁴⁵ V. ROSA, *Il San Francesco di Paride Bini*, *op. cit.*, p. 35

⁴⁶ *Ivi*, p. 37

⁴⁷ Di fronte a questo oggetto la prudenza è d'obbligo. Non compare la firma dell'incisore, ma alcuni caratteri espressivi che si discostano dalla produzione più standardizzata delle fabbriche casalasche e il ritrovamento di un esemplare accuratamente montato in un'elegante cornice, uguale a quella che contiene un'altra medaglia che appartiene certamente all'incisore (entrambi provenienti dalla stessa collezione, allestiti come *pendant*), autorizzano a supporre che si tratti di una creazione di Paride Bini. L'immagine, nonostante le suggestioni evidenziate, rimanda alla tradizione iconografica consolidata della sofferenza del volto di Cristo presente negli oggetti destinati alla pratica devozionale.

⁴⁸ Della sua presunta partecipazione alle attività della Resistenza locale non sono emersi fin qui riscontri attendibili, testimonianze o prove documentate. L'unico



Gruppo di avventori del Caffè Commercio (con Paride Bini). Anni Trenta.
Riproduzione di fotografia. Archivio privato.



Gruppo di partigiani (con Paride Bini). 1945. Riproduzione di fotografia. Archivio privato.



Paride Bini. Fotografia colorata di veduta in b/n di Casalbellotto. Collezione privata.

elemento al momento a nostra disposizione che autorizza a credere che questa voce abbia un fondamento è la fotografia, riprodotta anche in questo volume, che vede Paride Bini (il primo in basso sulla sinistra) insieme al gruppo degli attivisti presenti sul territorio nel 1945.

⁴⁹ V. ROSA, *Il San Francesco di Paride Bini*, op. cit., p. 38

⁵⁰ V. Rosa, *La Scuola di Disegno "Giuseppe Bottoli"*, op. cit., p. 285

⁵¹ Cfr. 150 anni di medaglie Johnson 1836-1986, op. cit., p. 223

⁵² Giancarlo Alteri in *Ludovico Pogliaghi e la medaglia capolavoro per il mito dell'America*, in *Cronaca Numismatica*, (rivista online), 7 maggio 2024

⁵³ *Ibid.*



Ritratto fotografico di Paride Bini. Anni Cinquanta. Archivio privato.

