

SUPPLEMENTI

La nuova età del bronzo.
Fonderie artistiche nell'Italia
post-unitaria (1861-1915):
patrimonio d'arte, d'impresa
e di tecnologia



IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Supplementi n. 17, 2024

ISSN 2039-2362 (online)

© 2010 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore / Editor in chief Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo Scullo

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator Maria Teresa Gigliozzi

Coordinatore tecnico / Managing coordinator Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa Gigliozzi, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage
Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Domenico Sardanelli, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

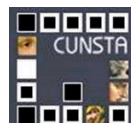
Comitato scientifico / Scientific Committee Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati †, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato †, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrocchi, Margaret Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

Web <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: icc@unimc.it

Editore / Publisher eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel. (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, info.ceum@unimc.it

Layout editor Oltrepagina srl

Progetto grafico / Graphics +crocevia / studio grafico



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

Fondere è confondere

Massimo Mazzone*, Ren Guihan**

Abstract

L'intervento si sviluppa su quattro filoni principali. Il primo filone riflette sul parallelo ipotizzabile tra la produzione di opere in bronzo e le arti che usano tecniche a stampa (xilografia, calcografia, litografia etc.), ovvero, unicità e autenticità dell'opera, necessità di moltiplicare gli esemplari, pressioni del mercato, l'ambiente culturale etc. Il secondo filone analizza come le fonderie storiche, volte alla produzione di arredi urbani, arte sacra e statuaria di propaganda del nuovo Regno si siano via via riadattate per far fronte al cambiamento dei costumi, per poi cessare le attività, lasciando un vuoto difficilmente colmabile nel tessuto urbano. Il terzo filone è una riflessione sulla fonderia Giovanni e Angelo Nicci, operante a Roma dall'inizio del XX secolo agli anni '80. Nicci, in un primo tempo al San Michele, successivamente al Mandrione, è la fonderia che ha realizzato tra l'altro riproduzioni in bronzo di *Forme uniche della continuità dello spazio* di Umberto Boccioni. Il quarto filone analizza da una prospettiva di comunicazione, nell'attuale era digitale, le opere d'arte che possono essere replicate rapidamente e illimitatamente in un istante, ren-

* Docente di Tecniche della scultura, Accademia di Belle Arti Brera, via Brera 28, 20121 Milano, e-mail: massimomazzone@fadbrera.edu.it.

** Artista e studiosa, Doctoranda en Educación Artística por la Universidad de Granada, e-mail: guihanren@correo.ugr.es.

dendo la fruizione artistica un gesto abituale di sfogliare gli schermi con le dita. Il digitale consente un'eccezionale velocità di diffusione, ma anche indebolisce il legame con l'opera originale. I filoni trattati sono stati spesso al centro del dibattito di artisti e intellettuali. Costoro si sono interrogati e s'interrogano sul tema della riproducibilità e della molteplicità delle opere d'arte, talora partendo dal motto cinico "falsifica la moneta", attribuito a Diogene. Tale motto trova nella moneta da 20 centesimi di euro la sua materializzazione iconica.

The paper deals with four major issues. The first one reflects on the parallel between the production of bronze works and the printing techniques (woodcut, chalcography, lithography etc.), i.e., uniqueness and authenticity of the work, the need to multiply specimens, market pressures, the cultural environment etc. The second issue analyses how Italian historical foundries, which were intended for the production of street furniture, sacred art and propaganda statuary of the new Kingdom, gradually adapted to cope with changing customs, only to cease their activities, leaving a vacuum difficult to fill in the urban fabric. The third issue is a reflection on the Giovanni and Angelo Nicci foundry, which operated in Rome from the early 20th century to the 1980s. Nicci, first at San Michele, then at Mandrione, produced, among other things, bronze reproductions of Umberto Boccioni's *Forme uniche della continuità dello spazio*. The fourth issue analyses from a communication perspective, in the current digital age, works of art that can be replicated rapidly and unlimitedly in an instant, making artistic enjoyment a habitual gesture of flicking through screens with your fingers. Digital allows exceptional speed of dissemination, but also weakens the link with the original work. These issues have often been the focus of debate among artists and intellectuals. They have questioned and continue to question the reproducibility and multiplicity of works of art, sometimes starting from the cynical motto 'counterfeit the coin', attributed to Diogenes. This motto finds its iconic materialisation in the 20 cent coin.

1. *Premessa*

Il tema dell'autenticità dell'opera, al di là delle consuetudini o delle leggi che permettono riproduzioni e multipli ben oltre l'espressa volontà degli artisti morti, è al centro della ricerca di molti artisti e intellettuali che, partendo dal motto cinico attribuito a Diogene, *Parakharattein to nomisma* ossia "falsifica la moneta" – inclusa la moneta corrente dei costumi e delle norme in vigore – trova nel 20cent di Euro la sua materializzazione iconica, l'immagine di un 'falso' concettuale e storico a incarnare il denaro. Si ricorda in tal senso il quarto punto del *Manifesto tecnico della scultura futurista* del 1912, legato a filo doppio con la figura di Boccioni: «Distruggere la nobiltà tutta letteraria e tradizionale del marmo e del bronzo. Negare l'esclusività di una materia per la intera costruzione d'un insieme scultorio. Affermare che anche venti materie diverse possono concorrere in una sola opera allo scopo dell'emozione plastica. Ne enumeriamo alcune: vetro, legno cartone, ferro, cemento, crine, cuoio, stoffa, specchi, luce elettrica, ecc. ecc.»

2. *Qualche riflessione sulle fusioni odierne*

Giusto riflettere in primo luogo sul parallelo che può ipotizzarsi tra la produzione di opere in bronzo con le arti che usano tecniche a stampa (xilografia, calcografia, litografia etc.). Tale parallelo concerne l'unicità e l'autenticità dell'opera, la necessità di moltiplicare gli esemplari, le pressioni del mercato, l'ambiente culturale etc. Nelle arti visive e plastiche esistono tecniche che presuppongono la riproduzione di immagini e manufatti. Le tecniche a stampa, per esempio, hanno veicolato per secoli riproduzioni di dipinti originali, di paesaggi naturali o urbani, di edifici antichissimi e di capolavori dell'architettura a loro contemporanea. Una generale volontà di "democratizzare e socializzare" le opere ha permesso la riproduzione e la diffusione di serigrafie e di altre forme di stampa di tanti maestri, soprattutto negli anni '70 del secolo scorso. Un discorso a parte va riservato alla fotografia, che proprio unita a tecnologie tipografiche ha permesso la diffusione universale delle immagini, artistiche e non solo. Le tirature grafiche novecentesche sono nate proprio per fare della grafica un mercato popolare e costoso. Fino ad Ambroise Vollard il concetto di tiratura non esisteva. È proprio perché inesistente si biffava quando si ritenesse di farlo.

La scultura, in alcuni casi, ha avuto nell'espressa volontà degli artisti una possibilità intrinseca di essere riprodotta o tradotta in altri materiali. Tuttavia vi sono casi aberranti di opere la cui riproduzione tende a infinito, cambiando materiali, dimensioni e decontestualizzando l'opera da ogni sua radice iniziale. Cioè equivale a spostare i quadri concepiti da Caravaggio in Santa Maria del Popolo in un qualsiasi museo, con il risultato di perdere la luce e l'intero contesto per cui le opere furono dipinte in origine.

Degas, Dalì, Picasso e Gemo sono casi emblematici, ma Boccioni non è da meno. Boccioni in particolare con le sue *Forme uniche* non risulta abbia lasciato spazio a nessun tipo di traduzione o replica. Eppure, molte versioni sono state "legalmente prodotte, riprodotte e diffuse", non tenendo nel minimo conto delle radici del maestro futurista, che furono radici iconoclaste.

A mia volta, da artista e da scultore considero tutte le copie esistenti dei "veri falsi", che non meritano nessun valore oltre a quello del peso al chilogrammo del bronzo necessario a realizzarle. Non solo: esse aprono la strada a una falsificazione dell'opera d'arte originaria, con risultati dannosi che vedremo solo nel corso dei secoli futuri.

Se un marmo è e rimane sempre preistorico e quindi in linea teorica, se ben eseguito, "sempre autentico", tradurre un gesso in bronzo senza che sia l'artista a volerlo fare, resta una operazione che ha veramente poco a che fare con l'arte e con la verità.

Il secondo punto del nostro discorso consiste nel verificare il cambiamento di produzione delle fonderie storiche italiane. Nel periodo oggetto del convegno, cioè fra il 1861 e il 1914, tali fonderie, quasi sempre nate per produrre

arredi urbani, arte sacra e statuaria di propaganda del nuovo Regno, via via si adattarono anche a fusioni di altro genere per far fronte al cambiamento dei costumi. La maggior parte successivamente cessò la propria attività, lasciando un vuoto difficilmente colmabile nel tessuto urbano come in quello culturale. Questo discorso coinvolge fra l'altro la fonderia Bastianelli di Roma, operante nel quartiere San Lorenzo tra il 1908 fino alla demolizione del 2010.

I monumenti e le statue in genere giocarono un ruolo propagandistico di primo piano nel celebrare lo Stato unitario e successivamente i padri della patria. Ancora più avanti, benché esuli dal periodo in oggetto, altri monumenti avrebbero ricordato i caduti nelle due guerre mondiali o, proseguendo su questa linea, i martiri delle Fosse Ardeatine, uno dei rari capolavori esistenti.

È mia opinione che nella maggior parte dei casi questa produzione rappresenti immondizia grondante retorica, priva di alcun valore artistico. D'altro canto, questa enorme committenza favorì lo sviluppo di molte officine specializzate nei mestieri di alto artigianato artistico, officine che come accennato progressivamente chiusero, in mancanza di committenze rilevanti. I casi della Bastianelli, già citata, o della fonderia Nicci, l'una e l'altra attive a Roma da inizio secolo fino a tempi recenti, sono eloquenti.

Il convegno dichiara di voler analizzare un periodo florido della scultura e del monumento in bronzo, quello che appunto va dall'unità d'Italia al 1915. Pensiamo alla *Fontana delle Najadi* di Mario Rutelli nel 1901: l'opera dimostra un'attenzione non solo di tipo celebrativo religioso o politico, ma anche estetico, come pure un interesse per la scultura pubblica, le fontane e l'aspetto della città. Le *Najadi* creano infatti uno spazio estetico e funzionale, materializzano una sensibilità comune a integrare l'opera nel tessuto urbanistico comune non solo all'artista, ma anche alla committenza. Va però detto che si tratta di un caso raro.

Il terzo argomento del nostro intervento, connesso ai primi due, ruota intorno alla fonderia di Giovanni e Angelo Nicci, come si è detto operante a Roma dall'inizio agli anni '80 del XX secolo. La Nicci, in un primo tempo ubicata all'Ospizio del San Michele, successivamente spostatasi al Mandrione, realizzò fra l'altro alcune le riproduzioni in bronzo da *Forme uniche della continuità dello spazio* di Umberto Boccioni. Nicci non fu certo la sola. Sappiamo dell'esistenza di numerose versioni e tirature, cosa che ci interroga sulle autentiche volontà di uno scultore futurista come Boccioni, il quale, com'è noto, disprezzava i materiali della scultura antica, come appunto il bronzo.

Dal nostro punto di vista, ripeto, il punto di vista di un artista, reputiamo fuorviante l'idea dell'Associazione Italiana Fonderie – ASSOFOND di associare la produzione generica di metalli alle fonderie artistiche. In Italia, queste ultime sono relativamente poche e con un giro d'affari modesto. A parte qualche raro monumento e qualche oggetto d'arte sacra l'idea stessa del bronzo è divenuta estranea alle ricerche dell'arte contemporanea. Le eccezioni sono poche e riguardano casi di carattere speculativo. Artisti come Cucchi, Pala-

dino e soprattutto Penone, cresciuti in tutt'altre temperie, si ritrovano, una volta divenuti anziani, a fronteggiare esigenze di mercato che richiedono opere eterne. Insomma: dall'Arte Povera alle fusioni in bronzo la strada è lunga e veramente controversa.

Va invece segnalata la corrispondente, dolorosa perdita di saperi che accompagna questi processi trasformativi. Né le Accademie, né il mercato possono assicurare la trasmissione di tecniche e di conoscenze che derivano da esperienze di decenni, come quelle della fusione in bronzo. La maestria non si improvvisa.

Riassumendo, è certo possibile comprare sulle piattaforme digitali, fra cui Ebay, riproduzioni in bronzo di qualsiasi artista e di qualsiasi opera, più o meno come è possibile fare con qualsiasi *souvenir*. Si tratta però di opere d'arte? O invece di *souvenir*, appunto, o di danaro, ovvero simulacri di valore sotto altra forma?

Marshall McLuhan in *Understanding Media: The Extensions of Man*, uscito nel 1964, tradotto nel 1967 da Il Saggiatore, fa notare come gli artisti e gli studiosi di epoche diverse abbiano utilizzato vari mezzi per replicare e diffondere opere d'arte, seguendo lo sviluppo delle tecnologie dei media. Prima dell'invenzione della stampa, i narratori dell'era orale descrivevano principalmente le immagini attraverso il linguaggio, gli artisti dell'era scritta raffiguravano la realtà attraverso il disegno, mentre gli studiosi utilizzavano manoscritti per registrare queste immagini. Nell'epoca di Gutenberg, gli artisti iniziarono a confrontarsi con la sfida della riproduzione tramite incisioni, che portò a una crescente integrazione della cultura tra aristocrazia e popolo. L'avvento dell'era della riproduzione meccanica ebbe un profondo impatto sull'arte, semplificando notevolmente la riproduzione delle opere d'arte e portando alla nascita dell'arte della riproduzione. Con l'avvento dell'era elettronica, l'introduzione di media come la fotografia, la televisione e il cinema ha scatenato una rivoluzione nel campo artistico. Gli artisti hanno iniziato a offrire mezzi altamente coinvolgenti simili a quelli della televisione e del cinema, consentendo al pubblico di partecipare in modo più approfondito al processo creativo e artistico. Da questo, possiamo vedere che l'arte ha attraversato un processo di evoluzione dalla riproduzione alla diffusione, con la tecnologia e il pubblico come due elementi fondamentali che hanno cambiato il volto dell'arte contemporanea.

Nell'era della scrittura e dell'era della stampa le persone stabilivano un rapporto con le opere d'arte attraverso l'osservazione, lo sguardo, l'uso degli occhi del corpo e degli occhi dell'anima, immergendosi completamente in esse. Le opere d'arte non erano solo visive, ma coinvolgevano anche il senso dell'olfatto e l'ambiente espositivo, tutti facenti parte della loro essenza vitale. Quando osserviamo *Forme uniche della continuità nello spazio* di Boccioni in un museo, siamo in grado di percepirne la forma tridimensionale, la texture e il volume. Le persone andavano ai musei per vedere le opere originali con un senso di

devozione, simile a un fedele che si reca in pellegrinaggio per venerare una reliquia, poiché le opere d'arte stesse erano uniche nel loro genere. Gli spettatori spesso provavano un senso di riverenza mentre osservavano le opere, e le opere stesse potevano suscitare una sensazione di soddisfazione e tranquillità nei cuori degli spettatori.

Nell'attuale era digitale, le opere d'arte possono essere rapidamente e illimitatamente replicate, le persone ottengono informazioni attraverso schermi elettronici. Rispetto al modo tradizionale di osservare opere d'arte nei musei, questo modo di visualizzazione diventa molto più rapido; il pubblico si limita a una "visione veloce" attraverso lo schermo, senza alcuna esperienza profonda e senza più avere l'opportunità di fissare uno sguardo prolungato. Ciò fa sì che le opere d'arte diventino un gesto abituale di scorrimento delle dita sui dispositivi schermo: tutto scorre frettolosamente. Spesso, gli spettatori chiudono gli occhi e la loro mente. Allo stesso tempo il loro atteggiamento cambia: essi non provano più il rispetto che si prova guardando le opere d'arte nei musei, ma piuttosto un atteggiamento di svago e intrattenimento.

Pertanto, quando un'opera viene riprodotta in modo illimitato in modi diversi attraverso uno schermo, l'integrità degli elementi che compongono l'opera originale cessa di esistere: essa può essere frammentata, sostituita e dotata di una nuova storia, senza alcun collegamento con l'opera originale. Le opere copiate non possiedono più le caratteristiche intrinseche dell'arte. La replicazione digitale distrugge l'autorità dell'arte in modo moderno, facendo diventare l'arte un oggetto facilmente accessibile, scendendo dal piedistallo della sacralità e diventando popolare tra il grande pubblico.

In questa era, in cui "ogni persona è un mezzo, ogni persona è un artista", l'arte è diventata popolare. Ognuno può diffondere l'arte attraverso i mezzi di comunicazione, ognuno può creare o ricreare l'arte attraverso i mezzi di comunicazione. Nell'era digitale, che si tratti di incisioni, dipinti ad olio o sculture, tutto diventa una replica artistica sugli schermi, dotata di un'immediatezza senza tempo e luogo. Internet diventa la nuova dimora dell'arte, quasi un "museo fast-food"; l'arte veloce e superficiale portata dall'alta velocità della diffusione digitale. L'arte, in questa era, sembra conservare solo il nome dell'arte.

Si prenda come esempio il *Monumento all'imperatore Marco Aurelio* al centro della piazza del Campidoglio, a Roma. La struttura odierna non può definirsi né un calco, né una copia, ma semplicemente "sostitutiva di un elemento simbolico", un simulacro di uguali dimensioni a due passi dall'originale. Potrà essere discutibile, ma sicuramente è un approccio da tenere in considerazione. Si tratta più o meno dello stesso approccio che ha avuto lo storico dell'arte Andrew Tallon, esperto in architettura gotica. Dal 2001 fino alla morte, avvenuta precocemente nel 2018, Tallon ha scansionato la cattedrale di Notre-Dame, a Parigi. I dati che ha messo insieme hanno assunto un'importanza eccezionale a seguito del disastroso incendio che ha colpito la cattedrale, allo stesso modo dei dati acquisiti con riprese fotogrammetriche dall'Istituto

del Catalogo dei monumenti francesi, ora al centro della tesi di Guihan Ren. Rilevare, misurare per studiare, tradurre per conoscere è pertanto qualcosa di assolutamente diverso dal fare altrettanto per spacciare o vendere in sostanza monete false.

3. *Postilla*

Di recente è stata avanzata la proposta di realizzare alle Canarie un museo Rodin. La proposta prevedeva la spesa di circa 150 milioni di euro per un museo intitolato a un artista che con le Canarie in realtà non ha mai avuto niente a che fare. La collezione sarebbe stata formata da copie a fusione dei gessi del museo Rodin a Parigi, accompagnate da altre d'arte moderna e contemporanea realizzate più o meno allo stesso modo. Insomma: un'operazione di pura speculazione, votata all'*entertainment* turistico. Per tale motivo il progetto ha destato scalpore, tanto che dopo una serie di polemiche è stato finalmente abbandonato. «La cosa più interessante è fare i conti coi turisti» – ha dichiarato durante una conversazione privata l'esperto di Rodin Flavio Arensi. «In questo modo vieni a sapere che meno del 2% visita i musei. Di conseguenza rischi di fare operazioni che poi non riesci a gestire e ti costano talmente tanto in personale che poi non hai soldi per fare altri progetti». Un'operazione insomma sbagliata vuoi sul piano culturale, vuoi sul piano squisitamente commerciale.

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor
Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors
Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre,
Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli,
Angelo R. Pupino, Girolamo Sciullo

A cura di / Edited by
Paolo Coen, Mario Micheli, Sandro Scarrocchia

Testi di / Texts by
Luca Barone, Maria Baruffetti, Arturo Bruni, Raffaella Bassi, Ferruccio Canali,
Valerio Caporilli, Tiziana Casagrande, Arabella Cifani, Paolo Coen, Giampaolo
Conte, Christian Corsi, Stefania Cretella, Roberta Cruciatà, Stefano Cusatelli,
Elena Dellapiana, Sante Guido, Ren Guihan, Sharon Hecker, Andrea e Alfredo
Lamperti, Donata Lazzarini, Francesco Lucenti, Fabio Mangone, Ettore Marinelli,
Massimo Mazzone, Mario Micheli, Luca Monica, Pierfrancesco Palazzotto,
Valentina Pellegrinon, Annalisa B. Pesando, Giuseppe Rizzo, Massimiliano
Rossi, Maria Letizia Sagù, Sandro Scarrocchia, Silvano Squaratti, Claudio Strinati,
Serena Veggetti

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

