

Dalla copia al falso al 'secondo originale' Percorsi di slittamento di senso e di significato tra materiale e virtuale

Laura Lombardi

Accademia di Belle Arti di Brera, Italia

Abstract The article investigates the relationship between 'copy' and 'fake' and the ambiguous status of these definitions in the artistic practices of recent decades. Episodes narrated in art history primary sources are compared with twentieth and twenty-first-century episodes. Thus, one comes to the notion of fake in contemporaneity, which no longer has a negative meaning. On the contrary, it has become an acknowledged artistic practice, a means that reveals the *mise-en-scène* that each image represents by declaring itself as 'true'. Also, the notion of a 'second original', obtained thanks to contemporary technologies, calls into question the Benjaminian notion of the artwork's 'aura'.

Keywords Copy. Fake. 'Second original'. Contemporary art. Aura.

Nelle *Vite*, Giorgio Vasari narra l'ammirazione mostrata da Federico II duca di Mantova, in visita a Clemente VII de' Medici, nei confronti del *Ritratto di papa Leone X tra Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi*, opera di Raffaello.

per che piacendogli straordinariamente, pensò, come quello che si diletta di così fatte pitture eccellenti, farlo suo: e così quando gli parve tempo, essendo in Roma, lo chiese in dono a papa Clemente, che gliene fece grazia cortesemente; onde fu ordinato in Fiorenza a Ottaviano de' Medici, sotto la cui cura e governo erano Ippolito e Alessandro, che incassatolo lo facesse portare a Mantova.¹

La decisione dispiace molto ad Ottaviano de' Me-

dici, il quale non volendosi privare del dipinto, trovava un brillante escamotage:

rispose che non mancherebbe di servire il duca, ma che essendo l'ornamento cattivo, ne faceva fare uno nuovo, il quale come fusse messo d'oro, manderebbe securissimamente il quadro a Mantova.

In realtà, ad essere rifatto non è solo l'ornamento ma il quadro vero e proprio, e complice dell'inganno è Andrea del Sarto [fig. 1]:

gli disse come il fatto stava, e a ciò non era altro rimedio che contrafare quello con ogni diligenza, e mandandone un simile al Duca, ritenere, ma nascosamente, quello di mano di Raffaello.

¹ Vasari [1568] 1976, 4: 378.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2021-07-01
Accepted	2021-09-13
Published	2021-12-21

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Lombardi, L. (2021). "Dalla copia al falso al 'secondo originale'. Percorsi di slittamento di senso e di significato tra materiale e virtuale". *Venezia Arti*, n.s., 30, 135-148.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2021/07/009

135



Figura 1 *Ritratto di Leone X con Giuliano de' Medici e Luigi de' Rossi.* Copia di Andrea del Sarto dall'originale di Raffaello. 1523. Olio su tela, 155,5 × 119,5 cm. Napoli, Museo di Capodimonte. Foto Luciano Pedicini, per Alinari, 1990. Per concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali / Archivi Alinari, Firenze

Andrea lo rifà dunque segretamente, in casa di Ottaviano:

e vi si affaticò di maniera che esso messer Ottaviano, intendentissimo delle cose dell'arti, quando fu finito non conosceva l'uno dall'altro, né il proprio e vero dal simile, avendo massimamente Andrea contraffatto insino alle macchie del sudicio, come era il vero apunto.²

Il duca di Mantova, ricevendo il dipinto, ne resta soddisfattissimo e non dubita di nulla, «avendoglielo massimamente lodato, senza essersi avveduto della cosa, Giulio Romano, pittore e discepolo di

Raffaello».³ Tuttavia quando Vasari, che aveva visto Andrea del Sarto all'opera, si reca a Mantova, mentre Giulio Romano loda «quel quadro di Raffaello come la miglior cosa che vi fusse», commenta: «l'opera è bellissima, ma non è altrimenti di mano di Raffaello». E Giulio: «Come no? [...] non lo so io, che riconosco i colpi che vi lavorai su?».

«Voi ve li sete dimenticati - soggiunse Giorgio - perché questo è di mano d'Andrea del Sarto; e per segno di ciò, eccovi un segno (e glielo mostrò) che fu fatto in Fiorenza, perché quando erano insieme si scambiavano». Ciò udito fece rivoltar Giulio il quadro e, visto il contrasegno, si strinse nelle spalle, dicendo queste parole: «Io non lo stimo meno che s'ella fusse di mano di Raffaello, anzi molto di più, perché è cosa fuor di natura che un uomo eccellente imiti sì bene la maniera d'un altro e la faccia così simile».⁴

L'aneddoto vasariano, nella versione Giuntina, richiama alla mente un altro episodio relativo al rapporto esistente tra vero/falso e originale/copia, che, sebbene 'inverso' nello svolgimento, testimonia l'ambiguità che può generarsi tra le categorie. Nel docufilm *F for Fake* di Orson Welles (1973),⁵ spiazzante indagine sul tema del falso e dei falsari, nel quale il regista narratore si prende gioco del mercato dell'arte e degli esperti («un dono che Dio ha fatto ai falsari»), Welles racconta di quando Picasso, di fronte a un quadro presentatogli da un amico, ne aveva dichiarato la falsità, come pure aveva fatto di fronte a un secondo 'presunto' Picasso. Confrontato a un terzo dipinto, l'artista aveva ribadito la stessa cosa. «Ma Pablo, ti ho visto con i miei occhi mentre lo dipingevi», aveva esclamato l'amico, e Picasso aveva risposto: «Posso dipingere un Picasso falso al pari di chiunque altro».⁶

Non sappiamo cosa possa significare di preciso la battuta di Picasso: il non riconoscere, a un primo sguardo, una tela come da lui eseguita, starebbe all'opposto dell'errore commesso da Giulio Romano nel considerare il *Ritratto Leone X* come un dipinto nel quale lui stesso aveva messo le mani insieme a Raffaello. Oppure il quadro è davvero un falso, e Picasso non fa che stare al gioco, stuzzicando il suo interlocutore? Tutto ciò ha poca importanza: quel che interessa è come Picasso si serva del riconoscimento del falso, ne rivendichi l'autorialità,

² Vasari [1568] 1976, 4: 379. Il ritratto in questione è conservato alla Galleria degli Uffizi, mentre la copia eseguita da Andrea del Sarto è quella conservata al Museo di Capodimonte.

³ Vasari [1568] 1976, 4: 379.

⁴ Vasari [1568] 1976, 4: 380.

⁵ Welles 1973.

⁶ Welles 1973, 1'24".

attribuisca al falso un'autonomia espressiva, decretandolo un genere artistico al pari di altri, per ribadire ciò che lo stesso Welles, citando nuovamente Picasso, pone proprio a conclusione del film: «L'arte è una menzogna. Una menzogna che fa capire la verità». Nulla di troppo distante dalla definizione di Gian Lorenzo Bernini: «l'arte sta nel far che il tutto finto sia vero e paia vero».⁷

Welles costruisce tutto il suo documentario, che solo in parte potrebbe definirsi *mockumentary*, mostrando una certa ammirazione per gli imbroglioni che, per ingannare, sfoderano un talento straordinario: alcuni producendo copie e facendole passare per originali, altri invece creando delle opere 'alla maniera di', quindi verosimili, perché, pur non riferendosi ad alcun originale esistente, ne colgono appieno l'essenza. Elmyr de Hory, Clifford Irvin, Howard Hughes, sono falsari, che è come dire grandi attori, secondo una similitudine suggerita dallo stesso Welles e rivolta anche a sé stesso, quando nel film ricorda che, per la truffa della *Guerra dei mondi* (1938), anziché andare in galera per l'enorme caos provocato, gettando nel panico l'intero New Jersey (e provocando anche fenomeni di allucinazione come quelli di una donna che si era recata alla polizia con abiti stracciati perché convinta di essere stata violentata da un marziano), era invece finito a Hollywood.

D'altronde, l'ultima parte del documentario, nella quale Welles narra la vicenda di Oja Kodar e dei ventidue quadri di Picasso volutamente bruciati per sostituirli con delle copie, è denunciata dal regista stesso come vicenda 'falsa'; egli ricorda però allo spettatore di aver promesso all'inizio del film di raccontare, per un'ora, soltanto verità: per un'ora appunto, ma il film dura un'ora e venticinque, e a conclusione egli crea una falsa vicenda di falsi dipinti che pare vera.

La produzione del falso può generare dunque più ammirazione che disprezzo. Basti ricordare l'apprezzamento che Bernard Berenson rivolge a Iclio Federico Ioni, restauratore ma anche abilissimo falsario di fondi oro trecenteschi che lo avevano tratto in inganno⁸ (egli sceglierà però di conservare una *Madonnina* a Villa I Tatti quale 'memento' di un abbaglio dettato dalla speranza di possedere un Botticelli).⁹ Oppure ancora, facendo un salto più ampio nei secoli, la stima che l'ambiente romano, a

detta di Ascanio Condivi, dimostrò nei confronti del giovane Michelangelo, pur dopo aver scoperto che il «Dio d'amore, d'età di sei anni in sette, a iacere in guisa d'uom che dorma» non era un marmo antico, bensì l'opera di un giovane talentuoso, il quale, su consiglio di Lorenzo di Pier Francesco de' Medici, l'aveva sotterrata per darle patina di reperto e meglio venderla.¹⁰ Anche se l'inganno era stato poi svelato, tanto che il cardinale di San Giorgio l'aveva restituita, ciò era valso a Michelangelo un notevole riconoscimento delle sue doti. E così, come Giulio Romano esprimeva la sua ammirazione per Andrea del Sarto, pur scoprendo il 'falso' Raffaello (benché *copia*, essa diveniva un *falso* perché frutto di un complotto), similmente il putto di Michelangelo destava ammirazione per la bravura nel gareggiare con l'antico e nell'interpretarlo.

Viene allora alla mente *Ippia minore*, dialogo giovanile di Platone, nel quale Socrate dimostra a Ippia come colui che dice il falso volontariamente sia migliore di chi lo fa involontariamente, perché ciò significa che è a conoscenza della Verità, diversamente da chi esprime contenuti falsi per mera ignoranza.¹¹ *Ippia* si conclude col paradosso etico proprio dell'ironia socratica secondo cui, quando l'uomo conosce il Bene, non può non volerlo e di conseguenza non compirà malvagie azioni di inganno. I falsari di Welles non sono certo così virtuosi, ma, a loro modo, compiono azioni quasi etiche nel prendersi gioco del mondo del mercato dell'arte che, in fin dei conti, sembra reggersi su una generale truffa, su presunte verità (come l'autentica di grafologi su documenti falsi resi, a volte anche inconsapevolmente, autentici) e comunque su una convenzione di valori attribuiti in modo del tutto arbitrario a manufatti.

L'interesse per gli argomenti trattati nel dialogo platonico hanno ispirato nel 2015 l'artista Paul Chan, che proprio a *Ippia* ha dedicato un progetto artistico, finanziato dalla Deste Foundation e composto dalla nuova traduzione di Sarah Ruden, da un commento di Chan, da opere da lui realizzate nell'isola di Idra e da un saggio di Richard Fletcher.¹²

Dieci anni prima di *F for Fake*, dove, muovendo dal mondo dell'arte, Welles induce lo spettatore a riflessioni più ampie sul tema della 'verità', Pier Pa-

⁷ Baldinucci 1682, 93.

⁸ Dopo essersi reso conto di aver acquistato dei falsi, Berenson si reca a casa di Ioni, noto restauratore, a Siena, e si presenta dicendo: «Io sono quello che comprava tutti i suoi quadri» (Mazzoni 2009, 273).

⁹ Vertova 1989, 108. Il dipinto in questione è di Giuseppe Catani Chiti (Mazzoni 2015, 651-2).

¹⁰ Condivi [1553] 1998, 17.

¹¹ Pl. *Hp. mi.* 17.374-5; 18.375-6; ed. cons.: Reale 2015, 191.

¹² Chan, Fletcher, Ruden 2015.



Figura 2 Orson Welles nel ruolo del regista, scena da Pier Paolo Pasolini, «La ricotta», episodio del film *Ro.Go.Pa.G.*, 1963

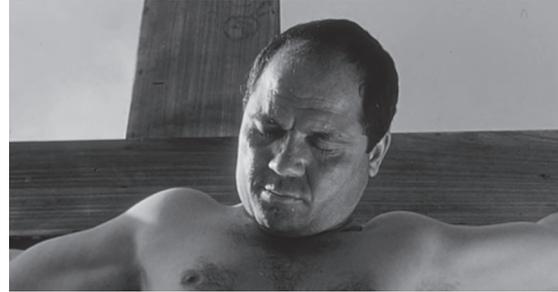


Figura 3 Mario Cipriani nel ruolo di Stracci, scena da Pier Paolo Pasolini, «La ricotta», episodio del film *Ro.Go.Pa.G.*, 1963

olo Pasolini girava «La ricotta», episodio del film *Ro.Go.Pa.G.* (1963),¹³ e chiamava proprio Welles a interpretare il ruolo di regista di un film sulla vita di Cristo, ispirandosi alla *Deposizione* di Pontormo e a quella di Rosso Fiorentino, ricreate tramite due *tableaux vivants*, uniche due scene a colori del film.¹⁴ «La ricotta» si conclude con la morte della comparsa Stracci, vero protagonista della pellicola, per un'indigestione causata da troppa ricotta ingoiata dopo varie peripezie.¹⁵ La morte di Stracci accade però sul set, e della sua agonia, nei panni di uno dei due ladroni in croce, nessuno si accorge. In questo caso avviene quindi un capovolgimento di senso: la scena della morte, in quella che doveva essere un'opera di finzione pura, diventa reale, con la fine, invece vera, di Stracci [figg. 2-3].

All'inversione vero/falso, morte 'rappresentata'/morte 'vera', 'presentata', John Baldessari dedicherà nel 1970 un progetto, *Cadaver Piece*, irrealizzabile per motivi legali e quindi esposto solo tramite schizzi, lettere e documenti. Questo prevedeva infatti non una rappresentazione di morte, ma la presenza di un corpo vero, il cui modello era però il *Cristo morto* di Andrea Mantegna (il che, peraltro, ci riconduce a Pasolini, questa volta con *Mamma Roma* del 1962). E se un anno dopo l'artista presenterà *I Am Making Art* (1971), eseguendo solo lievi movimenti col proprio corpo, anche *Cadaver Piece* allude, ironicamente, all'atto performativo che, in

quanto azione coinvolgente il corpo umano in carne e ossa, nasce per dare origine a una creazione artistica unica e irripetibile.

Solo negli anni Duemila Marina Abramović renderà quella pratica replicabile, esponendo le sue performance passate, non più soltanto tramite foto e documenti, ma attraverso il *re-enactment* di azioni da parte di *performer* da lei scelti: è l'*Abramović method*.¹⁶ A sancire la possibilità di 'musealizzare' la pratica della performance giungeva nel 2014 la mostra *14 Rooms* alla Fondazione Beyeler di Basilea, a cura di Klaus Biesenbach e Hans-Ulrich Obrist, con i *re-enactment* di quattordici 'storiche' azioni, tra cui il lavoro di Baldessari, presentato con il titolo *Unrealized Proposal for Cadaver Piece* e la data 1970/2011.¹⁷ Quanto alla Abramović, il titolo del suo progetto *The Artist is Present* al MoMA di New York nel 2012 - dove per settimane Marina sostenne, in silenzio, lo sguardo del pubblico, che a turno si sedeva di fronte a lei - sarà ripreso, nel 2018, da Maurizio Cattelan per una provocatoria riflessione sul tema della copia e del falso al Museo Yuz di Shanghai.¹⁸

F for Fake si pone quindi sul crinale tra due fasi della ricerca artistica novecentesca. La prima è quella che ha visto, negli anni Sessanta, l'esaltazione dell'oggetto nella *Pop art*, ma anche la sua messa in crisi, attraverso la tendenza «naturalistico esistenziale» (*Land art*, *Body art*, *Arte povera*); la seconda è la fase «linguistico filosofica» dell'arte concettua-

¹³ Pasolini 1963.

¹⁴ Vedi in particolare Galluzzi 1995.

¹⁵ Stracci è infatti solito portare alla sua famiglia il cibo destinato alle comparse e, quando prova a tenerne da parte per sé, se lo fa rubare dal cagnolino dell'attrice principale, Laura Betti. L'unica volta che riesce a avere della ricotta la consuma con avidità, troppo frettolosamente.

¹⁶ Era questo il titolo della mostra al PAC di Milano (Sileo, Viola 2012). Ma il *method* è stato poi riproposto in altre esposizioni tra cui, per l'Italia, quella a Palazzo Strozzi (Galansino 2018-19).

¹⁷ Biesenbach, Obrist 2014. Il progetto di esporre un cadavere sarà poi ripreso, pur in altro contesto e finalità (quella di esporre la bellezza di chi muore o è appena morto) da Gregor Schneider nel 2008 con la *Stanza della morte* (<https://www.mam-e.it/home/archivio/gregor-schneider-e-la-morte/>). Sophie Calle aveva invece presentato un video con la propria madre morente al padiglione francese della Biennale di Venezia nel 2007, dal titolo *Pas pu saisir la mort*.

¹⁸ Cf. Latour 2018.

le.¹⁹ A proposito di quest'ultima, sempre seguendo il confronto tra originale e, in questo caso, 'copia', possiamo ricordare *L'invenzione di Ingres* (fig. 4), in cui Giulio Paolini compie, nel 1968, «la sovrapposizione trasparente dell'*Autoritratto* di Raffaello e dell'*Autoritratto* di Raffaello ripetuto e reinventato da Ingres».²⁰ Il vocabolo 'invenzione' presente nel titolo, spiega Paolini ad Achille Bonito Oliva, intende

sottolineare l'assolutezza dell'invenzione quando si riduce ad una identificazione, un'invenzione non può mai essere così assoluta come quando è una riduzione a qualcosa che è già perfetto.²¹

Il secondo momento porterà, tra anni Settanta e Ottanta, alla nascita del Postmoderno e al tramonto del concetto di originalità come valore assoluto, processo reso ancor più rapido e irreversibile, negli anni Novanta, dall'avvento delle tecniche digitali, al punto che la produzione artistica contemporanea assume la copia e il falso come vocaboli di un linguaggio espressivo.²² Negli anni Ottanta il dialogo con la tradizione si svolge in forma giocosa attraverso la mescolanza di citazioni, secondo quell'«ideologia del traditore» professata da Achille Bonito Oliva nel 1976 in un testo che, pur riferendosi al Manierismo, molto parlava al contemporaneo.²³ Tuttavia, quell'atteggiamento irriverente e alieno da impegno ideologico declina nel decennio successivo, quando si afferma la tendenza, attuata in diverse forme e media (appropriazioni, *re-enactment*, *re-staging* o *found-footage*), a veicolare tematiche sociali e politiche, che solo la rilettura e la manipolazione di contenuti visuali (immagini di opere di artisti del passato, o di qualsiasi origine, o documenti d'archivio), può permettere. Un processo volto a smascherare l'ambiguità nella quale siamo ogni giorno calati, in un mondo in cui le immagini proliferano in maniera esponenziale, assumendo statuti sempre meno codificabili.²⁴

In questo scenario, rivolgendoci al panorama dei progetti espositivi degli ultimi anni, circoscrivendo lo



Figura 4 Giulio Paolini, *L'invenzione di Ingres*. 1968. Fotografia su tela emulsionata, 42 x 32 cm. Collection Pinault Giulio Paolini. Foto Mario Sarotto. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino

sguardo all'Italia, due mostre in particolare hanno affrontato il tema della copia, della replica e del falso a distanza di un solo anno: l'una, *Serial Portable Classic* (2015), a cura di Salvatore Settis e Anna Anguisola, articolata tra le sedi di Milano e Venezia della Fondazione Prada; l'altra, sempre da Prada, a Milano, *Limage volée*, a cura di Thomas Demand (2016), secondo una consuetudine, propria della Fondazione, di commissionare ruoli curatoriali ad artisti.²⁵

¹⁹ Celant 2003, 210.

²⁰ Celant 2003, 210.

²¹ Bonito Oliva [1971] 1973; ripubblicato in maniera parziale in Celant 2003, 354-7 e integralmente in https://www.fondazione-nepaolini.it/images/bibliografia/interviste/1973_Bonito_Oliva.pdf, 3.

²² Per una bibliografia relativa al 'falso' nelle sue declinazioni, soprattutto contemporanee, cf. in particolare Casini, Lombardi 2019. Per la traduzione, citazione, diffusione di opere 'cult' del Rinascimento, quali la Sistina e il Cenacolo, tramite citazione, *re-make*, *re-enactment*, *replacement*, cf. Casini 2020.

²³ Falciani 2021.

²⁴ Baldacci 2016; Grenier 2017.

²⁵ Mi riferisco qui ad esempio alle mostre alla Fondazione Prada, curate da Goshka Macuga (2016) e Jean-Luc Tuymans (2018-19). Va precisato che il nome dell'artista o regista che assume i panni del curatore entra a far parte del titolo stesso della mostra (*Goshka Macuga: to the son of man who ate the scroll; Sanguine. Luc Tuymans on baroque; Wes Anderson / Juman Malouf: Il sarcofago di Spitzmaus e altri tesori*) perché avviene che sue opere si trovino mescolate, seppure in numero minore, a quelle degli ar-



Figura 5 Thomas Demand, *Folders*. 2017. C-Print/Diasec, 125 x 195 cm.
© Thomas Demand, Vg Bild-Kunst, Bonn / SIAE, Roma

Demand sceglie un tema a lui congeniale, essendo la sua stessa arte fortemente legata al furto di immagine e all'ambiguo rapporto tra realtà e finzione. Scultore di formazione, Demand ricrea infatti in cartone modelli tridimensionali di situazioni tratte da immagini fotografiche o da luoghi reali: li ri-fotografa, talvolta sottraendo qualcosa, e distrugge il modello, lasciando il fruitore a contemplare un'immagine spiazzante nel suo 'falso' aspetto di verità e denunciando così l'illusoria relazione che la fotografia intrattiene con il reale [fig. 5].²⁶

Se la mostra di Settis esaminava dunque le declinazioni e i significati di una pratica secolare, individuando la serialità dell'opera già nell'antico, e analizzando nel catalogo un arco di creazioni che, dalle copie romane di originali greci giunge alle appropriazioni di Sherrie Levine, quali espressioni

della *Pathosformel* warburghiana,²⁷ oppure dal *Discobolo* alla *Brillo Box*,²⁸ la mostra successiva, curata dall'artista tedesco, riuniva invece sessanta artisti dal 1820 ad oggi, per indagare le modalità di riferimento a modelli preesistenti. Più che di copia e di falso, si trattava di furto, quale atto compiuto appropriandosi dell'immagine o della sua assenza. C'era infatti un falso Modigliani dipinto da Elmyr, il protagonista di *F for Fake*, ma anche *Senza titolo*, denuncia di Cattelan del furto di un'opera invisibile. Oppure, sull'idea del furto perpetrato sottraendo l'immagine ma non l'oggetto fisico, secondo varie declinazioni dell'appropriazione, gli esempi in mostra andavano da Elaine Sturtevant a Haris Epaminonda, da Rudolf Stingel a Thomas Ruff. E infine, in una terza sezione che radunava opere in cui l'atto del furto è compiuto attraverso l'immagine

tisti scelti. Analogo principio è quello seguito nella mostra di Anne Imhof al Palais de Tokyo di Parigi (*Carte blanche à Anne Imhof: Natures mortes*) che si inserisce nel ciclo *Carte blanche à*: infatti, di solito, la 'carta bianca' era data all'artista per concepire in maniera autonoma il progetto espositivo delle sue proprie opere, disponendo di tutti gli spazi del palazzo (ad esempio Tomas Saraceno, Camille Henrot, Tino Seghal), mentre in questo caso Imhof ha scelto di unire ai propri lavori una gran parte di opere di altri artisti, rivestendo quindi anche il ruolo di curatrice, allo stesso modo degli artisti nelle mostre di Prada.

²⁶ Demand 2019; Friedel 2019. Entrambe le comunicazioni sono state pronunciate in occasione del Diploma *Honoris Causa*, conferito a Thomas Demand presso l'Accademia di Belle Arti di Brera il 15 gennaio 2019.

²⁷ Settis 2015.

²⁸ Ferraris 2015, 294.

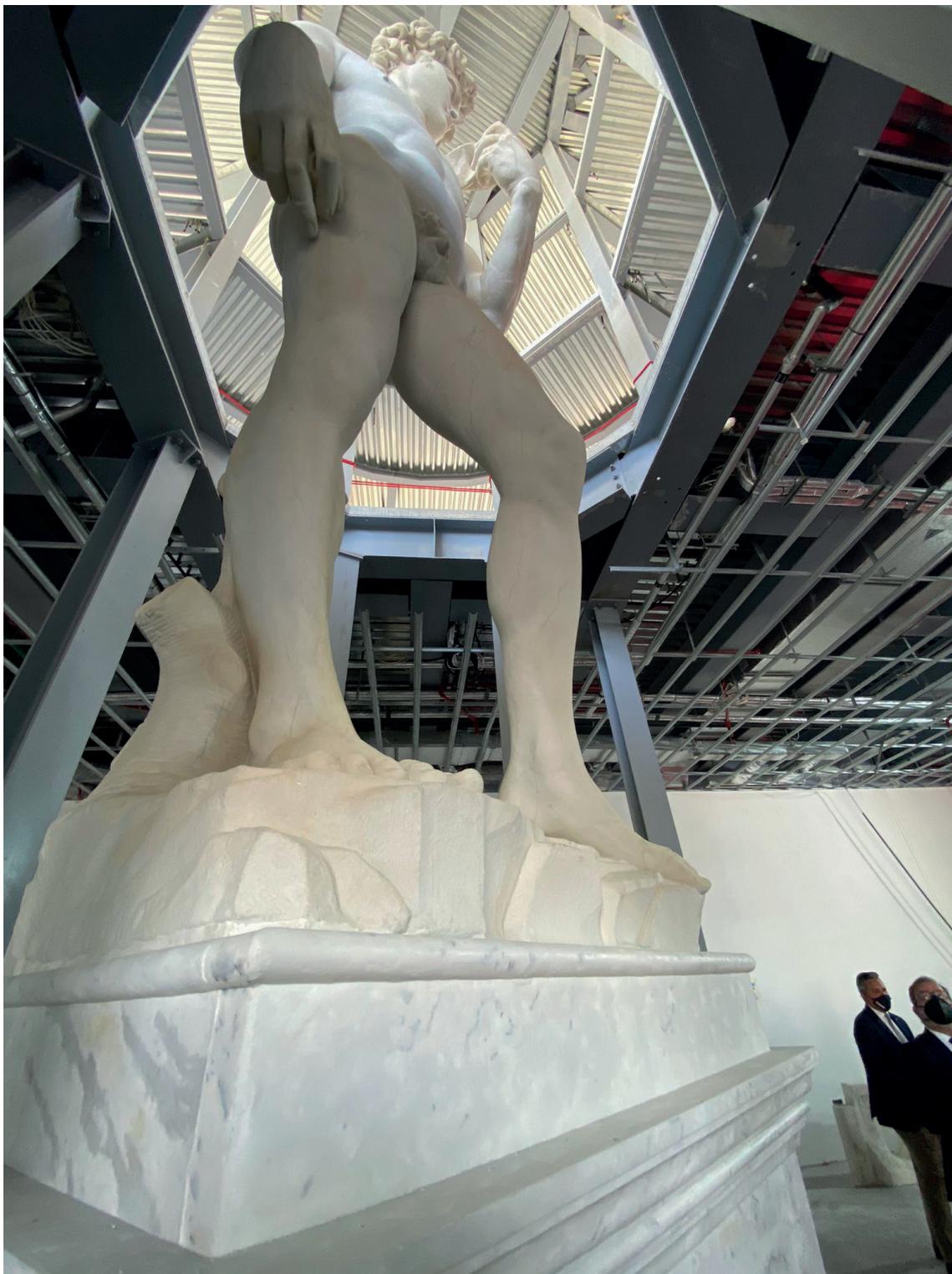


Figura 6 Da Michelangelo, *David*. 2021 (ante). Altezza 520 cm, incluso il basamento di 108 cm. Copia digitalizzata in 3D per l'Expo a Dubai, 2021. Foto Elisa Di Lupo



Figura 7 Massimo Bartolini, *Il giocoliere* (insieme). 2014. Stampa plotter su carta blue back, 770 × 1100 × 50 cm.
Foto Dario Lasagni. Courtesy Massimo De Carlo Milano, London, Hong Kong

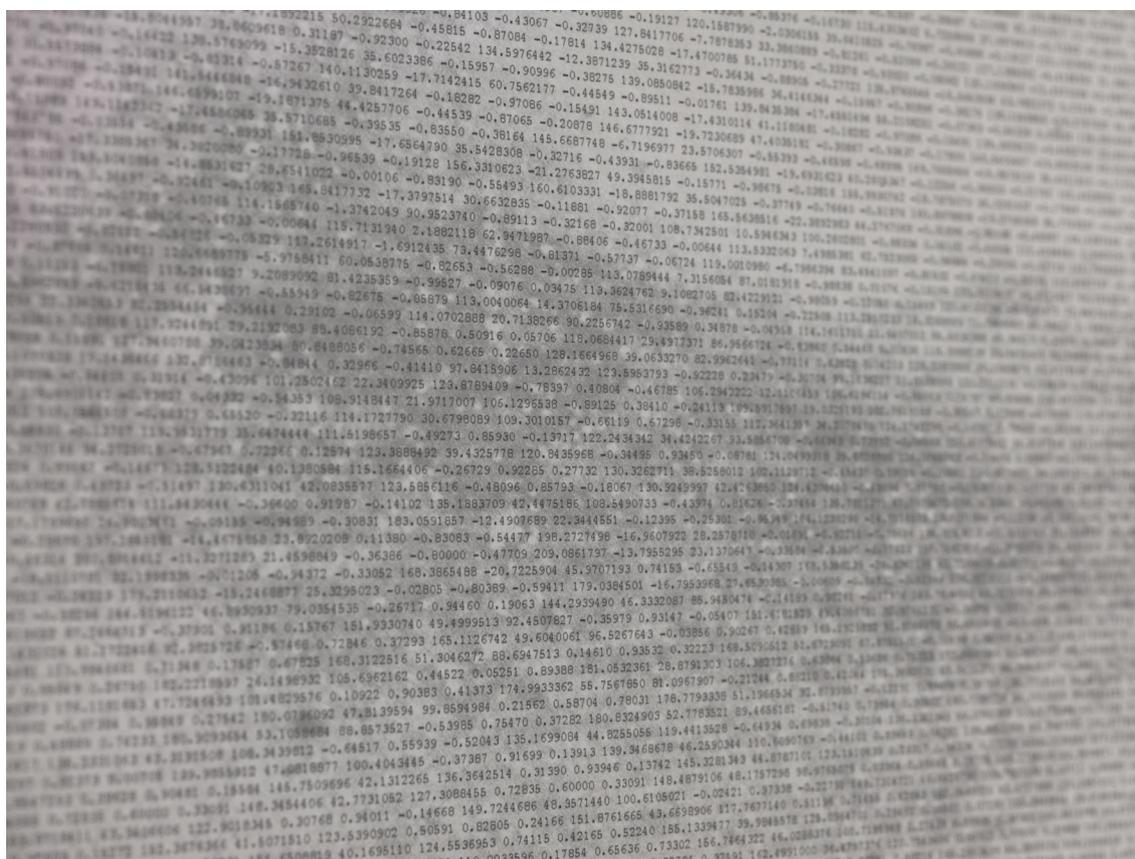


Figura 8 Massimo Bartolini, *Il giocoliere* (dettaglio). 2014. Stampa plotter su carta blue back, 770 × 1100 × 50 cm. Foto Dario Lasagni. Courtesy Massimo De Carlo Milano, London, Hong Kong

stessa, da Sophie Calle si passava a John Baldessari (una sua opera era peraltro il manifesto della mostra), per arrivare fino ai vari dispositivi di spionaggio usati dagli Stati della DDR e dell'Unione Sovietica, il cui design razionale anticipa quello dei nostri smartphone e computer.

Nell'attenzione rivolta al tema della copia e del falso e alla sua evoluzione nei secoli, si assiste oggi a un polarizzarsi di atteggiamenti. Infatti, a fronte del dissolversi dell'autorialità di un'opera che, in quanto immagine divenuta merce – secondo l'intuizione di Baudelaire –, si mescola a altre immagini ed è sottoposta a diversi usi e letture in un universo virtuale, emerge tuttavia un particolare scrupolo nei confronti dell'originale e della sua consistenza materiale. La paternità di un dipinto o di una scultura si trova così a essere suffragata non più dall'occhio dello storico dell'arte e dall'interpretazione dello stile dell'artista, ma da più sofisticati criteri di indagine dei componenti dell'opera o

della sua tecnica esecutiva, rendendo le campagne di restauro dei veri e propri seguitissimi *happenings*. La copia tratta da un originale si riscatta solo quando dichiarata tale, perché ciò la sottrae alla natura di 'falso' e la rende oggetto di uno studio sull'evoluzione di un modello. È questo il retaggio di un sentimento ottocentesco di amore per l'opera prima, che sgorga dalle mani dell'artista, serbando il soffio della sua ispirazione, ed è ciò che motiva la fortuna del bozzetto nel Romanticismo rispetto all'opera finita. Nell'arte contemporanea la 'sacralità' dell'opera originale, la cui aura era legata nei secoli al binomio dell'*hic et nunc* benjaminiano, è solo apparentemente dissolta dalla riproducibilità tecnica, perché, laddove il significato dell'opera si fonda sulla sua ripetizione seriale, l'aura va semmai ad avvolgere il capo dell'artista (Duchamp, Warhol, Cattelan, ad esempio).²⁹

Per l'arte antica avviene invece che l'attrazione si sposti dall'opera originale alla creazione di

qualcosa che non è più *copia*, e neppure *replica* e neppure *falso*, ma un 'secondo originale'. Mi riferisco al dibattito che hanno suscitato, ad esempio, le opere prodotte da Factum Arte, l'impresa di Adam Lowe e, in particolare, quella legata al rifacimento delle *Nozze di Cana* di Paolo Veronese. Dipinto 'riportato' nel refettorio del convento di San Giorgio a Venezia (luogo per il quale era stato concepito) grazie a una perfetta riproduzione fac-simile 1:1, realizzata con criteri tecnologici e materiali sofisticatissimi. Una condizione che, esaminata da un punto di vista benjaminiano, non lascerebbe dubbi sulla fruizione dell'opera, preferibile nella sede veneziana rispetto alla condizione totalmente decontestualizzata dell'affollata sala del Louvre, salvo che si tratta di un artefatto perfetto, ma pur sempre di una sorta di clone del capolavoro di Veronese, un falso tecnologico.

Altro esempio più recente di clone è quello che ha riguardato la copia del *David* inviata a Dubai [fig. 6] nella primavera del 2021 a rappresentare l'Italia alla Esposizione Universale. In questo caso non si tratta certo di ritrovare un *hic et nunc* come nell'esperimento veneziano di Lowe, quanto piuttosto di fare, di un capolavoro irremovibile, un ambasciatore nel mondo globale.³⁰ Un mondo nel quale le opere d'arte, come ha sottolineato Peter Sloterdijk³¹ devono essere «autoplaudenti», oppure, come osserva Hito Steyerl, costrette a «sorvegliare i visitatori con il riconoscimento facciale e il tracciamento dello sguardo», al fine di verificare se è sufficiente il gradimento che esse riscuotono, quasi fossero le protagoniste di uno *show* televisivo che ne monitora l'audience.³²

Nel comunicato stampa che annuncia la partenza del clone *David* per Dubai, dove il più simile mai realizzato, grazie a una sofisticata digitalizzazione e poi alla stampa in 3D, «sarà certamente il punto di maggiore attrazione del Padiglione Italia durante il semestre dell'Esposizione che si apre il primo di ottobre», si precisa anche che, fin dall'inizio del progetto, coordinato da Grazia Tucci dell'Università di Firenze, il certosino lavoro di rifinitura dell'opera è stato «finalizzato a conferirle l'aura, il valore culturale e estetico dell'originale».³³ L'aura viene dunque richiamata in causa, ritrovata grazie all'azione compiuta da Nicola Salvioli e dal suo

team per «rivestire», spiegano ancora gli artefici dell'operazione,

questo documento tridimensionale con un impasto di resine e polvere di marmo di Carrara, donandogli una 'pelle' utile a ricreare la magia del coinvolgimento emotivo del *David* che tutti conosciamo.³⁴

Un'azione che tenta di restituire al falso la patina del tempo trascorso posseduta solo dalla pelle della statua originale, una patina a sua volta continuamente rimossa e diminuita attraverso azioni di restauro che avvicinano così, in un percorso inverso, l'originale alla copia.

Se il *David* è stato convertito in numeri, per poi essere ricreato con la sua 'pelle', secondo una pratica che sarà probabilmente sempre più diffusa e lodata, vale la pena di ricordare l'opera realizzata nel 2015 da Massimo Bartolini, in occasione di una sua personale al Museo Marino Marini di Firenze. Bartolini, artista concettuale teso a concepire il lavoro «come intuizione di una forma assoluta e aniconica posta oltre il sensibile»,³⁵ si era infatti rivolto a una scultura di Marini, *Il giocoliere*, secondo quell'ormai reiterato dialogo proposto da molte istituzioni tra antico e contemporaneo. Egli aveva scelto di scannerizzare quella statua e tradurla in valori numerici, senza poi servirsi dell'avvenuta digitalizzazione per creare una copia perfetta, preferendo lasciare la sua 'copia' sotto forma di una grande distesa di numeri stampati su strisce di carta con sul fondo delle nuvole di Constable, disposte su un parallelepipedo al centro della sala del museo [figg. 7-8]. D'altronde, nel porre la misurazione al centro della sua ricerca, Bartolini fa riferimento a un'ampia tradizione filosofica (fin dal *Timeo* di Platone), ma anche artistica: nel *De Statua*, Leon Battista Alberti, descrivendo la prassi dello scultore, indica due «risoluzioni di pigliare le somiglianze» e consiglia di «notare alcuni fermissimi contrassegni» e di «porre i termini»:³⁶

Et scriverai queste misure in su 'l tuo foglio, o libretto in questo modo, cioè Lo angolo del gomito sinistro nell'Orizzonte viene a gradi 10., et minuti 5. nella linda a gradi 7. et minuti 3., et

³⁰ Per le numerose copie, per i falsi e gli usi dell'immagine del *David*, cf. Anglani 2019.

³¹ Sloterdijk [2014] 2017, 113.

³² Steyerl [2017] 2018. Vedi anche Baldacci 2019.

³³ <https://italyexpo2020.it/memoria-e-futuro-il-david-di-michelangelo-a-expo-2020-dubai/>.

³⁴ <https://italyexpo2020.it/memoria-e-futuro-il-david-di-michelangelo-a-expo-2020-dubai/>. Si tratta dell'Expo Dubai 2020, slittata al 2021.

³⁵ Falciani 2015, 23.

³⁶ Alberti [1568] 1804, 121.

dal pavimento nel modine a gradi 40., et minuti 4. Et cosi con questa medesima regola potrai notare tutte le altre parti più notabili de la detta statua, o modello, come et dove elle si truovino, come per modo di esempio sono gli angoli de le ginocchia, et de le spalle, et gli altri rilievi, o cose simili.³⁷

Tornando ora a casi come quello del *David* ed alla percezione che si è sviluppata negli ultimi decenni nel confronto delle opere d'arte antiche, il loro allestimento e circolazione, ricorderemo che François Hartog in *Régimes d'historicité* ha coniato, per definire la nostra epoca, il termine di «presentismo».³⁸ Riguardo all'arte ciò era iniziato con la riformulazione, negli anni Ottanta, del concetto di «patrimonio»,³⁹ e col patrimonio ha assunto importanza il suo *alter ego*, la memoria, e quindi anche l'archivio, attuando quel che Pierre Nora - creatore del concetto di «luoghi di memoria» - indica come il passaggio «da una storia che cercava se stessa nel continuo della memoria a una memoria che si proietta nel discontinuo della storia».⁴⁰ Dunque la memoria, nota Hartog, non è più ciò che bisogna trattenere per preparare l'avvenire «ma ciò che rende il presente, presente a sé stesso».⁴¹

Proprio in questo diverso rapporto instauratosi col tempo, e nell'andirivieni tra concretezza e virtualità, che caratterizza il nostro rapporto con l'arte nell'era della cultura visuale, accade che il virtuale divenga talvolta più concreto del materiale, anche dal punto di vista del mercato delle copie digitali di capolavori rinascimentali vendute co-

me repliche numerate autografe;⁴² riguardo l'arte antica ciò rischia di soffocare l'interpretazione del pensiero dell'artista e il significato di 'originale' - opera o atto performativo che sia - può anche perdersi del tutto.

Una condizione che potrebbe essere simboleggiata da *Third Memory* (1999), opera filmica nella quale Pierre Huyghe chiede a un rapinatore di banca, dopo la sua scarcerazione, di ripetere le azioni compiute in uno storico furto con ostaggi avvenuto molti anni prima e a cui era ispirato *Quel pomeriggio di un giorno da cani* di Sidney Lumet, con Al Pacino (1974). L'uomo vorrebbe correggere gli errori presenti nella pellicola rispetto all'azione reale da lui vissuta, come a liberare un'opera da cattivi restauri interpretativi, ma non riesce più a ricordare i gesti da lui compiuti e si trova invece inconsciamente a ripetere quelli dell'attore che lo ha incarnato nel film: insomma l'originale, o comunque la sua fruizione, tende a essere influenzato dalla copia. Tra evento, azione vera messa in atto dal rapinatore (al pari di un'opera dipinta o scolpita) e la sua replica (il *re-enactment* o meglio il *re-staging* operato da Pacino con Lumet) esiste una terza memoria (o opera), vaga, imprecisata, non più recuperabile. Così come l'immanenza del dipinto originale, di Leonardo o di Michelangelo, e la sua matericità esecutiva, non è più recuperabile da quando si è scelto di esporla sotto vetro, all'interno di una scatola bianca affondata in una parete museale, quasi fosse diventata un'immagine digitale paragonabile a quelle di cui ogni giorno fruiamo nella bidimensionale dimensione dello schermo.⁴³

³⁷ Alberti [1568] 1804, 126.

³⁸ Hartog [2004] 2007.

³⁹ Il 1980 è per la Francia l'*année du patrimoine*, ma già nel 1972 l'UNESCO aveva lanciato il *World Heritage* per proteggere e valorizzare certi siti del nostro pianeta. Cf. Lombardi 2020.

⁴⁰ Il *mal d'archive* di Jacques Derrida ha un notevole riverbero sulla produzione artistica contemporanea. Cf. Baldacci 2016.

⁴¹ Nora 2002, 27.

⁴² Mi riferisco alle copie digitali ad alta definizione di capolavori rinascimentali (fra gli altri il *Tondo Doni* di Michelangelo) vendute come opere partecipanti dell'aura dell'originale proprio in quanto copie elettroniche al pari del *David* di Dubai, quasi fossero grafiche d'artista. Vedi ad esempio: <https://www.exibart.com/mercato/venduto-il-tondo-doni-digitale-70mila-euro-per-gli-uffizi/>; <https://www.ilsole24ore.com/art/gli-uffizi-sdoganano-tondo-doni-versione-nft-AEuiMFk>.

⁴³ Lombardi 2018, 133-4.

Bibliografia

- Alberti, L.B. [1568] (1804). *Della pittura e della statua di Leonbatista Alberti*. Trad. dal latino di Cosimo Bartoli. Milano.
- Anglani, M. (2019). «This is David but he Disappeared». Casini, Lombardi 2019, 227-41.
- Baldacci, C. (2016). *Archivi impossibili*. Monza.
- Baldacci, C. (2019). «“Povere immagini” della postverità. Re-enactments e incertezze visive in Hito Steyerl, Trevor Paglen e Philippe Parreno». Casini, Lombardi 2019, 144-53.
- Baldinucci, F. (1682). *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernini, scultore, architetto e pittore scritta da Filippo Baldinucci Fiorentino alla Sacra e Reale Maestà di Cristina Regina di Svezia*. Firenze.
- Biesenbach, K.; Obrist H.-U. (eds) (2014). *14 Rooms = Exhibition Catalogue* (Basel, Fondation Beyeler, Art Basel and Theater Basel, 14-23 giugno 2014). Ostfildern.
- Bonito Oliva, A. [1971] (1973). «Dentro il linguaggio». Paolini, G. *Paolini. Opere 1961/73 = catalogo della mostra* (Milano, Studio Marconi, 1973). Milano, s.p.
- Casini, T. (a cura di) (2020). *Sistina e Cenacolo. Traduzione, citazione e diffusione*. Roma.
- Casini, T.; Lombardi, L. (a cura di) (2019). *The Gentle Art of Fake. Arte, teorie e dibattiti sul falso*. Cinisello Balsamo.
- Celant, G. (2003). *Giulio Paolini, 1960-1972, Progetto Prada Arte 2003* = volume realizzato in occasione della mostra (Milano, Fondazione Prada, 29 ottobre-18 dicembre 2003). Milano.
- Chan, P.; Fletcher, R.; Ruden, S. (2015). *Hippias Minor or the Art of Cunning. A New Translation of the Plato's Most Controversial Dialogue*. Athens.
- Condivi, A. [1553] (1998). *Vita di Michelangelo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi de la Ripa Transone*. Ed. a cura di G. Nencioni. Firenze.
- Dal Lago, A.; Giordana, S. (2006). *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*. Bologna.
- Demand, T. (2019). «Lectio magistralis». Casini, Lombardi 2019, 17-29.
- Falciani, C. (2015). «Non entri chi non è geometra». *Non entri chi non è geometra* = volume realizzato in occasione della mostra a cura di Alberto Salvadori (Museo Marini, Firenze, 11 gennaio-7 marzo 2015). Milano, 22-36.
- Falciani, C. (2021). «“Per forza o con frode”. Manierismo e libertà». Bonito Oliva, A.; Christov Bakargiev, C., *Abo Theatron. L'arte o la vita = catalogo della mostra* (Torino, 25 giugno 2021-9 gennaio 2022), Torino, 102-11.
- Ferraris, M. (2013). «Opera d'aura». *Rivista di Estetica*, 53(52), 97-116.
- Ferraris, M. (2015). «Il discobolo e la Brillo box». Settis, S.; Anguissola, A. (a cura di), *Serial/Portable Classic = catalogo della mostra* (Milano, Fondazione Prada, 9 maggio-24 agosto 2015). Milano, 292-5.
- Friedel, H. (2019). «“Laudatio” per Thomas Demand». Casini, Lombardi 2019, 31-7.
- Galluzzi, F. (1995). *Paolini e la pittura*. Roma.
- Grenier, C. (2017). *La manipulation des images*. Paris.
- Hartog, F. [2004] (2007). *Regimi di storicità. Presentismo e esperienza del tempo*. Palermo.
- Kobau, P. (2008). «Indiscernibili, identici: è lo stesso». *Rivista di Estetica*, 38, 55-70.
- Latour, B. (2018). «The Migration of the Aura». Cattelani, M. (ed.), *Maurizio Cattelan the artist is present = Exhibition Catalogue* (Shanghai, Yuz Museum, 11 October-14 December 2018). Shanghai.
- Lombardi, L. (2018). «Pamuk, Flaubert e gli oggetti estensione dello stato d'animo». Lombardi, L.; Rossi, M. (a cura di), *Un sogno fatto a Milano, dialoghi con Orhan Pamuk intorno alla poetica del museo*. Monza, 125-35.
- Lombardi, L. (2019). «“All you need is fake”. Declinazioni del falso nell'arte tra vecchio e nuovo millennio». Casini, Lombardi 2019, 133-45.
- Lombardi, L. (2020). «Quale storia? Arte, musei e statue nel 'presentismo'». *Antinomie*, 4 settembre. <https://antinomie.it/index.php/2020/09/04/quale-storia-arte-musei-e-statue-nel-presentismo/>.
- Mazzoni, G. (2009). «La culture du faux». Cheroux, C. (éd.), *De main de maître. L'artiste et le faux*. Paris, 261-301.
- Mazzoni, G. (2015). «The Virgin and the Holy Innocents Adoring the Christ Child». Machtelt Brüggem, I.; Strehlke, C.B. (eds), *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*. Milan, 650-3.
- Nora, P. (2002). «Pour une histoire au second degré». *Le Débat*, 122, 24-31.
- Pavanello, G. (a cura di) (2007). *Il miracolo di Cana. L'originalità della ri-produzione = catalogo della mostra* (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 15-30 settembre e 12 ottobre-16 dicembre 2007). Verona.
- Reale, G. (a cura di) (2015). *Platone, Ippia minore. Sul falso*. Milano.
- Settis, S. (2015). «Sommamente originale, L'arte classica come seriale, iterativa, portatile». Settis, S.; Anguissola, A. (a cura di), *Serial/Portable Classic = catalogo della mostra* (Milano, Fondazione Prada, 9 maggio-24 agosto 2015). Milano, 273-83.
- Sloterdijk, P. [2014] (2017). *L'imperativo estetico*. Milano.
- Steyerl, H. [2017] (2018). *Duty free art. L'arte nell'epoca della Guerra civile planetaria*. Trad. it. di N. Poo. Monza.
- Vasari, G. [1568] (1976). «Vita d'Andrea del Sarto, eccellentissimo pittor fiorentino». Barocchi, P.; Bettarini, R. (a cura di), *Le vite dei più eccellenti Pittori Scultori Architettori*, vol. 4. Firenze, 341-97.
- Vertova, L. (1989). «Divagazioni sul Botticelli, (vero e falso)». *Artista*, 1, 98-109.

Esposizioni

- Anderson, W.; Malouf, J. (a cura di) (2019-20). *Wes Anderson / Juman Malouf: Il sarcofago di Spitzmaus e altri tesori* (Milano, Fondazione Prada, 20 settembre 2019-13 gennaio 2020).
- Biesenbach, K.; Obrist, H.-U. (eds) (2015). *Paul Chan: Hippia Minor* (Deste Foundation Project Space, Staughterhouse, Hydra, 15 June-30 September 2015).
- Bonito Oliva, A.; Christov Bakargiev, C. (a cura di) (2021-22). *Abo Theatron. L'arte o la vita* (Torino, Castello di Rivoli, 25 giugno 2021-9 gennaio 2022).
- Demand, T. (a cura di) (2016). *Thomas Demand: L'immagine volée* (Milano, Fondazione Prada, 18 marzo-21 agosto 2016).
- Galansino, A. (a cura di) (2018-19). *Marina Abramović. The Cleaner* (Firenze, Fondazione Palazzo Strozzi, 21 settembre 2018-20 gennaio 2019).
- Lavigne, E.; Matarrese, V. (éds) (2021). *Carte blanche à Anne Imhof: Natures mortes* (Paris, Palais de Tokyo, 22 mai - 24 octobre 2021).
- Macuga, G. (a cura di) (2016). *Goshka Macuga: to the son of man who ate the scroll* (Milano, Fondazione Prada, 4 febbraio-19 giugno 2016).
- Tuymans, L. (a cura di) (2018-19). *Sanguine. Luc Tuymans on baroque* (Milano, Fondazione Prada, 18 ottobre 2018-25 febbraio 2019).
- Settis, S.; Anguissola, A. (2015). *Serial/Portable Classic* (Milano, Fondazione Prada, 9 maggio-24 agosto 2015).
- Sileo, D.; Viola, E. (a cura di) (2012). *Marina Abramović. The Abramović Method* (Milano, PAC, Padiglione di Arte Contemporanea, 21 marzo-10 giugno 2012).

Filmografia

- Pasolini, P.P. (1963). «La ricotta» in *Ro.Go.Pa.G.*. Regia di U. Gregoretti, S. Citti, P.P. Pasolini, R. Rossellini, J.L. Godard. Italia, Francia.
- Welles, O. (1973). *F for Fake*. San Sebastian Film Festival. Francia, Iran, Germania Ovest.

Sitografia

- <https://www.mam-e.it/home/archivio/gregor-schneider-e-la-morte/>.
- <https://www.ilsole24ore.com/art/gli-uffizi-sdoganano-tondo-doni-versione-nft-AEuiMFK>.
- <https://www.exibart.com/mercato/venduto-il-tondo-doni-digitale-70mila-euro-per-gli-uffizi/>.
- <https://italyexpo2020.it/2020/10/02/memoria-e-futuro-il-david-di-michelangelo-a-expo-2020-dubai-2/>.

