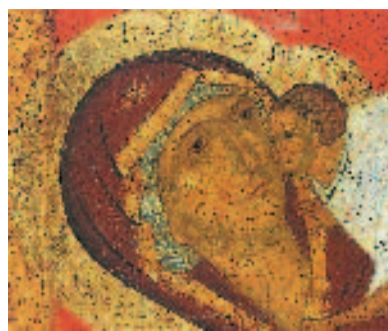


## Arte

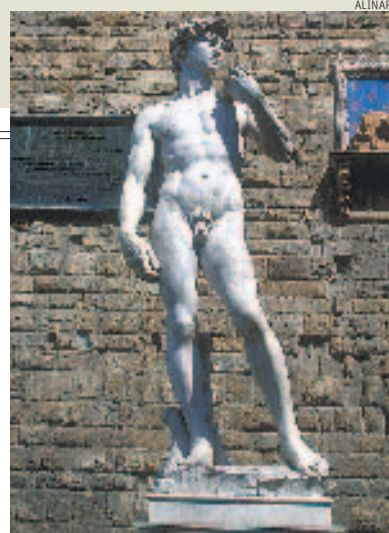
### Perché si clonano i capolavori



Il Discobolo è una scultura in bronzo realizzata da Mirone attorno al 450 a. C. e raffigura un atleta intento a scagliare un disco. Come molte statue dell'antichità greca, essa ci è nota solo attraverso numerose copie in marmo che greci e romani trassero dall'originale.



Per ragioni di culto e di devozione, le immagini dell'Oriente e dell'Occidente cristiano vennero replicate identiche per secoli e, spesso, in numero incalcolabile. Soprattutto nel mondo ortodosso, ogni replica assumeva lo stesso valore spirituale dell'originale.



Per ragioni legate alla conservazione, nel 1870 il David di Michelangelo venne ricolocato all'Accademia di Firenze e sostituito da una copia. Per la stessa ragione, sia i cavalli di San Marco a Venezia, sia il Marco Aurelio a Roma hanno lasciato il posto a repliche più o meno riuscite.



Nell'era della riproducibilità tecnica delle opere, la foto e i mezzi digitali hanno aperto nuove possibilità di replica e quindi di fruibilità. In Giappone esiste la fotoproduzione 1:1 della Cappella Sistina. A Venezia a Adam Lowe ha riprodotto le «Nozze di Cana» in replica digitale.

# Copie, come da copione

Il caso delle «Nozze di Cana» del Veronese riapre il dibattito sulla riproduzione di opere d'arte. Una questione che risale all'antica Grecia

di Salvatore Settis

La collocazione nell'isola di San Giorgio della copia digitale/pittorica delle *Nozze di Cana* di Veronese approntata da Adam Lowe e dalla sua "bottega" fa riflettere sul rapporto fra originale e copia nel nostro tempo. L'originale dell'immensa tela, fra le più ammirate dell'arte europea, è al Louvre da quando le truppe francesi lo strapparono alla Serenissima morente (1797); eppure chi oggi entra nel Refettorio, prima ancora di interrogarsi sulla fedeltà della riproduzione o sulle sue tecnologie (illustrate da una mostra in loco) s'arresta stupefatto sulla soglia. Il gran quadro e la gran sala sono (ri)entrati in simbiosi, si sono calibrati l'una sull'altro, modificando la percezione dell'insieme come nessun fotomontaggio, nessuna ricostruzione virtuale farebbe mai. Il doloroso divorzio della tela dal muro, di Veronese da Palladio, si è dunque sanato, e la copia in situ vale l'originale? O il solo, il vero originale è (fu) il Refettorio nel suo insieme, e quello del Louvre, strappato al suo contesto, è un originale solo a metà? O ancora: la copia profana e inquina l'autenticità della sala palladiana?

Domande che faranno discutere a lungo. Proviamo intanto a interrogarci, con qualche rapido *flashback*, sullo statuto della copia nella storia dell'arte. Ricordandoci, prima di tutto, che copiare non è ovvio. Tutte le culture umane hanno elaborato forme di produzione artistica, ma sono rarissime quelle che hanno pensato di "rifare" un'opera d'arte preesistente con l'intenzione di far riconoscere la somiglianza all'originale e l'ambizione di spingerla fino all'identità. Nella tradizione occidentale, abbiamo sin dalla Grecia copie "di sostituzione": tale è il caso dei *Tirannici*, scolpiti verso il 510 a.C. da Antenor per celebrare Armodio e Aristogitone, che avevano attentato alla vita dei figli di Pisistrato per porre fine alla tirannia ad Atene. Posti nell'agorà con altissimo valore simbolico, proprio per questo furono rapinati dai Persiani nel 480 a.C., e trasportati a Susa: ma gli Ateniesi subito ne ordinarono un rifacimento a Crizio e Nesio, ponendolo nell'agorà esattamente nello stesso luogo; finché verso il 330 a.C. Alessandro Magno, abbattuto l'impero persiano, fece ri-trasportare i *Tirannici* di Antenor ad Atene, esponendoli accanto al gruppo più recente.

Pausania (II secolo d.C.) racconta un caso solo in parte simile: a Figalia in Arcadia c'era una statua di Demetra con testa equina, poi distrutta in un incendio. Su indicazione

dell'oracolo di Delfi, lo scultore Onata di Egina (attivo c. 480-450 a.C.) ne fece una copia ispirandosi «a una pittura della statua antica, ma soprattutto a una visione avuta in sogno». Fu questa dunque una copia "devozionale", categoria assai diffusa (anche in altre culture), nella quale sono tuttavia più importanti i dettagli iconografici, come la testa equina di Demetra, che non la fedeltà allo stile. Anche nell'arte cristiana medievale, dove la "copia" centrata sullo stile manca, abbondano le copie devozionali: si contano a centinaia quelle del *Volto Santo* di Lucca, veneratissimo Crocifisso con una lunga veste, che si credeva scolpito da Nicodemo, che con Giuseppe di Arimatea pose Cristo nel sepolcro. Nella tradizione di molte culture orien-

**Gli artisti addestravano gli allievi a replicare i dipinti. Del «Venere e Adone» di Tiziano sono noti diversi esemplari**

tali (per esempio in India), l'integrità e la freschezza delle immagini di culto è molto più importante del loro stile: perciò statue e dipinti venivano periodicamente sostituiti con immagini "equivalenti". Massimo esemplare, il tempio del culto imperiale a Ise in Giappone, la cui costruzione si data al 690 d.C., viene ritualmente distrutto e ricostruito in forma identica ogni 20 anni: ogni volta, si salva della vecchia costruzione una sola colonna (ogni volta diversa), che viene incorporata nella nuova. Insomma, il più antico tempio del Giappone non ha mai più di vent'anni. Concezioni come queste inverano una nozione di autenticità radicalmente diversa dalla nostra, a cui sono estranei valori come l'autografia, la personalità dell'artista, l'unicità del suo stile.

Un terzo *flashback*: l'industria delle copie, fiorente in età romana. Essa assecondò la passione collezionistica di tanti, che non potevano avere originali degli antichi maestri si accontentavano delle copie, prodotte a migliaia da officine specializzate. Solo le copie di sculture erano abbastanza fedeli, perché passavano attraverso la riproduzione meccanica (il calco), mentre le pitture venivano riprodotte di solito a mano libera, e dunque con più o meno volute varianti. Questa moda si accompagnò a un insistito gusto retrospet-

tivo, lo stesso da cui nacquerò dal III secolo a.C. in poi i più antichi scritti di storia dell'arte: ed è proprio dal combinarsi delle notizie di storia dell'arte (tramandate per lo più da Plinio il Vecchio) e delle copie romane che possiamo ricostruire molti originali perduti (per esempio, il *Discobolo* di Mirone).

Tre fattori concomitanti moltiplicarono le copie e ne modificarono lo statuto dal Quattrocento in qua: l'invenzione della stampa, l'affermarsi del principio della personalità artistica, l'organizzazione delle botteghe. Al concetto di copia come replica si alterna sempre più frequentemente l'idea di multiplo, prima assai più rara. La stampa consente di riprodurre in più esemplari (già con Mantegna) il disegno *ad hoc* di un artista, ma anche di divulgare quadri famosi incidendoli sul rame: la perdita del colore era compensata, nei casi migliori, dalla fedeltà dello stile, e queste "stampe di traduzione" (su cui Evelina Borea sta approntando uno studio complessivo) contribuirono solidamente alla fama degli artisti. Stampe da quadri famosi si fecero ora per ragioni devozionali (quella dal *Cristo di San Rocco* nemmeno dà il nome del pittore, Giorgione o Tiziano secondo Vasari), ora invece come omaggio all'artista, e gradualmente gli artisti stessi vollero controllare e guidare, pur in assenza di norme sul copyright, la produzione di stampe basate sui loro quadri. Gli artisti più richiesti organizzavano intanto le proprie botteghe in modo da rispondere alle numerose commissioni: allievi e giovani di bottega erano addestrati a replicare le più fortunate invenzioni del maestro, dando molto filo da torcere agli storici dell'arte (del *Venere e Adone* di Tiziano sono noti svariati esemplari, attribuiti ora per intero ora in parte alla mano del Cadorino).

Per tacere di altre varianti del tema (come le copie di studio e d'accademia), è la fotografia che pose il tema della copia su un piano completamente nuovo, consentendo la replica meccanica della pittura, che i progressi tecnici, fino alle modalità digitali, hanno reso sempre più (potenzialmente) fedele. Il citatissimo Benjamin (*L'opera d'arte nel periodo della sua riproducibilità tecnica*, 1935-36) presuppone la fotografia, ma non è tanto ingenuo da credere che le imperituro riproduzioni di quegli anni mettessero in forse l'aura dell'originale. È vero, Benjamin sottolinea che «anche nel caso di una riproduzione altamente perfezionata, manca l'*hic et nunc* dell'opera d'arte, la cui esistenza è unica e irripetibile nel luogo in cui si trova», in altri termini l'aura; ma ciò che a lui interessa è il sorgere, nel cuore



Copisti per diletto. Nei musei è ancora in uso la pratica di replicare gli originali dal vero

della modernità, di nuovi generi artistici che nascono in copie multiple, dunque per definizione senza *aura*: la fotografia e il cinema. Perciò «la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte modifica il rapporto delle masse con l'arte. Da un rapporto estremamente retrivo, per esempio con Picasso, si rovescia in un rapporto estremamente progressivo, per esempio con Chaplin». Picasso "retrivo" nel 1936? Sì, perché vedere i suoi quadri comportava comunque il gesto elitario di recarsi in mostra; democratico invece è Charlot, i cui film raggiungono le masse in molte sale in tutto il mondo: sono

arte, sono multipli, non hanno *aura*. In anni più recenti, con la complicità delle tecnologie assistiamo a nuovi usi delle copie. Qualche volta, sculture famose esposte all'aria aperta vengono sostituite da copie per esigenze di conservazione: è il caso della *Porta del Paradiso* del Battistero fiorentino, o del vicino *Perseo* del Cellini (di cui però si è lasciata in situ la base), e prima ancora del *David* di Michelangelo. Ma anche di una copia mal riuscita, come quella del *Marco Aurelio* in Campidoglio, che non riesce a dare l'illusione dell'originale, e in una piazza che Michelangelo aveva progettato espres-

samente per esso. Si tocca qui con mano uno dei paradossi della tutela: dislocazioni come queste sono motivate da ragioni di conservazione (talvolta inconfutabili), ma comportano un gesto distruttivo, che incide profondamente sul contesto storico. Dello stesso segno è la musealizzazione di interi edifici, come la Cappella degli Scrovegni a Padova, che dopo l'ennesimo restauro è visibile solo a gruppi, con un tempo di visita (15 minuti) men che insufficiente a dare uno sguardo anche sommario al ciclo di Giotto. Per tutelare meglio la Cappella si è finito col renderla invisibile: per visitarla in santa pace si dovrà andare al museo Otsuka nell'isola giapponese di Shikoku, dove ne esiste un'ottima replica in scala 1:1. Le 1.100 copie fotografiche di arte europea (staminate su lastre di ceramica, tutte in scala 1:1) che formano questo museo, il più vasto del Giappone, includono anche la Cappella Sistina e dipinti vari, dalle tombe etrusche a Guernica. Nel sito del museo, si dice che «mentre gli originali sono soggetti al degrado o ad altri rischi dal terremoto all'incendio, queste riproduzioni conserveranno fedelmente la loro apparenza per i prossimi 2000 anni». Forse senza saperlo, si ripete così in Giappone la preoccupazione conservativa che dalla fine del Seicento in poi spinse a tradurre tutte le pale della basilica di San Pietro nella tecnica "perpetua" del mosaico, come teorizzò nel 1752 il card. Furietti nel suo *De musivis*.

Il nostro tempo ama le copie, forse perché comunque più vere delle immagini "virtuali" che ci bersagliano. Contemporanea al saggio di Benjamin è *La conquête de l'ubiquité* di Paul Valéry, secondo cui «come l'acqua, il gas o l'elettricità entrano nelle nostre case grazie a uno sforzo quasi nullo, provenendo da lontano, così un giorno saremo riforniti di immagini e suoni, che si manifesteranno a un piccolo gesto, quasi un segno, per lasciarsi un istante dopo: impressionante profezia non solo della televisione, ma di Internet. Anche il più celebre mosaico dell'antichità, la *Battaglia di Alessandro* del Museo nazionale di Napoli (a sua volta copia fedele di un dipinto ellenistico) è stato ricollocato in copia l'anno scorso nel luogo da cui proviene l'originale, l'edera della Casa del Fauno a Pompei; per «fare intendere ai visitatori l'aspetto originario dell'arredo degli edifici antichi, invitandoli a visitare le decorazioni originali presso il Museo di Napoli», ha dichiarato Piero Guzzo. Simili alcune reazioni alle *Nozze clonate*: la Frankfurter Allgemeine le definisce «un falso perfetto», e Gillo Dorfles sul Corriere ipotizza il diffondersi di una funzione sostitutiva delle tele-clone, per sostituire i quadri più fragili «evitandone i continui trasferimenti in occasione di mostre celebrative», garantendo «una fruizione pressoché identica a quella degli originali».

Nella lunga storia delle copie, la duplicazione delle *Nozze di Cana* entra con uno statuto assai particolare, perché nata da un impossibile sogno di risarcimento di una depredazione militare, ma anche dalla sfida concettuale della ricomposizione di un insieme smembrato. Sarà valsa la pena se, come è probabile, osservando la copia nel luogo dell'originale sapremo porci nuove domande sull'opera del Veronese, ma anche sull'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnologica.

**Carla Badiali**  
disegnare  
il tessuto



29 settembre - 14 novembre 2007

Martedì/venerdì 16.00 - 19.00 Sabato/domenica 11.00 - 19.00 Ingresso libero

**FAR**

FONDAZIONE ANTONIO RATTI

Lungo Lario Trento 9, Como - Info tel. 031.233111 www.fondazioneratti.org

Con il sostegno di



Londra

## Polverose bottiglie senza tempo

di Laura Torretta

Tutto era stato curato meticolosamente, dalla scelta dei maestri al ventaglio di opere da proporre. Oggetto di ponderazione, persino il periodo: la soluzione migliore è sembrata la metà di ottobre quando, in concomitanza con *Frieze*, la fiera più *trendy* che esista sul mercato dell'arte, a Londra affluiscono "appassionati" da tutto il mondo. Nonostante queste attenzioni, non è scontato che le imminenti vendite di arte moderna e contemporanea in programma sulle rive del Tamigi ottengano il successo atteso.

Pur non ammettendolo esplicitamente, le case d'asta temono effetti negativi che al mercato, in particolare a quei settori più esposti alla speculazione, com'è il caso della moderna e contemporanea, potrebbero derivare dalla vicenda dei mutui *sub prime*. È significativo che due settimane fa, all'indomani di *First Open*, un incanto di livello decisamente modesto battuto a New York, Christie's si sia affrettata a comunicare che l'esito era risultato oltremodo soddisfacente e il suo esempio, due giorni dopo, è stato seguito da Sotheby's: pro-

prio come se tutte e due volessero tranquillizzare il pubblico. Ma il vero banco di prova saranno i prossimi appuntamenti londinesi, ricchi di lavori importanti.

E il test coinvolgerà anche l'arte italiana del '900, da anni

**Primo test della stagione per l'arte italiana del '900**  
All'asta, accanto a tele di Morandi e Fontana, un raro bronzo di Marini

avviata ad acquisire sempre maggiore notorietà internazionale. Quando, nel '99, Sotheby's aveva annunciato un incanto di *Italian Art*, si pensò che si trattasse di una meteora. L'anno successivo, però, veniva ripetuto l'esperimento e Christie's decideva a sua volta di scendere in campo. Era la definitiva consacrazione, su un palcoscenico fino ad allora riservato a maestri storici come Morandi e de Chirico, del Futurismo e dell'Informale, dell'Arte povera e della Transavanguardia.

E se nel 2001, nonostante l'incertezza che aleggiava dopo l'11 settembre, i ricavi non deludevano, negli anni seguenti si è evi-



In vendita. Giorgio Morandi, «Natura Morta»

denziato crescente interesse con un parallelo aumento delle quotazioni. Non destano più sensazione né che *Camione Bella Ciao*, realizzato da Pascali nel pieno della guerra in Vietnam, sia pagato 2 milioni di euro, né i record a ripetizione per Afro e Burri, Manzoni e Marini. È stato così valorizzato un settore che fa riscoprire la strepitosa creatività, il dinamismo e lo stile innovativo dei nostri maestri del XX secolo. Anno dopo anno è come se l'arte italiana rinascesse. E

piace sempre di più perché pittori e scultori hanno saputo scollarsi di dosso un'eredità culturale prestigiosa ma pesante, per creare qualcosa fuori dagli schemi. Se Marini utilizza tecniche moderne per rappresentare i temi classici, Morandi reinterpretava in modo del tutto personale la natura morta e le sue bottiglie polverose evocano un'atmosfera senza tempo, ma al di là di questi celebri modelli, tutti gli artisti, motivati a cambiare le regole più tradizionali, riescono a

ideare opere tuttora originali.

Non si sottraggono alla regola quelle che saranno proposte nelle *Italian Sale* in programma il 15 ottobre, da Christie's (King Street 8 - www.christies.com) alle 16 e da Sotheby's (New Bond Street 34 - www.sothebys.com) alle ore 19. A legarle provvede il sottile *fil rouge* della qualità. Se l'una, insieme a splendidi Morandi, punterà su tele di Burri, Manzoni, Fontana, mentre le composizioni di Pascali, Alighiero Boetti e Pistoletto documenteranno l'arte povera, l'altra offrirà *Piccolo Miracolo*, raro bronzo del 1953 di Marino Marini, uno straordinario *Concetto Spaziale* di Fontana, due *Achrome* di Manzoni e tre nature morte di Morandi.

Ma prima dell'asta Sotheby's ha predisposto un tour: alcuni lotti, tra i più notevoli, il 25 settembre saranno esposti a Torino (Ersel, piazza Solferino) e dal 28 al 30 settembre a Milano (via Broggi 19). Una curiosità è costituita dal fatto che, accanto ai dipinti, sarà in bella mostra un gruppo di sei abiti disegnati da Lucio Fontana, Arnaldo Pomodoro, Enrico Baj e Lucio Del Pezzo. Sono gli "amici" che nella primavera del 1961 furono scherzosamente sfidati da Bruna Bini, proprietaria della sartoria milanese Bini-Teles di via Montenapoleone, a creare una collezione di abiti femminili, che insieme chiamarono "Modelli-Forme-Idee".