

## **Il procedimento usato per creare una accurata copia de Le Nozze di Cana di Paolo Caliari (detto il Veronese)**

*di Adam Lowe*

Nell'autunno del 2006 il museo del Louvre raggiunse un accordo con la fondazione Giorgio Cini e concesse a Factum Arte l'accesso per digitalizzare l'immenso dipinto del Veronese *Le nozze di Cana*. Le condizioni furono accuratamente specificate: la registrazione doveva avvenire esclusivamente senza contatto, tutte le attrezzature dovevano soddisfare le più alte specifiche della conservazione ed essere approvate prima dell'uso nel museo, non si sarebbe potuta usare nessuna illuminazione esterna o impalcatura. Il lavoro doveva essere effettuato esclusivamente quando il museo era chiuso e nessuna attrezzatura poteva essere lasciata nella sala quando era presente il pubblico. Nella definizione di ciascuna condizione la sicurezza del dipinto (e degli altri dipinti nella sala) è sempre stato il fattore decisivo. Per registrare questi 67,29 mq di dimensioni effettive e con la risoluzione più alta possibile, Factum Arte ha costruito un sistema di scansione a colori senza contatto che usa un CCD di grande formato e luci LED integrate. Il sistema di scansione registra in scala 1:1 alla massima risoluzione di 1200 dpi. L'unità di scansione è montata su un braccio telescopico di precisione che è gestito da un martinetto ad aria compressa e può posizionare con precisione l'unità di scansione sull'asse verticale. Ha una portata massima di 8 m dal suolo, è dotata di una guida lineare per posizionare la testina di scansione di fronte al dipinto e ha un sensore di distanza a ultrasuoni per garantire che la testina dello scanner sia a una distanza uniforme dal dipinto e sia sempre posizionata parallela alla superficie del quadro. Ciò è essenziale per garantire che ogni file possa essere fuso assieme senza distorsioni di scala, di messa a fuoco o di prospettiva. La scansione avviene a 8 cm dalla superficie del quadro. La testina dello scanner si sposta sulla superficie illuminando l'area che viene registrata. La luce LED non contiene raggi ultravioletti e genera un calore minimo. Il dipinto è stato scansionato in 37 colonne e 43 righe. Ogni presa aveva le dimensioni di 22 per 30,5 cm con una sovrapposizione di 4 cm sulla dimensione orizzontale e 7 cm sulla dimensione verticale. Ogni file è stato salvato in due formati (Tiff e Jpeg).

Il Tiff è il file di lavoro e il Jpeg è il file di riferimento. La registrazione è stata fatta a 600 dpi con 16 bit di profondità di colore. Durante la registrazione de *Le nozze di Cana* sono state salvate 1591 file singoli in formato Tiff, risultandone un archivio di 400 gigabyte. Il braccio telescopico è stato usato anche per fotografie convenzionali utilizzando un dorso digitale Phase One H 25 montato su un corpo Hasselblad di formato medio. La fase uno registra 5488 per 4145 pixel (22 megapixel), con la dimensione del pixel di 9 per 9 micron e 48 colori bit (16 bit per canale). La fotografia è stata divisa in 450 sezioni (18 colonne e 25 righe) usando la luce ambientale della sala. Come riferimento è stata realizzata una foto del dipinto completo con la fotocamera posizionata su un treppiedi di fronte alla Monna Lisa, garantendo la minima distorsione. L'archivio di dati fotografici consiste in 593 file differenti per un totale di 41 gigabyte di dati. La parte bassa del dipinto è stata registrata usando un sistema di scanner 3D senza contatto fatto da NUB 3D (Spagna).

Non sono stati fissati all'oggetto nessun marcatore o sfere o sistemi di registrazione. La distanza media di lavoro è di circa 1 metro dalla superficie in fase di registrazione. Il sistema di scansione NUB 3D Triple Light usa un mix di tecnologia ottica, topometria 3D e elaborazione digitale dell'immagine per estrarre le coordinate 3D dalla superficie di un oggetto. Questa tecnica, conosciuta come "triangolazione strutturata a luce bianca", produce accurate misurazioni della superficie analizzando le deformazioni causate quando le linee e pattern di luce sono proiettate sulla superficie di un oggetto. Immagini multiple vengono catturate da una telecamera integrata nella testina di misurazione e usando queste immagini la tecnologia integrata del sistema calcola una coordinata x, y, z di punti nuvola relativi alla superficie dell'oggetto. Circa 10 mq del dipinto sono stati registrati in 3D a una risoluzione tra i 400 e 700 micron. Lo scanning è stato realizzato di un metro quadrato, generando un archivio di circa 1 gigabyte. A causa della differenza tonale della superficie e della vernice è stata scelta un'opzione multi-esposizione. Per l'allineamento e la post-elaborazione è stato utilizzato il programma InnovMETRIC software della PolyWorks. Durante la digitalizzazione le gamme di colore sono state rilevate dettagliatamente usando una serie di stick colore realizzati in loco e abbinati a specifici punti sulla superficie del dipinto.

Questi sono stati fissati in un catalogo contenente un disegno del dipinto in scala 1:1. Un frammento dello stick colore è stato tagliato e inserito nel catalogo nel punto corrispondente al dipinto. Il primo compito di montaggio e allineamento

dei dati, effettuato mentre si lavorava nel Museo del Louvre, consisteva nel pre-assemblare tutte le colonne usando Photoshop Scripting. Ciò ha dato come risultato un'immagine dell'intero dipinto irregolarmente assemblata. Il montaggio finale, effettuato a Madrid, è servito a ridurre i 1591 file individuali in unità più larghe, accuratamente unite assieme. Le colonne verticali sono state usate come unità di base e ogni scansione è stata accuratamente montata in strisce comprendenti 8 o 9 scansioni. Ogni colonna completa è composta di 5 di questi file. La dimensione del file di ciascuna unità è di circa 1 gigabyte, 185 di queste unità formano l'intero dipinto (con sovrapposizioni). I bordi del dipinto sono stati accuratamente assemblati al fine di avere un riferimento assoluto. Tre linee orizzontali sono state fissate attraverso il dipinto per garantire che non fosse in atto nessuna distorsione. Quattro linee verticali sono state poi cucite alle orizzontali e i restanti blocchi sono stati riempiti allo stesso modo, suddividendo ciascuno in aree orizzontali e verticali. Ciò ha evitato qualsiasi distorsione composta e ha assicurato un accurato *master file*. Il *master file* è stato suddiviso in unità maneggevoli (dimensioni del file sotto i 12 gigabyte) con un riferimento accurato a ogni unità adiacente. Una volta che queste unità sono state completate, le scansioni individuali sono state appiattite. Il dipinto è stato poi diviso in blocchi da 1 per 2 metri; questi blocchi sono le unità di stampa. Ci sono 44 unità di stampa. I dati da scanner e i dati fotografici a colori hanno dovuto essere trattati in modo indipendente, ma allineati in perfetta sovrapposizione. Il dato fotografico (registrati 16 bit di profondità di colore per canale in RGB) deve essere mappato sull'unità di base dei dati scanner di 1 per 2 metri. Lo *Scanner Data* non contiene distorsioni ma la *Camera Data* contiene sempre qualche distorsione delle lenti e della prospettiva. Per collegare questi due tipi di informazioni, ogni fotografia deve essere generalmente distorta e poi localmente trasformata, usando la trasparenza nei diversi metodi di fusione a seconda della natura dei dati. Ciò viene fatto prevalentemente usando caratteristiche della pittura, come segni del pennello o imperfezioni, all'interno della tela. Se questi due strati non sono perfettamente sovrapposti, l'immagine risultante dalla stampa non sarà perfetta. Quanti più insieme di dati vengono usati, tanto più le usuali difficoltà di stampa a colori aumentano esponenzialmente. L'obiettivo della regolazione del colore è stato per la stampante piana di Factum Arte di far corrispondere il colore agli stick registrati all'interno del museo del Louvre. I monitor sono stati tutti calibrati sui colori che erano stati stampati sulla tela rivestita di gesso. Il colore del gesso non è un bianco puro, così è stato importante creare una gamma dal bianco più chiaro al nero più scuro.

La corrispondenza esatta di tutti i colori è stata poi una questione di tentativi ed errori con importanti modifiche sia ai file digitali che al mix di gesso. La stampa è iniziata col pannello in basso a sinistra del dipinto e ulteriori modifiche sono state apportate fino a quando il tono e il colore dei due strati stampati insieme non hanno raggiunto il colore degli stick dopo che la stampa è stata verniciata. Ogni cambiamento è stato archiviato e poi via via semplificato, come risulta attraverso una serie di ritocchi mediante Photoshop. Una serie di ritocchi è stata applicata ai dati della *Phase One* e un'altra ai dati del *Cana Scanner Data*. Una volta messe a punto, queste operazioni sono state applicate a 44 file di stampa e sono state stampate piccole versioni di ogni file. Durante la digitalizzazione le condizioni di illuminazione per la fotografia e la scansione sono state mantenute costanti, così questi "interventi" generalizzati, in teoria, danno come risultato un'accurata corrispondenza di colori in tutte le parti dei 67 mq della tela. Dopo aver stampato i provini e averli confrontati con gli stick di colore, sono state fatte ulteriori correzioni locali a colori specifici che non avevano rapporti esatti di sfumature e di tonalità. Ciò ha riguardato soprattutto le aree con molti bianchi o con complessi grigi e neri. Questi cambiamenti sono effettuati usando maschere applicate localmente per isolare specifiche aree del dipinto. Il *fac-simile* è stato stampato su una stampante piana, appositamente costruita da Factum Arte e basata su una stampante digitale Epson Pro 9600. La stampante usa inchiostri pigmentati in sette colori (ciano, ciano chiaro, magenta, magenta chiaro, giallo, nero e nero chiaro). Il piano è fisso e le testine si muovono su e giù lungo linee guida. Il movimento delle testine ha una precisione di qualche micron. L'altezza delle testine può essere regolata durante la stampa, il che permette che l'immagine venga stampata con pigmenti sulla tela preparata a gesso. La preparazione a gesso non utilizza ossidi di metallo ed è una miscela di colla animale, carbonato di calcio e gesso precipitato. Il tessuto della superficie delle 16 onces di lino Irlandese è composto da fibre di lino e fili miscelati con gesso. Fogli di acetato sono stati stampati con i dati della *Phase One H 25* e usati per il posizionamento di tutto il tessuto sulla superficie della tela. A causa della sua storia *Le nozze di Cana* ha una superficie complessa e inusuale. Per riprodurre questo aspetto, ogni pezzo di tela è rivestito con uno strato di colla animale, uno strato di gesso e fibre e poi due strati di gesso. I fogli di acetato sono poi stati usati con un sistema di controgriffe<sup>(1)</sup> per collocare con precisione la stam-

---

1 Il termine, qui usato per estensione, appartiene al lessico della nomenclatura tecnica in ambito cine-fotografico, degli strumenti e accorgimenti per il controllo della parallasse: "la

pa sulla tela preparata. Ogni pannello è stampato due volte in perfetto registro. Il primo strato da stampare è l'informazione registrata su Fase One H 25. Il secondo strato è lo *Scanner Data*. La sovrastampa risulta in una accurata corrispondenza dei colori e in un controllo del valore tonale del dipinto. L'intera immagine è stata divisa in file di stampa di 110 per 220. Ogni file ha 10 cm di sovrapposizione. I pannelli stampati sono verniciati con una vernice acrilica satinata marca Golden con UVLS (un filtro per ultravioletti). Sono stati realizzati dieci pannelli Alucare spessi 20 mm. Ogni pannello è 340 per 205,2 cm. Quando sono perfettamente allineati in due righe di 5 pannelli, essi costituiscono l'intero dipinto. Ciascuno dei pannelli grandi di alluminio è composto da 6 pannelli stampati con alcuni dei pannelli sovrapposti ai bordi. Prima i pannelli stampati vengono disposti sulla superficie perfettamente allineati, poi sono giuntati assieme con tagli irregolari che seguono le caratteristiche nel dipinto. Le linee rette vengono sempre evitate. La tela è poi fissata all'alluminio con PVA. Le giunture risultanti dalle cuciture dei pannelli stampati sono poi ritoccate a mano da un team di esperti restauratori; queste vengono innanzitutto riempite con una miscela di pasta acrilica modellante Golden e microsferi di vetro. Quando la giuntura è stata accuratamente riempita, essa viene prima tinta e poi ritoccata usando la pittura acrilica Golden. Durante queste operazioni viene utilizzata una vernice lucida Golden. Un Golden gel è poi applicato per la texture finale e per far risaltare pennellate selezionate e aree materiche (con molto colore). Si passa infine uno strato finale di vernice satinata Golden con UVLS. I pannelli a nido d'ape di alluminio, con la stampa ritoccata, sono stati inviati a Venezia in sezioni e poi fissati in loco su un telaio di alluminio. Questo è stato fatto in due parti, sollevato e posizionato con delle gru. Il riempimento finale, il ritocco e il controllo della superficie sono stati effettuati quando il *fac-simile* era già nella sua collocazione finale e sulla base della luce presente nel refettorio.

---

controgriffa mobile (*register pin*) [è una parte] del sistema di trascinamento della pellicola che stabilizza il fotogramma prima che venga impressionato. La controgriffa agisce dopo che la griffa ha fatto avanzare di un fotogramma la pellicola, bloccandola mediante un perno che si inserisce nella perforazione, durante la sua esposizione. la casa costruttrice Mitchell ha introdotto per prima il sistema delle controgriffe per aumentare la fissità dell'immagine; il sistema è stato adottato da altre macchine da presa, proiettori, stampatrici ottiche ecc." P. G. Vezzoli, *Dizionario dei termini cinematografici*, Ulrico Hoepli, Milano, 2000, p. 61 [N.d.T.]



## La migrazione dell'aura ovvero come esplorare l'originale attraverso le sue copie<sup>(1)\*</sup>

di Adam Lowe e Bruno Latour

per Pasquale Gagliardi



---

<sup>1</sup>\*Traduzione italiana del capitolo scritto da Bruno Latour e Adam Lowe per il libro *Switching Codes*, University of Chicago Press, 2011, dedicato a Pasquale Gagliardi. L'autore ringrazia i partecipanti all'incontro che ha avuto luogo in Venezia a San Giorgio sul tema "*Inerithing The past. Tradition, translation, betrayal, innovation*" (12-14 settembre 2007) per le utilissime conversazioni e specialmente il direttore della Fondazione Cini, Pasquale Gagliardi. Traduzione a cura di Davide Borsa. Ringrazio Carlo Bertelli per la segnalazione, Laura Lucia Rossi e Francesca Debolini per avermi aiutato nella revisione del testo.

Qualcosa di strano è successo a *Gli Ambasciatori* di Holbein alla National Gallery di Londra. La visitatrice non sa sul momento come descrivere il suo disagio. Il dipinto è completamente piatto, i colori luminosi, ma con qualcosa di sgargiante; la forma degli oggetti c'è ancora, ma come se fosse un po' enfatizzata, si domanda che cosa è accaduto a uno dei suoi dipinti preferiti: "Il fatto è – sussurra – che il dipinto ha perso la profondità, la sua forza espressiva se n'è andata. Ora è solo una superficie piatta. Ma a cos'assomiglia questa tela? La visitatrice si guarda intorno perplessa, ma subito trova la risposta: assomiglia quasi esattamente al *poster* che ha comprato alcuni anni fa nella libreria della Galleria e che è ancora appeso a casa nel suo studio. Cambiano solo le dimensioni. Veramente, si chiede, possono aver sostituito *Gli Ambasciatori* con un *fac-simile*? Che sia stato dato in prestito a un altro museo e non volendo deludere i visitatori, si tollera questa copia? O forse non volevano ingannarci, ed è una proiezione, ma così piatta e di colore vivo che potrebbe anche essere una diapositiva proiettata su uno schermo... Fortunatamente si è calmata abbastanza da non chiedere al custode nella sala se questo famoso quadro fosse l'originale o no. Che shock sarebbe stato. Purtroppo conosce fin troppo bene la strana abitudine dei restauratori e conservatori dei musei di convincersi del fatto che, sebbene solo di nome, questo sia davvero l'originale, dal momento che quello vero è stato irreversibilmente perduto, sostituito da ciò che alla maggior parte delle persone piace in una copia: colori vivi, superficie brillante e soprattutto una perfetta *somiglianza* con le diapositive vendute in libreria che sono esibite nelle scuole in tutto il mondo dagli insegnanti di educazione artistica, molto spesso interessati solo alla forma e al tema del quadro che agli specifici tratti caratteristici espressi dalla superficie materica di un'opera. Lascia la stanza – soffocando le lacrime: l'originale è stato trasformato nella copia di *se stesso*, ma *a buon mercato*, e nessuno sembra lamentarsene e nemmeno notare la sostituzione; tutti sembrano soddisfatti di essere andati a Londra a vedere il *poster* originale de *Gli ambasciatori* di Holbein! Qualcosa di ancora più strano le capita più tardi nella sala della Gioconda del Louvre. Per arrivare finalmente a questa venerata icona del Codice Da Vinci, centinaia di migliaia di visitatori devono passare tra due porte che sono separate da un enorme quadro incorniciato, *Le nozze di Cana* del Veronese, un oscuro gigante che incombe direttamente sulla minuscola Monna Lisa, a malapena visibile attraverso il suo spesso vetro anti-intrusione. La visitatrice è veramente sbalordita perché non riconosce più, nell'impianto Hollywoodiano del miracoloso matrimonio, il



*fac-simile* che ebbe la fortuna di vedere quando fu invitata dalla Fondazione Cini sull'Isola di S. Giorgio a Venezia alla fine del 2007. C'era, si ricorda chiaramente, un dipinto su tela così denso e profondo che potevi ancora vedere i segni della pennellata del Veronese e intravedere i tagli netti che i funzionari di Napoleone dovettero fare per strappare il dipinto dalla parete, striscia per striscia, prima di arrotolarlo come un tappeto e mandare il bottino di guerra a Parigi nel 1797. Uno sfregio impresso per sempre nel ricordo dei Veneziani. Ma lì, nel refettorio del Palladio, il dipinto – sì, era un dipinto anche se è stato prodotto attraverso l'intermediazione di tecniche digitali – assumeva un significato del tutto diverso: era ad una altezza differente adatta a una sala da pranzo, delicatamente illuminato dalla luce naturale di immense finestre a est e ovest e, intorno alle cinque di un pomeriggio d'estate, la luce nella stanza andava proprio a coincidere con la luce nel dipinto. Non aveva naturalmente nessuna cornice e, fatto ancor più importante, l'architettura palladiana si fondeva, con mirabile continuità, a quella dipinta del Veronese dando al refettorio dei Monaci Benedettini una profondità di campo e un effetto *trompe l'oeil* tale che non si poteva fare a meno di camminare lentamente avanti e indietro nella stanza, per entrare sempre più profondamente nel mistero del miracolo (vedi foto). Ma qui, nella Sala di Monna Lisa, anche se ogni elemento del dipinto sembrava lo stesso – per quanto lei se ne potesser ricordare – il senso del dipinto da lei visto a Venezia sembrava completamente perso. Perché questa enorme cornice dorata? Perché le porte su entrambi i lati? Perché era appeso così basso, senza tenere conto della raffigurazione del balcone affollato di ospiti a Venezia? Per esempio, lo sposo e la sposa, schiacciati nell'angolo sinistro, sembrano qui periferici mentre a Venezia avevano un forte rilievo, quasi il fermo immagine della scena di un film sentimentale. A Parigi la composizione ha meno senso. Perché questa brutta luce zenitale? Perché questa stanza con l'aria condizionata, con le sue pareti lucide di intonaco marrone? A Venezia non c'era l'aria condizionata, il dipinto respirava come se Veronese l'avesse appena lasciato lì ad asciugare. In ogni caso il visitatore non può muoversi dentro e fuori dal dipinto riflettendo su queste domande senza cozzare contro la folla momentaneamente incollata in coda davanti alla Gioconda, voltando le spalle al Veronese. Una terribile dissonanza cognitiva. Ciononostante non c'era dubbio che questo di Parigi fosse l'originale, non c'era stata nessuna sostituzione, nessun inganno, ma un gran numero di restauri – tanto che il Veronese sarebbe certamente sorpreso nel vedere il dipinto come appare ora – ma ciò non ha niente in comune con l'inganno. Si ricordò perfettamente che a Venezia era scritto chiaramente

“*fac-simile*”. E c’era perfino, in San Giorgio, una piccola mostra per spiegare nei dettagli il complesso processo digitale che Factum Arte, il laboratorio di Madrid, ha usato per de- e poi ri-materializzare il gigantesco dipinto parigino. Accuratamente scansionato col Laser, A4 per A4, poi fotografato in sezioni di grandezza simili, poi successivamente scansionato con luce radente bianca per registrare i rilievi della superficie; in seguito ricomposto in modo da combinare insieme i file digitali prima di inviarli a una stampante, appositamente costruita allo scopo di depositare i pigmenti sulla tela ricoperta di uno strato di gesso quasi identico a quello usato da Veronese. È possibile, si domanda, che la versione Veneziana, anche se proclama chiaramente che si tratta di un *fac-simile*, in realtà sia più originale dell’originale di Parigi? Ora si ricorda che al telefono con un amico storico dell’arte francese, fu rimproverata per aver passato così tanto tempo in San Giorgio davanti alla copia delle Nozze. “Perché perdere tempo con un falso Veronese quando ce ne sono tanti autentici a Venezia?” le aveva detto l’amico, e lei aveva risposto, senza rendersi conto di quello che stava dicendo: “Ma vieni a vederlo tu stesso, nessuna descrizione può sostituire il vedere questo originale... ops, voglio dire, non è questa la definizione stessa dell’aura?” Senza dubbio per lei l’aura dell’originale era migrata dal Louvre a San Giorgio: *la prova migliore è che si doveva venire a vedere l’originale per rendersene conto.*

Che drammatico contrasto, pensò, fra il Veronese e *Gli ambasciatori* che pretende di essere l’originale per nascondere che è una costosa copia delle sue riproduzioni a buon mercato. “Ma non è l’originale, è solo un *fac-simile*”: quanto frequentemente abbiamo sentito questo rimprovero quando abbiamo fatto un confronto con una diversa perfetta riproduzione di un dipinto? Senza dubbio l’ossessione della nostra epoca è per la versione originale. Solo l’originale possiede un’aura, questa misteriosa e mistica qualità che nessuna versione di seconda mano potrà mai acquisire. Ma, paradossalmente, questa ossessione di puntualizzare l’originalità aumenta proporzionalmente con la disponibilità e accessibilità di più e più copie di sempre migliore qualità. Se tanta energia è dedicata alla ricerca dell’originale – per ragioni archeologiche e di mercato – è anche perché la possibilità di fare copie è ora quasi illimitata. Se non esistesse nessuna copia di Monna Lisa non le ricercheremmo con tale accanimento – e non avremmo concepito così tante teorie di complotti per decidere se la versione tenuta sotto vetro e protetta da sofisticati allarmi sia la tela originale dipinta dalla mano di Leonardo oppure no. In altre parole, l’energia nella ricerca dell’originale dipende dall’intensità della passione e dagli interessi pro-

vocati dalle sue copie. Nessuna copia, nessun originale. Per imprimere a un pezzo il marchio dell'originalità, si deve applicare alla sua superficie l'enorme pressione che solo un gran numero di riproduzioni può procurare. Dunque, nonostante la reazione impulsiva "Ma questo è solo un *fac-simile*", dovremmo rifiutarci di decidere troppo in fretta quando valutiamo il valore di un originale o della sua riproduzione. Così il vero fenomeno di cui tener conto non è la puntuale definizione di una versione separata dal resto delle sue copie, ma l'intero insieme, composto da uno (o diversi) originale/i – con il seguito della sua biografia continuamente riscritta. Non si tratta di uno o l'altro ma di uno e dell'altro insieme! Non è perché il Nilo finisce in un così immenso delta che la centenaria ricerca delle sue sorgenti è stata così eccitante? Portando avanti la metafora, in queste pagine ci vogliamo comportare come idrografi intenti a delineare un vasto delta di un fiume, non concentrandoci esclusivamente sulla sorgente originaria. Una data opera d'arte non dovrebbe essere paragonata ad un qualsiasi *locus* isolato ma a un bacino di raccolta di un fiume con tanto di estuari, affluenti, dalle tormentose rapide, con i suoi numerosi meandri e naturalmente con le sue molteplici sorgenti nascoste. Per dare un nome a questo bacino di raccolta, noi useremo la parola "traiettoria". Un'opera d'arte, di qualsivoglia materiale fatta, ha una "traiettoria", o per usare un'altra espressione resa popolare dagli antropologi, una *carriera*<sup>(2)</sup>. Quello che vogliamo fare in queste pagine è stabilire la traiettoria o la "carriera" di un'opera d'arte passando da una domanda che troviamo discutibile – un originale o solamente una copia? – a un'altra che consideriamo decisiva, specialmente in tempi di riproduzione digitale: "ben o mal riprodotta?". La ragione per cui noi consideriamo questa seconda domanda così importante è perché la qualità, il restauro, la tradizione, la manutenzione e la fruizione dell'originale dipendono interamente dalla distinzione tra una buona e una cattiva ripro-

---

2 Arjun Appadurai, ed. *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986 : "Appadurai [ha dimostrato] come per la maggior parte degli oggetti lo status di merce non sia permanente, ma indichi solo una fase della loro «carriera» e della loro biografia [...] Appadurai conclude che la condizione di merce rappresenta solo una fase nella vita delle cose, attraversata dalla perenne tensione tra la spinta a espandere la giurisdizione delle merci, propria di tutte l'economie e la propensione a restringerla comune a tutte le culture". Cit. da M. Aria, *Dono, Hau e reciprocità*, p. 205, in AA.VV. *Culture del dono*, Meltemi, Roma 2008. [N.d.t.]. Miguel Tamen, *Friend of interpretable objects*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 2001.

duzione. Sosteniamo che un originale riprodotto male rischia di scomparire, mentre una copia ben fatta può continuare a far fiorire la sua originalità e dare la possibilità di nuove copie. È per questo che vogliamo mostrare che i *fac-simile*, e soprattutto quelli che fanno affidamento su tecniche digitali complesse, sono il modo più fecondo per esplorare l'originale e anche per aiutare a ridefinire che cosa sia attualmente l'originalità. Per spostare l'attenzione del lettore dall'individuazione dell'originale a quella della qualità della sua riproduzione, ricordiamoci che la parola "copia" non deve necessariamente essere considerata in senso spregiativo dal momento che la stessa deriva dalla etimologia di "copius", che significa fonte di abbondanza. Non c'è niente di inferiore nel concetto di copia, ma semplicemente una prova di fecondità. L'originalità è così feconda da produrre un'abbondanza di copie, tanto che per dare una prima forma alla nozione astratta di traiettoria, desideriamo riferirci all'antico emblema della cornucopia: un corno di capra ritorto con un finale appuntito – la cui forma – l'originale – è rappresentata da una larga bocca riversante a richiesta un flusso senza fine di ricchezze (tutto grazie a Giove). Effettivamente, questa connessione fra l'idea delle copie e quella dell'originale non dovrebbe sorprendere, dal momento che per un'opera d'arte essere originale non significa altro che essere l'origine di una lunga discendenza. Quello che non ha progenie, né riproduzione, né eredi, non è chiamato originale ma piuttosto sterile e arido stereotipo. Alla domanda: "Questo singolo pezzo è un originale o un *fac-simile*?" potrebbe essere più interessante sostituirne un'altra: "Questo segmento nella traiettoria dell'opera d'arte è arido o fertile?" Affermare che un'opera d'arte aumenta in originalità grazie alla qualità e all'abbondanza delle sue copie non ha niente di strano: questo vale per ogni insieme di interpretazioni delle traiettorie. Se i canti dell'*Iliade* fossero rimasti confinati in un piccolo villaggio dell'Asia Minore Omero non sarebbe considerato come un autore, per quanto collettivo, di così grande originalità. Per – e non nonostante – le migliaia e migliaia di ripetizioni e variazioni dei canti che, pur prendendo in considerazione una copia qualsiasi dell'*Iliade* siamo stimolati fino in fondo dall'illimitata fecondità dell'originale Aedo. Attribuiamo all'autore (anche se la sua vera esistenza non può essere certa) il potere di ciascuna delle successive reinterpretazioni dicendo che "potenzialmente tutte loro" tutt'ora sono ancora là nell'*Ur-testo*, pur sapendo che non è così, (quello che leggo adesso non poteva "essere" già là in Grecia), e allo stesso tempo è perfettamente legittimo, in quanto volontariamente aggiungo il mio modesto

contribuito all'illimitata fecondità del fenomeno collettivo chiamato "*Iliade*". Se è così illimitato è perché spingo il limite un po' più avanti. Questo significa che non c'è niente "di intrinsecamente grande" nelle prime versioni del l'illustre poema, e che, per penetrare *dentro* questa *intrinseca* grandezza, bisogna portare con sé tutte le successive versioni, adattamenti e arrangiamenti. Niente è più normale di questo meccanismo: Abramo è diventato il padre di genti "numerose come granelli di sabbia" solo perché ebbe una discendenza. Prima della nascita di Isacco, Abramo era un vecchio disprezzato e infecondo. Che sia diventato "il padre di tre religioni" dipese da quello che accadde a Isacco, e anche a quello che accadde a ciascuno dei suoi figli e figlie successivi. Come disse eloquentemente Charles Péguy, questa è la "spaventosa responsabilità" del lettore: tale processo è interamente reversibile, e se noi cessassimo di interpretare, di ripetere, di riprodurre, sarebbe in gioco l'essenza stessa dell'originale. E l'originale potrebbe smettere di generare copie e lentamente sparire.<sup>3</sup> Non abbiamo difficoltà a sollevare interrogativi sulla qualità dell'intera traiettoria quando abbiamo a che fare con lo spettacolo, come la danza, la musica, il teatro. Perché è così difficile quando ci si trova davanti alla riproduzione di un dipinto, di un mobile, di una architettura o una scultura? Questa è la prima domanda a cui vogliamo rispondere. Nessuno ascoltando il *Re Lear*, si lamenterà dicendo "Ma questo non è l'originale, è solo una rappresentazione". Giusto. Questa è nel complesso l'idea di che cosa sia rappresentare il *Re Lear*: replicarlo. Nel caso di una rappresentazione, tutti sono pronti a tener conto dell'intera traiettoria che va dalla prima rappresentazione a oggi attraverso la lunga successione dei suoi "*revivals*". Non c'è niente di straordinario nel considerarla una "buona rappresentazione di *Re Lear*": è un momento, un segmento nella carriera dell'opera chiamata *Re Lear*, l'assoluto platonico ideale che nessuno ha mai visto e nessuno sarà in grado di circoscrivere. Inoltre, non è richiesta una grande duttilità per essere completamente preparati al disappunto di non trovare la "prima originale" rappresentazione dello stesso Shakespeare, ma svariate prime e svariate dozzine di differenti versioni del dramma scritto con annotazioni e varianti senza fine. Ci sentiamo perfettamente felici per essere eccitati dalla banale scoperta dell'origine di un grande fiume da un

---

3 Vedi il commento a Péguy in Gilles Deleuze, *Difference and repetition* (traduzione di Paul Patton, New York, Continuum International Publishing, 2005) [*Differenza e ripetizione*, tr. it. di G. Guglielmi, Raffaello Cortina, Bologna 1971].

umile fonte, a malapena visibile sotto l'erba muschiosa. Terzo, e ancor più importante, gli spettatori non hanno nessuna riserva per giudicare la nuova versione sotto i loro occhi applicando lo *shibboleth*<sup>4</sup> “replicata bene o male?”. Le loro opinioni possono differire selvaggiamente, alcuni scandalizzati per quello che considerano come una novità disgustosa – “perché Lear è scomparso in un sottomarino?” – altri annoiati dalla ripetizione di troppi cliché, ma nessuno ha difficoltà nel considerare che questo momento in tutta la “carriera” di tutti i successivi *Re Lear* – al plurale – dovrebbe essere giudicato per il suo merito e non per il suo paragone mimetico con la prima (comunque interamente inaccessibile) rappresentazione di *Re Lear* della compagnia shakespeariana in questo o quell'anno. Quello che vediamo adesso sotto i nostri occhi, sul palcoscenico, è importante per esprimere il nostro giudizio, non certamente il grado di somiglianza con un altro *Ur-evento* – che non abbiamo mai visto (anche se quello che noi crediamo il “vero” *Re Lear* rimane sullo sfondo di ciascuno dei nostri giudizi). Certamente nel caso della rappresentazione artistica ogni nuova versione corre il rischio di perdere l'originale - o riguadagnarla. Siamo così liberi dal paragone con qualsiasi originale che è perfettamente accettabile criticare una replica dicendo: “non me lo sarei mai aspettato, è totalmente diversa dal modo in cui è stata rappresentata prima, differisce completamente dal modo in cui Shakespeare la rappresentava e tuttavia capisco ancora di cosa tratti la rappresentazione”. Così succede che alcuni *revival* – quelli buoni – tirino fuori dall'opera originale dei tratti che avrebbero potuto essere presenti potenzialmente nella fonte ma sarebbero rimasti invisibili fino ad ora e che, attualmente, si sono resi nuovamente vividi nella mente degli spettatori. Così, anche se non è valutabile la recondita somiglianza a un ideale esemplare, tuttavia è chiaro – e possiamo essere tutti d'accordo – che, grazie all'azione di uno dei suoi eredi futuri, il genio di Shakespeare ha guadagnato un nuovo livello di originalità per l'impresa sorprendente di questa fedele ma non mimetica riproduzione. L'origine è lì, come rinnovata anche se così diversa da quella che era. Lo stesso fenomeno avviene per ogni brano di musica e danza.

---

<sup>4</sup> Il termine *shibboleth* indica una parola o espressione che, per le sue difficoltà di pronuncia, è impiegata da una comunità linguistica come contrassegno per distinguersi dai parlanti di altre comunità che abbiano un'altra lingua o un altro dialetto. La catena di suoni è particolarmente difficile da articolare, ma solo per gli stranieri: infatti, uno *shibboleth* si distingue da uno scioglilingua, la cui pronuncia è difficile per chiunque. V. Wikipedia *ad vocem*. [N.d.T.]\*\*\*\*

L'esclamazione: "davvero originale", attribuita a una nuova rappresentazione, non descrive una sezione della traiettoria (soprattutto non la prima *Ur-versione*) ma *il grado di fecondità dell'intera cornucopia*. Nella rappresentazione l'aura continua a migrare e potrebbe benissimo ritornare indietro improvvisamente... oppure sparire completamente. Quando numerose repliche scadenti hanno diminuito il livello di fecondità dell'opera tanto che l'originale stesso possa essere abbandonato, questo cesserà di essere il punto d'inizio di qualsiasi successione. Quest'opera d'arte muore come la discendenza di una famiglia senza eredi. Come un fiume, deprivato uno dopo l'altro di tutti i suoi affluenti, si riduce a un rigagnolo, così l'opera riportata alla sua dimensione originale, cioè, alla sua esiguità, ha perso la sua aura per sempre. Dal momento che non è più stata diffusamente copiata, vale a dire costantemente reinterpretata e replicata, l'opera ha perso la sua aura definitivamente. Perché è così difficile affermare la stessa cosa e usare lo stesso tipo di giudizio per un dipinto, una scultura o un'opera architettonica? Perché non dire, per esempio, che il *fac-simile* de *Le nozze di Cana* del Veronese è stato *replicato*, rianimato, risuscitato grazie a una nuova *interpretazione* a Venezia nel 2007 per opera di Factum Arte, così come *Le Troyens* di H. Berlioz sono state date finalmente per la prima volta a Londra da Colin Davis nel 1969 al Covent Garden? (un'opera che il povero Berlioz non è mai riuscito a rappresentare, poiché non ebbe mai né il denaro né l'orchestra per farlo). E tuttavia quello che sembra così facile per la musica resta irraggiungibile per la pittura. Se sosteniamo che *Le nozze di Cana* sono state replicate in San Giorgio, qualcuno dirà immediatamente: "Ma l'originale è a Parigi! Quello in San Giorgio è solo un *fac-simile*". Un'idea di falsificazione, di contraffazione, di tradimento si insinua nella discussione in un modo che sembrerebbe assurdo per un'opera teatrale (anche se è del tutto possibile dire di una cattiva compagnia che ha fatto un falso nel recitare Shakespeare). Sembra quasi impossibile dire che per quel che riguarda il *fac-simile* de *Le nozze di Cana* del Veronese non si tratti di falsificazione, ma di una fase della verifica della conquista del Veronese, una parte della sua biografia in movimento. Questa disparità di trattamento ha ovviamente a che fare con quello che si può definire il differenziale di resistenza fra tutti i segmenti della traiettoria: Walter Benjamin, nel suo fin troppo famoso saggio, attraverso la fitta nebbia della mistica della storia dell'arte, ha indicato col termine di riproduzione meccanica<sup>(5)</sup> questo *gap* tecnologico.

---

5 Benjamin Walter, *The work of art in the Age of Mechanical Reproduction* in *Illumination*,



Nel caso di un'opera teatrale, ciascuna versione è tanto difficoltosa da produrre e costosa quanto l'antecedente (a dire il vero è sempre più costosa, più il tempo passa, certamente di più che ai tempi di Shakespeare – si pensi alle spese per i sorveglianti e per tutti gli standard di sicurezza!). Non è perché ci sono state migliaia di rappresentazioni del *Re Lear* che quella che si sta per rappresentare sarà più facile da finanziare. Il costo accessorio marginale sarà esattamente lo stesso, con la sola eccezione che il pubblico saprà che cosa “un *Re Lear*” sarà, arrivando completamente saturo di pregiudizi e letture critiche su come dovrebbe essere recitata (una lama a doppio taglio, come ogni regista sa).

Questa è la ragione tecnica perché nel teatro non facciamo distinzione fra un originale e una copia, ma piuttosto fra successive versioni della stessa opera, ciascuna indicata con l'etichetta “versione n., versione n+1, versione n+2, ecc.”. Anche perché l'autentica opera “*Re Lear*” non possiede un luogo specifico di collocazione (e spesso neanche al suo esordio) ma piuttosto il nome dato all'intera cornucopia stessa (anche se ognuno degli spettatori ama quegli speciali momenti nella propria storia personale quando – a causa di un revival eccezionalmente riuscito – la genialità del vero *Re Lear* è stata esemplificata più pienamente che mai di qualsiasi periodo precedente o seguente). In questi casi la traiettoria è composta dai segmenti fatti, per così dire, della stessa sostanza, o che richiedono, per lo meno, all'incirca una simile mobilitazione di risorse. La situazione appare completamente diversa quando si considera, per esempio, un dipinto. Perché resta nella sua cornice, codificato negli stessi pigmenti, affidato alla stessa istituzione. Non si può evitare di avere l'impressione che ogni riproduzione sarà più facile da fare e che non ci sarà possibile paragone di qualità fra i vari segmenti della traiettoria. Ecco perché l'aura sembra definitivamente appartenere a una sola versione, l'autografa. E questo è vero solo in apparenza: se riprendete il quadro de *Le nozze di Cana* a Parigi con la vostra macchina digitale, nessuno, sano di mente, può rendere paragonabile la pallida resa sullo schermo del vostro computer con i 67 mq della tela del Louvre. Se sostieni che la tua foto è buona quanto l'originale, giustamente la

---

pp. 217-251, New York Schocken Books, 1968 [trad. It. Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* - Einaudi, Torino 2000; manteniamo il senso letterale della traduzione inglese che traduce *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* con *The work of Art in the Age of mechanical reproduction*, in linea con l'argomentazione poi sviluppata dagli autori e con l'edizione citata nelle note [n.d.T.].



gente alzerà le spalle con compatimento. E tuttavia, la distanza fra la “versione n” detta “l’originale” e la “versione n+1”, chiamata “una mera copia”, dipende anche molto dalla differenza di sforzi, di costi, di tecniche come quanto da ogni sostanziale differenza fra le successive versioni dello stesso “dipinto”. In altre parole, non è per qualche inerente qualità del dipinto che tendiamo a creare una tale incolmabile lacuna tra originali e copie – non è perché essi sono più “materici” (un’opera o una commedia sono “materici” quanto i pigmenti sulla tela) ma per la differenza delle tecniche usate per ogni segmento della traiettoria. Mentre nella recita sono nel complesso omogenee (ogni replica fa riferimento alla stessa gamma di tecniche), la “carriera” di un dipinto o di una scultura conta su segmenti che sono ampiamente eterogenei e che variano molto nell’intensità degli sforzi dispiegati nel suo cammino. Questa asimmetria, intendiamo dire, molto spesso ci impedisce di affermare che *Le nozze di Cana* a Parigi sono state “ristampate” o “ridate” a Venezia. Ed è certamente questo presupposto che manda così in collera lo storico d’arte francese da rimproverare la sua amica per aver perso tempo in S. Giorgio invece di visitare “il genuino Veronese”. Nascosto sotto la distinzione ovvia fra originale e mera copia, giace in realtà un processo totalmente distinto che riguarda l’equipaggiamento tecnico, la dose di accuratezza, l’intensità della ricerca dell’originalità che intercorre tra una versione e quella successiva. Prima di essere capace di difendersi per aver replicato bene o male l’originale, il *fac-simile* è screditato a priori perché è associato a un gap nelle tecniche di riproduzione. Un gap basato su un malinteso uso della fotografia come un indice di realtà.

La prova di questa rivendicazione può essere ottenuta mostrando che cosa accade alla nostra ricerca dell’originalità quando modifichiamo questo differenziale, cosa che diventa sempre più facile nella nuova era del digitale. Che questo gap non è limitato alla rappresentazione, potrebbe essere esemplificato da un confronto con le copie dei manoscritti. Prima dell’avvento della stampa, il costo marginale per produrre una copia in più era esattamente identico a quello per produrre la penultima: una situazione alla quale stiamo di fatto ritornando oggi quando elaboriamo copie digitali. Nello *scriptorium* di un monastero, tutti gli esemplari erano copie similari e nessun copista avrebbe detto che questo fosse l’originale mentre quest’altra solo una copia – erano tutti fac-simili – anche se una grande cura era messa naturalmente nel distinguere un codice minato di una più antica, migliore versione da una di qualità inferiore. Qui ancora l’aura è stata in grado di muoversi e potrebbe benissimo

essere emigrata alla nuova e più recente copia, mirabilmente realizzata su una delle pergamene più pregiate, due volte più accurata rispetto alle migliori e più antiche fonti. Naturalmente, una volta iniziata la stampa, il costo marginale di una copia in più è diventato trascurabile paragonato al tempo e alla tecnica necessari per scrivere il manoscritto; allora, e solo allora, un'enorme distanza viene introdotta, e giustamente, tra una parte della traiettoria – il manoscritto autografo ora trasformato ne «*L'originale*» – e un'altra parte, la tiratura che da ora in poi non sarà niente di più che semplici copie (fino a quando naturalmente, la grande arte della bibliofilia non ha reintrodotta infinite, sottili differenze fra ciascuna delle successive stampe e le perizie digitali forensi ci hanno permesso di datare e ordinare queste copie).

Non c'è miglior dimostrazione della capacità dell'aura di essere recuperata dai flussi delle copie (o di restare bloccata in un segmento della traiettoria) della sua determinante dipendenza dall'eterogeneità delle tecniche impiegate nei successivi segmenti, oltre a considerare ciò che accade al cosiddetto “libro originale” ora che siamo tutti seduti dentro questo planetario *scriptorium* del taglia e incolla chiamato web. Poiché non vi è più grande differenza fra le tecniche usate per ogni successiva reintegrazione dell'originale di qualche segmento di un ipertesto, accettiamo abbastanza facilmente di non fare tutta questa distinzione fra una versione giudicata precedentemente come *il solo originale*, e le versioni successive che si direbbero essere mere copie. Stampiamo volentieri riedizioni dello ‘stesso’ argomento con versione 1, versione 2, versione n, mentre il concetto dell'autore è diventato sfocato come l'aura, per non parlare delle royalties da diritti d'autore. Da qui la popolarità dei collettivi scrittorii come Wikipedia. Infatti, Benjamin confuse la nozione di *riproduzione meccanica* con l'inadeguatezza delle tecniche usate lungo la traiettoria. Non importa quanto meccanica sia una riproduzione, ma una volta stabilito che non c'è grande differenza di procedimento fra la versione n e la versione n+n, la distinzione netta fra l'originale e la sua riproduzione diventa meno determinante – l'aura comincia a esitare e non è facile indovinare dove andrà ad approdare.

Tutto questo può andare bene, ma è possibile immaginare la stessa migrazione dell'aura nella riproduzione o reinterpretazione, per dire, di un quadro? Dopo tutto, è il contrasto fra le Nozze e *Gli ambasciatori* che ha innescato la nostra indagine, la quale sarebbe andata molto diversamente se si fosse limitata alla rappresentazione. Non si può fare a meno di sospettare che ci sia nella pittura, nell'architettura, nella scultura, negli oggetti in generale, una sorta di ostinata

persistenza che rende il collegamento tra un luogo, un originale e la stessa aura impossibili da separare. Lasciateci prima sottolineare, tuttavia, che la differenza fra l'arte scenica e le altre arti non è così radicale come sembra: un dipinto deve essere sempre riprodotto, cioè, è sempre una ri-produzione di se stesso anche quando sembra rimanere esattamente lo stesso e nello stesso posto. O piuttosto, nessun dipinto rimane lo stesso nello stesso luogo senza una riproduzione. Anche per i dipinti l'esistenza precede l'essenza. Per avere una sostanza continua essi devono essere in grado di restare in vita. Questa esigenza è ben conosciuta dai conservatori di tutto il mondo: un dipinto deve essere incorniciato di nuovo, spolverato, qualche volta restaurato, ravvivato, deve essere esposto in differenti sale con diversi quadri che lo accompagnano, differenti pareti, deve essere inserito in diverse narrazioni, con differenti cataloghi, il suo prezzo cambia nel tempo, anche il costo della sua assicurazione. Così, anche quando un dipinto non venga mai prestato e continui a sopravvivere dentro lo stesso collocamento istituzionale senza essere sottoposto a nessun restauro invasivo, compie lo stesso un percorso: per sussistere e essere ancora visibile deve essere curato. La miglior prova è che, se non lo si fa, andrà presto ad accumulare polvere in uno scantinato, sarà venduto per poco, o verrà tagliato a pezzi e perduto per sempre. Questa è la giustificazione per tutti i restauri: se non fai qualche cosa il tempo finirà per mangiarsi il dipinto, così come, certamente, l'edificio nel quale è custodito decadrà, così come, sicuramente, le istituzioni che dovevano prendersene cura cominceranno a decomporsi. Se ci fosse qualche dubbio, immaginate il vostro prezioso capolavoro conservato nel Museo Nazionale di Kabul... Un'opera d'arte per sopravvivere richiede un'ecologia tanto complessa quanto quella per mantenere le naturali caratteristiche di un parco<sup>(6)</sup>. Se la necessità della riproduzione è accettata, allora potremmo essere in grado di convincere il lettore che la vera questione d'interesse non è tanto di differenziare l'originale dal *fac-simile*, ma essere capaci di distinguere una buona da una cattiva riproduzione. Se *Gli ambasciatori* sono stati irreversibilmente cancellati, non è per negligenza ma al contrario per un eccesso di zelo nel "riprodurlo". Quello che i curatori hanno fatto è stato confondere le ovvie caratteristiche generali di tutti i lavori artistici – che per sopravvivere devono essere in qualche modo riprodotte – con i limitati elementi di riproduzione forniti dai *poster* fotografici, ignorando mol-

---

6 Western David, *In the Dust of Kilimandjaro*, New York, Shearwater/Island Press, 1997.

ti altri modi per riprodurre un quadro. Per esempio avrebbero potuto avere un perfetto *fac-simile* registrando in 3D tutti gli effetti della sua superficie e restaurare la copia invece dell'opera stessa. Se avessero fatto ciò avrebbero potuto invitare alcuni storici d'arte con differenti opinioni per suggerire diversi metodi per restaurare la copia e allestire una mostra sui risultati. Il loro delitto non è di aver offerto al visitatore della National Gallery una riproduzione del lavoro di Holbein invece de *Gli ambasciatori* stesso – *Gli ambasciatori* rimane dietro tutti i successivi restauri proprio come il *Re Lear* fa per ogni sua replica, concedendo o rievocando la sua auratica dimensione a piacimento, a seconda del merito di ogni istanza – ma dopo aver così limitato la gamma di tecniche di riproduzione ne hanno scelta una delle più sterili: la fotografia. Come se un dipinto non fosse una materia densa ma qualche etereo disegno che può essere scisso dalla sua materialità e trasferito in una qualsiasi riproduzione senza nessuna perdita di sostanza. Infatti, un documentario terribilmente rivelatore mostra i colpevoli che stanno restaurando *Gli ambasciatori*, usando prese fotografiche dell'originale e soggettivamente decidendo cos'è originale, cos'è rovinato, cos'è stato aggiunto e immaginare il dipinto come una serie di strati distinti che possono essere aggiunte o rimosse a piacimento<sup>7</sup>. Un processo che rassomiglia alla chirurgia plastica più che ad una indagine scientifica aperta. In questo modo, ciò che è così straordinario nel paragonare il destino de *Gli ambasciatori* con quello delle Nozze, non è che entrambi si affidano alla riproduzione – questa è una necessità per l'esistenza – ma che il primo conta

---

7 Vedi Martin Wyld, "The Restoration History of Holbein's Ambassadors", «National Gallery Technical Bulletin», vol.19, 1998, p. 9. Il documentario di cui si parla è stato trasmesso dalla BBC il 29-04-1996, con il titolo Restoring The Ambassadors. Una testimonianza diretta sulla pulitura e sul resturo effettuata dal dipartimento di conservazione della National Gallery. Restoring The Ambassadors, una produzione BBC in associazione con la National Gallery, curato da Alexander Keith e Wheatley Patricia, "segue il progetto, della durata di tre anni, di pulire e restaurare il dipinto di Hans Holbein presso la National Gallery. Prima di fare il suo ingresso alla Gallery, nel 1890, il dipinto aveva sofferto considerevolmente. I primi restauri erano stati tentativi di riparare le aree danneggiate, ma gli effetti cumulativi di tali ritocchi, insieme ad una patina scurente di vernice scolorita, offuscarono molte aree del dipinto originale. Riscoprire le intenzioni dell'artista richiese diverse modalità di indagine scientifica e storica. Il direttore, il curatore, il conservatore e altri sono mostrati insieme al lavoro per valutare il delicato trattamento necessario. Il documentario include la discussione circa la possibilità di lasciare o di rimuovere il dipinto non originale e fino a che punto ricostruire le gravi perdite". Cit. da <http://ftvdb.bfi.org.uk>, [n.d.T.]

su un concetto di riproduzione che fa sparire l'originale per sempre, mentre il secondo aggiunge originalità all'originale dandogli nuove dimensioni senza frammentare la penultima versione – senza neanche toccarla, grazie al delicato processo usato per riprodurlo. Ma come può essere aggiunta qualche originalità, qualcuno potrebbe chiedere? Una risposta ovvia è: portando la nuova versione nella sua collocazione di origine. La dissonanza cognitiva subita dal visitatore nella sala della Monna Lisa deriva in parte dal fatto che nel refettorio del Palladio ogni singolo dettaglio de *Le nozze di Cana* ha un significato interamente perduto e guastato dall'inadeguato allestimento della versione n. 1 a Parigi. In altre parole, l'originalità non arriva a un capolavoro in blocco, ma è piuttosto fatta di diverse componenti, ciascuna delle quali può interagire per produrre un insieme complesso. Nuovi processi di riproduzione ci permettono di vedere questi elementi e il loro interagire in modi nuovi. Essere nel posto per il quale è stato concepito in ogni dettaglio è certamente un aspetto – un elemento – di quello che intendiamo per originale. Su questo terreno non vi è dubbio che il *fac-simile* delle Nozze è ora originale ed è la versione del Louvre che ha perso almeno questo vantaggio comparativo. Non dobbiamo tuttavia, nel caso del Veronese, essere troppo mistici sul concetto di “ambiente originale”, dato che l'autentico refettorio in cui il *fac-simile* è collocato è esso stesso una ricostruzione. Se guardate le fotografie scattate nel 1950, noterete che il pavimento originale è andato perduto e un altro era stato posato all'altezza delle finestre – sopra vi era un teatro e il seminterrato era una falegnameria – tutto lo spazio era stato alterato. Ricostruito negli Anni Cinquanta, l'intonaco e il pavimento furono sbugliati, e la boiserie che rivestiva la sala e aggiungeva il tocco finale alle proporzioni della stanza andò persa. Nel suo aspetto spoglio, assomiglia più a un importante spazio protestante che quasi sembra farsi beffa dell'assenza del rigoglio controriformista del Veronese. Ma ora l'effetto del *fac-simile* è tale che si dice che il ritorno del dipinto abbia innescato un piano per un nuovo restauro che farà ritornare prospetticamente lo spazio alla sua antica gloria. Un *fac-simile* di un originale pesantemente restaurato, ora in una nuova collocazione, sta costringendo ad aggiungere nuovi elementi a un originale nella sua collocazione originale che è in parte un *fac-simile* di se stesso. Una volta l'originalità sembrava così semplice...Lo stesso vale per la fruizione. Ciò che indisponeva così tanto la visitatrice al Louvre era che non poteva effettivamente scandagliare con lo sguardo le Nozze senza cozzare contro i fans di Monna Lisa. Il Veronese è così pieno di

invenzione e dettagli che non può essere visto senza il tempo necessario per ammirarne i significati, le implicazioni, le ragioni della sua fama imperitura. Che cosa significa custodire gelosamente un originale, se la contemplazione auratica della sua qualità è impossibile? Questo è un altro elemento che può essere apprezzato altrove e distinto da tutti gli altri. Effettivamente questa componente di originalità non ha bisogno di accompagnarsi con l'originalità della collocazione: la migliore prova di questo può risiedere nel *fac-simile* della camera mortuaria della tomba di Thutmosis III nella Valle dei Re<sup>(8)</sup>. Essa contiene il primo testo completo di *Amduat* usato in una tomba di faraone. L'*Amduat* è un complesso insieme di arte narrativa, poesia, scienza e religione per fornire un coerente resoconto della vita nell'aldilà. La tomba non fu mai pensata per essere visitata e le condizioni fisiche e climatiche della tomba sono incompatibili con il turismo di massa. La conseguenza è che la tomba si sta deteriorando rapidamente ed è stato necessario installare dei pannelli di vetro per proteggere i muri da danni accidentali e dall'usura. Tuttavia gli interventi nella tomba cambiano la sua natura e impediscono sia dettagliati studi del testo, sia un apprezzamento del carattere specifico del sito. Le mostre che hanno presentato il *fac-simile* e contestualizzano il testo sono state visitate da milioni di persone in Nord America e in Europa. Il *fac-simile delocalizzato* ha confermato le ragioni della sua continua importanza, trasformando i visitatori in una forza attiva pro-conservazione della tomba, e potrebbe far parte di una politica a lungo termine in grado di mantenere la versione n-1 salva ma accessibile al piccolo numero di specialisti che necessitano dell'accesso per lo studio continuo e monitoraggio. Visto? Ciascuno dei componenti che assieme costituiscono ciò che intendiamo per un vero originale inizia, viaggiando a differenti velocità, il suo cammino nella storia lungo la traiettoria, cominciando a tracciare quello che abbiamo definito come il *bacino di raccolta* di un'opera d'arte. Un terzo elemento di originalità ha a che fare con le caratteristiche della superficie di un lavoro. Troppo spesso i restauratori non tengono conto

---

8 Il facsimile della tomba (nelle sue attuali condizioni, ma senza gli elementi che trasformano l'ambiente in un museo) viene descritto dettagliatamente dall'egittologo Erik Hornung e dallo psicologo Theodor Abt, sia attraverso libri che documentari: Hornung Eric e Abt Theodor, *The dark Hours of the sun - The Amduat in the tomb of Thutmose III*, DVD edito da Factum Arte, 2005, Hornung Erik e altri, *Immortal Pharaon - The tomb of Thutmose III*, Madrid, Factum Arte, 2006.

della matericità dell'originale che sostengono di proteggere, limitando la materia alla forma solo perché confondono 3D con 2D. Se c'è un aspetto della riproduzione che le tecniche digitali hanno totalmente modificato, è certamente l'abilità di registrare il più minuto aspetto tridimensionale di un lavoro senza mettere il lavoro a rischio. Spesso ci si dimentica che nei suoi primi anni il British Museum era solito rilevare stampi di gesso dei propri oggetti e il suo primo catalogo per il pubblico contiene una lista di copie che erano disponibili e in vendita. Spesso ci si dimentica perché la collezione di copie di gesso fu abbandonata alla fine del XX° secolo e preziose informazioni sulla superficie delle opere, quando entrarono nel museo, furono perse. Molti degli stampi contengono ancora la pittura che è stata rimossa durante il processo di collatura e i susseguenti restauri degli originali hanno drammaticamente alterato la superficie e l'aspetto di molti oggetti. Così la qualità materiale di un'opera d'arte è una questione di traiettorie complesse. Molti veneziani, quando per la prima volta sentirono parlare del *fac-simile* delle Nozze, immediatamente evocarono nelle loro menti una superficie lucida e piatta, molto simile a quella di un *poster*, ed erano inorriditi all'idea che questo fosse dato loro in riparazione dello sfregio di Napoleone a S. Giorgio. Nessuno si aspettava che il fac-simile fosse effettivamente in pigmenti su una tela preparata a gesso "proprio come" aveva fatto Veronese. Quando fu tolto il velo ci fu un momento di silenzio, poi estatici applausi e molte lacrime. Un gran numero di veneziani aveva dovuto porsi una domanda molto difficile, come è possibile avere una reazione estetica ed emotiva di fronte a una copia? A questa domanda ne è seguita un'altra: come possiamo impedire che Venezia venga sommersa da una marea di brutte copie senza avere i criteri per distinguere tra trasformazioni buone e cattive? Ancora una volta la tecnica digitale ci permette di distinguere caratteristiche che sono state troppo velocemente raggruppate nel generico termine di "riproduzione". Come abbiamo visto esattamente le stesse ipersemplificazioni mentali ed errori di categoria si verificarono quando Benjamin scrisse della "riproduzione meccanica". Certamente la questione riguarda l'accuratezza, la comprensione e il rispetto – l'assenza dei quali dà come risultato una riproduzione "meccanica". La stessa tecnica digitale può essere usata in modo seriale o con originalità. Dipende tutto ancora da quali caratteristiche si sceglie di focalizzare e quali no. L'uso di piccoli puntini colorati basati su foto, invece dei più larghi segni di pennello usati per dipingere l'originale, può dare al restauratore più controllo e nascondere gli interventi, ma sicuramente pro-



va che una riproduzione manuale può essere infinitamente più controversa e soggettiva di una puramente meccanica. La strada per l'inferno è lastricata di buone intenzioni. Senza dubbio è un'ardua battaglia: i *fac-simile* hanno una cattiva reputazione – la gente li assimila a un omaggio fotografico all'originale – e il digitale è associato ad un aumento della virtualità. Così quando parliamo di “*fac-simile* digitale” siamo sicuramente in cerca di guai. E tuttavia, rivendichiamo che, contrariamente al senso comune, i *fac-simile digitali* stanno introducendo molti nuovi colpi di scena nella centenaria traiettoria dell'opera d'arte. Non c'è niente di particolarmente “virtuale” nelle tecniche digitali e in realtà non c'è nulla di interamente “digitale” neppure nel computer<sup>9)</sup>! L'associazione di digitalizzazione con virtualità è interamente dovuta alle cattive abitudini date dall'assuefazione a uno solo dei suoi possibili parametri di rendimento: la cattiva qualità degli schermi dei nostri computer. Le cose sono completamente diverse quando le tecniche digitali sono solo un impulso per passare da una entità materiale che chiameremo “Nozze del Veronese versione n. 1 al Louvre” a un'altra – egualmente entità materiale – che chiameremo invece “versione n+1 in San Giorgio”. Nell'epoca del turismo di massa, mentre cresce il movimento dell'opinione internazionale in favore del rimpatrio delle opere disperse per cause di guerra o di esportazione, quando così tanti restauri sono affini all'iconoclastia e quando un numero sempre più grande di conservatori minacciano di distruggere anche le opere più integre conservate nei migliori musei e istituzioni, non richiede eccessiva lungimiranza capire che il *fac-simile* digitale offre uno straordinario punto di forza per mantenere quelle promesse che sono richieste dal criterio di originalità ai nostri nuovi tempi, dal momento che tutti gli originali devono essere comunque riprodotti. Semplicemente per la loro stessa sopravvivenza, è cruciale essere in grado di distinguere fra una buona e una cattiva riproduzione.

---

9 Lowe Adam e Simon Schaffer, *NOIse*, 2000. Una mostra tenutasi contemporaneamente al Kettles'Yard, The Whipple Museum of the History of Science, Cambridge, the Museum of Archeology and Antropology, Kettle's Yard, Cambridge, 2000; Brian Cantwell; *Digital Abstraction and concrete reality. In Impressiones*, Calcografia Nacional, Madrid 2003.