



IL FAC-SIMI-LE SAL-VERÀ L'AR-TE?

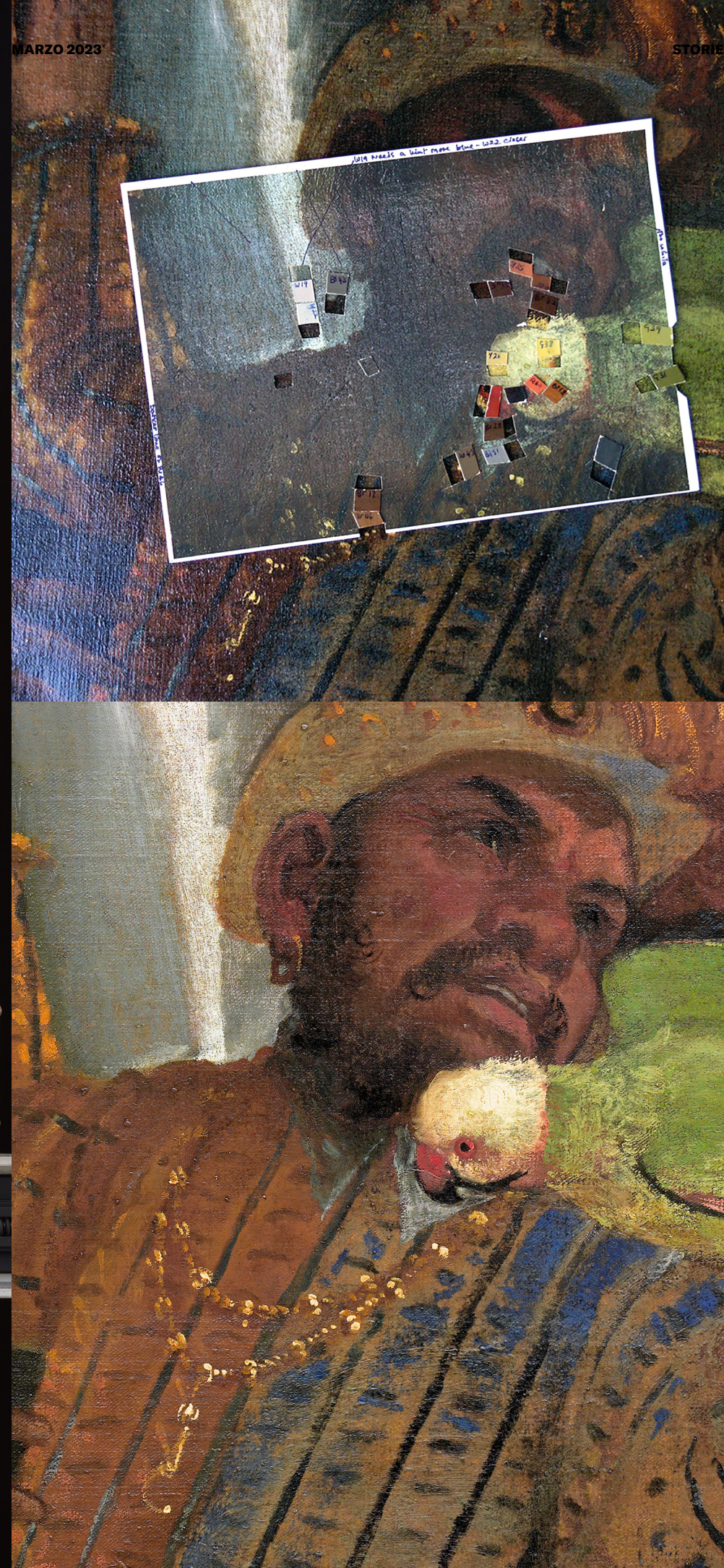
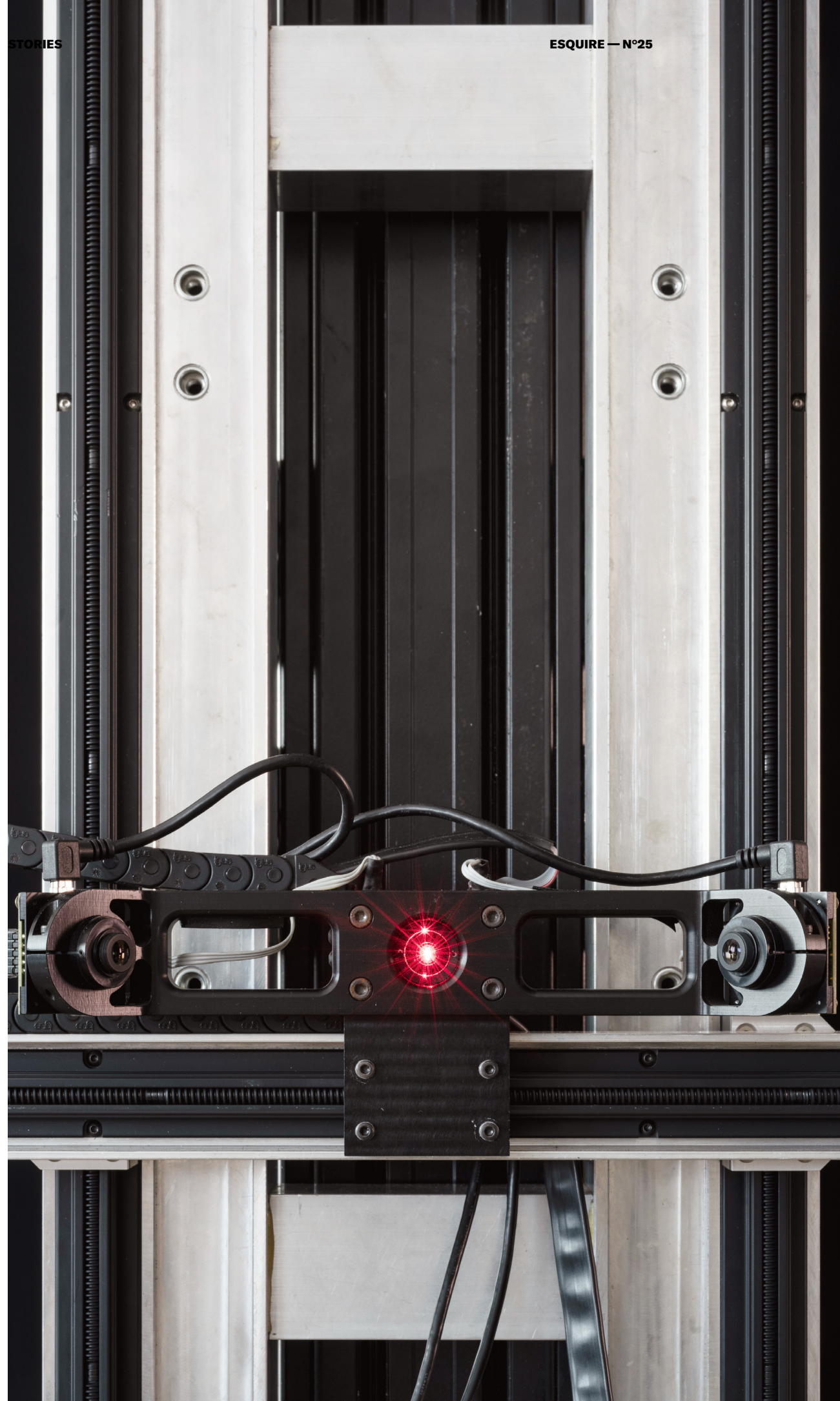
Il colosso dell'imperatore Costantino ricostruito a partire da pochi frammenti. Quadri di Caravaggio e del Veronese clonati per sostituire gli originali perduti. Persino un'intera grotta con iscrizioni arcaiche stampata in 3D e spedita in Brasile: il lavoro di Factum Foundation mette in crisi le vecchie certezze e apre una serie di nuove domande. Una su tutte: quando un'opera può dirsi davvero autentica ed eterna?

● Testo di Vito De Biasi

Si entra nella Cisterna della Fondazione Prada e lo spazio diventa improvvisamente piccolo, riempito com'è da un'enorme statua che sembra di marmo, vagamente familiare. È il colosso di Costantino, che conosciamo per quei frammenti famosi esposti ai Musei Capitolini a Roma, soprattutto il volto con lo sguardo fisso, la mano con l'indice puntato in alto e un bellissimo piedone ben piantato a terra. Dell'imperatore sono rimasti soltanto dieci frammenti noti, il resto è perduto, ma eccolo integro ed esorbitante come hanno potuto vederlo solo alcune generazioni di antichi romani. È seduto, regge gli attributi dell'Impero, uno scettro e il globo, è vestito con un peplo di bronzo che sembra oro scurito, gli scende lungo i fianchi lasciando scoperto il petto. Poi più giù ecco il famoso piede, riattaccato al corpo nonostante di fronte gli stia quella che sembra una copia perfetta dell'arto mozzato. È il contrario: il piede originale è ancora un frammento e questo corpaccone ricomposto è qualcosa di più complesso. È un'ipotesi, la ricostruzione di come sarebbe *molto probabilmente* il colosso se solo ritrovassimo tutti i pezzi e li rimettessimo insieme.

L'ipotesi è di Salvatore Settis, curatore della mostra *Recycling Beauty* alla Fondazione Prada, la ricomposizione è di Factum Foundation for Digital Technology in Preservation, consociata di Factum Arte, nata a Madrid nel 2009 per promuovere le tecniche di digitalizzazione e ricreazione di opere d'arte. «Abbiamo scannerizzato e riprodotto i dieci frammenti di Costantino», racconta Adam Lowe, direttore di Factum, «un lavoro intenso di dieci mesi che ha coinvolto venti persone», impegnate dalla rilevazione dei frammenti nel cortile dei Musei Capitolini, con una tecnica chiamata fotogrammetria, all'elaborazione al computer delle immagini, fino alla stampa 3D degli stessi frammenti, quelli noti e quelli perduti ma ipotizzati. Durante la *ricucitura* del corpo di Costantino, lussuoso mostro di Frankenstein, il poliuretano di cui è fatto è stato trattato con strati di resina, polvere di marmo e mica perché sembrasse vero marmo. Una magnifica illusione, insomma, che dovrebbe ricreare quel senso di meraviglia e soggezione nei visitatori della mostra, novelli sudditi dell'Impero. «Il colosso è sia un facsimile che una ricostruzione», precisa Lowe.

Il Costantino resuscitato è infatti un mix delle due specialità della Fondazione, la digitalizzazione ad alta risoluzione di qualcosa che esiste e la riproduzione, con un certo grado di creatività controllata, di qualcosa che non esiste più o che è irrimediabilmente danneggiato. È successo anche con la *Natività con i santi Lorenzo e Francesco d'Assisi* di Caravaggio, trafugata a Palermo dalla mafia nel 1969 e mai più ritrovata. In quel caso Factum è partita da una fotografia dettagliata dell'opera scattata l'anno prima e ha cercato di avvicinarsi quanto più possibile all'originale: «La ricreazione di un dipinto perduto è a tutti gli effetti un lavoro creativo», spiega Lowe. Quello di Caravaggio è un caso limite che fa il paio con un dipinto che adesso vive una doppia vita, nei panni dell'originale e della sua copia.



Le Nozze di Cana del Veronese, sottratto a Venezia dalle truppe napoleoniche, adesso si fa ignorare al Louvre nelle sue vesti di originale, perché ha la sfortuna di stare appeso di fronte alla *Gioconda*, ed è contemporaneamente “tornato a casa”, come clone prodotto da Factum Arte nel 2007, nel monastero sull'isola di San Giorgio Maggiore. Questo affollamento di pezzi autentici, spuri e cloni di vario grado mette in crisi concetti che abbiamo sempre ritenuto incrollabili, come l'originalità di un'opera, la definizione di falso e di copia, la volontà dell'artista e anche il compito di chi deve assicurare la conservazione e dunque la lunga vita dell'arte. Il clone delle *Nozze di Cana* è un “falso” o la legittima riparazione a un torto? Il colosso di Costantino, riproduzione totale per pochi frammenti noti, è un'operazione artisticamente valida o soltanto un gioco lussuoso? E il Caravaggio *rifatto* a partire da una sola fotografia?

«Il fatto che siamo già in grado di produrre un dipinto indistinguibile dall'originale solleva questioni fondamentali», risponde Lowe, «ma invece di parlare di originale e di copia dovremmo domandarci quale delle due opere sia più autentica, quale più vicina alle intenzioni dell'autore». A proposito del caso Veronese, fonte a suo tempo di diverse polemiche, lo stesso Lowe aveva scritto un saggio insieme all'antropologo Bruno Latour, intitolato significativamente *La migrazione dell'aura*. Quell'alone di unicità delle opere d'arte che il filosofo Walter Benjamin riteneva perduto dopo l'arrivo delle riproduzioni fotografiche in serie: foto, poster e cartoline che ancora oggi possiamo comprare nei musei mettendoci in casa la nostra *Monna Lisa* portatile. Lowe e Latour scrivevano: «Vogliamo mostrare che i facsimile, 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 oggi l'originalità». Il lavoro di Factum sul Veronese aveva messo insieme le più sofisticate scansioni laser e le mani di pittori esperti, restituendo una versione più vera del vero, nella quale si vedono ancora le pennellate vive ormai appiattite e sbiadite nel dipinto del 1563. Rieccola, l'aura, l'anima ineffabile di un'opera che crediamo toccata soltanto dal maestro, scomparsa dall'autentico e sapientemente ricostruita nell'inautentico.

La domanda che fa tremare le certezze di un sistema dell'arte troppo granitico la fanno proprio i due teorici del facsimile: «Come è possibile avere una reazione estetica ed emotiva di fronte a una copia?». Si potrebbe chiedere alle comunità Wauja, Kikuro e Krenak del Parco Indigeno dello Xingu, in Brasile, che si sono viste distruggere le antiche incisioni nella grotta sacra di Kamukuwaká, attorno alle quali ruota gran parte della loro cultura. Tra il 2018 e il 2019 Factum Foundation ha realizzato una replica in 3D e in scala 1:1 della grotta: «Abbiamo lavorato per due anni a stretto contatto con le comunità indigene e gli antropologi locali», racconta Lowe, «l'esatta ricostruzione forense si basava

Nella foto di apertura: Mari Carmen Pascual durante la rifinitura della gamba destra del Colosso. Le parti rimaterializzate, in resina e polvere di marmo, sono visivamente distinte dalle copie dei frammenti originali (© Oak Taylor-Smith per Factum Arte).

Nelle pagine centrali, a sinistra: il Lucida 3D Scanner è uno scanner laser non invasivo e ad alta risoluzione, ideato da Manuel Franquelo e Factum Arte, in grado di acquisire con precisione estrema il rilievo tridimensionale di superfici. Può essere usato per scansionare dipinti e bassorilievi fino a un'altezza di 2.5cm (© Oak Taylor-Smith per Factum Arte).

Nelle pagine centrali, a destra: le prime prove stampa delle *Nozze di Cana* confrontate con i campioni colore realizzati dai tecnici di Factum Arte durante la scansione dell'originale al Louvre (© Factum Arte). A destra, in basso: un dettaglio del facsimile delle *Nozze di Cana* (© Factum Arte).

Nella pagina accanto: Adam Lowe di fronte al facsimile delle *Nozze di Cana* realizzato da Factum Arte nel 2007. L'opera è stata installata in collaborazione con la Fondazione Giorgio Cini nel luogo concepito per il dipinto originale, oggi al Musée du Louvre (© Factum Arte).

sulla registrazione 3D ad alta risoluzione dell'intera grotta, sulla conoscenza locale e sulle fotografie dei petroglifi prima dell'attacco. Quando hanno visto la replica a Madrid, i rappresentanti delle comunità che gravitano intorno alla grotta l'hanno definita un nuovo originale». Questo nuovo originale, concetto che potrebbe rivoluzionare le idee sulla conservazione, il restauro e la stessa durata di un'opera d'arte, sarà trasferito e rimontato in Brasile, accanto alla grotta danneggiata che resta dov'è, "come reliquia e come monito". La scelta delle comunità dello Xingu di abbracciare la replica della grotta come luogo legittimo per preservare i testi sacri e tramandare le proprie conoscenze ancestrali va oltre la semplice contrapposizione tra originale e clone, ma supera anche la pura "reazione estetica ed emotiva di fronte a una copia": è una nuova fondazione, un nuovo *patto* che assicura lunga vita all'antico attraverso il nuovo. È una rivoluzione del pensiero sull'arte, non soltanto un risarcimento per la violenza subita.

Nella corsa a parteggiare per l'originale o per il clone, poi, si dimentica una cosa fondamentale: «Le preoccupazioni riguardo la salute, la proprietà e l'accesso alle opere sono infondate», spiega Lowe, «Factum non tocca mai la superficie degli oggetti con cui è invitata a lavorare, e tutti i dati che registriamo appartengono alle istituzioni che custodiscono quelle opere. Decidono loro cosa si può fare con quei dati, a chi dare accesso e come tramandare le conoscenze che emergono dal nostro lavoro. Noi li aiutiamo semplicemente a conservare, usare e diffondere quei dati nel modo che desiderano».

Forse sta qui l'unica eternità nella quale l'arte può sperare: un *cloud* di dati sofisticati e approfonditi da usare eventualmente per rigenerare un'opera danneggiata o perduta. Un'eternità che non passa più dal gesto solitario dell'artista, tramandato fino a noi da restauri continui e una conservazione presunta infallibile, ma dalla creazione digitale di facsimile potenzialmente riproducibili all'infinito. Il corpo fragile dell'arte può salvarsi soltanto nella sua smaterializzazione? Sembra di rileggere *La conquista dell'ubiquità* che il poeta Paul Valéry scrisse nel lontano 1928: "Le opere acquisiranno una specie di ubiquità. La loro presenza immediata o la loro restituzione a qualsiasi periodo obbediranno alla nostra chiamata. Non esisteranno più solamente in quanto tali, ma ovunque ci sarà qualcuno e qualche apparecchio. Non saranno altro che una sorta di fonte, di origine, e i loro benefici si troveranno nella loro interezza dove li vorremo. Come l'acqua, il gas, la corrente elettrica, che per soddisfare i nostri bisogni ci arrivano in casa con uno sforzo pressoché inesistente, così ci saranno fornite immagini, visive o uditive, che nasceranno e svaniranno al minimo gesto, poco meno di un segno".

Valéry parlava soprattutto della musica, che poteva finalmente arrivare in tutte le case grazie ai dischi, ma aveva involontariamente previsto le potenzialità del *data storage*? «Vorrei che tutti avessero questa opportunità: poter costruire e convivere con collezioni di facsimile perfetti», conclude Lowe, «prima il digitale era associato soltanto al virtuale. Oggi invece può assumere molte forme». ●



“Forse sta qui l'unica eternità nella quale l'arte può sperare: un *cloud* di dati da usare eventualmente per rigenerare un'opera danneggiata o perduta”