

**L'autenticità
nell'arte contemporanea**

Immagine di copertina
a cura di Martina Tarozzi & Francesco Gemelli Bertieri

Le immagini sono di Foto Matteo De Fina per gentile concessione della Fondazione
Giorgio Cini e di Factum Arte Foundation

Vincenzo Maria Coronelli, *Il Refettorio del monastero benedettino nell'isola di San Giorgio
Maggiore*, incisione, 1709. Fondazione Giorgio Cini, Venezia p. 15

Vista del refettorio benedettino con la boiserie progettata da Michele De Lucchi pp. 28-29

© 2015 ZeL Edizioni – Treviso
info@zeledizioni.it
www.zeledizioni.it

Tutti i diritti riservati
Stampato in Italia

ISBN 978-88-96600-85-6

L'autenticità nell'arte contemporanea

Chiara Casarin

 *ZeL Edizioni*

*Dei due principi di verità, i sensi e la ragione,
non solo ciascuno manca per sé di veridicità,
ma tutt'e due si ingannano reciprocamente.
I sensi ingannano la ragione con false apparenze,
e lo stesso inganno che tendono alla ragione
lo patiscono a loro volta da lei.
La ragione si prende così la rivincita.
Le passioni turbano i sensi e ne falsano le percezioni.
Essi fanno a gara nel mentirsi e ingannarsi a vicenda.*

Blaise Pascal

*Al confine tra la vita solare e la vita oscura,
i filosofi sono lì a meditare
e ogni tanto danno una voce verso il buio,
affinano l'udito per ascoltare inavvertiti echi.
Risponde la poesia.*

Fausto Melotti

SOMMARIO

<i>Introduzione</i>	9
Adam Lowe	
<i>Premessa</i>	33
1. “De Authentico”. Il discorso dell’opera	41
1.1 I confini semantici dell’autenticità	41
1.2 Il valore metalinguistico dei falsi	50
1.3 I regimi, i modi e le identità dell’opera d’arte	55
1.3.1 Il regime autografico e il regime allografico	57
1.3.2 L’identità specifica e l’identità numerica	64
1.3.3 I modi di esistenza delle arti	70
<i>Liaison</i>	74
2. “Artisticità, antichità, autorialità”	77
2.1 Molteplici autentici	77
2.2 Artisticità. Quando è arte?	79
2.2.1 Reliquie e Ready-made.	
Tra <i>La Cena in Emmaus</i> e Pierre Pinoncelli	87
2.3 Enigmi archeologici sull’autenticità	97
2.3.1 Il tempo. L’antico Cupido, l’ultimo Praxitèle e il collezionista	104
2.4 Paternità, alterità, somiglianza	113
2.4.1 <i>Vraiment faux e Vrai ou Faux</i> : due originali collettive	117
<i>Liaison</i>	119
3. “Esperti e falsari. Competenze a confronto”. Il discorso sull’opera	121
3.1 <i>Perizie e peripezie</i> . La mostra come discorso critico	121
3.1.1 Volubilità dell’opposizione autentico/falso. La negoziazione	124
3.1.2 Il fare persuasivo e il fare dimostrativo	127
3.1.3 Icilio Federico Joni	131

3.2	Attribuzione, disattribuzione e riattribuzione.	
	Gli strumenti degli esperti	132
3.2.1	L'Occhio	135
3.2.2	L'attribuzione di identità	144
3.2.3	Il caso di le Roi des Faussaires	146
3.3	<i>Borrowings</i> o influenza? Strategie e moventi dei falsari	146
3.3.1	Riferire e citare	151
3.3.2	Falsari eminenti e <i>The Greenhalghs family</i>	158
	<i>Liaison</i>	161
4.	“Tra Falsi, Restauri e Facsimili”	163
4.1	Dalla <i>trasformazione</i> alla <i>sostituzione</i>	163
4.1.1	Il restauro del contemporaneo	172
4.1.2	Sostituire è meglio che curare?	177
4.2	Com'era, dov'era. <i>Lascaux</i> e la migrazione dell'Aura	182
4.2.1	La Fenice risorta e le <i>Nozze di Cana</i>	183
4.3	Sistemi notazionali e sistemi digitali	190
4.3.1	Sameness of spelling	192
	<i>Liaison</i>	198
5.	“La firma e il regime poligrafico. Il discorso nell'opera”	201
5.1	La firma come dispositivo	201
5.1.1	L'innesco dell'artistico. Manzoni	212
5.2	“Tipologie. Dopo i sigilli e la ceralacca”	215
5.2.1	L'anonimo	220
5.3	L'autore e l'autorialità	223
5.3.1	Il regime <i>poligrafico</i> . Sussman e Calle	227
	Conclusioni	235
	Bibliografia	239
	Indice dei nomi	252

Originalità e memoria sono notoriamente due concetti elusivi che hanno molto in comune. Entrambi hanno origine in un momento e in un luogo relativamente specifici ed entrambi sono mediati e trasformati dal tempo. Mentre ci piacerebbe pensarli come oggettivamente condivisibili, si deve riconoscere che sono anche soggettivamente manipolabili. La loro importanza risiede in questa unione di oggettività e soggettività. C'è una sufficiente sovrapposizione che si può capire e comunicare ma anche abbastanza divergenza per la loro diversità e innovazione che possa prevenire la stasi. La memoria consente l'accesso all'originalità, le cose autentiche ci permettono di condividere memorie collettive.

Una volta che queste *cose* sono collocate nei musei, sono generalmente considerate degli *oggetti*. Ma l'oggetto museale è effettivamente un soggetto ricco e complesso, dotato della sua storia e della sua biografia. La sua storia rivela come debba essere guardato e valutato nel tempo e se sia ora da considerare importante o meno. Per troppo tempo gli oggetti sono stati presentati come dati di fatto ma ciò è fuorviante: essi sono molto più dinamici di quanto si pensi. Essi sono argomento di attenzione e di interesse. È stata necessaria una grande quantità di lavoro (collezionare, classificare, catalogare ed esporre) negli ultimi tre o quattrocento anni per rendere oggetti stabili questi complicati soggetti.

Quando si parla di oggetti originali nei musei io preferisco il termine *artefatti*, una parola in cui l'evidenza del fare e dell'Arte sono entrambe presenti. La radice greca della parola arte è *techne* – arte e tecnica erano sinonimi nell'antichità. *Techne* pone l'enfasi sul fare, non sui concetti o sulle idee (che sono incorporati o aggiunti all'artefatto). Nella scienza e nella tecnologia *artefatto* ha un doppio significato – è sia oggetto di riferimento sia anomalia o errore di processo. Tutti gli oggetti nei musei contengono artefatti – artefatti acquisiti nel tempo, attraverso il processo di invecchiamento, con una costante

Adam Lowe (1959), considerato oggi uno dei massimi innovatori nella mediazione digitale, è direttore e fondatore della Factum Arte, società madrilenana all'avanguardia nella ricostruzione e riproduzione di opere d'arte, che, combinando l'utilizzo di apparecchiature sofisticate e tecnologie avanzate con la sapienza artigianale ha conquistato la fiducia di molti musei internazionali conducendo operazioni di grande rilievo storico artistico. L'interesse che l'artista Lowe nutre nei confronti dell'aspetto filosofico delle sue operazioni artistiche si concretizza nelle collaborazioni con sociologi, storici, antropologi e semiologi. Factum Arte ha condotto la totalità dei lavori di restituzione delle *Nozze di Cana*.

attenzione volta ad arrestarne il deterioramento, e con le diverse storie che contengono. Tutte queste cose influenzano il modo in cui noi conosciamo l'oggetto. Passato e presente sono compresi in questo atto di comprensione e sono apertamente sottoposti allo sguardo di chi si prende del tempo per guardare. Abbiamo bisogno di capire questi strati compresi, di sviluppare un modo sia per guardarli che per guardare attraverso di essi. Questa attività si chiama *connoisseurship*.

La casa delle Muse

Se dovessimo datare il graduale passaggio dai soggetti complessi agli oggetti stabili dovrebbe probabilmente iniziare intorno al 1682 con l'apertura dell'Ashmolean Museum conseguente alla donazione che Elias Ashmole fece alla Oxford University dell'Arca di Sir John Tradescant, una collezione di *naturalia* che Ashmole acquisì con dubbi mezzi. Nel passaggio da privata a pubblica, la collezione assunse il nome Museo (dal greco *mouseion*, la casa delle muse). Lo scopo esplicito di un museo è quadruplice: appartenenza pubblica, progresso della conoscenza, sistematici schemi di classificazione e ragionevole accessibilità ai visitatori. La nostra comprensione dell'originalità e lo sviluppo dei musei sono intrinsecamente connessi.

In un'era di turismo di massa, i musei e i siti del patrimonio culturale sono punti di riferimento nei viaggi di molte persone. Sono luoghi sovraffollati dotati di biglietteria, negozi ed estensioni. La visione di Ashmole era più vicina a quella di una libreria, un luogo specifico per contenere oggetti e stimolare i nostri pensieri. Gli oggetti vi erano collocati per essere visti, condivisi, discussi e collettivamente concordati – non come permanenti, immutabili verità blindate nelle loro scatole di vetro ma come narrazioni complesse che dovevano essere districate. Al British Museum è stata recentemente data agli oggetti una nuova durata di vita. In uno dei migliori sviluppi di molti anni, Neil Mac Gregor, il direttore del British Museum, ha prodotto per una collana della radio BBC4 un libro intitolato *The History of the World in 100 objects*. La sequenza di 100 brevi biografie di differenti oggetti ha catturato l'immaginazione del pubblico inglese e ha dimostrato la rilevante importanza di questi oggetti come punti di focalizzazione che ci permettono di capire meglio noi stessi e gli altri. Nell'introduzione al libro l'autore utilizza una serie di sottotitoli rivelatori: *La necessaria poesia delle cose; la sopravvivenza delle cose; la biografia delle cose; le cose attraverso lo spazio; e i limiti delle cose*. L'introduzione finisce con: "Tutti i musei hanno la speranza – la convinzione – che gli studi sulle cose conducano a una più vera comprensione del mondo". Ma Mac Gregor riesce ad andare un passo più avanti. Nella biografia di apertura egli guarda la Mummia di Hornedjitef. Fondendo l'eccitazione infantile con il suo ruolo di direttore del museo, egli scrive "I viaggi non sono ancora finiti e non lo è nemmeno la nostra ricerca la quale è portata avanti con colleghi di tutto il mondo e che contribuisce per tutto il tempo alla nostra condivisa e crescente comprensione del passato globale – il nostro comune

patrimonio. Vorrei essere d'accordo e credere che è arrivato il momento per il British Museum di eliminare il British e portare a termine il capitolo di collezioni nazionali rinominandosi come *A Museum of World Culture*". Come Mac Gregor ha dimostrato così mirabilmente, la nostra presa sulle cose è provvisoria, piena di inaspettate sorprese e questo è un aspetto che rende gli oggetti così importanti.

I Musei rispondono al mondo che cambia

Visitai il Museo del Prado a Madrid per la prima volta nel 1980. Ero profondamente scosso da quello che vedevo e dal fatto che potevo trascorrere ore indisturbato in un ambiente che sembrava disordinato e quasi trascurato (ma anche questa era un'illusione – veniva custodito e curato con profondo amore e pochissimi soldi). Velasquez, il pittore che ammiro più di ogni altro, poteva parlare chiaramente. Goya in tutti i suoi capricci era anche articolato, specialmente il *Colosso*, che si appellava al mio amore per la goffaggine per le superfici e le velature. Recentemente mi è capitato di vedere su un piccolo display una ri-attribuzione da parte di Manuela Mena del dipinto a un seguace di Goya: anche Goya, con la sua provenienza relativamente semplice, è aperto a riattribuzione.

Sono stato regolarmente visitatore del Prado dal 2000 e l'ho visto crescere e cambiare. Lo spazio è ancora più o meno come appare alla mia memoria ma ora è pieno di gente, rinfrescato e illuminato – molti dipinti sono stati puliti. Non sono certo di quando è stato che ho dedicato molto tempo a osservare la *Pietà* di Sebastiano del Piombo pesantemente restaurata, una grande pittura che ho avuto il privilegio di conoscere intimamente quando era nella Casa de Pilatos a Siviglia. Il naturale invecchiamento dell'olio su ardesia aveva creato una strana fioritura bianca sopra alcuni colori mentre i blu sembravano splendere di una luce interna. Il dipinto aveva un'aria malinconica di morte e decadenza che si adattava completamente al soggetto. Era invecchiato ma invecchiato bene. Al Prado era fresco e brillante. Era davvero lo stesso dipinto che avevo conservato nella mia memoria per tanti anni? Se Sebastiano del Piombo fosse qui ora in quale versione lo preferirebbe? È stato mentre guardavo questo dipinto che una serie di pensieri interconnessi giunsero alla mia mente (mi piace pensare che fosse la musa a parlare). Potrebbe essere che l'originalità sia un processo e non uno stato? Il restauro ha trasformato il dipinto in una riproduzione di se stesso? È possibile documentare i cambiamenti dovuti al tempo? Quali tecnologie sarebbero necessarie per registrare i cambiamenti alla superficie e alla capacità di riflessione che avvengono quando qualcosa viene pulito? È possibile documentare accuratamente e oggettivamente i cambiamenti dovuti sia all'uomo che alla natura? Che impatto avrebbe questo tipo di documentazione sulla nostra comprensione dell'originalità? Perché non abbiamo alcuna opinione condivisa riguardo ai buoni e ai cattivi interventi? Perché è stato fatto un lavoro così basso su un soggetto di tale importanza? Cosa accadrebbe alla nostra comprensione se tutto ciò che è conosciuto riguardo alla storia di un dipinto fosse assemblato in un archivio digitale multistrato?

Registrare e archiviare

Per più di dieci anni sono stato occupato in una ricerca ossessiva per perfezionare i sistemi di documentazione di questi cambiamenti e per sviluppare dei protocolli di archiviazione affinché i dati fossero raccolti in archivi multistrato che facilitassero una profonda intimità con la pittura. Le nuove tecnologie rendono possibili nuove intuizioni: Aby Warburg e André Malraux avevano fotografie in bianco e nero, ora noi abbiamo i raggi X, scanner 3D e fotografie multispettro. Le tecnologie digitali possono rivelare le trasformazioni ma sul piano digitale non si tratta di una rottura, tanto meno una rivoluzione ma piuttosto di una evoluzione. La mediazione digitale è solo uno strumento e una attività tra i diversi tipi di mediazione che si sono sviluppati nel tempo e che sono indispensabili oggi per preservare e capire il patrimonio culturale comune.

Ho avuto il privilegio di trascorrere ogni notte per cinque settimane a guardare le *Nozze di Cana* del Veronese al Louvre mentre lo scanner 3D e le videocamere erano impegnate a registrare (e l'occasione di vedere tranquillamente la *Mona Lisa* quando mi serviva una pausa dalla composizione del Veronese). Questo tempo e le molte ore trascorse lavorando sul facsimile, erano necessari alla comprensione del motivo per cui il dipinto sembra così com'è e per acquisire l'intuizione riguardo ciò che è accaduto alla sua superficie. Ho trascorso una quantità di tempo simile con i dipinti di Caravaggio di San Matteo a San Luigi dei Francesi pensando a come fossero stati dipinti e perché sembrassero in quel modo.

Ciò è accaduto anche con la Dama De Elche presso la tomba di Tutankhamun – sono sicuro che tutte queste cose abbiano molti segreti, conosciamo così poco di loro.

La Fondazione Giorgio Cini di Venezia è all'avanguardia nell'uso di nuove tecnologie volte a mantenere una relazione con le culture vive e rilevanti del passato. Nel 2007 commissionarono alla mia società, Factum Arte, la realizzazione del facsimile delle *Nozze di Cana* di Veronese (dettagliatamente analizzata nel presente studio di Chiara Casarin) per colmare il vuoto nel muro del refettorio di Palladio, vuoto lasciato dalle truppe di Napoleone quando rimossero il dipinto e lo portarono, tagliandolo in sezioni, a Parigi dove può essere visto ancor oggi all'interno del Museo del Louvre. Nessuno dubita che il dipinto del Louvre, pesantemente restaurato sia più originale del facsimile ora nell'isola di San Giorgio. Ma molti hanno dichiarato che l'esperienza di vedere un facsimile di tale accuratezza e nell'ambiente per cui era stato realizzato, è più autentica. Il refettorio è ora restaurato e una sensibile reinterpretazione di Michele de Lucchi sulla boiserie ha aggiunto un nuovo capitolo al dialogo tra l'edificio e il dipinto.

La restituzione parziale delle *Nozze di Cana* del Veronese al refettorio palladiano nell'isola di San Giorgio Maggiore è un importante esempio dell'uso delle nuove tecnologie che ha già dimostrato un impatto sul dibattito riguardo l'originalità, il monitoraggio e i modi in cui valutiamo e custodiamo le opere d'arte. Una volta che ogni opera d'arte viene vista come parte di una traiettoria di trasformazioni, è possibile fissare la differenza tra buone e cattive trasformazioni (sia passate che presenti). Questo laddove

il digitale con queste nuove tecnologie ci permette di apprezzare più sfumature e di vedere le sottili differenze: ci permette di confrontare e discutere.

Le cose sono conservate in modo diverso in luoghi diversi

Ogni intervento e ogni cambiamento su un lavoro dicono molto riguardo ai valori che dominavano nel momento e nel luogo in cui sono stati condotti e riguardo al lavoro stesso. Se il dipinto di Veronese avesse un'altra storia e fosse stato portato in Inghilterra piuttosto che in Francia, sarebbe davvero diverso da come è oggi. È sufficiente confrontare i tre pannelli della *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello che sono al Museo del Louvre (Parigi), alla National Gallery (Londra) e alla Galleria degli Uffizi (Firenze) per vedere quanto siano estremamente diversi gli interventi tra loro. Le trasformazioni delle *Nozze di Cana* sono divenute ora parte della sua personalità e sono un riflesso della sua continua importanza. Chissà dove sarà il dipinto tra cento anni e come apparirà.

Oggi ci troviamo di fronte a emozionanti questioni relative agli oggetti e agli artefatti, all'arte e alla tecnologia, all'originalità, alle riproduzioni e alle restituzioni, alla conservazione e alla tutela, alla trasformazione e alla mediazione – e riguardo alle *cose* in generale, sia umane che naturali. Potremmo non essere d'accordo su ciò che rende qualcosa originale o su ciò che rende tale un'importante opera d'arte. Ma io spero che saremmo tutti d'accordo sul fatto che assicurare un comportamento da custodi responsabili del nostro patrimonio culturale comune è una responsabilità collettiva. Abbiamo bisogno di proteggerlo (senza imporre su di esso i nostri valori) e consegnarlo alle prossime generazioni affinché lo custodiscano, si relazionino con esso e ne traggano insegnamenti.

A volte è divertente notare quanto lentamente le idee si sviluppano. All'inizio del XX secolo Walter Benjamin, con acrobatiche performances intellettuali, ha tentato di definire l'aura artistica dell'originalità. All'inizio del XXI secolo, con interventi estetici ed endemici trattamenti anti-età, stiamo ancora tentando di cogliere cosa rende qualcosa intrinsecamente quello che è. Dobbiamo farla finita con l'ossessione per l'originalità e gioire dell'ampio e costante mutamento delle cose che ci circondano. L'originalità non esiste in una nozione quasi religiosa di aura; si trova invece in una fisicità attiva e mutevole, nelle intrinseche qualità degli oggetti. Se non è fissa, può essere conferita e rimossa (proprio come un'opera d'arte che non è un oggetto stabile durante la sua produzione e la sua vita). Ogni lavoro ha una complessa storia e la sua funzione, i suoi valori e le sue proprietà cambiano. Anche la sua collocazione cambia, come hanno dimostrato le *Nozze di Cana* di Veronese. Mappare questi movimenti ci consente di costruire una biografia dell'oggetto.

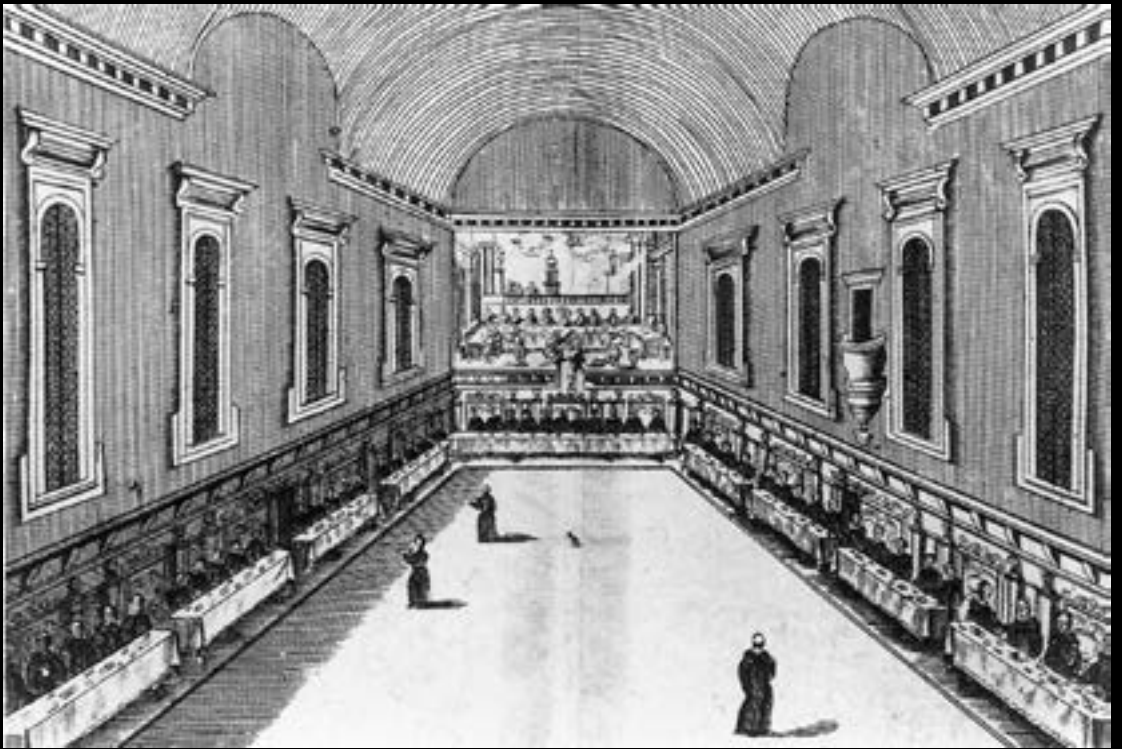
Tornando alla *Techné*

L'incontro tra tecnologia e arte può offrire alcune soluzioni innovative e un crescente numero di persone stanno iniziando ad articolare il potenziale, radicale e drammatico,

rivelato nell'unione delle registrazioni digitali in alta risoluzioni con i nuovi concetti di originalità. Il proposito è sia urgente che semplice: questi strumenti possono avere un buon uso? I dati raccolti possono essere archiviati senza rischi e resi accessibili a coloro che vogliono vederli? E, ancor più importante, i turisti possono diventare un gruppo potente e attivo contribuendo alla tutela del passato e assicurando la possibilità collettiva di passare qualcosa di significativo alle future generazioni?

L'Arca di Sir John Tradescant è all'inizio di queste riflessioni. La sua collezione di oggetti naturali e manufatti ha formato le basi del primo museo. Negli ultimi anni i musei hanno prosperato grazie alla rapida crescita del turismo mentre gli zoo stanno lottando e sono visti sempre più come prigioni per animali ideologicamente infondate. Gli zoo sono riusciti a reinventarsi (per lo meno nella percezione pubblica) come un importante elemento nella battaglia per la riproduzione e la salvaguardia di specie animali a rischio di estinzione. È ora compito della comunità culturale quello di realizzare cosa sia importante per gli oggetti che tutela. Affinché il nostro patrimonio culturale sopravviva è necessario renderlo accessibile a chi lo valorizza realmente. Per essere valorizzato, la gente deve capire le condizioni necessarie che garantiscano la sua sussistenza.

Una volta l'originalità è stata un'aura, uno strano cappello sulla cima di un nulla. Facsimile era una parola sporca associata ai falsi e alle falsificazioni – la percezione è mutevole. I facsimili nel XXI secolo stanno aprendo le porte alla verità e alla verifica. La parola copia non è necessariamente dispregiativa, etimologicamente ha le stesse radici di copioso, e ciò designa una fonte di abbondanza, una prova di fertilità. Se l'originalità fosse ridefinita come qualcosa di abbastanza fecondo da produrre in abbondanza copie, il futuro del nostro patrimonio culturale sarebbe splendente. Potrebbe anche sopravvivere.















Солд. Давидов





















Premessa

*“Secondo i calcoli dell’ufficio doganale
di New York, tra il 1909 e il 1951
vennero importate nel paese
9428 opere di Rembrandt”.*

Marc Jones

Perché uno studio sulle falsificazioni artistiche? A quale scopo dovrebbe mirare una indagine, che si voglia interamente dedicata a un problema che sembra eludere tutte le possibili soluzioni? E ancora, di quanto coraggio e di quali strumenti deve essere dotato lo studioso che intende affrontare quello che ancora oggi è per molti un argomento tabù, delicato, a volte astioso, che non concede solidarietà tra le diverse competenze cui necessariamente deve fare capo per uscire dal groviglio delle interpretazioni e delle sovrainterpretazioni? Il concetto di autenticità è ancora valido oggi, dopo l’arte concettuale, nelle espressioni della contemporaneità? Se l’oggetto artistico non è più classificabile all’interno di un canone che lo collochi chiaramente come dipinto, scultura, architettura, musica, incisione, miniatura e se esso nasce dal lavoro di quello che non è più un autore, individuo definito dotato di una certa competenza artistica, ma si risolve nell’esito di una collaborazione interdisciplinare e multilinguistica in cui la pluralità degli apporti diventa il punto di forza, stiamo ancora parlando di prodotto artistico unico in senso classico? Se la fruibilità di tale oggetto non è più assicurata e resistente al tempo, se la sostanza di cui è formato non garantisce un accesso costante, coerente, se la sua forma diventa mutante e, a volte, si esaurisce con la prima esecuzione, l’oggetto artistico è ancora tale o diventa inesorabilmente un evento, transitorio ed effimero, catalogabile come atto irripetibile ma che assume sfumature semantiche proprie di altro dall’arte? In un momento storico in cui il museo rischia di diventare solo il luogo di conservazione dell’arte dotata dei sacri crismi del passato, l’opera non archiviabile, non classificabile all’interno di quel corpus di occorrenze canoniche, dove viene messa? Se il museo per secoli è stato il luogo della legittimazione artistica e si è eletto a detentore della nominabilità dell’artistico, ciò che in esso non si può più necessariamente trovare, a chi e in quale modo può affidare la sua propensione alla definizione dell’artisticità? Da quando alcune forme d’arte hanno iniziato a non avere nulla a che fare con la loro origine, con il loro autore e con lo spazio a esse precedentemente dedicato, come hanno trovato ragione di esistere in rapporto a ciò che era per definizione gesto unico volto all’individuazione di una certa artisticità ravvisabile anche attraverso un comune riconoscimento e situabile all’interno di un determinato contesto artistico?

Noi, storici e critici dell’arte, incontriamo le prime difficoltà volgendo lo sguardo alle Biennali, alle performances e alle installazioni e a tutte quelle manifestazioni artistiche in cui autore e opera d’arte si confondono in un unico oggetto, in un unico momento.

Si pensi alla Pop Art, dove la produzione si contraddistingue per l'utilizzo di oggetti di largo consumo, non usando i tradizionali mezzi pittorici e facendo della ripetizione una poetica artistica, o alla Body Art in cui l'artista e il suo prodotto sono fatti della stessa sostanza e sono indivisibili, inconsistenti l'uno senza l'altro, al Trash, alla Land Art, o alle pratiche performative e così via.

Siamo ormai molto lontani da quel modo di esprimere l'arte e di formulare un discorso su di essa, lontani dal modo in cui il passato ci aveva abituato a considerare un certo tipo di espressione artistica come pressoché unica forma possibile d'arte. È necessario piuttosto riconoscere che l'arte contemporanea propone delle soluzioni, talvolta ironiche, che indagano direttamente la nozione di autenticità e che sono a loro volta delle teorizzazioni artistiche, indagini filosofiche sulla loro stessa artisticità e sul problema relazionale esistente tra autore e opera, quindi è più che mai auspicabile oggi adattare gli strumenti e regolare le angolazioni dei punti di vista per non sprofondatare nel caos interpretativo e nel vago apprezzamento soggettivo che persevera con l'illeggibilità dei contenuti a favore di un accesso impressionistico all'opera che si rivela fine a se stesso.

Per il contemporaneo non può più bastare una teoria delle falsificazioni dai presupposti etici. È fondamentale riconoscere che è necessario cambiare strategia: osservare l'arte contemporanea e teorizzare l'autenticità in un fronte completamente nuovo e affatto nostalgico. Inoltre l'approccio esclusivamente storico potrebbe deformare la visuale ampia e strumentata che l'arte di oggi richiede.

Riteniamo che assumere un punto di vista analitico sulle falsificazioni possa essere una giusta angolazione per capire meglio cosa sia l'arte contemporanea, cosa sia l'arte in generale e, meglio, *quando* si tratti di arte. Altri punti di vista e altri approcci metodologici potrebbero a loro volta integrare il bagaglio necessario per questo viaggio alla scoperta della significazione artistica d'oggi ma, assumendo i falsi come *filtro* tra ciò che arte è e ciò che arte non è, perché riproducibile all'infinito, perché artigianato, perché evanescente quindi non trascrivibile o per mille altre ragioni di medium e forma, riteniamo di poter individuare alcune linee rosse del pensiero e dei fatti, poche ma giustificate coordinate di una *forma mentis* nuova, traiettorie di un modello in grado di esaudire se non altro qualche richiesta di chiarezza e applicabilità che doti il fruitore di una prospettiva, di una competenza, utile alla messa a fuoco di alcune occorrenze altrimenti inafferrabili, sensate ma insignificanti.

L'atteggiamento guida nello svolgimento di questo lavoro è stata la prudenza determinata dall'enorme mole di rischi nei quali ci si poteva imbattere, incognite sia nell'ordine della scelta dei casi studiati, sia nelle contrastanti posizioni di pensiero della letteratura utilizzata ma questa prudenza è stata scortata dall'ambizione volta a fornire, non una soluzione unitaria e impermeabile, ma il punto di partenza per un nuovo progetto di discussione più ponderato e consapevole.

Molti, se interrogati sul problema della falsificazione, più che muoversi alla ricerca di basi strumentali, pongono uno sguardo moralista, decisamente illuminante per una storia del gusto e dell'apprezzamento critico, per un'economia artistica ma affatto

utile sul piano epistemologico. Alla proposta di un approfondimento teorico, costoro propongono una abrogazione dei mezzi analitici, imparziali e oggettivi ma ritenuti secondari, a favore di una lezione anti-falsario, uomo immondo, inquinatore e truffatore.

Le falsificazioni sono un argomento astioso, anche il falsario stesso non ne vuole parlare, il collezionista iracondo promette denunce, il perito in difficoltà teme le smentite e anche l'esperto più audace incrocia le dita dietro la schiena.

Noi intendiamo anteporre il giudizio estetico e la ricerca dei significati a qualunque giudizio morale, il riconoscimento di ciò che pertiene al falso ci rivela ciò che contraddistingue l'originale e tale approccio è possibile solo prescindendo dai legami pseudo-affettivi, dai vincoli morali, dalle restrizioni legali. Un processo di creazione di falsi che qui intendiamo non affrontare, sarà per l'appunto la produzione dei cosiddetti falsi d'autore dichiarati, mentre quelli di cui ci si occuperà in questa sede sono i falsi il cui processo di creazione, di generazione (propriamente la falsificazione, la contraffazione, l'imitazione, la copia, l'opera *à la manière de* e via dicendo) tendono a dire qualcosa in più rispetto ai loro referenti originali, ingannano i sensi e la ragione, a volte mediante strategie proprie dell'ambito artistico di cui, lo vedremo, fanno parte a tutti gli effetti. Tra le pratiche artistiche e le teorie sorte su di esse si fonda la problematica che ha dato spunto a questo lavoro.

Ecco dunque illuminarsi le strade di questo scritto: l'arte, in quanto tale, per definizione e in maniera congenita ha un *alter ego*, che è il falso. *Alter* in quanto l'arte in tutte le sue forme ha un principio di originalità, una parentela con l'origine, autenticità che trova il suo altro nella falsificazione. Sono due aspetti diversi della stessa sfera, due momenti distinti di un'unica opera-operazione, il legittimo e l'illegittimo, il feticcio e la sua sconsecrazione, la moneta vera non sarebbe tale se non esistesse la moneta falsa, l'autore e il suo nome non avrebbero rilevanza se non esistesse qualcuno che possa minacciare la loro autonomia. Ci è parso necessario inserire le riflessioni sull'arte originale all'interno di categorie in cui autentico e falso siano il *termine complesso*, che si distinguano come due momenti di uno stesso percorso, siano frutto di una oscillazione i cui poli estremi possano essere individuati non più in autentico positivo o negativo ma come entrambi necessari e messi in dialogo, in rapporto alterno, ai fini di una migliore spiegazione del fenomeno. In tal modo si può giungere alla comprensione dell'arte cosiddetta originale: attraverso le sue falsificazioni.

Autentico e falso sono i due estremi di una continua tensione, si tratta di forze più che di forme, dato che non sono le opere stesse che sono originali o false, non è un fattore ontologico, ma è il discorso su di esse che le rende tali. Il tentativo di collocarle da una parte o dall'altra di questi due sistemi, in continua e reciproca trazione è lavoro imperituro di attribuzionisti ed esperti. Il tutto, l'insieme, originale e contraffazione come partenza e arrivo in uno stesso cammino, diventano allora un unico universo semantico in cui ciò che emerge è l'utile, l'interessante, il significativo e l'eloquente, non il feticcio, non il valore economico dell'autografo, non l'accorpamento in una sfera elitaria che assegni privilegi di statuto ontologicamente infondati e aleatori.

Consideriamo plausibile, e la storia lo conferma, una narrativizzazione di tale categoria: da falso a originale, da originale a falso attraverso momenti di verifica e di riflessione che guidano la comprensione di un medesimo oggetto. Ad esempio: “cosa significa riattribuzione?”

Questo scritto è il risultato di una ricerca iniziata diversi anni or sono che ha visto come primo oggetto di interesse la diversità e la molteplicità di tipologie di falsi nell'opera di Giorgio de Chirico. Il caso di questo pittore si distingue per le diverse serie di falsi/autentici che si potevano riscontrare nel *corpus* di opere in un certo modo legate al suo nome: i falsi eseguiti dai falsari che lui ha riconosciuto come tali, i falsi eseguiti dai falsari che lui ha successivamente, e forse per errore, fatto autenticare come originali, gli originali che ha denunciato come falsi e, infine, gli originali che ha salvaguardato nella sua *opera omnia* dimenticandone e omettendone forse intenzionalmente qualcuno. Gli eredi, l'attuale Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, sono ancora oggi implicati in vicende giudiziarie con falsari e proprietari di originali e il catalogo generale della sua opera curato da Claudio Bruni, non esclude definitivamente la possibilità di eventuali aggiornamenti dettati da nuove perizie e nuove acquisizioni al corpus. Anche la firma di Giorgio de Chirico è stata fondamentale oggetto di interesse perché, nonostante si trattasse di un segno riconoscibile della sua personalità artistica, in quasi ottanta anni di attività non ha mai smesso di evolversi e di divenire in questo modo fonte di dubbi attribuzionistici.

A partire dunque da quello studio¹, dalle sue spoglie, si sono aperte molte porte d'interesse e naturalmente si è ampliato il panorama delle possibilità. Una sorta di naturale proseguimento ma di necessaria rivalutazione degli esiti raggiunti: la curiosità di vedere se sia possibile la costituzione di un modello teorico delle falsificazioni artistiche, in quel contesto non contemplato; prendere in considerazione altri casi studio per constatarne le pertinenze, il valore e l'utilità nella formazione di un genere intelligibile da questo punto di vista, la ricognizione delle occorrenze significanti e interessanti in grado di dare una spiegazione alle apparentemente incomprensibili modalità in cui l'arte contemporanea si forma.

Non ci si è imposti fin dall'inizio di dimostrare la fattibilità o, al contrario, l'impossibilità di una teoria sul falso ma, in corso d'opera, i concetti, i casi studio, la letteratura sul tema, per altro molto ampia ma per lo più non specifica, hanno condotto alla formulazione di un pensiero unitario che si ritiene possa proporsi se non altro, come una prima, probabile, formulazione teorica. Le difficoltà nella scelta dei casi sono state di varia natura e intensità, l'offerta era davvero molto ampia e il mercato concorrenziale. Si è optato infine per una certa casistica non per il suo essere inedita ma perché permetteva di andare e venire dal momento empirico a quello teorico attraverso determinate procedure: un movimento dal basso all'alto e viceversa, dalla deduzione all'induzione senza soluzione di continuità. Il limite è stato posto confinando il panorama degli esempi nell'occidente moderno e contemporaneo, l'uno utile alla comprensione dell'altro senza pretese di esaustività.

¹ Chiara Casarin, *Autografia e allografia nell'opera di Giorgio de Chirico*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea D.A.M.S. Arte, Università degli Studi di Bologna, a.a. 2001.

Si tratterà, a ogni modo, di un viaggio all'interno di una problematica che ha voluto escludere a priori una storia dei falsi *tout court* in quanto avrebbe richiesto una limitazione temporale in contrasto con lo scopo scientifico della formulazione teorica.

Le storie dei falsi sono presenti in copiosi brani di letteratura artistica e sovente riguardano la narrazione di eventi curiosi e le fortune che un autore ha incontrato lungo il suo cammino artistico. Spesso si tratta di vere e proprie monografie in cui l'analisi e il procedimento storiografico si focalizzano sui lavori attribuzionistici che hanno permesso la localizzazione di singole opere o particolari produzioni. Una lunga tassonomia di fatti, trascrizioni di perizie, narrazioni di ipotesi vanno a formare quello che certamente è stato un punto di partenza implicito di questo scritto, una fonte di inestimabile valore, il quale ha dovuto integrare la conoscenza dei fatti alle riflessioni filosofiche soggiacenti. A questo proposito ci ammoniva già Cesare Brandi nella sua nota sulle falsificazioni in margine alla *Teoria del restauro* del 1963: "Si fraintendono le falsificazioni ove si crede di poterne trattare da un punto di vista prammatico, come storia dei falsi invece che partirsi dal giudizio di falso".

L'utilità ultima dello studio dei falsi risiede nella possibilità di considerarli un meta-linguaggio artistico per conoscere ciò che dell'arte è stato più apprezzato e per un vaglio di prim'ordine dell'artisticità di un oggetto. Si noti, dunque, la differenza tra storia dei falsi e analisi delle falsificazioni intese come processo creativo, come particolare modalità di enunciazione da parte di un determinato attore dotato di alcune competenze, come atto che coltiva in sé alcune conseguenze ermeneutiche fondamentali e che va a implicare il lavoro di un altro attore, il perito, l'esperto dotato di competenze e punti di vista diversi.

Un orientamento di questo tipo crediamo sia in grado di proporci una riflessione su una storia dell'arte inedita che potrà divenire una storia del gusto e dell'apprezzamento critico, legata a elementi valoriali, una storia sociologica dell'arte, una riflessione sui risvolti nascosti di una procedura sempre latente e di ampia portata. Non si propone infatti la valutazione dei singoli casi portati ad esempio, per ciascuno di essi sarebbe necessaria una intera monografia con lavoro di ricerca sul campo e di *expertise*. Qui si intende, diversamente, spalancare le finestre delle possibilità, senza alcuna pretesa di attribuire in modo inedito qualche oggetto storico al suo nuovo e impreveduto autore.

Un altro valido motivo per occuparsi delle falsificazioni è stata la constatazione dell'interesse che suscitano, che è manifestato attraverso pubblicazioni di volumi, articoli nei quotidiani e nei settimanali anche non specializzati e l'organizzazione di esposizioni, convegni, incontri sul tema con un grande plauso di pubblico. È stato detto che la valorizzazione del falso sta cambiando e ci si sta orientando verso una vera e propria estetica della contraffazione. I falsi ottengono questo successo forse anche perché sono un problema sociologico di pratiche e contesti, credenza e persuasione, manipolazione delle conoscenze e argomentazione delle ipotesi.

Il presente lavoro è suddiviso in due parti in cui la prima ha un taglio strettamente teorico mentre la seconda indaga più propriamente le pratiche coinvolte. Nel primo

capitolo si attraverseranno, approfondendone gli esiti euristici, i concetti stessi di autentico, falso, originale, copia sia da un punto di vista strettamente linguistico sia affrontando comparativamente il pensiero di alcuni tra gli studiosi che maggiormente si sono occupati di questo problema. Umberto Eco, Nelson Goodman, Jorge Luis Prieto e Gérard Genette hanno offerto materiale insostituibile dal punto di vista teorico e inestimabile da quello funzionale per la formulazione di un modello generale che vuole necessariamente essere esito di integrazioni reciproche e scambi in quanto costoro sono rappresentanti delle discipline convocate e precursori del pensiero avanguardistico, post-moderno, che la tematica dell'autenticità in arte ha richiesto. Questa, una volta sedimentata a livello concettuale e di definizione è stata articolata, nel secondo capitolo, in vista della sua affermazione mediante le relazioni che instaura e dalle quali a sua volta viene generata: se essa è relativa a un giudizio e non ha a che vedere con un ordine ontologico è perché assume in diverse fattezze le relazioni con un determinato autore, con una certa epoca e con una presupposta artisticità. In questo senso ci è sembrato fondamentale partire dall'idea che vi siano diversi tipi di manifestazione dell'autentico e che questo abbia sempre a che vedere con una definizione dell'arte basata sulla risposta alla domanda: *quando è arte?*

L'alternarsi dei diversi approcci empirici, quello dell'esperto e quello del falsario, hanno condotto nel terzo capitolo lungo la perigliosa analisi di alcuni casi studio che si sono dimostrati a un tempo sia esemplari sia al limite delle possibilità interpretative e che hanno consentito di sfruttarne la duttilità per indagare strategie e competenze delle figure professionali chiamate in causa. Al centro di queste riflessioni vi sono stati i concetti di influenza e citazione, le strumentazioni del conoscitore quali l'*occhio* e le attrezzature scientifiche nell'andirivieni di attribuzioni, disattribuzioni e riattribuzioni. Mentre nel primo capitolo, la valenza metalinguistica delle falsificazioni poteva essere concentrata in un *discorso dell'opera*, nel terzo, relativo al lavoro d'*expertise*, ci si è rivolti al *discorso sull'opera* e sulla sua formulazione ricca di implicazioni retoriche.

La seconda parte affronta più da vicino alcuni casi che si sono imposti all'attenzione per la loro paradigmaticità. Nel quarto capitolo si è fondata la riflessione sulle necessità teoriche della nozione di restauro e sulle possibilità offerte dai sistemi notazionali digitali. I casi più analizzati sono stati: il restauro definito com'era, dov'era e il restauro a distanza relativo alla restituzione delle *Nozze di Cana* del Veronese al refettorio benedettino dell'isola di San Giorgio mediante il facsimile realizzato dalla Factum Arte. Nell'ultimo capitolo, la visuale si è concentrata in un dettaglio estremamente eloquente per la nozione di autenticità, in quello che abbiamo chiamato il *discorso nell'opera*: la firma. Oggetto strategico ricco di possibilità e di forme, dispositivo a volte ingannevole ha concesso alla riflessione di volgersi nei pressi dell'instaurazione di una nuova possibilità interpretativa, un nuovo modo di intendere l'arte.

All'uscita da un'epoca in cui l'autore e l'autorialità hanno dettato legge in termini di autenticità, in cui le alternative possibili circolavano tra i regimi autografico e allografico, alcuni esempi di manifestazioni artistiche contemporanee hanno dimostrato l'at-

tualità delle ipotesi, tra gli altri citati, di Michel Foucault e Roland Barthes sulla *funzione autoriale*. Il regime poligrafico inteso come ibrido fecondo tra quello di autografia e allografia sviscerati nel primo capitolo, è il nucleo propositivo di questo lavoro e al tempo stesso si configura come la chiusura del cerchio problematico inaugurato a livello concettuale fin dalle prime ipotesi. Tra i diversi capitoli le *liaison* conducono e sorreggono le riflessioni proponendo di volta in volta la revisione degli esiti sottolineando le principali questioni affrontate e introducendo ciò che sarà offerto nelle pagine a seguire. La nozione di efficacia, ricorrente all'interno del presente lavoro, si riferisce non solo al potere passionale che le opere, sia false che originali, eserciterebbero sul fruitore ma anche al modo in cui quest'ultimo lavora su di esse e da queste si fa ascoltare. Le strade si diramano, le discipline coinvolte reclamano approfondimenti, i singoli elementi della teoria richiedono ulteriori specificazioni, dimostrazioni, indagini e, perché no, falsificazioni.

Il lavoro non è terminato, anzi, ne occorrerà ancora molto, ma per ora, riteniamo di aver prodotto se non altro, uno squarcio nel silenzio e articolato un punto di partenza, uno spunto per un'ulteriore riflessione criticamente ancorata.

1. “De Authentico”. Il discorso dell’opera

*La vérité et la mensonge ont souvent
leurs visages conformes et leurs
allures pareilles.
Montaigne*

1.1 I confini semantici dell’autenticità

Spesso il giudizio rimane sospeso. Il dialogo si dissolve in un silenzio imbarazzato quasi a voler celare gli effetti che il dubbio ha prodotto in quello che un attimo prima era un lesto fluire di idee e certezze. È ciò che succede parlando di *autenticità* e *falsificazioni* artistiche. Quello che sembra un argomento di dominio pubblico, un campo all’interno del quale, chi più chi meno, ha una certa esperienza, di cui si è fatto in un modo o in un altro una chiara idea e sul quale non manca mai qualche aneddoto illuminante, d’un tratto, immergendovisi, diviene quasi inafferrabile, complesso e le categorie precedentemente ipotizzate sfumano in tanti piccoli pensieri sconnessi che lasciano per lo più insoddisfatti entrambi gli interlocutori.

Il tentativo di dar voce a una considerazione sul tema, fondata empiricamente, inevitabilmente si trasforma in un problema ontologico ed epistemologico e non se ne trae, il più delle volte, nulla più che una notizia curiosa di cronaca artistica. Fatto dopo fatto, l’elenco dei casi si allunga, le opere falsificate si rivelano molte di più di quante si credeva e in maniera direttamente proporzionale cresce quella necessità di capire cosa ci sia dietro. Sorgono spontanei, allora, alcuni fondamentali quesiti.

Cosa significa che un’opera prima è autentica e poi, la stessa, è falsa?

L’arte contemporanea poi, non fa che stare al gioco, malleabile, multiforme, prestandosi come ferro incandescente sotto i colpi d’un martello instancabile e gli esperti, i periti s’affannano a cercare una verità talvolta lampante ma ancor più di frequente, insondabile e sorniona simile a quelle categorie critiche – come scultura o *performance* – così sfuggenti e alle quali oggi le opere non intendono più tacitamente far parte.

L’arte contemporanea, in effetti, pone diversi problemi teorici ma tra questi la nozione di *autenticità* spicca iridescente.

Che cosa sono i falsi? Come si pongono e si impongono? Quando funzionano? L’autenticità, in effetti, ci sembra il problema estetico delle teorie contemporanee che si rivolgono all’arte in generale e ciò per più di una valida ragione. Appurando la natura di contraffazione di un oggetto artistico lo si svuoterebbe della sua efficacia artistica¹,

¹ J. Max Friedlaender, (1995: 154) sosteneva che la falsificazione sia “un atteggiamento intellettuale di calcolo astuto e furtivo [che] si sostituisce all’attenta e onesta fatica del copista. Di fronte allo smascheramento, all’affettazione e all’ipocrisia che intorbidano l’arte, l’esperto diventa un criminalista”. Ma in seguito vedremo come

comunicativo-passionale, lo si priverebbe della sua artisticità, della sua possibilità di rientrare nel novero delle arti, relegandolo a una classe di oggetti inferiori, d’artigianato, di produzione in serie. Infatti, l’autenticità dichiarata di un qualunque prodotto e cioè la *dimostrazione* che esso ha una certa relazione con un dato autore, conferirebbe all’oggetto stesso lo statuto di prodotto artistico. Ma di questo ci occuperemo più approfonditamente nelle prossime pagine.

A livello di analisi semantica dei termini, è utile affrontare fin da subito la questione dell’apparente sinonimia tra autentico e originale.

L’uso comune di questi due termini ha fatto sì che con il passare del tempo, divenissero pressoché intercambiabili ma, in questo momento, l’etimologia occorre in nostro soccorso e sottolinea in particolare l’attenzione all’ambito produttivo nel termine originale, ponendo l’accento sul momento della generazione dell’oggetto, sul luogo e sugli eventi che ne hanno permesso l’istanziamento: da *origo-originis*, proprio del luogo di origine, che è nuovo.

Il termine autentico ha quel risvolto semantico più prossimo alla figura dell’autore e di chi in generale ha consentito la nascita dell’opera: “che proviene con certezza da chi ne è indicato quale autore”.

Ma, d’altro canto, il concetto di originale può includere quello di autentico dando per scontato, giustamente, che l’autore abbia ruolo attivo nel dare origine a un oggetto d’arte².

La fondamentale importanza di una riflessione, che ponga l’accento sulla duplice valenza dell’originalità, è ampiamente argomentata da Jean-Marie Schaeffer il quale, affrontando la problematica dell’artisticità delle manifestazioni e delle pratiche attuali, sostiene che:

En effet, s’il existe une évidence qui sous-tend la hiérarchisation contemporaine dans le domaine des arts plastiques, c’est bien celle qui pose une corrélation directe entre l’éminence d’une œuvre et son originalité. Cette dernière se décline selon deux aspects: un aspect absolu – celui de la singularité de l’œuvre en tant qu’elle trouve sa source unique dans le moi artistique dont elle est l’expression – et un aspect relatif – celui de sa nouveauté, au sens de son écart par rapport à la tradition à laquelle elle s’arrache. [...] l’écart et la nouveauté deviennent [...] le critère qui décide de leur appartenance ou non au domaine de l’art³.

Anche se Schaeffer utilizza il termine *singolarità* al posto di quello da noi proposto di *autenticità* per differenziarlo da *originalità*, il concetto non cambia.

Il nostro uso del lemma consentirebbe in effetti di considerare naturalmente au-

anche un falso possa conservare un’efficacia artistica pari o superiore a un originale e come questo giudizio a priori sia oggi dal punto di vista estetico ampiamente sorpassato.

² Apparentemente ovvia, questa affermazione può sollevare notevoli problemi teorici come quando, ad esempio, si parla dell’autore di una *pièce* teatrale (che può essere deceduto da secoli) e dell’opera d’arte come messa in scena di tale *pièce*.

³ Nathalie Heinich e Jean-Marie Schaeffer, (2004: 73).

tentiche anche quelle opere definite multiple o comunque a oggetto d'immanenza non unico, prodotte da un autore del quale siano l'espressione. La nozione di *singularità* potrà risultare utile in un secondo tempo quando si analizzeranno in dettaglio i modi di esistenza delle opere d'arte proposti da Gérard Genette⁴. È certo che anche l'aspetto di novità contemplato da Schaeffer è determinante per il conferimento di artisticità a un oggetto⁵.

Dal punto di vista semantico, le nozioni di autenticità e originalità appena considerate stanno a capo di una costellazione di concetti affini, confinanti e talvolta vicari in grado di adattarsi alle più strette esigenze della critica e dell'*expertise*. Non solo. Da un lato, questi termini appartenenti alla stessa sfera di senso diventano un vocabolario comunemente utilizzato anche in ambiti molto diversi da quello della critica artistica, come quello giuridico o religioso, dall'altro lo stesso termine – *autentico* – viene utilizzato, nell'accezione che gli è conferita oggi, solo nella letteratura relativamente recente. Ciò fa supporre che il contenuto, che un tale termine veicolava nei secoli scorsi, non fosse lo stesso che si percepisce nella contemporaneità. Per questi e altri motivi che vedremo in seguito, una definizione univoca di autenticità pare utopica e, soprattutto, parziale. Per ora, accoglieremo le definizioni che ne danno le voci più autorevoli per poi raffrontarne la validità e la reciproca compatibilità.

Partendo dal presupposto che la nozione di falso sia intelligibile solo laddove vi sia quella di autentico a cui possa contrapporsi (autentico VS falso), diviene necessario definire i concetti, così come li intendiamo⁶, il rapporto di interdefinizione ed è rilevante sottolineare la molteplicità di sfumature che scaturiscono già da una prima indagine sui due lemmi nei dizionari.

Innanzitutto l'etimologia. Autentico: dal greco *αὐθεντικός*, derivato dal verbo, *αὐθεντέω*, *avere piena autorità, agire da sé medesimo*, da *αὐτός*, *egli stesso*, ed *έντός*, *entro* (che risponde al latino *intus entro*), dicesi di ciò che ha autore certo e perciò fa autorità. Quindi *autentici* sono gli atti solennemente fatti per mano di notaio o altro pubblico ufficiale e una volta che sia stato emesso nei loro riguardi un giudizio autorevole che li ha resi falsi o autentici.

Originale: *originalem*, dal latino, *originem* origine e terminazione, che indica appartenenza. Dall'origine, non copiato, non imitato. Qualsiasi cosa e opera che è la prima a essere fatta dalla quale si traggono copie. Il manoscritto da cui si ricava la stampa.

Dall'altro lato abbiamo l'etimologia di falso e di contraffare che rappresentano i termini chiave ai quali facciamo riferimento in relazione a questa prima indagine se-

⁴ Cfr. Cap. 1, §1.3.2.

⁵ Cfr. Cap. 2, § 2.1.

⁶ Nel corso di questo lavoro si è avuta più volte l'occasione di incontrare testi che descrivono l'abitudine orientale a invalidare la distinzione tra falso e originale. Effettivamente sarebbe un argomento estremamente interessante e utile e guiderebbe la riflessione sulle falsificazioni in un versante più completo, ma per l'economia di questo lavoro, come si è detto, ci si è limitati alla contemporaneità occidentale e alle sue riflessioni filosofico-estetiche.

mantica⁷. Falso, dal latino, fal-sus, participio passato di fallere, *far porre il piede in fallo*, da cui *gabbare, circonvenire, ingannare*. Che non risponde al vero, alla realtà, erroneo, sbagliato, fraudolento. Per il termine “contraffare” troviamo l’etimo *contra*, che vale *di fronte, di rimpetto* e fare. “Fare come altri fa, cioè *imitarlo* nei gesti, nella voce, nel modo di favellare, per lo più col fine di ingannare, di destare delle risa, trasformare, adulterare, falsificare”.

Le argomentazioni addotte per spiegare e uniformare un seppur labile concetto di falso vengono semplicemente capovolte e riutilizzate per la definizione di autentico. E questo capovolgimento è fruttifero. Ma se, all’inizio, tutte queste categorie sembrano tanto più evanescenti quanto più si tenta di metterle a fuoco, la trasformazione apporta, in un secondo tempo, delle mezze tinte, dei corollari altrimenti impercettibili che da un lato, astraendosi, amplificano il raggio d’azione dei concetti chiave e dall’altro ne conferiscono quella ricchezza di senso così idonea alla formulazione di un quadro generale in grado di renderne conto.

È originale sia ciò che può dimostrare una certa relazione con chi ne è l’autore, sia ciò da cui si traggono delle opere seconde (copie, interpretazioni, imitazioni, traduzioni...), sia ciò che proviene da un tempo e da un luogo definiti che conferiscono all’oggetto determinate proprietà. Per opposizione, è originale ciò che non è falso, per lo meno in un determinato momento.

Dal punto di vista terminologico, una nozione chiave all’interno di questa problematica è quella del termine doppio di cui si occupa Umberto Eco⁸ utilizzando le specificità semantiche e tattiche delle repliche.

Succede, infatti, che ci siano repliche riuscite, i doppi, e repliche non riuscite, ovvero i falsi⁹.

Ma in che modo questo accade? Eco riconosce tre possibilità di rapporto tra un’occorrenza e il suo modello (cioè tra una replica e l’originale, tra un oggetto e il suo doppio, tra un antigrafo e un apografo¹⁰): “(a) segni le cui occorrenze possono essere replicate indefinitamente seguendo il modello del proprio tipo; (b) segni le cui occorrenze, anche se prodotte secondo un tipo, posseggono alcune proprietà di unicità materiale; (c) segni in cui occorrenza e tipo coincidono o sono comunque assolutamente identici”. Le repliche riuscite vengono chiamate dunque doppi e

si intende per replica assolutamente duplicativa una occorrenza che possiede tutte le pro-

⁷ Dal *Dizionario della Lingua Italiana Zingarelli* (2005).

⁸ Umberto Eco, (1975: 240 e segg.).

⁹ Cfr. Jean-Pierre Vernant, (1968; trad. it: 345) per una definizione di “doppio” in riferimento al *kolossos* ma al contempo utile in quanto conserva al suo interno le particolarità di “sostituto dell’assente”, “realtà esterna al soggetto, ma che nella sua apparenza stessa, s’opponne per carattere insolito agli oggetti familiari, allo scenario consueto della vita”. Il “doppio” è un concetto che ha prodotto particolare fascinazione in filosofi, storici e teorici d’ogni tempo e che, di conseguenza, meriterebbe una trattazione a sé stante.

¹⁰ Si vedano per completezza le definizioni che vengono suggerite in Monica Centanni, a cura di, (2005: 29).

prietà fisiche di un'altra occorrenza [...] Una replica perfetta de La Pietà di Michelangelo che fosse capace di rendere ogni minima venatura del marmo, avrebbe le stesse proprietà semiotiche dell'originale. Se poi la società accorda un valore feticistico all'originale, ciò riguarda una teoria delle merci¹¹.

In *Falsi e contraffazioni*¹², il semiologo riprende, secondo un'ottica peirciana, la nozione di doppio precedentemente formulata, specificandola come *occorrenza fisica (token) che possiede tutte le caratteristiche di un'altra in riferimento a un tipo (type) astratto*.

In una prospettiva più ampia, riferita alle contraffazioni e ai falsi in senso generale, Eco definisce i pseudo-doppi i quali sarebbero diversi dai doppi in quanto avrebbero alcune determinazioni differenzianti come la priorità temporale, che è rilevabile in un oggetto solo qualora ci si riferisca a informazioni estraibili dal contesto storico, la priorità legale, nel caso in cui la contraffazione sia perfetta e sia dunque necessaria una decisione legale in merito, l'associazione evidente o presunta, se per caso si riesce a stabilire una relazione con un autore per mezzo di una firma o per altre indicazioni visibili e, infine la pseudo-associazione dove vige la regola dell'intercambiabilità valida prima delle avanguardie solo per i prodotti industriali di serie. Vedremo come queste specificazioni terminologiche risulteranno essere degli strumenti indispensabili ai fini teorici ipotizzati.

Per concludere questa panoramica sull'utilizzo dei lemmi pertinenti a una problematica delle falsificazioni diremo che nel caso in cui un oggetto, doppio esatto di un altro, venga per questo ultimo scambiato, con *intenzionalità* o meno, è un falso e che quindi alla base dei processi di falsificazione vi è la conoscenza delle regole che consentono la duplicazione in quanto "duplicare non è rappresentare né imitare (nel senso di fare una immagine di) ma riprodurre, attraverso procedimenti uguali, uguali condizioni"¹³.

Come già brevemente suggerito, ciò di cui ci si vuole occupare in questo lavoro è la problematicità di una nozione come quella di *falso* considerata dal punto di vista della categoria *originale, autentico* e non del *falso* come contrario di *vero* – nel qual caso si dovrebbe adeguatamente armarsi per un confronto con la filosofia di ogni tempo. L'evidenza con cui si riesce a circoscrivere il dominio di interesse opponendo al concetto di autenticità quello di falsità, induce a ricercare, mediante le stesse modalità, le definizioni che di quest'ultimo sono state date.

Per quanto, effettivamente, la circolarità dei significati di questi termini sia tutt'altro che d'aiuto, una volta considerata qualche altra ragguardevole spiegazione data nel corso di riflessioni storiche, filosofiche ed estetiche recenti, potremmo proporre una accezione sintetica che riterremo più utile ai nostri fini e più semplice all'interno di

¹¹ Umberto Eco, (1975: 242).

¹² Umberto Eco, discorso inaugurale al Convegno *Fälschungen in Mittelhalter*, organizzato a Monaco di Baviera pubblicato in, *Vs Versus: quaderni di studi semiotici*, 46, gennaio-aprile 1987, Milano, Bompiani, dopo essere stato rivisto per la partecipazione al Convegno tenutosi all'Università di Bologna nell'a.a. 1986-1987 di cui il numero 46 di *VS Versus* costituisce la pubblicazione degli atti.

¹³ *Ivi*.

questo sistema interdefinito, che scansi definitivamente la struttura a ombrello di queste semantiche del *falso* che spesso vengono utilizzate.

Nell’Enciclopedia Universale dell’Arte edita da Sansoni, la voce *falsificazione*, oltre a proporre un’interessante panorama storico sui metodi e sugli aspetti del fenomeno, pone l’accento sull’*intenzionalità* di colui che la pratica e sul presupposto imprescindibile che “la falsità stia nel giudizio e non nell’oggetto”¹⁴. Cesare Brandi, riprendendo ciò che verrà pubblicato successivamente come appendice nella *Teoria del restauro*¹⁵ firma la prima parte della definizione e pone quelle che saranno le fondamenta di un approccio che si voglia scientifico e affatto impressionistico al problema.

Si fraintende la falsificazione ove si creda di poterne trattare da un punto di vista prammatico, come storia dei metodi di fabbricazione dei falsi, invece che partirsi dal giudizio di falso. Ciò che risulterà subito esplicito se si pon mente che il falso non è falso finché non viene riconosciuto come tale, non potendosi infatti considerare la falsità come una proprietà inerente all’oggetto¹⁶.

Brandi, in questo ormai celebre passaggio, oltre a instaurare il giusto modo di considerare le falsificazioni e cioè a considerarle come non tali fino al loro riconoscimento, introduce una delle problematiche più forti relative al problema e cioè quella del ruolo di chi intende produrre un falso, della sua intenzionalità. Essendo solo nell’intento il fondamento del falso e non nell’oggetto prodotto.

In base all’*intenzionalità* di colui che esegue l’opera falsa, si possono dare due casi distinti i quali a loro volta conducono a diverse possibili interpretazioni del termine: nel primo caso viene prodotto un oggetto, un candidato doppio, che somiglia molto o apparentemente del tutto per forma, materiali utilizzati e dimensioni a una determinata opera d’arte con l’intento specifico di ingannare l’interlocutore in merito alla sua consistenza materiale, alla provenienza, alla datazione e all’autore di cui porterebbe la firma inducendolo a ritenerlo l’originale. Nel secondo caso, viene immesso nel commercio specializzato – aste, gallerie, musei – un oggetto che, anche se non è stato prodotto con l’intenzione fraudolenta, potrà in un modo o nell’altro essere confuso con l’autentico per le maggiori o minori soddisfazioni economiche del venditore.

Di conseguenza, se viene a mancare l’intenzionalità all’inganno, il falso cambia statuto e diventa un testo d’altra natura, sempre della stessa forma, fatto dello stesso materiale e nelle stesse dimensioni solo che non è un falso ma diviene per definizione una copia o una imitazione. La copia e il falso sono due oggetti ben distinti: la copia può non essere falso quando ad esempio viene eseguita a scopi di studio, un falso non è copia quando, ad esempio viene eseguito imitando lo stile di un noto artista per eseguire quello che viene definito un oggetto *à la manière de*.

¹⁴ *Enciclopedia Universale dell’Arte*, vol. V, Firenze, Sansoni, (1958: 313).

¹⁵ Cesare Brandi, (1963).

¹⁶ *Enciclopedia universale dell’Arte*, vol. V, Firenze, Sansoni, (1958: 312).

In linea generale, l'intenzione dolosa, lo scopo di ingannare, è a tutti gli effetti il *quid* differenziante tra una copia, che comunque deve avere una certa somiglianza con l'originale, e una contraffazione. I termini in gioco cominciano a essere molti e, alcuni più e alcuni meno, necessitano di una definizione anche se, momentaneamente, parziale.

Umberto Eco¹⁷, propone di definire contraffazione quell'oggetto che, manifestando una forte somiglianza con un altro, possa per quest'ultimo essere scambiato mediante la dichiarazione di qualcuno. E, per inciso, vi sono delle condizioni necessarie e sufficienti per poter definire un'opera una contraffazione, ovvero: che vi siano due oggetti prodotti da qualcuno in un determinato momento, che condividano una forte somiglianza e che ci sia qualcuno disposto a dichiarare che siano indiscernibili.

I falsi dunque riguardano i casi in cui: c'è un oggetto che per via della sua somiglianza con un altro, può essere scambiato per questo, oppure quando c'è un oggetto falsamente attribuito a un autore. Se si agisce intenzionalmente c'è *menzogna*¹⁸ e l'intento doloso sta alla base della definizione giuridica corrente di contraffazione. Dal punto di vista teorico, però, è ovvio che il giudice, o colui che dichiara tale identità, può agire in buona fede operando così una semplice falsa identificazione e propriamente dando dunque vita a un falso.

Il problema che si pone dinanzi alla somiglianza o alla identità non è, quindi, un problema ontologico ma è un problema pragmatico sia perché è facoltà di qualcuno operare questa distinzione, sia perché questa facoltà dipende dal contesto e dalle assunzioni culturali ed entrambe queste prerogative collaborano alla costituzione di questa "pretesa di identità" che è il fondamento del falso.

Secondo Eco, un dipinto a olio è un oggetto così complesso da poter essere considerato unico e *tipo di se stesso*. L'unicità data dalla sua origine e la complessità formale che lo contraddistinguono sarebbero i due elementi che vanno a formarne l'*autenticità autoriale*¹⁹. Se esistesse dunque un oggetto in grado di mettere a rischio questa autenticità e qualcuno in grado di operare una falsa identificazione, si avrebbero i tre grandi casi in cui il falso si manifesta:

i) la *contraffazione radicale*, – quando qualcuno opera la falsa identificazione con intento doloso o in buona fede; quando si ha una copia di un dipinto eseguita dall'autore dell'originale. Si pensi a de Chirico, e quando, mediante restauri inopportuni si altera l'originale compromettendone l'integrità estetica o archeologica, originaria.

ii) la *contraffazione moderata*, – che si ha quando due oggetti non vengono dichiarati

¹⁷ Umberto Eco, (1987: 166).

¹⁸ Jacques Derrida, (2005).

¹⁹ Si vedrà nel cap. 2, § 2.3 come quella che a questo punto del suo discorso Eco definisce priorità temporale sia determinante per definire l'antichità che un'opera deve dimostrare in riferimento alla sua autenticità. Cfr. Eco, (1987: 168-169): "Frequentemente nella pratica dei collezionisti, la priorità temporale diventa più importante della presenza di tratti irriproducibili. Così nella scultura [...] la priorità temporale gioca un ruolo cruciale, anche se l'originale può aver perso alcuni dei suoi tratti (ad esempio il naso è rotto), mentre la copia è esattamente come l'originale era originalmente. In questi casi si dice che il feticismo artistico prevale sul gusto estetico" o, come direbbe Brandi, l'*istanza storica* prende il sopravvento sull'*istanza estetica*.

identici ma intercambiabili: il caso in cui all’interno di un museo viene esposta un’opera (copia) in sostituzione dell’originale prestata.

iii) la *contraffazione ex-nihilo*, – all’interno della quale si trovano le opere eseguite *à la manière de*, come il celebre *Gatto* di de Chirico o ancor più alla *Cena in Emmaus* di Van Meegeren, che sono casi in cui si ammette apertamente la natura imitativa dell’oggetto.

Operare dunque una falsa identificazione equivale a decretare, per un periodo di tempo più o meno lungo, a quale categoria l’oggetto in questione appartiene.

Ecco perché falsificata e autenticata corrispondono, dunque, alle due sanzioni prodotte nei due momenti terminativi di un processo decisionale relativo allo statuto dell’opera presa in causa che per comodità e prassi consolidata viene definita falsa o autentica. Pur correndo il rischio di ripeterci, la falsità non è interna, non è una caratteristica dell’oggetto, è, come abbiamo ricordato poco fa, una *pretesa di identità*. La falsità, così come l’originalità, sono un discorso *sull’oggetto*, esterno a esso e da esso indipendente caratterizzato e definito solamente dall’intento, o, in ultima analisi, dalle conoscenze dell’attore coinvolto.

Come sostengono Eco e Brandi, in modo per lo più concorde, è l’*intenzionalità* o la disposizione di qualcuno, chiunque esso sia, nel dichiarare qualcosa in merito all’autenticità di un oggetto artistico, a cambiare lo statuto dell’oggetto e non una sua proprietà intrinseca. Dopo il vaglio e il verdetto dell’esperto o chi per esso, l’opera diventa falsa (oppure una copia, oppure una riproduzione), o autentica, così come un’opera è falsa, o autentica, se realizzata a quello scopo (intenzionalmente).

Raccontando un aneddoto sull’interpretazione di un brano di Debussy, *La Cathédrale Egloutie*, Franco Fabbri²⁰ mette in luce la facilità con cui un’arte come la musica, posseda livelli intermedi di autenticità:

- i) vi è uno spartito che potrebbe essere l’oggetto che detiene l’autenticità,
- ii) vi sono molte esecuzioni (diverse tra loro) di quello spartito,
- iii) vi è infine l’esecuzione di quello spartito eseguita da Debussy e registrata in un rullo ma che, nel punto in cui maggiormente le altre interpretazioni si diversificavano, *sbaglia* la lettura. Il che fa pensare che in quel punto l’autore abbia (volutamente?) trascritto in modo ambiguo la partitura.

Questo fatto esemplifica bene secondo Franco Fabbri, “l’intreccio esistente tra partitura, esecuzione e registrazione nella definizione della mobile e ambigua identità di un’opera musicale” dove l’opera a quel momento considerata, in una qualsiasi di queste sue forme, sarà più o meno attendibile dell’altra. Ciò significa che nel momento decisionale, nella fase della sanzione, l’attribuzione di autenticità può essere problematica e ricca di riserve.

Un duplice processo, dunque: prima si tratta di una pratica produttiva e poi di un atto decisionale. Un dipinto è falso quando o è il risultato di un processo di falsificazione

²⁰ Franco Fabbri, 2006, *La musica: un falso molto autentico, veramente fasullo*, in Paolo D’Angelo, (a cura di) 2006, “Rivista di Estetica”, 31 (1-2006), anno XLVI, Torino, Rosenberg and Sellier, pp. 161, 164.

che lo ha portato a diventare materialmente quello che vediamo oppure quando è stato per lui deciso e attribuito quello statuto.

Opera autentica significa allora opera autenticata che, mediante questo conferimento di statuto mantiene e può iniziare a dimostrare una determinata relazione con un autore, con un luogo da cui proviene o nel quale è conservata e con un tempo, più o meno remoto, dal quale giunge a noi ricca di tracce e di memoria. L'essere autentico non viene riconosciuto come tale mediante una approfondita ricognizione ontologica delle molteplici proprietà intrinseche. Questa indagine che è molto simile per le tecniche al restauro, si limita a riconoscerne semmai le caratteristiche preventivamente supposte (a confermare inferenze) oppure, al contrario, si consacra allo svelamento dei falsi attraverso l'identificazione di tratti che non possono essere pertinenti con un originale²¹. Nessuna delle proprietà dell'oggetto, dicevamo, consente di conferire a esso una qualsivoglia sorta di marchio di autenticità dato che il giudizio, e solo questo (una sanzione), è preposto alla decisione sia pure a tempo determinato.

La sanzione, in effetti, non ha valore perenne. Se dal punto di vista legale le cose stanno in modo profondamente diverso²², dal punto di vista critico è innegabile la possibilità di ritrattare una decisione precedentemente presa per il fatto che esiste la possibilità per un'opera di essere autentica o falsa in due momenti storici diversi.

Infatti, in qualsiasi momento venga presa in considerazione, l'opera al vaglio si trova in un particolare punto del percorso che unisce i due termini della contesa: da un lato vi si trova la dichiarazione di autenticità, dall'altro vi è il giudizio di falsità.

I falsi hanno dunque, sempre, un valore metalinguistico e di conseguenza epistemologico, un valore economico giuridico (funzionano da parametro, istruiscono i legislatori, e addirittura diventano preziosi economicamente da essere a loro volta falsificati) e, infine un valore artistico, quante volte il falsario ha superato l'autore dell'originale? Ecco spiegato il titolo di questo lavoro.

²¹ Ma sull'efficacia e sulle metodologie dei processi analitici e d'*expertise* torneremo in seguito dove sarà dedicato grande spazio alle competenze delle diverse figure professionali coinvolte.

²² Fabrizio Lemme, *Sentenza di falsità: è giusto che sia per sempre?* in "Il Giornale dell'Arte", 195, gennaio 2001, p. 80. In questo articolo, il professore di Diritto Penale dell'Università di Siena, si chiede se un artista abbia la facoltà di espungere *per sempre* un dipinto da lui prodotto e da altri acquistato, nonostante sussista la possibilità di "rivalutare" e reinserire l'opera nel catalogo dell'artista stesso. Una sentenza, nel caso considerato in particolare da Lemme, di cinquant'anni precedente, aveva dato "la prerogativa quasi assoluta di disconoscere un'opera d'arte" al pittore il quale ne aveva sostenuto la falsità ottenendo facile vittoria e disponendo la cancellazione della firma dalla tela. Oggi le cose stanno diversamente: l'artista è "soggetto all'onere della prova sia quando afferma sia quando disconosce la propria paternità intellettuale". Quindi oggi, che valore ha quella sentenza del 1956? Nel Codice Civile si stabilisce che il contenuto di una sentenza passata in giudicato fa stato a ogni effetto chiudendo ogni lite. Ma, trattandosi di un bene culturale, non solo di un bene di proprietà privata, il giudicato rischia di bloccare le ricerche storico-artistiche sull'opera in questione e, il giudizio giuridico "non si estende agli storici dell'arte e agli studiosi in genere che ne potranno tenere conto solo ai fini della cronaca e non come limite al loro diritto di opinione". Ricostruendo la "storia esterna" del dipinto e in base all'articolo 21 della Costituzione è possibile rimettere in discussione quanto deciso con autorità di giudicato. Cfr. inoltre F. Lemme, 1995, *La contraffazione e l'alterazione delle opere d'arte nel diritto penale*, Padova, Cedam.

1.2. Il valore metalinguistico dei falsi

*Un’epoca si riconosce anche
da come falsifica.
Menti, e ti dirò chi sei.
Roberto Lambertini²³*

Pare non sia possibile scrivere una “storia dei falsi d’arte”. In effetti si tratterebbe di riscrivere la Storia dell’arte, o meglio, una storia di quegli oggetti artistici che vengono reputati originali, assumendo però un punto di vista lievemente spostato e, soprattutto, avendo chiara quale sia la distinzione tra falso e non falso nell’accezione valida per ogni epoca considerata. Le differenze semantiche dei termini nel tempo, dimostrano come la storia stessa sottolinei la relatività del concetto di falso il quale rimane sempre legato in forma di dipendenza ai contesti culturali in cui si iscrive. Una via interessante, già per altro intrapresa da storici e studiosi tra cui Massimo Ferretti, Eric Hebborn e Andrea De Marchi, è quella di selezionare un periodo, il medioevo per esempio, e stilare un elenco piuttosto dettagliato e completo di casi rilevanti o anomali, oppure, l’altra strada è quella di individuare una prassi, tipo la numerazione delle produzioni in serie, e vedere come questa abbia a sua volta partecipato a una storia generale delle falsificazioni, oppure ancora quella di individuare un concetto, come il principio di imitazione, e vederne le applicazioni, le implicazioni e i numerosi risvolti. Una storia dei falsi d’arte dovrebbe dunque riunire tutte queste ricerche e, assumendo un armonico sguardo verso il passato, costituirsi come un completo panorama storico periodicamente aggiornabile, come fosse una enciclopedia del falso. Senza nulla togliere all’evidente utilità che un tale strumento avrebbe ai fini di una generale conoscenza delle falsificazioni è, d’altronde, necessario ammettere che non si tratterebbe mai di un lavoro compiuto e che le sostanziali differenze tra i significati che i termini hanno assunto in periodi storici diversi, non consentirebbero di formulare una trattazione teorica coerente. Le storie delle falsificazioni che sono state finora pubblicate sono semplicemente delle analisi di eventi che hanno inesorabilmente condotto alla necessità di farne una scienza e di cui si dimostrano essere l’insostituibile terreno di prova.

Un’indagine di tipo genealogico, che sostituisca i processi e gli avvenimenti alle paternità e alle biografie, assumerebbe uno sguardo diacronico per individuare le costanti e le marche di trasformazione di una pratica che nella teorizzazione attuale ha avuto i suoi effetti più interessanti.

Il lavoro dello storico, quella che potremo chiamare la scalata filologica, rimane comunque un momento fondamentale in quanto contribuisce a costituire i materiali sui quali la teoria fonda i suoi presupposti.

L’aspetto fondamentale della questione a tale proposito, è mantenere l’attenzione su

²³ Roberto Lambertini, *Semiotica del falso e falsificazioni medievali. A proposito di un convegno dei Monumenta Germaniae Historica*, in *Vs Versus: quaderni di studi semiotici*, 46, gennaio-aprile 1987, Milano, Bompiani, p. 76.

ciò che all'interno di un determinato contesto storico possa essere definito il *discorso* dell'opera: ciò che importa è ciò che l'opera dice e ciò che l'opera fa. Da questo punto di vista un falso è estremamente utile e interessante. I falsi sono dei metalinguaggi, parlano degli originali e ne hanno la stessa funzione simbolica ed estetica. Quello che i falsi in effetti hanno da dire riguardo agli originali è un'informazione che non è possibile avere altrimenti. Si pensi a che cosa ne sarebbe stato della conoscenza del corpus di opere di Arturo Martini se, a un certo punto, non ci si fosse dovuti tirar su le maniche per dividere i buoni da quelli che andavano scartati. I falsi erano riproduzioni che avevano avuto più fortuna delle altre consentendo una migliore vendita. Oppure si pensi ancora ai falsi (solo per quanto riguarda la data di produzione, ma questo è un caso delicato che sarà trattato più dettagliatamente) di de Chirico. Fu lui stesso a rieditare i metafisici, *retrodattandoli*, in quanto galleristi e collezionisti non facevano che proporre cifre interessanti solo per le opere di quel periodo.

Quei falsi dunque, sono la cartina al tornasole per comprendere il successo degli autentici. La storia non si risparmia altri esempi eclatanti: dai falsi Vivaldi ai falsi (o apocrifi) versi di Dante, dal vasellame etrusco che le prove al carbonio rivelarono essere dei primi del Novecento, ai sigilli imperiali contraffatti da segretari e cancellieri.

Da un lato, allora, la storia del singolo oggetto artistico permette di risalire al momento della sua istanziazione (ed è il compito del filologo), cioè il momento in cui l'artista ha ritenuto "compiuto" il suo lavoro e lo ha consegnato nelle mani del fruitore e della critica, sia che si tratti di una vera e propria realizzazione materiale: l'ultimo tocco di pennello, l'apposizione della firma, oppure che si tratti della dichiarazione di un avvenuto conferimento di artisticità come accadde per le operazioni concettuali. Un utensile, in fin dei conti, non è lo stesso oggetto di prima quando un artista decide per lui una carica artistica e lo espone in un museo con un titolo eloquente. La risalita a quel momento, al gesto fisico o concettuale e alla sua collocazione contestuale, ci consente di capire alcuni aspetti fondamentali dell'oggetto prodotto. Se si tratta di un originale o di una copia, ad esempio, corredando le informazioni che possiamo trarre dall'analisi di questa occorrenza con le nozioni generali valide per il *frame* in cui è stata prodotta, siamo in grado di individuare le scelte di gusto della committenza, il gusto del pubblico fruitore o, perché no, ci consente di individuare una falsificazione o di confermare (ipotizzare come *quasi certa*) l'autenticità di un oggetto.

Dall'altro lato vi è un'ulteriore motivazione per cui quella che abbiamo appena chiamato la scalata filologica si rivela indispensabile per una teoria delle falsificazioni, e risiede nella possibilità di far luce sulla fortuna, o sfortuna, del lavoro dei falsari e dei loro prodotti. In tale modo, si consente alla ricerca di individuare le costanti di tali pratiche e di delinearne la struttura discorsiva e generativa latente.

Si ricerca, in sostanza, la presenza di un comune denominatore, un suolo in cui tutti questi falsi germogliano e, nel loro ricorrente modo di strutturarsi, siano in grado di istruire pratiche analitiche e interpretative.

Omar Calabrese²⁴, nella sua analisi al volume di Ian Haywood²⁵, sottolinea come la sostanza dell’espressione effettivamente cambi: si possono incontrare falsi manoscritti, contraffatti archeologici e paleontologi, falsi d’arte figurativa e falsi letterari, ma è importante, trovare quel *quid* che consenta di unificare tutte le occorrenze, un punto d’appoggio concettuale sul quale posare le diverse forme di falso che esistono.

Si tratta, in questo secondo caso, di evidenziare le isotopie e le costanti e di isolarle nell’attesa di vedere come potrebbero essere utilizzate in qualità di nuclei invariati come dei *topos* narrativi che, nel corso della storia, si ripetono.

Ad esempio, tutte le variabili del contraffare si incontrano sull’intento dell’autore (o di chi dichiara qualcosa sull’opera), che tenta di *ingannare* il pubblico. La sua è una vera e propria manipolazione del destinatario e, nel caso in cui si sia rivelato o meno all’altezza, sia stato quindi competente (non a caso viene chiamata, come sottolinea Calabrese²⁶, competenza artistica) nella realizzazione di questo oggetto, il processo produttivo o sanzionante, istituirà un oggetto che varia a seconda del periodo storico e del sistema di valori che in esso si instaura. Vi è sempre, nella storia di una contraffazione, un falsario che intende, malignamente o meno, ingannare qualcuno a suo vantaggio, produrre un oggetto che voglia essere scambiato per un altro a seconda dello scopo che si era preventivamente prefisso. Dal punto di vista attanziale, i ruoli che il falsario può rivestire sono essenzialmente due:

i) è un artista/autore, produttore materiale, responsabile della realizzazione di una certa opera il quale vuole/deve far credere che l’oggetto prodotto sia stato realizzato da lui.

ii) oppure si tratta di un attore sanzionante, un giudice, costruttore del discorso sull’oggetto prodotto da altri, che ne assegna lo statuto di autentico o falso.

In entrambi i casi si può avere a che fare con soggetti diversi, attanti collettivi oppure come sovente si verifica, con un’unica persona.

Una storia delle falsificazioni potrebbe, altrimenti, assumere una prospettiva microscopica e strutturarsi nella ravvicinata indagine delle vicende di un’unica opera d’arte e vedere come in alcuni momenti sia stata considerata un oggetto autentico e in altri un falso punibile legalmente. Come abbiamo precedentemente ricordato, un oggetto, non essendo ontologicamente falso o autentico, fa dipendere la sua sorte dal giudizio che gli viene attribuito e, come accade molto più spesso di quanto si possa pensare, i giudizi cambiano, anche se di mezzo ci sono tribunali, avvocati e fondazioni. C’è una tensione, un sistema di forze e competenze messe in atto per convogliare il giudizio in una direzione piuttosto che in un’altra. Tra questi due estremi vi sono molteplici attori intorno all’opera: falsari affabulatori, periti meticolosi, collezionisti dubbiosi, venditori persuasivi ne fanno una pedina mobile in questa scacchiera dove le posizioni e le mosse non seguono quasi mai regole di gioco definite e dove le potenzialità insite nell’oggetto

²⁴ Omar Calabrese, (1987: 77).

²⁵ Ian Haywood, (1987).

²⁶ Omar Calabrese, (1987: 81).

conteso rimangono occluse o accantonate dai giocatori. Il gioco è ciò che rende utile la pedina, motivo per cui molto spesso l'opera in questione è un semplice pretesto. Il giudizio e il lavoro di costruzione di un'expertise sono ciò che rende interessante un'opera d'arte al di là della sua funzione di documento e al di sopra della sue proprietà plastiche (cromatiche, eidetiche, topologiche e iconografiche) e figurative che la possono rendere più o meno valida, più o meno bella.

Nelle riflessioni sul concetto di falsificazione, la tensione che si percepisce tra i due termini (falso e vero) è la causa delle vertigini, dello squilibrio tra prove e intuizioni tra sembrare ed essere, tra documenti e incertezze.

L'ago della bilancia oscilla aritmicamente al suono delle dichiarazioni che si alternano nei casi più disparati e nello stesso tempo più comuni. Diventano di dominio pubblico le vicende di artisti o di opere che improvvisamente scuotono le inviolabili certezze comuni, si pensi solo ai casi appena ricordati dei Modigliani, dei de Chirico e dei Martini²⁷ solo per citare i più popolari falsificati italiani del Novecento. Alcune opere venivano inserite nel corpus preesistente degli originali e chi sosteneva la loro bontà adduceva prove lampanti e inconfutabili che però, a poche ore di distanza, venivano immancabilmente smentite con motivazioni ancor più convincenti. E l'opera attraversava il confine immaginario del museo: dentro è autentica, fuori è falsa.

Come abbiamo visto, è normale constatare la partecipazione di più professionalità (falsari, giudici, periti, artisti) a ciascun vaglio in quanto, la collaborazione tra punti di vista eterogenei, consente il confronto degli intenti attributivi nei casi più ambigui: non risulta poi essere così sorprendente che esistano oggetti più falsi di altri e che si inseriscano in una scala che va dal falso all'autentico passando attraverso molte sfumature intermedie in funzione della perizia di un tecnico piuttosto che del punto di vista di un artista. Chi la ritiene autentica addurrà le sue impressioni, chi la vuole falsa provvederà all'illustrazione delle prove che la inchiederanno.

Il caso più esemplare di opere che continuano nel tempo a sfumare da una condizione all'altra, è quello delle trascrizioni di partiture musicali. La *Toccatà e fuga* in re minore di Johann Sebastian Bach è stata copiata e trascritta innumerevoli volte tra cui anche per strumenti per i quali non era stata neppure pensata. Dunque, se la *notazione*²⁸ è stata rispettata, avremo un'opera abbastanza originale anche se eseguita da strumenti non previsti, mentre se alcune parti sono rimaste intatte e altre sono state liberamente interpretate, avremo un'opera piuttosto falsificata e così via fino ad arrivare a una libera lettura dello spartito che produrrebbe un brano del tutto nuovo e con pochi o rari riferimenti all'originale.

A ogni versione il suo momento all'interno di una impreveduta scala di grigi.

Questi passaggi, se si considerano altri tipi d'opera d'arte, sono tutti individuabili

²⁷ La letteratura su questi casi è molto vasta. Alcuni aspetti di queste note vicende verranno approfonditi in seguito, principalmente in relazione all'efficacia comunicativa che quei casi dimostrarono al vaglio degli esperti. Cfr., per esempio, Gianni Pozzi, (1989).

²⁸ Cfr., §1.3.1

come momenti storici diversi dell’esistenza di un unico oggetto artistico che, di volta in volta, di contesto in contesto, viene spostato, riconsiderato, archiviato, rimpiazzato e rivalutato. Si pensi, per fare un esempio pittorico, ai dipinti di Van Meegeren: erano certamente originali il giorno in cui sono stati considerati dai critici, erroneamente, i capolavori di Vermeer di Delft, sono diventati falsi quando Van Meegeren ha confessato di essere lui l’autore e sono ritornati originali in seguito per più di un motivo: c’è chi li ha considerati assolutamente opere originali di Vermeer adducendo come prova che Van Meegeren non sarebbe stato in grado di eseguirli²⁹ e, oggi, sono considerati degli autentici Van Meegeren, conservati al Boymans Museum e se vengono venduti all’asta valgono una fortuna. Questa nuova dimensione della storicità insegna che, non di rado, il falso acquisisce nel tempo un valore insospettabile essendo esso stesso oggetto di falsificazioni future e funzionando oltre che da documento, anche da monumento³⁰. Chi impedirebbe oggi a un falsario di produrre dei Van Meegeren e di immetterli nel mercato spacciandoli per originali e prodotti dal falsario mentre era in carcere? L’acquisizione di un determinato valore conduce l’oggetto artistico a comportarsi in maniera imprevedibile.

Nelle esposizioni in cui i falsi sono il tema centrale accade esattamente questo: quelle opere, tutte, sono dei falsi eseguiti in un determinato momento, da un preciso autore che poteva essere o meno un artista di fama internazionale. Nel momento in cui questi falsi si sono costituiti come pezzi di una esposizione, sono stati per così dire legittimati e hanno necessariamente attraversato il confine divenendo, in forze, gli originali esposti in quella mostra, dotati di un certo valore, tanto più se sono invecchiati.

Spesso, dunque, si assiste a questo strano fenomeno, i falsi vengono riconosciuti e apprezzati in quanto testimonianze del gusto di un’epoca³¹ e si dimostrano in grado di rivelarne peculiarità altrimenti nascoste dalla storia dell’arte ufficiale in quanto, a un certo punto della loro esistenza, vengono riconosciuti come pezzi di valore.

²⁹ Jean Decoen, (1951) e Lord Kilbrachen, (1967). Per entrambi gli studiosi è stato efficace l’aiuto, non solo a livello percettivo, dato dal corpus: solo il fatto di averli visti prima insieme e poi in due gruppi separati ha permesso loro di distinguerli più agilmente.

³⁰ Cioè oltre che funzionare da “testo” dal valore di prova storica, può funzionare anche da segno commemorativo di un tempo/luogo artistico più o meno lontano. Si pensi alle copie scultoree dell’arte greca. Se il ricorso al documento come testo, come strumento della storia (forma scientifica della memoria collettiva) è sempre servito alla filologia come mezzo di persecuzione dei falsi in nome di una autenticità della fonte, è dal Medioevo che le fonti stesse e, quindi, i documenti, vengono falsificati. Il caso più eclatante di testi di questo tipo è dato senza dubbio dal *De falso credito et ementita Costantini donazione declamatio* del 1440 di Lorenzo Valla. Cfr. Jacques. Le Goff, 1977, *Documento-Monumento*, in *Enciclopedia dell’arte*, Torino, Einaudi, p. 38 e segg.

³¹ Sia per il gusto collezionistico di chi glielo commissiona sia perché il falsario, nell’opera che crea, lascia sempre le tracce della propria epoca. Nel caso in cui uno scultore del nostro secolo decida di imbattersi in una perfetta imitazione – cui, forse, seguirà l’intenzione dolosa di identificarla con un originale – di una statua antica, è probabile che si tradisca sul fronte tecnico. Ad esempio, per quanto riguarda i materiali usati, si vedranno al microscopio le tracce del trapano se non avrà usato gli scalpelli propri dell’epoca, oppure sul piano iconografico, il soggetto potrà dimostrare di essere conforme al gusto dell’epoca. In alcune strategie di identificazione, verrà posta particolare attenzione ai dettagli (lobi e narici ad esempio).

Si pensi, ad esempio, che negli anni Settanta, l'opera di Elmyr de Hory³², ammontava a una quotazione internazionale di sessanta milioni di dollari.

Se è vero che la storia di ogni falso è una storia utile e necessaria alla visione più generalizzante di una teoria, la falsificazione, in quest'ottica contraria e reciproca, può davvero "aprire degli orizzonti inediti alla storiografia"³³ in quanto ogni periodo storico ha avuto le sue situazioni e le ha gestite, interpretate e giudicate in funzione delle sue necessità che divengono a loro volta più chiare e definite se inserite in un lavoro teorico che ne conservi le costanti distintive.

È spesso dunque impossibile separare la storia dell'arte dalla storia dei falsi, ogni medaglia ha due facce, ogni opera ha il suo *alter ego*.

Saper leggere i segni del falso squarcia il silenzio sugli intenti inconfessati che ne stanno all'origine, sulle debolezze e le mancanze di chi si dedica a questa pratica. La menzogna, soprattutto nella forma della pseudo-identificazione, ci apre orizzonti che l'autentico si guarda bene dal rivelare³⁴.

1.3 I regimi, i modi e le identità dell'opera d'arte

Il fascino intellettuale esercitato dalle falsificazioni artistiche non ha prodotto un'abbandante letteratura specificamente critica come altri temi possono aver fatto. Dei falsi, a meno che non si tratti di relazioni *per expertise* o di lavori più o meno attribuzionistici, se n'è parlato, in effetti, poco. Il silenzio è stato pressoché assoluto fino agli inizi del Novecento e poi, poco a poco, la riflessione si è rivolta a questo soggetto così difficile avanzando dapprima con cautela. Gli ambiti disciplinari che se ne sono maggiormente occupati sono stati: oltre oceano, quello analitico con un esponente di punta come Nelson Goodman e un linguista argentino come Jorge Luis Prieto e, per quanto riguarda il nostro continente, quello semiotico, in particolare francese con Gérard Genette e, come abbiamo visto in precedenza, Umberto Eco.

È del 1955 la prima edizione tedesca del celebre *L'opera dell'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* di Walter Benjamin. Quel saggio, che in un certo senso ha fatto la storia delle teorie sull'originalità in arte e sulla perdita dell'*aura* nelle riproduzioni, ha avuto l'intento di criticare un atteggiamento sociale di massa più che assumere un punto

³² Sull'enigmatica figura dell'abile falsario Elmyr de Hory, Orson Welles ha girato nel 1975 il film "F for Fake" in cui veniva narrata la vita di questo grande carismatico falsario che aveva ingannato e truffato i direttori dei più grandi musei del mondo.

³³ Rispecchieranno la facies culturale del momento in cui si eseguirono e in questo senso godranno d'una storicità che si potrebbe dire duplice, per il fatto di essere stati compiuti in un determinato tempo e per il fatto di portare in sé, inavvertitamente, la testimonianza delle predilezioni, del gusto, della moda di quel tempo.

³⁴ Roberto Lambertini, (1987: 75).

di vista d’analisi o di vaglio filosofico sulla natura e le strategie stesse di quel fenomeno³⁵.

Dopo Benjamin, dalla fine degli anni Sessanta, l’indagine estetica relativa al problema delle falsificazioni artistiche ha avuto con Nelson Goodman, Gérard Genette, Umberto Eco e Jorge Luis Prieto alcuni tra i massimi pensatori. La loro riflessione si è avvalsa degli strumenti propri di ciascuna delle loro discipline, analizzando a scopo scientifico le opere d’arte suscettibili di essere falsificate o di essere falsificazioni esse stesse, hanno evidenziato quali siano, da un punto di vista più astratto, le ricorrenze, le isotopie e le diverse modalità di manifestazione che distinguono una falsificazione da un qualunque altro prodotto culturale.

Se per Eco il piano semantico era prioritario nell’individuazione di questa pratica culturale a partire dall’analisi delle diverse intenzionalità dell’autore, Nelson Goodman e Gérard Genette, avvalendosi dell’utile distinzione tra arti autografiche e arti allografiche e tra modi di immanenza e modi di trascendenza, hanno posto al centro della loro attenzione il processo produttivo dell’opera, vagliandone lo statuto in riferimento alle sue origini e alle sue modalità di presa sul reale. In maniera assai diversa si è posto invece Jorge Luis Prieto che, ponendo altrimenti l’attenzione sull’opera e sulle sue qualità intrinseco-formali, lasciando parzialmente in secondo piano la sua storia di produzione, ha approfondito quali siano le strategie analitiche efficaci relative a falsificazioni e originali, a copie e riproduzioni in base ai concetti di identità specifica e identità numerica.

Partendo dal presupposto che un’analisi teorica non equivale né sostituisce alcuna presa di posizione economica, e che quindi il valore che viene considerato come pertinente non ha nulla a che vedere con quello facente parte del sistema di mercato³⁶, un’estetica delle contraffazioni ha come scopo l’individuazione delle pratiche che conducono all’assegnazione di determinati statuti di autenticità mediante l’attuazione di strategie socialmente individuabili e identificabili. Il problema sollevato dalle falsificazioni dunque non è solamente e prevalentemente pratico ma per lo più teorico. Soprattutto, l’attenzione è rivolta alle nozioni fondamentali utili per la classificazione degli oggetti prodotti in base ai loro modi di esistenza, di avere certa identità culturale e sui dispositivi di variazione dei valori e dei rapporti intersoggettivi che ne scaturiscono.

Nei prossimi paragrafi prenderemo in considerazione i contributi fondamentali di ciascuno ma in modo separato così da consentire di volta in volta, e quando l’argomento lo richiede, di poter fare una considerazione trasversale, di confronto, ma con basi distinte per ciascuno.

³⁵ Walter Benjamin, (1955). L’analisi al lavoro di Benjamin sarà svolta nel presente testo in maniera approfondita nel capitolo 4 dove si indagheranno gli effetti che ottengono le potenzialità tecnologiche contemporanee del mondo artistico.

³⁶ “Il fatto che la distinzione tra falso e originale sia importante esteticamente non implica, come si è visto, che l’originale sia superiore al falso. Un dipinto originale può essere meno convincente di una copia ispirata” Goodman, (1968; trad. it.: 107). Paul Valery sosteneva “Tutti ce l’hanno con i falsari però bisogna dire che ne esistono di più bravi dei loro ispiratori”.

1.3.1 Il regime autografico e il regime allografico

*L'occhio innocente è
cieco e la mente vergine è vuota.*
I. Kant

Un fondamento per l'analisi, oltre alle basi terminologiche attraversate, riguarda il fatto che una falsificazione debba essere presa come un oggetto che funziona semioticamente allo stesso modo di un originale; non dovrebbe sussistere infatti differenza estetica tra due oggetti di cui uno sia la falsificazione dell'altro, soprattutto se le differenze sono impercettibili e se quindi la loro identificazione può trarre in inganno. Ma tra breve vedremo più precisamente di cosa si tratta. "L'ostinata domanda perché debba esserci qualche differenza estetica tra una falsificazione capace di trarre in inganno e un'opera originale sfida una premessa fondamentale, da cui discendono le funzioni medesime del collezionista, del museo, dello storico dell'arte"³⁷ sostiene Nelson Goodman che suggerisce di immaginare una situazione a dir poco imbarazzante: ci troviamo di fronte a un'opera d'arte famosa e a una sua "imitazione magistrale"³⁸. Una delle due è dotata di un paratesto, di un discorso su di essa, convincente e che dispensa l'osservatore dal porsi domande relative alla sua genuinità, l'altra, lo si sa grazie alle analisi chimico-fisiche eseguite sui materiali che la compongono, è un falso. Dato che sembra improbabile riuscire a distinguere "semplicemente guardando" i due dipinti, la questione ruota attorno alla possibilità di considerare esteticamente pertinenti le differenze impercettibili tra le due opere³⁹. In effetti, le proprietà di un'opera che possiamo considerare come proprietà estetiche non sono solamente quelle che in essa, mediante l'osservazione, possiamo constatare ma anche quelle che possono suggerire in quale modo le prime debbano essere valutate. Così facendo, Goodman ammette che un'operazione che non riguarda il *guardare* sia influente dal punto di vista estetico tanto da comportare una differenza rilevante: anche ciò che non vedo ma so può influire sul mio apprezzamento estetico. Quindi, essere a conoscenza del fatto che un dipinto non sia originale, immancabilmente agisce sulla mia percezione e sulla valutazione estetica nei suoi confronti.

Ma perché, si chiede Goodman, esistono opere che possono essere delle esecuzioni corrette di altre, mentre alcune possono solo esserne delle falsificazioni?

³⁷ Nelson Goodman, (1968; trad. it: 91). Cfr. anche Pierluigi Basso Fossali, (2002: 178).

³⁸ Il fatto che Goodman utilizzi in questo caso il termine imitazione è particolarmente significativo: è certamente una copia, ma per il momento, è priva di qualsivoglia intenzione fraudolenta.

³⁹ In riferimento al "semplicemente guardare", Goodman fa notare che "nessuno può mai accertare semplicemente guardando i quadri che nessuno è mai stato o sarà in grado di distinguerli semplicemente guardandoli. [...] Anche se non vedo alcuna differenza, ora, tra i due quadri in questione, posso imparare a vedercela. [...] e il fatto che io potrei in futuro essere capace di compiere una distinzione percettiva tra i due quadri che ora non so compiere costituisce una differenza estetica fra di essi che già ora per me è importante". Cfr. Nelson Goodman, (1968; trad. it.: 94 e segg.).

Per rispondere a questo quesito, egli introduce le celebri distinzioni tra *arti autografiche* e *arti allografiche* e tra arti a uno e a più stadi. Per il momento consideriamo autografiche quelle arti che non possiedono un sistema notazionale (spartito, progetto, alfabeto...) e per le quali sia previsto un unico originale (esempi eclatanti rimangono la pittura e la scultura a scalpello), mentre le arti allografiche sono quelle arti, dotate di sistema notazionale, che consentono una reiterazione dell’opera senza per questo produrne un falso (la musica, la letteratura...). In entrambe le classificazioni, il *quid* differenziante è dato dalla storia di produzione dell’opera e dalla sua “pre-disposizione” a essere o meno ri-prodotta. Non necessariamente le arti a uno stadio, cioè che sono concluse nel momento in cui l’autore le dichiara tali, sono arti autografiche così come non sono necessariamente allografiche le arti a più stadi, quelle che già dal momento della loro produzione e per la loro forma artistica prevedono duplicazioni e/o riproduzioni. Ad esempio, la pittura che è l’arte autografica per eccellenza, instaura una relazione diretta con l’autore che l’ha prodotta e la distinzione tra falso e originale è significativa tanto che anche la più esatta duplicazione non vale per questo come esecuzione genuina. La pittura è un’arte a uno stadio ed è un’arte autografica e, altro esempio portato da Goodman, la letteratura si comporta in modo diverso:

Anzitutto, la letteratura non è autografica anche se è a uno stadio. Non esiste qualcosa che possa essere un falso dell’*Elegia* di Gray. Ogni copia accurata del testo di una poesia o di un romanzo è l’opera originale quanto qualsiasi altra. Tuttavia ciò che lo scrittore produce è definitivo, il testo non è semplicemente uno strumento in vista delle letture orali, così come nella musica una partitura è uno strumento in vista delle esecuzioni⁴⁰.

La letteratura sarebbe un’arte a uno stadio perché è a tutti gli effetti compiuta nel momento in cui l’autore la dichiara tale e non necessita di esecuzioni, mentre è allografica proprio per il fatto che ogni sua fedele copia è un esemplare genuino dell’opera.

La musica si comporta in modo ancora diverso. Avendo bisogno di interpreti ed esecuzioni, la musica viene inserita nel novero delle arti allografiche e, per il fatto di non essere terminata nel momento in cui il compositore firma la partitura ma solo quando viene eseguita, è un’arte a due stadi.

Pensiamo alle incisioni di Dürer. La sua è un’arte autografica: esiste uno stretto rapporto tra essa e il suo autore-esecutore che ne sancisce la compiutezza al momento dell’apposizione del monogramma. Per questo motivo, ogni sua copia, per quanto fedele, non è una realizzazione dell’opera. Lo è solamente la stampa ottenuta dal cliché originale e per un numero di volte definito preventivamente da Dürer o legalmente dalle norme vigenti. Rientrare o meno nella classe di “arti a uno stadio” presuppone eviden-

⁴⁰ Nelson Goodman, (1968; trad. it: 104). Vediamo la sostanziale differenza di posizione con Prieto, il quale invece sostiene che il testo scritto di una poesia si comporta esattamente come una partitura, è realizzato cioè con lo scopo preciso di consentirne quelle che lui definisce riproduzioni in base a una matrice. Cfr. Jorge Louis Prieto, (1991: 46).

temente la necessaria unicità dell'opera autentica. Potrebbe sembrare una banale puntualizzazione ma non è così: la pittura, come si diceva, che è l'arte autografica e a uno stadio per eccellenza, è costituita da prodotti unici per definizione⁴¹. Si può immaginare un'opera d'arte a uno stadio ma con più originali?

Esiste dunque qualche cosa che fa sì che un brano musicale sia originale a ogni sua esecuzione così come invece sia un falso quell'oggetto che pretende di essere una esecuzione di un'opera pittorica. Ogni volta che ascolto il concerto per violino in re maggiore di Cajkovskij, opera 35, ascolto l'originale brano composto nel 1878⁴² dal celebre compositore. Quando, invece, tra le bancarelle di un mercatino d'antiquariato vedo una *Madonna della Seggiola*, sono di fronte a un falso Raffaello. E questo succede a prescindere dalle caratteristiche endogene di queste occorrenze: un concerto è l'originale anche se la traccia del cd è rovinata e l'ascolto è spiacevole e, nonostante la *Madonna della Seggiola* che vedo e tocco al mercatino, sia di ottima fattura e abbia (apparentemente) tutte le caratteristiche dell'originale, si ha un motivo in più per definirla un falso in quanto l'unica originale si trova, ben protetta, a Firenze.

Ciò che distingue queste due arti è il *regime* cui afferiscono che, solamente se allografico, è dotato di un dispositivo in grado di consentire la moltiplicazione "efficace e genuina" delle opere. Umberto Eco fa notare⁴³ come l'opposizione goodmaniana autografico vs allografico sia analoga a quella denso vs discreto in quanto le condizioni di replicabilità di un determinato oggetto artistico, coincidono con la possibilità che si possa o meno produrne un *doppio*. Per *doppio* si intende, come dicevamo, quella occorrenza che possiede tutte le caratteristiche di un'altra e per poterla ottenere è necessario riconoscere tutte le sue proprietà, operazione possibile solo se sono distinguibili e quindi discrete, per poi metterle nello stesso ordine e, conoscendone la regola di produzione, diviene infine possibile ottenere un doppio esatto, una replica completa.

Questo dispositivo, questa regola di produzione, è identificabile in Goodman con il *sistema notazionale* ovvero con "l'alfabeto" mediante il quale le opere in questione sono state composte e che consente di distinguere tra proprietà costitutive e proprietà contingenti⁴⁴ di ciascuna occorrenza artistica. Vi sono alcuni elementi del brano musicale

⁴¹ Ogni arte che non abbia questa caratteristica di unicità si comporta in maniera palesemente diversa all'interno di una vasta problematica relativa all'autenticità e all'identificazione della stessa.

⁴² Significativo a tale proposito è l'aneddoto sul fatto che Cajkovskij compose questo brano nel 1878 ma fu eseguito per la prima volta solo quattro anni più tardi a causa di una grave incomprensione fra lui (autore) e l'esecutore.

⁴³ Umberto Eco, (1975: 241). In Eco (1987), si confrontano le categorie goodmaniane con la suddivisione peirciana in legisegni, sinsegni e qualisegni, traendo: I) segni la cui occorrenza può essere riprodotta secondo il loro tipo all'infinito, II) segni le cui occorrenze posseggono una certa unicità materiale, III) segni la cui occorrenza è il loro tipo. Basso Fossali (2002) descrive i tre livelli in cui Morizot e Pouivet avrebbero riconosciuto la filosofia dell'arte goodmaniana "[...] una teoria della notazione, ove Goodman distingue i sistemi articolati e disgiunti (ossia notazionali) dai sistemi densi (da una parte abbiamo ad esempio uno spartito e dall'altro un quadro), si noti come i sistemi densi, per esempio pittoriali (le *depictions*), non sono mai banalmente iconici [...]". p. 174.

⁴⁴ Nelson Goodman, (1968; trad. it.: 105).

di cui abbiamo parlato che non mettono a rischio la sua autenticità, come ad esempio il numero di archi presenti nell’orchestra oppure la qualità della registrazione. Questi elementi sono contingenti, trascurabili nel momento in cui si desidera riprodurlo correttamente. Basterà compitare correttamente “l’alfabeto” musicale attenendosi strettamente alla corrispondenza di ogni singolo segno del sistema notazionale adottato, quella che Goodman definisce *sameness of spelling*, per avere un’altra occorrenza genuina in grado di poter essere definita un originale.

La funzione di un sistema notazionale in musica e in letteratura è analoga: consente di riprodurre, mediante l’identità di compitazione, gli originali senza rischiare di produrre dei falsi. Ciò che è diverso è il tipo di alfabeto che nei due casi viene utilizzato: da un lato ci saranno i segni linguistici, dall’altro segni musicali aventi ciascuno una propria particolare posizione all’interno di un ordine prestabilito dall’autore e la loro ri-produzione potrà essere perfettamente identica all’originale. Se così non fosse, se ci fossero degli errori, delle incongruenze nella compitazione, l’opera risultante non sarebbe genuina ma falsa.

La presenza, o l’assenza, di un sistema notazionale in un’arte e non in un’altra permette di distinguere tra i regimi cui queste arti fanno capo: regime allografico in presenza di sistema notazionale che consente la produzione di esecuzioni originali dell’opera – musica, letteratura, scultura a fusione, fotografia etc. – e regime autografico in assenza di sistema notazionale per cui ogni occorrenza della stessa opera è un falso – pittura, scultura a scalpello, disegno, etc. – o una copia.

Nelson Goodman sottolinea l’importanza del fatto che non essendo possibile trascurare come contingente alcun elemento in un’opera pittorica, (si pensi all’impossibilità di classificare e ordinare tutti i colori, le tonalità, le sfumature, la loro esatta posizione all’interno del dipinto, la loro parziale sovrapposizione, la densità del materiale pittorico, lo spessore della pennellata e a tutti gli elementi che compongono un dipinto) nessun elemento è, di conseguenza, distinto dagli altri come costitutivo e nessun particolare come insignificante. Dunque per quanto riguarda la pittura “L’unico modo per accertare se la *Lucrezia* che abbiamo davanti è autentica consiste pertanto nello stabilire il *fatto storico* che si tratta dell’oggetto materialmente prodotto da Rembrandt. L’identificazione fisica del prodotto uscito dalle mani dell’artista, e di conseguenza, il concetto di falsificazione di un’opera particolare, assumono in pittura un significato che non possiedono in letteratura”⁴⁵.

La certezza dell’autenticità di un’opera pittorica, così come del manoscritto dello spartito⁴⁶, dipende dall’identificazione, possibile o meno, dell’oggetto materialmente prodotto dall’artista e se un’opera, in qualche modo, pretende falsamente di essere iden-

⁴⁵ Nelson Goodman, (1968; trad. it.: 105).

⁴⁶ In questo caso non si mette in causa l’autenticità di un brano musicale ma la sua presenza materiale attraverso il supporto cartaceo in cui è stata scritta la partitura. Vedremo con Gérard Genette la differenza tra i diversi modi di esistenza delle arti. Per ora basti tenere presente che in merito alla autenticità o meno di un’arte, che sia autografia o allografica, vi sono sempre delle eccezioni e/o delle specificità particolarmente significative.

tificata con un oggetto prodotto dall'artista, è in tutti i sensi un falso. In sostanza, per Goodman, un doppio anche se indistinguibile dall'originale, non vale come genuino ed è da considerarsi falso. Senza nulla togliere al fatto che anche uno spartito abbia problemi di autenticità ma che, vivendo la musica nelle sue esecuzioni, "l'esemplare autografo dello spartito non ha che un valore filologico-documentale e l'essere in presenza della sua autenticità non contribuisce alla significanza dell'opera"⁴⁷.

Si tratterebbe di un falso anche nel caso in cui l'opera in questione intendesse essere scambiata per un'altra che, pur essendo stata prodotta con i metodi di un'originale, pretenda di fare parte del corpus delle opere di un artista solo per questo motivo. Se una settima stampa viene tirata da un clichè eseguito da un artista che abbia previsto l'esecuzione di sei esemplari, dal punto di vista storico, l'opera è materialmente prodotta come le altre e ne possiede dunque le medesime proprietà ma, dal punto di vista del riconoscimento legale, di identificazione, non rientra affatto nel novero di quelle considerate originali o necessarie all'originale essendo l'intento dell'artista quello di limitare l'attività ri-produttiva, la vita del *clichè*, fosse anche per scopi economici. In questo senso risulta importante la definizione che era stata data di autentico e originale evitando di affidarsi alla nozione di singolarità altrimenti suggerita da Schaeffer.

Questa ultima puntualizzazione è di fondamentale importanza in quanto se ne deduce che le modalità secondo cui si possa decidere in merito all'autenticità o alla falsità di un'opera dipendono dai criteri scelti da chi decide di occuparsene. Se per noi, ad esempio, bastasse sapere che quella stampa è di un tale incisore piuttosto che di un altro, allora anche nel caso in cui non fosse tra quelle considerate valide dall'autore, tra le prime sei ad esempio, sarebbe lo stesso un originale; mentre se ci interessasse conoscerne le indicazioni dell'autore (del produttore) per esporla in un museo, allora verrebbe scartata dal corpus. Ciò a sottolineare e a confermare che un oggetto artistico può essere contemporaneamente falso e originale⁴⁸.

Non mancano d'altro canto esempi limite nell'arte contemporanea. Se da un lato sembra naturale che un artista stabilisca il numero di esemplari validi (dal punto di vista dell'autenticità) della sua incisione, non sembra così scontato il gesto dell'artista Robert

⁴⁷ Pierluigi Basso Fossali, (2002: 185).

⁴⁸ Come abbiamo visto in 1.1, l'attenzione all'attività identificativa di un'opera, di attribuzione, è al centro della riflessione di Eco, secondo il quale, i falsi sono tali per due motivi principali: o l'opera in causa viene scambiata per un'altra, cioè è talmente simile a quella originale che può essere confusa con quest'ultima, oppure c'è un'opera che, per le proprietà che possiede, possa essere attribuita a un autore in particolare. Nel primo caso possiamo avere a che fare con un'opera che sia stata eseguita mediante l'attuazione di una impeccabile *sameness of spelling* dell'originale: se si dovesse trattare di un'opera pittorica, priva dunque di sistema notazionale, potremmo sempre supporre che esista qualcuno in grado di produrre un dipinto indistinguibile da quello originale semplicemente guardandolo e, nel secondo caso, avremmo un'opera che non è doppio o replica di alcun originale ma che per le sue proprietà può essere erroneamente o falsamente attribuita a un autore. L'intenzionalità è, come abbiamo avuto modo di vedere in precedenza, una funzione chiave all'interno della problematica terminologica, e non solo, delle falsificazioni. La *sameness of spelling* che altrimenti consenta la realizzazione di un secondo, o terzo..., originale, coincide in un certo senso con la nozione pratica di *Hi Fi* musicale nella riproduzione di un allografo.

Morris⁴⁹ che, dopo aver fabbricato una costruzione in metallo intitolata *Litanies*, firma una dichiarazione di nullità estetica, affermando che quell’unico esemplare della sua opera non era dotato né di contenuto né di proprietà estetiche e, così facendo, percorre la strada inversa del conferimento di autenticità (attraverso un giudizio) che sappiamo coinvolgere anche l’artisticità. Abbiamo visto, infatti, che il processo di falsificazione può allontanare l’opera dalla classe delle opere d’arte.

Si diceva che un falso, secondo Goodman, è quell’oggetto che “pretende falsamente di avere la storia di produzione richiesta per l’originale (o un originale)⁵⁰ dell’opera”⁵¹. Questo farebbe pensare che non possano esistere falsificazioni di esecuzioni musicali o di edizioni letterarie, ma non è così: se un’esecuzione pretende di essere quella *première* interpretata da un celebre musicista con uno Stradivari, mentre in realtà si tratta di una esecuzione qualunque (pur correttamente compitata) è un falso della *première* e non del brano musicale in sé. Lo stesso può accadere per l’architettura e per le arti dotate di sistema notazionale dove sussiste una differenza tra il progetto, lo spartito, il bozzetto prodotto da un autore, molto spesso unico, e le diverse esecuzioni, realizzazioni che se ne possono trarre. Ecco perché per concludere, Goodman sostiene che tutte le arti inizialmente possono essere autografiche e, solo in un secondo momento, non mediante un proclama ma per mezzo di una notazione⁵² alcune di esse possano diventare allografiche e che quelle che nella loro forma autografica sono il risultato di un’operazione individuale, richiedano allografandosi una partecipazione collettiva che “trascenda le limitazioni del tempo e i confini dell’individuo”⁵³.

La teoria goodmaniana è stata più che in una occasione, ripresa e rivalutata.

Paolo d’Angelo nel numero della “Rivista di Estetica” da lui curato, *Falsi, contraffazioni, finzioni*⁵⁴, ha messo in luce quella che potrebbe essere una visione parziale sulla teoria delle falsificazioni da parte di Goodman. In effetti, D’Angelo nota come Goodman, sostenendo che i falsi non esistano nelle arti allografiche sia stato costretto a scegliere casi in cui i falsi fossero copie di un’opera esistente o esistita non ponendo attenzione al fatto che esistono falsi in musica e in letteratura come i Poemi di Ossian, o meglio di Mac Pherson, e i brani per violino di Kreisler fatti passare per opere di Pugnani. “Falsi, nel senso che simulano di essere quello che non sono”⁵⁵ (preciseremmo essere di mano

⁴⁹ Cfr. Nathalie Heinich, (1998b: 125).

⁵⁰ Paolo D’Angelo, (2007: 12). Qui fa notare come questo “un originale” sia riferito al fatto che un’arte possa essere considerata autografica anche se gli esemplari non sono unici ed è quindi un’arte che prevede un numero, sebbene limitato, di valide tirature come l’incisione, la stampa a fusione e, in alcuni casi, la fotografia. Ma di questo parlerà in maniera più approfondita Gérard Genette.

⁵¹ Nelson Goodman, (1968; trad. it.: 109).

⁵² Una teoria della notazione e tutte le sue implicazioni artistiche, viene approfondita § 4.4.

⁵³ Nelson Goodman, (1968; trad. it.: 108). Fondamentale questa affermazione per le considerazioni che verranno espresse nell’ultima parte di questo libro.

⁵⁴ Paolo D’Angelo, (a cura di, 2006), “Rivista di Estetica”, 31-1, anno XLVI, Torino, Rosemberg and Sellier.

⁵⁵ *Ivi*, p. 19.

di chi non sono). Tutto sommato però, la tesi di D'Angelo è molto vicina a quella del filosofo americano ed è la seguente: esiste una sostanziale differenza estetica tra un originale e un falso, in quanto la conoscenza del contesto e del periodo di produzione influenzano fin da subito il modo di guardare l'opera in considerazione. Nulla può essere visto indipendentemente da questi due fattori primari e, contrariamente all'approccio più formalista, non si pone il problema di valutare allo stesso modo i tentativi di composizione di un Beethoven piuttosto che di un contemporaneo sconosciuto⁵⁶.

Ma è plausibile che alcuni tipi di falsi non contemplati nei casi di Goodman sarebbero agevolmente rientrati nella schiera di opere che pretendono di avere un passato diverso da quello che invece hanno, basti per questo pensare al famoso "Pierre Menard, autore del Chisciotte" di Borges⁵⁷. Quest'opera non pretendeva di essere scambiata con l'originale, semplicemente era essa stessa un nuovo originale dato che non vi era stata copiatura e che il risultato era quello di aver ottenuto un testo indistinguibile dal precedente.

Così come il fatto di non aver preso in considerazione l'esistenza di opere eseguite *à la maniere de*, non sia stato un ritenere l'esistenza di falsi sempre come semplici copie apparentemente identiche ma che sarebbero state anche queste opere, inserite nella problematica storica dell'oggetto più che in quella della sua possibile classificazione tra autografica e allografica⁵⁸.

La mancanza invece di una specificità terminologica viene sottolineata anche da William E. Kennick in *Art and inauthenticity*⁵⁹: "What Goodman obviously has in mind is a true or exact *copy* of Rembrandt's *Lucrezia* and yet he uses five different words – "forgery", "copy", "reproduction", "imitation", and "fake" – as if it made little or no difference which he used; as if they were all, at least approximately, synonymous"⁶⁰. Ed è chiaro che il significato di interpretazione (di un brano musicale in quanto arte allografica) e di riproduzione (di un disegno in quanto arte autografica) non solo è fondamentale per la teoria ma anche permette di sviluppare considerazioni solo apparentemente marginali relative ai regimi delle opere d'arte.

⁵⁶ Ovviamente la teoria di d'Angelo non può essere ritenuta valida per l'arte contemporanea e per le sue manifestazioni più estreme: dalla retrodatazione dei dipinti di Giorgio de Chirico alle opere d'arte effimera e transitoria.

⁵⁷ Jorge Luis Borges tra il 1935 e il 1944 ha scritto, e successivamente raccolto, un corpus di racconti fantastici in un volume dal titolo *Ficciones* e qui consultato nella traduzione del 2006, *Finzioni*, Einaudi. Questa raccolta è divisa in due parti: *Il giardino dei sentieri che si biforcano* e *Artifici*. Il *Pierre Menard, autore del Chisciotte* compare nella prima parte e narra come Pierre Menard abbia scritto il Chisciotte perfettamente identico, parola per parola, a quel *Don Chisciotte della Mancia* di Cervantes senza che vi sia stata copiatura.

⁵⁸ La forza della teoria della notazione compensava all'interno del lavoro goodmaniano quello che egli stesso ha definito in questo modo: "I due problemi dell'autenticità fin qui discussi rappresentano questioni di estetica alquanto particolari e periferiche. Dar loro una risposta non costituisce una teoria estetica e neppure l'inizio di una teoria estetica. Ma l'incapacità di dar loro una risposta può ben determinarne la fine. [...] Fin qui, ho solo vagamente descritto, più che definito, le relazioni di congruenza e di identità di compitazione". Nelson Goodman, (1968; trad. it.: 110).

⁵⁹ William E. Kennick. (1985).

⁶⁰ *Ivi*, p. 5.

Questa operazione è stata condotta da Jerrold Levinson di cui si nota la riformulazione della distinzione goodmaniana tra autografico e allografico sottolineando il fatto che un’arte allografica non deve essere confusa con la sua struttura, con il sistema notazionale cui fa capo essendo questo puramente *indicativo* e distinguendo successivamente in *falsi inventivi* e *falsi referenziali* le opere che possono essere scambiate per autentiche in base alla loro storia di produzione e in base alla loro somiglianza percettiva con gli originali, cioè tra opere eseguite *ex nihilo* o *à la manière de* e copie o imitazioni⁶¹.

Non vi è dubbio che l’analisi più dettagliata e rigorosa alla distinzione tra autografico e allografico di Goodman sia stata quella condotta da Gérard Genette nel suo *L’opera dell’arte, I. Trascendenza e immanenza*, di cui ci accingiamo, subito dopo l’analisi della teoria delle identità di Jorge Luis Prieto, a esporre i nodi più significativi.

1.3.2 L’identità specifica e l’identità numerica

*Perché nell’arte plastica soprattutto, si fa una mitologia,
una religione attorno all’originale,
all’opera unica come unità numerica?
A mio avviso anche l’opera plastica, quella spaziale permanente
e non effimera, si definisce come identità specifica e
non come identità numerica.*
Jorge Luis Prieto

Un po’ più di un anno fa, in un museo di Berlino-Est, ho visto esposta una macchina per scrivere, un’Erika portatile di un modello corrente negli anni ’30 che, secondo il cartellino, era stata utilizzata nella stampa clandestina della resistenza al nazismo. Forse ciò che era scritto sul cartellino non era vero ma io sono stato comunque commosso. La domenica precedente, invece, avevo visto, su una bancarella del mercato delle pulci di Berlino-Ovest, una macchina per scrivere della stessa marca e più o meno dello stesso modello e, seppure, a dire il vero, non avessi nessuna ragione di pensare che questa macchina non avesse servito anch’essa ai resistenti (e, certamente, nemmeno di pensare il contrario), il fatto è che essa mi lasciò del tutto indifferente⁶².

Nel passaggio appena citato, con cui introduce la riflessione sull’originalità nei *Saggi di Semiotica*, Prieto individua un preciso *topic*: spiegare l’efficacia passionale che un originale può veicolare a differenza di un qualunque altro oggetto. Gli estremi in causa (cfr. sopra *commosso* e *indifferente*) circoscrivono nettamente l’ambito di azione passionale che l’opera svolge sull’osservatore ma subito Prieto ne limita e modera l’effettivo valore

⁶¹ Jerrold Levinson, 1990, *Autographic and allographic art revisited* in *Music, art and metaphysics*, Ithaca, Cornell University Press e cfr. anche 1998.

⁶² Jorge Luis Prieto, (1988: 23).

e ne svincola le implicazioni relative all'artisticità. D'accordo, l'originalità gode di una *forza patemica* superiore, ma in che cosa consiste questa originalità e in quale modo ottiene questo effetto? Ponendosi di fronte al problema di definizione dell'autentico, Prieto suggerisce di non tener conto ("per commuoversi o meno davanti a un oggetto"⁶³), né di ciò che è stato detto su tale oggetto, e quindi di non avvalersi di nessun giudizio esterno, né di tener conto del luogo in cui si trova che, coerentemente con quanto finora detto, è pur sempre un giudizio anche se di altra natura. Allora cosa rimane? Prieto, al pari di Goodman, si affida inizialmente alla vista, a quello che il filosofo americano raccomandava fosse un gesto *semplice*⁶⁴: guardare l'oggetto. L'osservazione diviene dunque il tramite per il vaglio dell'autenticità. Ma è possibile stabilire se un'opera è originale o falsa solamente mediante ciò che si può osservare?

Prieto suppone: se il rigattiere gli avesse confessato che la macchina per scrivere fosse stata la *stessa* macchina usata dalla stampa clandestina avrebbe potuto voler dire sia che era quella macchina, lo stesso oggetto individuale oppure, diversamente, che era quello che Eco definirebbe uno pseudo-doppio, un'occorrenza che possiede tutte le proprietà di un'altra, la marca, il modello, ma è determinata da una priorità temporale o legale che la individua.

Nel primo caso, dunque, Prieto propone di definire *identità numerica* (*sameness: numerical identity*) quella proprietà che rende un oggetto quell'oggetto e non un altro da non confondere con l'*identità specifica* (*specific identity*) che è invece quella caratteristica o insieme di caratteristiche che l'oggetto deve presentare per poter essere riconosciuto come tale o appartenente a quel tipo di oggetti.

Nella distinzione tra identità specifica e identità numerica⁶⁵ un ruolo importante è dato dalla possibilità che un oggetto ha di trasformarsi nel tempo e quindi di perdere e acquisire nuove identità specifiche mantenendo sempre la stessa e unica identità numerica: "un oggetto possiede un'unica identità numerica e questa è immutabile [...] e di conseguenza un oggetto può essere numericamente identico solo a sé stesso. [...] Infatti, viene detto *autentico* l'oggetto numericamente determinato o ognuno degli oggetti numericamente determinati che sono i soli, tra tutti coloro che *possiedono una certa identità specifica*, a trovarsi in un dato rapporto con un altro oggetto, a sua volta numericamente determinato, ed eventualmente con una determinazione temporale dello stesso"⁶⁶. Con questi presupposti, ogni trasformazione dell'identità numerica o same-

⁶³ *Ivi*, p. 24.

⁶⁴ Quello che finora abbiamo definito, in relazione all'analisi del saggio di Nelson Goodman il "semplicemente guardare".

⁶⁵ In italiano, per chiarezza, si può tradurre con "*identità*" l'identità specifica dato che si tratta di caratteristiche o insieme di caratteristiche che possono essere condivise, e con "*identità*" invece quella "*sameness*" (stessità) che è l'identità numerica e che attiva perciò un principio di individuazione. Questo problema si rileva anche nella teoria sul *design artistico* in riferimento al concetto di serie diversificata. Cfr. secondo capitolo del presente libro e Patrizia Magli (2008).

⁶⁶ E, aggiunge in nota, "Solo un oggetto numericamente determinato è suscettibile di determinazione temporale". Prieto, (1991: 25).

ness di un oggetto equivale alla sua *sostituzione*. Ma mentre l’identità numerica non può essere condivisa da due oggetti distinti, l’autenticità posseduta da uno può essere condivisa (può trattarsi della stessa autenticità) anche da un altro. Nulla vieta che vengano considerate autentiche due macchine da scrivere utilizzate dalla stampa dei resistenti se entrambe effettivamente si sono trovate in quel rapporto col fatto storico. Per Prieto infatti, un’opera d’arte è un caso particolare di invenzione e l’autore ne è l’inventore. Ogni esecuzione di questa invenzione è una realizzazione dell’opera⁶⁷.

Due urgenti considerazioni si impongono a questo punto: in primo luogo Prieto esplicita la facoltà per un oggetto di essere o meno autentico in base a diversi punti di vista. Se un’opera è autentica da un punto di vista, può non esserlo da un altro e cioè una macchina per scrivere poteva essere un’originale Erika portatile ma non essere stata utilizzata dalla stampa clandestina e questo l’avrebbe resa, in quella specifica circostanza, un falso. Essere autentico da un certo punto di vista e non da un altro è, usando le definizioni di Prieto, equivalente a possedere o meno una determinata proprietà specifica che determinerebbe il rapporto tra l’oggetto e quel fattore storico che ne sancisce l’autenticità.

Per riprendere la terminologia proposta da Eco, ogni occorrenza dell’Erika portatile modello 1930, non utilizzata dalla resistenza, sarebbe uno pseudo-doppio con tutte le caratteristiche del tipo astratto cui si riferisce e verrebbe determinato sia da una *associazione temporale* (fatto, usato prima o dopo) e da una *associazione evidente*: tra le identità specifiche di cui dispone, infatti, vi è anche quella della marca o del riconoscimento del modello.

La seconda considerazione riguarda la possibilità che più di un oggetto condivida la stessa autenticità di un altro e cioè conviva “fra simili” nello stesso rapporto di *identità*, di identità specifiche che hanno in comune e fatti esterni che ne sanciscono l’autenticità. Un discorso a parte meriterebbe a questo punto la possibilità che questo valga anche per le opere d’arte e non solo per gli oggetti che vengono considerati autentici per il fatto di essere originali, distinguendo per lo scopo tra opere d’arte e oggetti storici dotati di una necessaria determinazione temporale⁶⁸.

In risposta al quesito circa la possibilità di determinare l’autenticità di un oggetto mediante l’osservazione, è a questo punto palese che il riconoscimento dell’identità specifica è attuabile mediante l’osservazione mentre la possibilità di stabilire un’identità numerica, non è mai data in questo modo. L’essere *quel* singolo oggetto e non un altro, è verificabile con maggiori o minori probabilità mediante la identificazione di più caratteristiche che compongono l’identità specifica, ma l’identità numerica (quell’oggetto e non il suo doppio) non è osservabile.

Ecco spiegato il motivo per cui sia più semplice teoricamente stabilire con certezza la falsità di un oggetto mediante l’osservazione della mancanza di una caratteristica piuttosto che la dichiarazione di autenticità di un oggetto che presenta tutte le caratteristiche previste dato che ciascuna di esse può essere stata prodotta *ad hoc* e che, comunque,

⁶⁷ Implicito il riferimento alle arti allografiche di Nelson Goodman.

⁶⁸ Cfr. la distinzione proposta all’inizio di questo capitolo in cui originale conserva l’esplicito riferimento all’oggetto storico diversamente da autentico che sottolinea la relazione di paternità instaurata da un autore particolare.

più sono le caratteristiche prese in vaglio più si definisce una identità specifica precisa aumentando le condizioni necessarie ma non sufficienti e facendo lievitare le probabilità di non cadere in errore nel giudizio. Condizioni necessarie perché, tornando all'esempio della macchina per scrivere proposto da Prieto, se l'esemplare in questione fosse del 1950 il problema della sua autenticità come strumento utilizzato dalla stampa antinazista non si porrebbe neppure e condizioni non sufficienti appunto perché, chiunque avrebbe, per scopi più o meno nobili, potuto produrre in una macchina dell'epoca giusta una serie di dettagli che la facessero passare per autentica.

Da questo punto di vista ci sono due possibilità: o la caratteristica che ha fatto porre attenzione all'oggetto prima di ogni valutazione *coincide* con le caratteristiche, e cioè con l'identità specifica, che servirà per stabilirne l'autenticità oppure il rapporto è di *inclusione*, l'oggetto presenta cioè una serie di caratteristiche che fanno pensare che si tratti di un esemplare da valutare mentre solo una di queste potrà, con un certo grado di probabilità ("se soddisfa o no le condizioni per poterlo essere"⁶⁹), rispondere al quesito principale.

Quando un oggetto viene definito autentico è accaduto che chi si è pronunciato abbia fatto riferimento a quello che Prieto chiama "una specie di tradizione o di *pedigree* e che manifesta il *discorso esterno*"⁷⁰: ovvero "le prove attraverso i fatti esterni" di cui parlava Eco e la necessità di "stabilire il fatto storico" menzionata da Goodman nel caso della *Lucrezia* di Rembrandt. Il discorso esterno che è risultato efficace per le passioni di Prieto osservatore era, nel caso specifico, il cartellino del museo⁷¹.

Questo aspetto della questione è molto più prossimo alle strategie di produzione e riproduzione di quanto sembri. In effetti è possibile affidarsi a un discorso esterno quando, oltre ad avere la possibilità di osservare le caratteristiche dell'opera, si sia a conoscenza delle modalità di produzione che ne hanno concesso un tale esito. Se l'autore è l'inventore e se ogni opera che possiede le identità specifiche richieste dall'inventore al momento della prima produzione è una realizzazione dell'opera stessa, allora quali sono i modi per generare nuovi esemplari validi? Goodman, lo ricordiamo, si serviva del sistema notazionale e della identità di computazione⁷². In particolare, che si tratti di produrre un esemplare genuino o di tentarne una contraffazione, l'autore, l'inventore per Prieto, deve produrre sia un *segnale* (propriamente quello che Goodman definisce sistema notazionale): lo spartito musicale, il progetto di architettura etc. sia una *matrice*: la forma da fondere, il negativo fotografico, il prototipo di design. In entrambi i casi, gli oggetti ottenuti uti-

⁶⁹ Jorge Luis Prieto, (1991: 33).

⁷⁰ *Ivi*, p. 35.

⁷¹ Cfr. cap. 3, § 3.1.

⁷² Cfr. più sopra: "Basterà compitare correttamente l'*alfabeto* musicale attenendosi strettamente alla corrispondenza di ogni singolo segno del sistema notazionale adottato, quella che Goodman definisce *sameness of spelling*, per avere un'altra occorrenza genuina in grado di poter essere definita un originale. [...] conta soltanto quella che potremmo definire l'identità di computazione: la corrispondenza esatta quanto a sequenze di lettere, spazi e segni di punteggiatura. Qualsiasi sequenza [...] che corrisponda così come si è detto a una copia corretta è essa stessa corretta, e l'opera originale non è nulla di più di una tale copia corretta." Nelson Goodman, (1968; trad. it.: 104).

lizzando matrici e segnali saranno dotati di identità specifiche previste dall’autore ai fini di una determinata efficacia ma non per questo possederanno l’identità numerica richiesta. Ma Prieto, non distinguendo tra arti allografiche, dotate di un sistema notazionale, e arti autografiche, si trova ben presto nell’*impasse* di dover determinare come alcune opere d’arte sussistano senza realizzazione materiale unica o multipla che sia. Risolve in maniera analoga a quanto fa Genette per i modi di immanenza e trascendenza ma superando il limite per così dire generativo dell’autore: “L’opera d’arte, come invenzione in generale, non verrebbe di conseguenza costituita da nessuna delle sue realizzazioni né in particolare dalla solitamente unica realizzazione prodotta dall’autore stesso, bensì da un’identità specifica di cui esse sono provviste”⁷³ e l’assoluta novità sta nel fatto che questa proposta per essere utile non deve distinguere tra arti allografiche e autografiche. Continua Prieto: “Guernica, per esempio, non sarebbe costituita né dall’oggetto dipinto da Picasso ed esposto da qualche anno al museo del Prado, né da nessun altro oggetto, ma da una identità specifica di cui è provvisto l’oggetto esposto al Prado”⁷⁴. Infatti, seguendo il suo percorso logico, l’autore di quel dipinto sarebbe stato tale anche senza aver materialmente dipinto l’oggetto del Prado. A motivazione di una tale posizione in parte paradossale, Prieto propone di pensare quanto questa sia ovvia nel caso delle arti del tempo come musica, danza e cinema. La possibilità di definire alcuni oggetti come unici originali perché dotati di determinate identità specifiche, è pertinente infatti solo nelle arti come pittura e scultura in quanto è l’intervento del tempo che libera le arti da quel fenomeno che attribuisce valore alla rarità e alla unicità che è appunto il *collezionismo*. Non si possono certamente collezionare balletti ed esecuzioni della Nona sinfonia.

Questo fenomeno di mercato è, a parere di Prieto, a monte di ogni confusione circa il valore degli oggetti artistici. Il mito che si crea intorno ad alcune opere (egli porta l’esempio eclatante dello *Scolabottiglie* di Duchamp) è dovuto al valore di mercato che segue gli atteggiamenti collezionistici di pochi fortunati “che abitano nelle metropoli culturali o che sono in grado di andarci”. Se una realizzazione di un’opera d’arte è effettivamente tale, e cioè garantisce la presenza dell’identità specifica che costituisce l’originale, allora quest’opera è una realizzazione valida a tutti gli effetti.

Da questo punto di vista, non ci si porrebbero dubbi sul valore di alcuni facsimili⁷⁵ prodotti in anni recenti che, dal momento della loro realizzazione, hanno stimolato e tuttora stimolano, vivaci dibattiti in merito al valore da accordare loro. La tensione che si crea tra legittimità di una copia da ritenersi come valida realizzazione e il fatto che

⁷³ Jorge Luis Prieto, (1991: 38).

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Si tratterà, nel capitolo 4 del presente lavoro, del caso delle dibattute *Nozze di Cana* realizzate dall’atelier Factum Arte sotto la direzione di Adam Lowe. Questo esempio è sembrato paradigmatico in quanto propone all’attenzione l’analisi di un caso singolare a cui la contemporaneità non è ancora abituata. Si pensi con quale facilità, il pubblico accoglie e stima le copie romane di sculture greche senza porsi dubbi su una più o meno drastica distinzione tra originale e copia. Del caso della mostra di Prassitele svoltasi al Louvre nel 2007, si esamineranno i dettagli nel capitolo 2.

comunque non si tratta dell'autentico uscito dall'atelier dell'artista, costituiscono un campo di battaglia filosofico-giuridica in cui le regole di attacco e di difesa ruotano e si scontrano solamente attorno alla nozione di *valore*: da un lato di puro valore storico, feticistico, mitico, dall'altro valore artistico, culturale e di fruibilità, se così si può definire.

Proprio in merito alla nozione di copia, Prieto sottolinea che, in mancanza di segnali o matrici da cui trarre informazioni sulla sua identità specifica, la via da percorrere è quella di usare l'unico originale come *segnale*. Ma la copia presuppone che il copista interpreti necessariamente l'oggetto o il brano che deve copiare. L'interpretazione serve se non altro a definire, tra le infinite caratteristiche che l'opera presenta, quali sono quelle che si rendono indispensabili alla costituzione dell'identità specifica dell'opera in causa. Deve rilevare solo i *tratti pertinenti*⁷⁶. Se, invece, fosse possibile, per la natura stessa dell'oggetto artistico, utilizzarlo come *matrice* e non più come *segnale*, non si avrebbe un procedimento volto alla realizzazione di una copia ma di una riproduzione. Il vantaggio apparente di questo tipo di intervento è che non vi sarebbe la necessità dell'interpretazione per la selezione dei tratti pertinenti e che tutte le opere derivanti da una riproduzione, si pensi alla letteratura e allo stretto rapporto che intercorre tra musica e poesia⁷⁷, sarebbero necessariamente realizzazioni valide dell'opera.

Il problema della *passionalità* che si impone a questo punto, per il semplice fatto che il senso comune difficilmente si troverebbe d'accordo con un tale postulato, è implicato dalla teoria stessa: si vedrebbe da un lato l'identità specifica in grado di muovere a riconoscimenti, individuare falsi, classificare le opere in generale, si può dire dunque che si tratterebbe di una identità volta al compimento di alcune necessarie funzioni. Dall'altro lato vi sarebbe invece l'identità numerica che, oltre ad assolvere alla necessità filologica di individuare il primogenito oppure l'originale di una fusione, ad esempio, sarebbe sede delle passioni che muovono il fruitore nei confronti di un autentico piuttosto che di una valida realizzazione.

Prieto, con il suo saggio e la sua presa di posizione sancisce chiaramente il primato dell'opera sull'autore, primato che sarà alla base delle nostre considerazioni e proiezioni future e che vedranno nell'ultimo capitolo di questo lavoro l'esito della ricerca sull'autenticità, in particolar modo riferita all'arte contemporanea⁷⁸.

⁷⁶ Nelson Goodman avrebbe definito tali tratti esemplificativi in quanto, in questo procedimento, l'utilizzo dell'originale come segnale di Prieto, era simile a quello definito per i campioni da Goodman. Cfr. (1978; trad. it.: 76 e segg.).

⁷⁷ Il testo scritto di una poesia non è affatto diverso dallo spartito di un brano musicale: essendo quella della poesia una natura più fonica che grafica, il testo poetico diviene un segnale volto alla riproduzione. "Esse (le poesie) sono prodotte sia tramite la lettura del testo, sia anche tramite la copia di un'altra realizzazione (orale, beninteso), originale o meno". Prieto, (1991: 47).

⁷⁸ Gérard Genette ritiene che Jorge Luis Prieto abbia calcolato troppo la mano sul fatto che sia il collezionismo, come forma di feticismo dell'autentico, la causa dell'accostamento tra le opere materiali e le opere ideali, "sostenendo che le une come le altre sono esaustivamente definite dalla loro identità specifica d'*invenzione*, e scorrendo nell'autenticità fisica un valore puramente commerciale e/o sentimentale, senza pertinenza estetica". Cfr. Gérard Genette (1999: 25).

1.3.3. I modi di esistenza delle arti

*L’atto con cui può aver luogo
l’immediato fluire del sentimento nei suoni
non è tanto l’invenzione di un pezzo,
quanto la riproduzione, ossia la sua esecuzione.*
Edward Hanslick

Gérard Genette fin dall’introduzione al primo dei due volumi che compongono *L’opera dell’arte* ci offre la sua definizione di opera d’arte che sarà particolarmente utile nel secondo capitolo del presente lavoro in cui affronteremo le questioni che i concetti come quello di artisticità ed efficacia artistica sollevano all’interno del panorama dell’autenticità. “Un’opera d’arte è un oggetto estetico intenzionale, o, che è lo stesso: un’opera d’arte è un artefatto (o prodotto umano) a funzione estetica”⁷⁹. Per una teoria dell’autenticità, questa definizione è uno strumento davvero utile: se da un lato è in grado di scansare equivoci tra cosa sia e cosa non sia arte – argomento che verrà ripreso più oltre in un’ottica goodmaniana – dall’altro lato ci consente di applicare i risultati delle riflessioni teoriche su autentici e falsi tenendo presente che l’intenzionalità che costituisce un’opera d’arte originale non è diversa da quella che costituisce un’opera d’arte falsa⁸⁰. Se si lascia dunque da parte, almeno per il momento, questa *funzione*, ciò che rimane è quello che Genette definisce *il modo di esistenza delle opere*, i modi che costituiscono lo *statuto ontologico o extrafunzionale* delle opere: definizione che risponde alla domanda “In che cosa consiste quest’opera?” e la risposta potrebbe essere “in un blocco di marmo” oppure “in una sinfonia”. La sostanza dell’espressione, in termini semiotici.

Le opere però hanno anche un secondo modo di esistere a prescindere dalla loro consistenza, il modo di *trascendenza*, modo che consente loro di potersi manifestare più volte e in opere diverse: si pensi alle esecuzioni musicali oppure a quelle opere ora distrutte o scomparse ma che non per questo non esistono come i Buddha di Bamiyan⁸¹ annientati dei talebani.

⁷⁹ Gérard Genette, (1994; trad. it.: 6).

⁸⁰ Vedremo nel prossimo capitolo come i tre tipi di oggetti estetici che individua Genette (oggetti estetici in generale, artefatti a effetto estetico e artefatti a effetto intenzionale estetico) siano utili per definire il ruolo della definizione dell’autenticità all’interno di una più ampia teoria estetica dell’artisticità.

⁸¹ Qui di seguito viene riportato per il suo interesse eccezionale un articolo del 9 agosto 2005 di Alessandra Carboni pubblicato sul “Corriere della Sera.it”, nella sezione *Scienze*. “Le due statue dei Buddha di Bamiyan distrutte dai talebani nel 2001 torneranno presto al loro antico splendore. Saranno il talento e l’ingegno dell’artista giapponese Hiro Yamagata a restituire al mondo i due enormi tesori archeologici, anche se in una forma un po’ particolare. Dal suo studio californiano, Yamagata ha infatti annunciato l’originale progetto con cui commemorerà le due opere millenarie: attraverso una tecnologia laser, le immagini originali dei Buddha saranno proiettate sulla grande parete di roccia che sovrasta Bamiyan, esattamente lì dove si trovavano prima che i guerriglieri afgani li facessero scomparire dietro a una densa nuvola di polvere e fumo. «Sarà una splendida opera d’arte», ha dichiarato l’artista, sottolineando che il suo gesto non ha nulla a che fare con politica

Genette analizza il contributo di Joseph Margolis sulla nozione di artisticità e di Richard Wollheim che applica alla “musica e alla letteratura la distinzione peirceana tra *tipo* e *occorrenza* (*type* e *token*)”⁸² dove, ad esempio un romanzo o una sinfonia sono il *tipo* e ogni volume o ogni esecuzione, che ne rispetti determinate caratteristiche, ne sono l'*occorrenza*.

Genette, vede nello stretto empirismo il difetto della teoria di Goodman, nota cioè come il filosofo americano abbia concesso l'intento di ingannare (atto del contraffare) solo alle arti autografiche, assimilandone una pratica illegale e forse redditizia che nelle arti come la musica, ad esempio, pare non sia possibile in quanto arte allografica⁸³. Ma la storia insegna che anche la musica e la letteratura possono essere oggetto di falsificazioni⁸⁴ e Genette intende rendere conto anche di questo particolare fenomeno suggerendo di sostituire la celebre distinzione goodmaniana tra arti a regime allografico e arti a regime autografico – che in sostanza coincide con la distinzione tra opere ideali e opere materiali – con i *modi di immanenza fisica* (oggetto materiale o evento percettibile) e i *modi di immanenza ideale* degli oggetti a funzione estetica.

Genette inoltre conosce il lavoro del 1988 di Prieto e ne considera l'utilità delle nozioni di *identità specifica* e *identità numerica* affiancandole alla trattazione goodmaniana tra *allografico* e *autografico* ma se ne discosta sostenendo che il possesso di una determinata identità specifica come condizione *sine qua non* per l'autenticità rischia di essere troppo selettiva e di non poter, di conseguenza, essere utile nei casi in cui un oggetto abbia subito trasformazioni e/o assemblaggi successivi e che dell'originale non vi sia traccia se non in senso ideale. Un po' quanto Eco sosteneva con l'esempio del Vasa, il quale, nonostante non abbia più nessun elemento che lo compone di quelli che possedeva al momento del varo, sia verosimilmente l'originale.

Alla teorie goodmaniana e prietiana, Genette critica dunque l'assenza di quella potenzialità ideale dell'opera che giustificerebbe casi limite non così rari e definisce:

o religione, ma solamente con l'arte, appunto. Così, un sofisticato sistema di raggi laser proietterà sulla pietra centinaia di immagini che non solo riprodurranno le fattezze dei Buddha in tutta la loro maestosità, ma darà loro la vita attraverso continui cambiamenti di forma e colore. L'energia elettrica necessaria ad alimentare il tutto sarà prodotta attraverso pannelli solari e mulini a vento, che saranno in grado di rifornire anche i villaggi delle aree circostanti. Le enormi statue furono costruite tra il 200 e il 700 d.C. dai monaci buddhisti, ed erano il monumento che meglio testimoniava la storia dell'Afghanistan pre-islamico. Nel marzo 2001 gli estremisti islamici al potere a Kabul annunciarono l'abbattimento delle opere d'arte – in quanto considerate «idoli pericolosi» – il mondo intero lanciò condanne durissime, e numerose furono anche le critiche negli stessi Paesi islamici. Il governo afgano ha approvato il progetto di Yamagata, previo nulla osta dell'Unesco, e a partire dal giugno 2007 (data in cui il progetto dovrebbe essere portato a termine) la vallata di Bamiyan tornerà ad avere le sue splendide opere d'arte, anche se solamente nelle notti di tutte le domeniche, per un periodo di tempo indefinito. Si stima che il costo dell'iniziativa si aggirerà attorno ai 9 milioni di dollari, e a quanto pare l'ideatore ha avviato da tempo la raccolta fondi”. Si veda il capitolo 4 per il “restauro” in digitale.

⁸² Gérard Genette, (1994; trad. it.: 15).

⁸³ Nelson Goodman, (1968; trad. it.: 102). Qui Goodman sostiene che *solo* per l'arte autografica la distinzione tra falso e originale è significativa.

⁸⁴ Cfr. Franco Fabbri, (2006: 166).

[...] Considererò, dunque innanzitutto, sotto il termine specifico di immanenza, quello che solitamente viene ritenuto senza specificazione come “modo d’esistenza” o “statuto ontologico” [...] (ed) eviterò [...] di parlare troppo di arti e di opere autografiche e allografiche, riservando tali predicati agli oggetti d’immanenza di queste opere: arte autografica, per esempio, significherà per noi solo “arte le cui opere hanno oggetti d’immanenza autografici o materiali”. E per noi la categoria più pertinente di fatto sarà quella di regime d’immanenza, autografico o allografico, trasversale a molte delle divisioni artistiche tradizionali. [...] la trascendenza, lo si è capito, è essa stessa una forma di idealità⁸⁵.

Gli oggetti unici quelli su cui una contraffazione avrebbe più presa che su altri, sono i prodotti di quelle pratiche artistiche che non prevedono, non prestabiliscono, alcuna reiterazione del gesto che l’ha prodotta. Sono quegli oggetti che derivano:

i) dall’arte pittorica, con tutte le tecniche che le sono proprie, *L’uomo dall’elmo d’oro* di Rembrandt, *Lavander Mist* di Pollock oppure gli affreschi della Cappella degli Scrovegni a Padova,

ii) scultorea se a scalpello come la *Pietà* di Michelangelo e la *Colonna* di Brancusi,

iii) architettonica⁸⁶ se dal progetto si trae un unico edificio come il *Taj Mahal* o se il progetto non esiste e non è mai esistito,

e, infine,

iv) fotografica se la stampa viene tirata da un negativo in un unico esemplare come nel dagherrotipo⁸⁷.

Genette, dunque, struttura in questo modo la sua teoria sulle tipologie artistiche in base alla loro suscettibilità alla falsificazione: si possono distinguere due grandi classi, i *regimi di immanenza* e i *modi di trascendenza*. Nel primo gruppo vi si trovano i due regimi goodmaniani, autografico e allografico, in cui nel primo vi si possono individuare sia gli oggetti unici di cui abbiamo appena visto le classi principali, gli oggetti multipli che si differenziano dai precedenti per la possibile e spesso prevista reiterazione (e allora in questo gruppo troveremo le occorrenze opposte alle precedenti: I) scultura a fusione come il *Pensatore* di Rodin, II) l’incisione, pensiamo alla tiratura al limite del possibile delle incisioni monogrammate di Dürer, III) all’arte dell’arazzo che, essendo discreto è allo stesso tempo passibile di notazione e, infine IV) tutti i casi di opere d’arte

⁸⁵ Gérard Genette, (1994; trad. it.: 26).

⁸⁶ Verrà approfondita in cap. 4., § 4.1. la funzione (pratica o ideale) del progetto in opere architettoniche come il Tempio di Angkor Vat, il restauro-completamento della chiesa di Saint Pierre a Firminy e il caso della ricostruzione com’era, dov’era del Teatro la Fenice, di Venezia.

⁸⁷ Dagherrotipi, la tradizionale “Polaroid” o particolari tecniche garantiscono l’unicità dell’oggetto fotografico: in una intervista piuttosto recente, il fotografo italiano Renato d’Agostin ha affermato che non sia possibile per lui trarre più di un’immagine fotografica dallo stesso negativo: le due immagini sarebbero necessariamente diverse dato l’utilizzo *scultoreo* della luce nelle fasi di impressione. Il fotografo cioè, plasma fisicamente con le mani le zone di luce e ombra che desidera imprimere nella fotografia, rendendo così praticamente impossibile l’eventualità di ottenere due volte la stessa immagine come si potrebbe invece fare in caso di stampa classica da negativo o in tecnica digitale.

in cui vi siano gli strumenti individuati da Prieto per la riproduzione dell'esemplare e cioè vi siano *matrice* e *segnale*, dove Genette suggerisce di definire *impronta* l'oggetto ottenuto mediante l'utilizzo della matrice (e non *riproduzione*, come suggeriva Prieto) e *copia* l'oggetto ottenuto mediante l'utilizzo del segnale. In sostanza, le opere autografiche multiple sono quelle per le quali viene ammessa la possibilità che siano immanenti alle esecuzioni.

L'oggetto ottenuto da una matrice viene da Genette chiamato *impronta* proprio per riservarsi la possibilità di distinguere in un secondo momento, all'interno dell'ampia trattazione sulla *performance*, tra riproduzione, esecuzione e improvvisazione⁸⁸. Per quest'ultima, Genette intende una performance indipendente, anche se non in modo assoluto, da ogni opera preesistente e per performance, in senso più generico, definisce "l'evento performazionale meno il testo, come Roland Barthes diceva *la teatralità è il teatro meno il testo*"⁸⁹.

Se, inoltre, negli oggetti d'arte materiali vi è una *durata di persistenza*, vi è cioè un tempo di fruizione decidibile dall'osservatore, nelle performance vi è una *durata di processo* in quanto sono oggetti temporali, dalla direzione irreversibile e, fino a un certo punto, irripetibile. Per questo motivo e non per altri, ciò che potrebbe eventualmente contraddistinguere il regime autografico in una performance è il fatto che la si possa registrare e far passare, per *quella* performance in particolare di quel certo artista, con quel determinato strumento o in quel preciso luogo.

Se, nel regime allografico, il sistema notazionale consente la reiterazione dell'opera, (è cioè contraddistinto da reiterabilità) è anche vero che ogni riproduzione non può a rigor di logica conservare *tutti* e ogni volta i tratti dell'originale. Per questo motivo Genette sottolinea la necessità di *astrazione* che viene effettuata sulla scelta dei tratti, su quelli che definisce inizialmente proprietà costitutive e contingenti⁹⁰. Questi oggetti allografici possono, mediante dunque questa astrazione, essere definiti *idealità* e l'operazione di astrazione può venire chiamata *riduzione allografica* che è quel processo tramite cui le proprietà costitutive (o *proprietà d'immanenza*) vengono separate e distinte da quelle contingenti (o *proprietà di manifestazione*) ai fini di riconoscere che cosa debba essere mantenuto, ad esempio, nella Nona sinfonia di Mahler affinché, a ogni esecuzione, si possa affermare di ascoltare l'originale reiterata. Tra le proprietà di manifestazione vi sarà, ad esempio, il luogo in cui è stata registrata, l'epoca di fabbricazione degli strumenti, il nome del direttore e il numero dei componenti dell'orchestra.

Nelle opere autografe l'immanenza e la manifestazione coincidono nell'oggetto fisico. Infatti sarà impossibile separare, come già sottolineato da Goodman, i tratti costitutivi da quelli contingenti in un dipinto dato che entrambi a pari merito concorrono a renderlo unico.

⁸⁸ Gérard Genette, (1994; trad. it.: 62).

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Cfr. la *teoria dei campioni* in Nelson Goodman, (1978).

Nelle opere allografe l’immanenza è ideale e la manifestazione è fisica, come nel caso dell’esecuzione delle sinfonie mahleriane incise nel cd.

In Genette questa distinzione consente di dare una definizione piuttosto chiara di *ready made*⁹¹. Se nello *Scolabottiglie* l’opera d’arte non sta nell’oggetto ma nell’idea e nel fatto di esporlo è perché si è trovato una proprietà d’immanenza in un oggetto materiale autografico/unico: ogni scolabottiglie potrebbe essere adatto a diventare quello che Duchamp ha utilizzato. Nel regime allografico, persiste infatti un riferimento all’oggetto ideale che nel regime autografico non c’è.

Il concetto di artisticità e la sua pertinenza all’interno della trattazione sull’autenticità, verrà approfondita nel secondo capitolo del presente lavoro e come vedremo in seguito, tutte le arti a cominciare dall’architettura possono evolvere da un regime di autografia a quello di allografia, o da allografia a quello di autografia multipla soppiantando alcuni tratti dell’opera unica.

La pittura, da parte sua, potrebbe progredire, verso lo stesso stato, e la letteratura raggiungerle in virtù di una neo-oralità rigorosamente digitalizzata. Ma non abusiamo di profezie azzardate e (parzialmente) deprimenti. Si sa o si crede di sapere che spesso questo ucciderà quello, ma non si sa mai con certezza dove stia questo e dove stia quello⁹².

Liaison

L’autenticità di un prodotto artistico, tanto più se contemporaneo, attrae e allo stesso tempo respinge. Dotata di forza magnetica, essa richiama a sé l’interessamento e la curiosità del pubblico ma mette a dura prova la tenacia di chi persegue filosoficamente gli scopi euristici e la meticolosità nella costruzione non contraddittoria di un metodo epistemologicamente solido. L’aura, il profumo concreto di un oggetto-feticcio, i resti rovinosi d’un brano artistico del passato, allettano, convocandoli, gli spiriti sensibili dei collezionisti e degli appassionati circoscrivendo una passione che non consente prese di posizione diverse, post-moderne, per così dire.

L’autenticità di un’opera d’arte, allo stesso tempo, quasi in sincronia con i tempi del disincantamento e della ricerca estetica più dura, respinge, allontana da sé quell’attenzione che ormai viene rivolta al falso perché più magico, più eloquente, dotato di sfaccettature che nutrono incessantemente la riflessione, provvisto di energie che spingono la speculazione ai limiti del pensabile. Senza dissimulare, poi, la prodigiosa somiglianza che tali operazioni filosofiche condividono con quelle delle mani e del gesto d’artista, in un’apparente e ironico scambio di ruoli.

Questo è il fronte sul quale è stato condotto questo primo capitolo. Un primo passo

⁹¹ Gérard Genette, (1994: 145). Segnalata qui per il fatto che sarà particolarmente utile nel cap. 2, §2.1.

⁹² *Ivi*, p. 171.

all'interno di una sfera di pensiero propria dell'estetica, di marca funzionalista, disingannata dal potere a tratti ipnotico dell'autentico ceduto a quel collezionismo che può avere orientamento feticista, e nella quale il pre-giudizio ha lasciato posto all'analisi.

Gli autori trattati sono effettivamente i rappresentanti d'un pensiero più avanguardista di quello artistico di cui trattano. A partire dai loro lavori prendono spunto saggi di adepti, studiosi, filosofi e critici i quali, nel loro ambito, producono interpretazioni e più o meno ponderate considerazioni. Come si è detto nelle prime pagine di questo capitolo, la letteratura specifica sull'autenticità e le contraffazioni è prevalentemente dedicata ai risvolti storici e documentali. Poche sono le attività filosofiche che ruotano attorno a questo centro speculativo e ancor meno quelle che hanno apportato una maggiore conoscenza teorica sul problema.

Confutare la necessità di formulare un giudizio valutativo sulle falsificazioni a favore di un risvolto conoscitivo strettamente dedicato alla funzione dell'opera è uno dei tratti comuni a Umberto Eco, Nelson Goodman, Jorge Luis Prieto e Gérard Genette. Non che l'argomentazione sull'autentico si esima dal coinvolgimento di complessi sistemi di valore, ma la strutturazione di un pensiero ordinato ha preposto, nel loro caso, l'analisi dei termini e delle occorrenze, dei regimi, dei modi e delle identità delle opere. Se per Goodman e Genette, si tratta di trovare, nella storia e nel contesto di produzione artistica i *quid* differenzianti tra le opere che si prestano o meno a essere falsificate, in Prieto ci sono inoltre alcuni criteri intrinseci all'oggetto che ne permettono la collocazione in un fronte piuttosto che in un altro. Pur semplificando davvero troppo, l'*allografia* e l'*autografia*, come abbiamo visto, sono condizioni relative alla produzione dell'opera: mediante l'utilizzo di un sistema notazionale nel primo caso e grazie a gesti unici e irripetibili nel secondo. I *modi* di cui si serve Genette corredano di ulteriori elementi la teoria goodmaniana, la quale aveva precedentemente avvertito la necessità di questa specificazione. Modi di *immanenza* e *trascendenza* sono, per le arti, due forme di esistenza artistica diverse e anch'esse prevalentemente connesse alla presenza di una notazione. Prieto, infine, riflettendo sulla somiglianza tra opere, distingue *identity* (che ho suggerito di tradurre con *identità*) da *sameness* (che è propriamente *l'identità*) introducendo così il tassello mancante a questo edificio teorico.

Nel prossimo capitolo affronteremo la stessa problematica da un ambito più retorico, più argomentativo, più volto alla funzione di un giudizio e di uno statuto. Ci concentreremo su come *artisticità* e *autenticità* siano sorelle siamesi per nulla disposte a essere separate e potremo, in questo modo, toccare con mano quanto sia fondamentale una riflessione coordinata sull'autenticità per una valida interpretazione dei fenomeni del contemporaneo. Alcuni esempi concreti, seminati nel tempo e fortemente eterogenei, ci guideranno nella comprensione dei significati del termine arte e delle isotopie che costituiscono il suo dominio, ci illumineranno sulle implicazioni istituzionali e sociali che essa solleva e sulle sue manifestazioni sempre più varie e imprevedibili. Le complicazioni, i casi limite e gli insolubili enigmi del contemporaneo, saranno uno dei terreni privilegiati delle prossime pagine.

2. “Artisticità, antichità, autorialità”

La Joconde est, pour moi, un objet comme les autres.

Fernand Léger

2.1 Molteplici autentici

Vi è un momento in cui si riesce a scorgere, quasi tangibilmente nel fitto postulare di una teoria, l'immotivazione del dubbio, ovvero si constata che non vi sia ragione fondata di riflettere intorno all'autenticità di un oggetto e viene spontaneo chiedersi se sia legittima l'esigenza di conoscere lo statuto di tale oggetto. Altre volte, invece, si presuppone sia indispensabile questa conoscenza quale premessa dovuta a ogni imminente e laborioso procedere valutativo.

Ma quale è l'oggetto che reclama una tale attenzione, come lo si riconosce e, soprattutto, quale deve essere considerato l'elemento discriminante al fine di una tale, talvolta effimera, distinzione?

Dunque, per valutare la pertinenza o, meglio, la fondatezza di una qualche domanda circa l'autenticità di un oggetto, è utile che questo abbia a sua volta assolto ad alcune condizioni severe. Condizioni che, mancando, lo sottrarrebbero, per quanto dotato di carica estetica, al Mondo dell'Arte e lo scarterebbero, di conseguenza, dal gruppo dei destinatari di una tale indagine in conformità del fatto, finora presupposto, che *artisticità* e *autenticità* procedano di pari passo¹. In realtà, due di queste condizioni si riconoscono come *dimensioni*: lo spazio e il tempo, mentre la terza è una *relazione* di appartenenza fuori d'ogni luogo e fuori d'ogni tempo, è legame a una fonte, a una origine, a un nome².

Vediamo ora la prima delle due dimensioni. L'operazione legittimante di uno spazio, ovvero la forza che un luogo esercita su ciò che vi si trova, assume particolare rilievo nella considerazione dell'ambito artistico. La relatività topologica, l'essere condizionato dal posizionamento, il trovarsi *dentro* o *fuori*, agisce sull'oggetto come una sanzione, come assegnazione di uno statuto.

¹ Come precedentemente evidenziato, crediamo che l'autenticità sia l'unico dispositivo in grado di attivare o invalidare l'artisticità di un prodotto artistico. In effetti i due termini artistico e autentico possono vantare una storia molto simile. Entrambi, inoltre, come abbiamo visto nel precedente capitolo, esulano da considerazioni ontologiche o essenzialiste.

² Cfr. Pierluigi Basso Fossali, (2002) definisce l'autenticità: 1) come una funzione della storia dell'istanziamento del legame di paternità e del contesto storico culturale che va sempre definito filologicamente (quelle che qui chiameremo *dimensioni* e *relazioni di paternità*) e 2) come il valore costruito e contrattato discorsivamente a livello sociale e secondo le diverse pratiche. Basso propone un nesso tra l'autenticità storica – relativa al lavoro filologico – e l'identità culturale – che ha a che vedere con il valore e il consenso – in cui per la prima ci si riferisce specificamente allo statuto dell'opera stessa mentre la seconda si riscontrerebbe in una costante ricontrattazione della sua autenticità.

Ecco dunque che l’oggetto, o l’evento ritenuto idoneo, verrà collocato in luoghi consacrati alla sua esposizione o deputati alla cura e alla salvaguardia³ che per natura richiederà. Esso apparterrà a quel genere di oggetti protetti da speciali condizioni ambientali di cui la più tradizionale e storica è il museo⁴.

In questi spazi mistici entrerà quell’oggetto che ha, preferibilmente, già assolto alle altre due condizioni, il *tempo* e il *nome*:

i) l’opera sarà in un certo modo conforme alla temporalità richiesta – come l’*antichità* o l’appartenenza al lasso di tempo su cui l’esposizione è basata –,

oppure,

ii) produrrà prove circa una sua relazione a un autore o una sua appartenenza a un corpus – sarà sigillata da una certa autorialità –.

In questo modo, nelle sale e nelle bacheche blindate, si incontrerà un vecchio coccio di provenienza pompeiana, una forchetta celtica, un palloncino sgonfio *di* Manzoni, una tela forata *di* Fontana o una corda *fuori* dalla finestra *di* Cattelan.

Sembra proprio che artistico, così chiamato per convenzione, sia il tratto comune dei membri di questa famiglia allargata. Il luogo è divenuto il detentore privilegiato di questo potere di conferimento d’artisticità funzionando come un dispositivo di trasformazione di statuto (da oggetto del mondo a oggetto artistico) come vettore consolidato nel passaggio tra i domini della non-arte e dell’arte.

L’oggetto, oltre che posizionato in un luogo, verrà ancorato a un momento, a un gesto concreto, a un tempo di concepimento, a una cornice storica/contestuale. Ci saranno casi in cui esso consoliderà la sua autorità in modo direttamente proporzionale all’ampiezza dell’arco temporale che lo allontana dalla sua creazione. Il coccio pompeiano e la forchetta celtica dovranno il loro statuto al fatto di essere fonti, testimonianze d’un tempo, strumenti di conoscenza d’un passato altrimenti insondabile. Antico verrà definito quell’oggetto, e per questo valore archeologico, verrà apprezzata anche la sua autenticità. Esso sarà infine etichettato, avrà un nome, lo si potrà chiamare opera di e farà parte di un corpus definito, numerato, catalogato e selezionato, suscettibile di essere

³ Se il conservatore del museo incarica sei persone per appendere un dipinto al muro, tutte e sei con i guanti bianchi e la massima lentezza nei movimenti al fine di non arrecare alcun danno all’opera e poi, trafelato e collerico, arriva l’autore del quadro, lo strappa dalle loro mani, lo getta a terra con estrema violenza e ci sputa sopra... allora la questione si fa davvero intrigante. Cfr. Nathalie Heinich (1998: 122).

⁴ Il museo, come luogo dedicato all’esposizione di opere d’arte, è una parentesi nel tessuto sociale. Dotato di soglie marcate e sottoposte a vigilanza, diviene un luogo di culto, un operatore di legittimità artistica per ciò che custodisce. Funziona allo stesso modo del piedistallo: ciò che vi si trova sopra è Arte. Oggi, comunque, non possiamo più parlare di museo in senso ottocentesco, come luogo di deposito di capolavori. È necessario considerarlo a tutti gli effetti *un’entità astratta* da cui le avanguardie hanno tentato la fuga. All’inizio era il dipinto che usciva dalla cornice, nell’ultimo secolo è l’opera che è uscita dalle mura, si è messa in strada, è diventata essa stessa ambiente. Jean Baudrillard, in *Système des objets*, ha parlato di *sistema* più che di museo. Vale anche qui la regola della reciprocità: non solo il contenitore (chiamiamolo pure museo, contesto, *frame*, luogo) rende legittimo, autorizza il contenuto. È il contenuto che si è organizzato, facendosi sempre più costituente di ambiente: un’installazione rende “museo” quel parco che solitamente non lo è. Le sculture esposte nelle calli durante la Biennale di Venezia, trasformano la città in una enorme sala espositiva open air.

addirittura collezionato. Il fiato *di* Manzoni, la corda *di* Cattelan saranno oggetti che, grazie a un nome, oltrepasseranno la soglia, muteranno genere, sanzioneranno il loro debutto. Autentico sarà suggellato quel tipo di manufatto.

In grado di soddisfare queste richieste, un prodotto artistico si consacra nella sua ufficiale appartenenza a questo universo e intraprende la sua scalata verso l'immortalità. Da questo momento in poi verrà analizzata la sua *originalità* e, nel vaglio costante di un luogo, di un tempo e di un nome, verrà messa in discussione, confermata, ripensata, scartata, forse mai una volta per tutte.

2.2 Artisticità. Quando è arte?

Tout ce qu'un artiste crache, c'est de l'art.
Kurt Schwitters

Gli spazi per l'arte sono, dunque, a esclusivo uso degli oggetti artistici⁵.

Tentiamo dunque di abbozzare un contorno, di suggerire quale sia il discriminante tra queste opere e quelle d'altro tipo, tra quelle dentro e quelle fuori dai confini seppure immaginari di musei non sempre concreti.

Alla domanda "Che cosa è arte?" sono evidentemente stati dedicati fiumi d'inchiostro, di cui gli impetuosi corsi hanno manifestato più la verve filosofica che la pratica storica. La questione ha ispirato prese di posizione diverse, a volte contrastanti, che hanno condotto a una profonda riflessione concettuale e terminologica ma che in molti casi si è rivelata ben poco utile alla soluzione concreta del quesito⁶. Esteti, filosofi e storici si sono cimentati

⁵ Cfr. Jean-Pierre Cometti, Jaques Morizot e Roger Pouivet (2000), in cui viene sottolineata la stretta relazione tra la riflessione estetica sull'arte e sull'originalità della stessa in riferimento ai luoghi a essa deputati. In particolare (2000; trad. it.: 34) dove si legge "[...]un quadro, *situato nel tal posto* nel tale momento, per lo meno l'originale, è un'opera d'arte alla stessa stregua, sembra, di una sinfonia che, nell'istante in cui viene suonata o addirittura ascoltata a partire da un disco o da una diffusione radiofonica, si trova ovunque nello stesso momento. Qual è allora lo statuto ontologico di queste cose, le cui proprietà fisiche e fenomeniche (quelle di cui facciamo l'esperienza) possono essere diverse al punto che si può avere a che fare con la cosa stessa (l'*originale*, per il quale visitiamo il museo) o, semplicemente, con una istanza di questa cosa (un'esecuzione o addirittura la sua registrazione)? Che cosa rende opere d'arte un quadro o una sinfonia, se il primo esiste soltanto in forma singola e la seconda sembra dotata di ubiquità? Esiste una differenza costitutiva tra opere autografiche, come si pensa in genere che siano quelle della pittura, e opere allografiche, come quelle della musica scritta?" (corsivo dell'autore). Una profonda analisi è stata condotta anche da Hubert Damish nella voce "Arte" all'interno di (1977-1984) *Enciclopedia* Torino, Einaudi.

⁶ Non è nostra intenzione ripercorrere, neppure a grandi linee, la storia della filosofia estetica occidentale. I fautori storici (da Platone a Kant fino ai giorni nostri) di questa disciplina hanno fondato e certamente permesso la produzione delle teorie contemporanee sulla nozione di artistico ed estetico. Qui, però, le affronteremo a partire dai presupposti delle più recenti pubblicazioni, che da quelle hanno tratto spunto, in quanto l'analisi della problematica dell'autenticità diviene urgente e si trasforma radicalmente nelle riflessioni filosofiche sui fenomeni della contemporaneità.

nella ricerca del *quid* differenziante, dell’artisticità⁷, ma ciò che si può considerare come la *trasgressività* dell’arte contemporanea non ha mancato di dare scacco a questi tentativi⁸.

Ogni riflessione estetica, come un ritratto fotografico che dipende dalla luce dello sfondo, è legata a un periodo storico e a un luogo preciso e si esprime in riferimento all’*autenticità* del suo oggetto e alla conservazione della stessa come se queste fossero due fondamenti di ogni ulteriore sviluppo teorico. Nathalie Heinich a tale proposito sostiene che proprio la progressiva normalizzazione del concetto di avanguardia e dell’imperativo di singolarità (nel senso della mancanza di regole che si ripetono o canoni comuni) sono gli elementi che conducono a ufficializzare il trionfo dell’originalità, sia nel senso di ciò che è nuovo, sia nel senso di una appartenenza a un nome⁹. Ed è principalmente su queste vie, dettate da una presa di coscienza sui fenomeni attuali, che si snodano i più articolati pensieri estetici.

Fino a non molto tempo fa, infatti, quale disputa si sarebbe sollevata sul grado di artisticità di una copia? Piuttosto si sarebbe riflettuto in merito al suo grado di fedeltà. E, parallelamente, quale dibattito sarebbe stato dedicato al grado di autenticità di un utensile prima che questo arnese non uscisse dallo studio di Duchamp?

È, dunque, nella contemporaneità che muta drasticamente lo sfondo della nostra istantanea, è nell’avvento delle avanguardie che l’arte, ciò da cui trae linfa ogni teoria estetica, diviene inafferrabile, traslucida e materialmente evanescente.

Dunque, primo fra tutti si impone all’interno di questa *querelle*, l’obbligo di stabilire il livello su cui fondare una seppure provvisoria definizione di artistico¹⁰ (senza per altro

⁷ Si potrebbe per ora dire con Roland Barthes che l’artisticità sia l’arte meno il testo (l’opera).

⁸ Arthur Danto è tra coloro che più hanno riflettuto sul problema della definizione dell’arte a partire proprio dalle difficoltà delle avanguardie con tesi sulla fine dell’arte: (1981), *The transfiguration of commonplace*, Harvard University Press; *La transfiguration du banal*, Parigi, Seuil e (1986), *The philosophical disenfranchisement of art*, New York, Columbia University Press, trad. fr. (1993), *L’assujettissement philosophique de l’art*, Parigi, Seuil. Per Nathalie Heinich (in particolare 1998) sono tre gli aspetti che contraddistinguono la contemporaneità e che complicano i tentativi di definizione: I) la rottura delle convenzioni pittoriche, II) l’accentuarsi della collettività nel fenomeno artistico e III) la normalizzazione della singolarità (che ha come esito la moltiplicazione delle correnti artistiche). È vivace, oggi, nei dibattiti, la questione delle opere d’arte che, nell’era digitale, trasformano ad esempio il concetto di spazio che le dovrebbe ospitare, il concetto di fruizione estetica da parte dell’osservatore, il ruolo dell’autore e delle discipline coinvolte nella loro produzione. Le nuove opere d’arte contemporanee nascono da processi collaborativi e interattivi, sono costruite attraverso l’immaterialità del codice, si collocano in spazi non usuali come la rete e i flussi di comunicazione, intersecano e si alimentano della ricerca scientifica e tecnologica di mutazione sempre più rapida, hanno bisogno di nuovi sistemi di presentazione, di istituzionalizzazione e necessitano fortemente di nuovi sistemi di catalogazione, registrazione e conservazione a cui i mezzi classici non riescono più a far fronte.

⁹ Nathalie Heinich, (1998). Ricordiamo l’utilizzo che anche Jean-Marie Schaeffer faceva del termine *singularité* già preso in considerazione nel primo capitolo del presente lavoro. I due autori hanno pubblicato insieme un volume su questo argomento: (1999), *Qu’est-ce-qu’un événement artistique? Contribution à une sociologie de la singularité*, in Nathalie Heinich e Jean-Marie Schaeffer, *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*. Nîmes, J. Chambon.

¹⁰ Siamo persuasi del fatto che l’interesse per le strategie di falsificazione (nel senso della *produzione*, del *trattamento* e della *ricezione* dei falsi) vale prevalentemente in riferimento agli oggetti dotati di intenzionalità artistica e che lo studio di questi processi sia fondamentale per una più ampia e profonda conoscenza dei referenti originali.

porsi il problema di cosa sia una definizione) cercando di non cadere nella tentazione di elencare tassonomicamente alcune caratteristiche più o meno pertinenti e senza limitare il campo alle cosiddette belle arti che, da sole, non rendono giustizia ai traguardi raggiunti dalla contemporaneità.

È dunque indispensabile, all'interno di questa indagine sul dominio dell'autentico, affrontare almeno tangenzialmente il problema, tentare una messa a fuoco, affidandoci alle definizioni che di artistico sono state date e a partire da alcuni nodi cruciali che ora vogliamo porre in forma interrogativa.

Se un'opera *non* è in relazione a una certa unicità e a un certo nome, è ancora arte o si tratta di artigianato? Si pensi al ritrovamento di una serie di oggetti anonimi, magari rotti, in uno scantinato di una casa, dei vasi ad esempio, e si pensi alle ceramiche di Picasso esposte a Palazzo Grassi¹¹. Cosa distingue i due tipi di prodotto se non una certa differenza nella relazione con i concetti di artistico e di autentico e il loro essere *in* un luogo determinato? Che senso avrebbe, inoltre, la falsificazione, o contraffazione, di un oggetto anonimo? Supponendo che ad esempio quelle ceramiche fossero anonime, l'unica eccezione alla prevedibile risposta del nostro immaginario interlocutore, sarebbe fornita dai reperti archeologici dei quali, presumibilmente, si potrebbe falsificarne l'epoca¹².

È chiaro, d'altro canto, che ogni definizione dell'arte deve considerare l'oggetto della sua riflessione come appartenente a un sistema di valori in quanto aspetto di fondamentale importanza nell'analisi sociologica delle modalità di ricezione e fruizione.

Dato, dunque, che non ci si porrebbe il problema sull'autenticità e sul conseguente valore di un oggetto se questo non fosse artistico, accogliamo la proposta di Nelson Goodman di cambiare approccio.

Il filosofo sostiene che se la ricerca di risposte alla domanda "Che cosa è arte?" conduce puntualmente a un certo senso di frustrazione, vuol dire che probabilmente è sbagliata la domanda. Egli suggerisce di chiedersi "Quando è arte?"¹³. Un oggetto può essere considerato opera d'arte solo in determinate condizioni e in precisi momenti e l'arte concettuale, più che mai, ha bisogno di risposte di questo tipo. Rifiutando una definizione di artisticità in termini di *essenza* o di natura, Goodman indica di spostare dunque l'attenzione dal che cosa sia al cosa faccia un'opera d'arte – sollevando indirettamente la questione dell'efficacia legittimante di un luogo deputato alla consacrazione dell'artistico come il museo:

Un paraurti sfasciato d'automobile esposto in una galleria d'arte, è un'opera d'arte? Che accade allora se si prende qualcosa che non è neppure un oggetto, e non è esposto in una

¹¹ Il riferimento al nome sarà oggetto di approfondimenti nella terza parte di questo capitolo.

¹² Non essendo a conoscenza di chi li abbia realizzati e non avendo dunque altra originalità che quella archeologica. Nella seconda parte di questo capitolo verrà approfondita la prospettiva dell'antichità nell'ottica dell'autenticità.

¹³ Nelson Goodman inserisce questa fondamentale riflessione all'interno di una più ampia trattazione sul funzionamento simbolico dell'arte. Si veda a tale proposito quanto sostiene nel capitolo 4 del libro del 1978, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis-Cambridge, Hackett Publishing Company, trad. it., 1988, *Vedere e costruire il mondo*, Bari, Laterza.

galleria o in un museo – ad esempio, scavare e ricoprire una buca in Central Park come prescrive Oldenburg? [...]Una pietra non è normalmente un’opera d’arte fin che sta in quel viale, ma lo può essere quando è messa in bella vista in un museo d’arte¹⁴.

Anche per Goodman, gli oggetti, per poter essere definiti opere d’arte, devono essere dotati di determinate caratteristiche, non criteri o condizioni, ma veri e propri sintomi (*semeion*) che egli definisce ed esplicita in *sintomi dell’estetico*¹⁵, e devono essere chiaramente connessi alla funzione simbolica, devono cioè funzionare come arte. Anche se questo funzionamento può andare e venire, esserci o non esserci a seconda del momento: un oggetto può riuscire a simboleggiare cose diverse in momenti diversi e in alcuni altri, addirittura, non simboleggiare affatto. Un arnese, acquisendo la possibilità di funzionare come simbolo, può essere definito opera d’arte¹⁶, così come la pietra nel viale non è arte mentre in un museo lo è certamente.

Ciò che nell’antichità poteva essere manifestazione artistica oggi può avere puro valore di fonte o di brano archeologico. E, viceversa, che tipo di oggetto sarebbe un celebre dipinto una volta decontestualizzato e dotato di una funzione non artistica? Pensiamo al celebre esempio del quadro di Rembrandt che viene utilizzato come asse da stiro, (suggerimento che qualcuno ha preso a dir poco alla lettera¹⁷).

La teoria funzionalista goodmaniana è stata condivisa e approfondita da Roger Pouivet¹⁸, il quale, in riferimento alla questione della *definizione* di opera d’arte, sostiene che esistano due modi per produrne una accettabile: da un lato è possibile mettere l’accento sulle proprietà (funzioni) dell’opera che si ritengono necessarie e sufficienti (ad esempio la rappresentazione, l’espressione, la forma, la capacità di provocare un’esperienza estetica) e in quest’ottica si può rispondere alle domande “a cosa serve l’arte?” oppure “com’è che qualcosa funziona *quando* è opera d’arte?”; dall’altro lato una definizione di opera d’arte può basarsi su quelle che sono le pratiche da cui traggono esistenza le opere stesse. Pouivet, condividendo con Goodman la maggiore pertinenza di un’ottica rivolta al *fare* delle opere piuttosto che all’*essere*, afferma che è tale funzionamento a indicarne la specificità¹⁹, non una vaga idea di essenza.

Da questa piattaforma teorica, Pouivet avverte l’esigenza di tentare una formulazio-

¹⁴ *Ivi*, p. 79.

¹⁵ Questa funzione è data dalla presenza necessaria e dalla compresenza sufficiente degli indizi: i) densità sintattica, ii) densità semantica, iii) pienezza relativa, iv) esemplificazione e v) riferimento multiplo e complesso. Questi sintomi sono stati elaborati all’interno della teoria della notazione che vedremo in maniera approfondita nell’ultimo capitolo e sono stati illustrati con l’esempio eloquente di quel testo visivo che può essere, in base a un differente grado di saturazione, un disegno del profilo del monte Fujiama di Hokusai oppure di un elettrocardiogramma.

¹⁶ Nelson Goodman (1988: 83).

¹⁷ 1988, *Vraiment Faux*, catalogo della mostra tenutasi dall’11 giugno al 18 settembre presso Jouy en Josas, Fondation Cartier pour l’Art Contemporain.

¹⁸ Roger Pouivet, (2007: 57 e segg.).

¹⁹ *Ibidem*.

ne che possa essere ritenuta sufficientemente astratta e precisa da essere efficacemente candidata a definizione di arte. Nonostante l'ammissione del fatto che non sia necessario avere una definizione per continuare ad apprezzare esteticamente le opere d'arte, il filosofo francese propone una soluzione che soddisfa i requisiti richiesti e riassume in punti chiave le considerazioni ampiamente sostenute:

Grâce aux efforts des philosophes qui ont tenté de définir l'œuvre d'art, nous voyons les difficultés à surmonter pour parvenir à une définition.

1) Nous devons éviter d'éliminer le rôle du contexte et d'y dissoudre l'ontologie de l'œuvre d'art.

2) nous devons nous méfier de la fâcheuse tendance à utiliser le concept d'œuvre d'art en termes d'évaluation.

3) Nous avons la crainte, parfois justifiée, parfois excessive, d'exclure des objets ou des événements comme étant « de l'art ».

[...] La définition que je propose s'énonce ainsi : Une œuvre d'art est une substance artefactuelle dont le fonctionnement esthétique détermine la nature spécifique. [...] La notion d'œuvre d'art est intentionnelle et fonctionnelle. Elle est aussi éminemment contextuelle et circonstancielle²⁰.

Dunque, eliminare il contesto, la presupposizione ontologica di un oggetto d'arte e sottovalutare i termini valutativi in gioco, sono atti volti alla definizione di opera d'arte come quell'oggetto che, in poche parole, *funziona* come tale.

Vediamo come, in una analoga direzione, si muova Genette nel secondo volume de *L'opera dell'arte. La relazione estetica*. Egli sostiene la necessità di abbandonare almeno parzialmente il tentativo di definire l'Arte a favore di uno sguardo più concreto sull'artisticità e le sue *modalità* in una data opera. A tale scopo, acquisendo un approccio relazionale e più diretto con l'oggetto e, quindi, più sociologico, distingue tra *intenzione* estetica ed *effetto* estetico di cui la prima sarebbe il motore della funzione artistica, il movente dell'operazione del pittore nell'accingersi a dipingere, mentre il secondo, l'effetto estetico, sarebbe un risultato non necessariamente voluto, non per forza intenzionale proprio anche di scorci paesaggistici o di elementi naturalistici.

L'osservatore ha dunque un'attenzione all'estetico che segue due differenti percorsi: la relazione che egli stabilisce con un oggetto, naturale o prodotto umano, può essere estetica ma se è intenzionale, se è voluta, è propriamente artistica in quanto la funzione artistica è solo un caso particolare della ben più ampia relazione estetica che si può instaurare²¹. L'incanto prodotto dalla visione di un fiore in un giardino rientra nell'ambito estetico mentre, invece, rientrerebbe in quello artistico se lo stesso fiore fosse dipinto intenzionalmente per essere ammirato.

I due aspetti che contraddistinguono l'*estetico* in senso generale sono, secondo Ge-

²⁰ *Ivi*, p. 66.

²¹ Gérard Genette, (1997; trad. it.: 13).

nette, l'*attenzione* e l'*apprezzamento* e sarebbero questi due aspetti gli attivatori dell'estetico. Ecco perché Genette chiama aspettuali le proprietà formali delle opere. L'attenzione aspettuale è la condizione, anche se non sufficiente, dell'instaurarsi di una relazione estetica la quale è compiuta solo nel momento in cui vi sia anche un apprezzamento estetico pregresso.

Ciò non toglie, però, che questa condizione non sia anche una funzione dell'opera. Se davanti a un quadro raffigurante quel fiore, che so essere prodotto appositamente per essere contemplato, provo un certo piacere, ecco instauratasi una relazione estetica. Di seguito, Genette, chiarendo i dubbi sull'utilizzo apparentemente generico di termini quali "apprezzamento" e "intenzione", sottolinea che mentre il primo può essere provvisorio, la seconda non lo è ed è proprio questa il vero dispositivo in grado di imporre gli oggetti difficilmente apprezzabili della contemporaneità. Mentre chiunque è libero di cambiare idea e apprezzare o meno un determinato prodotto artistico, il fatto di sapere che quell'oggetto è stato creato apposta per provocare una reazione, un giudizio, modifica sensibilmente tutte le possibili future reazioni.

Nel caso delle falsificazioni artistiche l'*intenzione* del falsario – si legga di colui che assegna uno statuto all'oggetto, che stabilisce una relazione con esso, non solo il produttore materiale – è la *condizione* dell'esistenza stessa del falso, condizione addirittura più importante della realizzazione vera e propria dato che l'intenzione può riguardare anche semplicemente il giudizio su un oggetto precedentemente costruito con scopi diversi dalla falsificazione. Una scultura può essere stata eseguita come copia a scopo di studio e giudicata, secoli dopo e *intenzionalmente*, una contraffazione vera e propria. Una incisione tratta dalla stessa matrice che ha prodotto gli originali può essere stata *intenzionalmente* riutilizzata per moltiplicarne in modo fraudolento la quantità così come accadde per Albrecht Dürer. La prima incisione, autentica a tutti gli effetti, induce valutazioni e accortezze ben diverse dall'ultima, rigorosamente falsa.

I falsi, dunque, non sono esonerati dalla definizione che Genette offre di artistico: *oggetti risultanti da un atto intenzionale e dotati di funzione estetica*.

Inoltre, nel passo dedicato alla funzione estetica²², il filosofo francese cita il noto brano kantiano tratto dalla *Critica del Giudizio* in cui si narra di quando qualcuno scoprì che il melodioso canto d'usignolo udito fino a quel momento, altro non era che una magistrale imitazione a opera di un abile ragazzo. "Non appena si scoprì l'inganno nessuno volle più udire quel canto, che poco prima era stato tanto piacevole". Ora, dando per risaputa la preferenza che Kant nutriva per i *naturalia* a scapito degli *artificialia*, questo racconto esemplifica sia la possibilità di ritornare sui propri passi in merito all'apprezzamento di un dato prodotto estetico (immutato) una volta appuratane l'origine, sia sul fatto che quando si scopre la natura intenzionale di contraffazione di un oggetto (sia esso fisico oppure no) cambia apparentemente il suo statuto iniziale. Da un lato, come nel caso del Pierre Menard di Borges, cambiando l'autore cambia anche l'effetto (o,

²² *Ivi*, p. 143.

volendo, l'efficacia), dall'altro ciò che si crede sia un prodotto artistico muta improvvisamente in una imitazione dello stesso, divenendo di fatto privo di artisticità.

Ma nella realtà, soprattutto in riferimento al contemporaneo, l'efficacia estetica o l'apprezzamento, prodotti dalla relazione con un originale e dalla conoscenza della sua autenticità, provoca sì una diversa reazione nel fruitore ma ciò non toglie, o non sempre riduce, il suo grado di artisticità²³. Semplicemente lo rende diverso, al pari della distinzione tra *autografico* e *allografico*, dove il secondo non produce quella sensazione di essere al cospetto dell'unico originale che, invece, nell'arte autografica persiste. Nel tenere in mano una copia della Bibbia, non si prova lo stesso *pathos* che al cospetto della Sacra Sindone di Torino (pur essendo a conoscenza del fatto che la sua autenticità sia stata smentita mediante sofisticate prove chimico/fisiche). E questo al di là di ogni considerazione su qualsiasi grado di fede. Il problema delle *credenze* non è qui di secondaria importanza. Sapere una cosa rispetto a un'opera e percepirne un'altra, altera indubbiamente la conoscenza generale che ne deriva. Il relativamente recente scarto, il cambiamento di traiettoria imposto dalle avanguardie ha ancor più fatto leva su questa credenza, come se fruire l'arte fosse divenuto un rito d'intesa tra pochi eletti.

Non solo, il lavoro poetico condotto dall'arte dell'ultimo secolo, ha sovente un risvolto metalinguistico. Arte che riflette sullo statuto dell'arte, che tenta di modificarne i confini precedentemente conquistati, che si mette in crisi, che gioca a volte un macabro rito autolesionista, contro se stessa²⁴. Si ricordi quanto diceva Benjamin, con toni a dir poco polemico/politici concludendo il suo saggio sulla riproducibilità: "Fiat ars – pereat mundi, dice il fascismo, [...] L'umanità, che in Omero era uno spettacolo per gli dèi dell'Olimpo, ora lo è diventata per sé stessa. La sua auto estraniamento ha raggiunto un grado che le permette di vivere il proprio annientamento come un godimento estetico di prim'ordine. Questo è il senso dell'estetizzazione della politica che il fascismo persegue. Il comunismo gli risponde con la politicizzazione dell'arte"²⁵.

Basti ritornare con la memoria anche ai manifesti sulla *morte dell'arte* e della figura dell'artista perché trasformati rispettivamente in filosofia visiva e pensatori per immagini.

Dunque, come funzionano gli originali? O, meglio, come funzionano gli originali prima dell'avvento di questo modo post-moderno di rivalutarne la forza comunicativa?

²³ Anche Theodor W. Adorno, nella *Teoria Estetica*, lo sosteneva. Così come era motivo di riflessione per Prieto quando pensava alla sua macchina per scrivere [cfr. capitolo 1]. Ma per Arthur Danto e, in linea di massima, per il pensiero post-moderno, prevale una sorta di indulgenza. È stato proprio Danto (1981, 1986, 1992) a sottolineare e ripetere come l'imposizione nel panorama artistico delle avanguardie abbia notevolmente accelerato la necessità di riflettere sui regimi di autenticità. Il vero non è migliore del falso, nella nostra società tutto è copia, simulacro, inganno e la differenza tra l'autentico e la contraffazione rimane in forma di mito. In un ambito più specificamente percettivo, Danto (1992, trad. fr.) sottolinea che la distinzione tra i due *Brillo Box* di Warhol sia puramente culturale. Forse si tende a preferire l'imitazione per gli aspetti reconditi che conserva, per il suo valore pedagogico, come strategia comunicativa, come operazione di *ritorno* in cui il ragazzo che fischia, ad esempio, non inganna solo gli uomini accorsi ma, soprattutto, la femmina dell'usignolo.

²⁴ Cfr. Pierluigi Basso Fossali, (2002).

²⁵ Walter Benjamin (1955; trad. it.: 48).

Senza dubbio erano dotati di un valore feticistico in grado di annientare ogni tentativo di rivalse delle copie o addirittura delle falsificazioni. Anche a tale proposito si è espresso in termini piuttosto decisi Walter Benjamin²⁶: l'*Hic et nunc* non è semplicemente una condizione dell'opera, ma una sua determinazione essenziale. Al di là dell'attimo in *praesentia*, non c'è possibilità per arte di sussistere come tale. “L'autenticità di una cosa è la quintessenza di tutto ciò che, fin dall'origine di essa, può venire tramandato, dalla sua durata materiale alla sua virtù di testimonianza storica. [...] Ciò che vien meno (con la riproducibilità, n.d.a.) è insomma quanto può essere riassunto con la nozione di *aura* [...] La ricezione di opere d'arte avviene secondo accenti diversi, due dei quali, tra loro opposti, assumono uno specifico rilievo. Il primo di questi accenti cade sul valore culturale, l'altro sul valore espositivo dell'opera d'arte”²⁷ che a quanto sembra sono indissolubilmente legati e rappresentati dall'istituzione museale. Al contrario per Prieto, è il valore feticistico, proprio esclusivamente della pratica collezionistica, il motore di ogni assegnazione di plus-valore all'opera. Anche una raccolta è luogo per un'opera, anche l'appartenenza a una serie limitata gioca il ruolo legittimante di cui abbiamo constatato l'efficacia sia pure in termini materiali di possesso e brama collezionistica.

Ma la contemporaneità, come si diceva, ha abbattuto anche i confini reali e immaginari delle istituzioni museali e delle collezioni ed è divenuta realtà. Come la soglia di una cornice si configura come il passaggio dal reale al rappresentato, dal vero all'illusorio²⁸, così l'istituzionalizzazione dell'arte è divenuta prerogativa di un *frame*²⁹, più potente, più generalizzante e meno fisico. La deterritorializzazione dell'opera d'arte, per riprendere un concetto di Deleuze e Guattari, consente all'artista di operare in uno spazio non più, o non solo, geografico, ma anche concettuale e intersoggettivo dove l'opera in sé non è semplicemente esposta al fruitore passivo ma si carica di una certa inaccessibilità, difficoltà d'essere vista, ammirata, usata, così come accade a opere della Land Art, ad esempio, solamente visibili per intero dal cielo³⁰.

Se l'opera dunque non necessita di un semplice luogo e, dematerializzandosi, perde essa stessa sostanza, cosa rimane? Su quali tracce, residui di *performance* deve la critica fondare ogni analisi? L'aura d'un oggetto, il carisma d'un autore, le briciole d'un evento veicolano davvero forze in grado di ridurre al minimo le prerogative materiali e sociali consolidate dall'arte del passato.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ivi*, p. 23.

²⁸ Cfr. Victor Ieronim Stoichita, (1993).

²⁹ Sulla nozione di *frame*, cfr. Erwin Goffman, (1974).

³⁰ Si pensi alla *Spiral Jetty* di Robert Smithson.

2.2.1 Reliquie e ready-made. Tra la *Cena in Emmaus* e Pierre Pinoncelli

*Nos œuvres sont des reliques et des petit os.
 J'ai vu récemment une exposition Van Gogh à Arles
 où les gens devaient atteindre trois heures pour entrer
 dans une pièce sombre qui était l'endroit où
 Van Gogh s'était coupé l'oreille.
 Christian Boltanski*

La definizione d'opera d'arte e la sua utilità nella problematica analitica sull'autenticità svela, audacemente, quella sua predisposizione ad agire in ambiti apparentemente incompatibili, o per lo meno in domini i cui confini sono stati storicamente accostati per fini altri, come quelli iconografici o agiografici. Crediamo che³¹ non sia rimanendo chiusi in un ambito disciplinare, che si approfondisce la conoscenza di una problematica, ma indagando attraverso altre frontiere, che si individuano le pertinenze e le logiche di attivazione di alcuni fondamentali meccanismi di fruizione. Michele di Monte, all'interno della sua lucida ed esauriente analisi delle falsificazioni artistiche, chiama in causa Dutton³² e l'ipotesi da quest'ultimo sostenuta sulla *expressive authenticity* relativa al valore che un'opera assume all'interno di un circuito predefinito di credenze, come il culto ovvero nel senso di una dipendenza storico-culturale che accomuna l'esperienza sacra e religiosa a quella artistica anche all'interno di un'analisi estetica dell'opera d'arte.

Possiamo dunque affermare che arte e religione siano due ambiti in cui l'efficacia dell'autenticità si muova e agisca in modo affine. A tale proposito, quest'*efficacia* di un oggetto artistico, se pure interrogata sul piano del rappresentato, rivolta al contenuto che l'opera veicola, è stata oggetto di un'approfondita analisi da parte di David Freedberg. In questo ampio e articolato studio³³, Freedberg affronta il delicato tema delle reazioni del fruitore posto innanzi a un'opera d'arte in grado di muovere in lui passioni talvolta estreme. La potenza d'azione che il culto avrebbe sull'innescarsi di una risposta emotiva anche fisica, è dimostrato in negativo dalle manifestazioni iconoclaste che, con uno sfondo motivazionale del tutto pertinente all'ambito religioso, affidavano una forza tale alle immagini da imporne la distruzione. Attraversando in maniera trasversale la storia dell'arte relata ai suoi effetti, Freedberg ritaglia una storia sociologica della fruizione e ne sottolinea, per la loro paradigmaticità, i tratti pertinenti e ricorrenti. Il fatto che una reliquia sia in grado di far muovere il fedele che intraprende un difficile pellegrinaggio per porsi al suo cospetto, pare effettivamente sintomatico di un'efficacia che necessita di spiegazione. Non molto diversamente accade al fruitore d'arte meno coinvolto religiosamente ma assai più esteticamente quando si tratta di raggiungere un determinato oggetto artistico.

³¹ Cfr. Michele di Monte, (2007: 61, in nota 9).

³² Dennis Dutton, (1983 e 2003).

³³ David Freedberg, (1989; trad. it.: 1993).

Riferendosi alla specifica somiglianza con le reliquie, anche Ian Haywood suggerisce:

The analogy between canonization in religion and in art extends beyond the scriptures to the cult of the relic. Christianity has always had its own art, but worship of the relic is the direct equivalent of secular worship of the original art object. Relics were originally the remains of the bodies of saints and martyrs sold for high prices. [...] As the Oxford Dictionary of the Christian Church decrees: ‘no relics may be venerated without a written authentication by a cardinal or local ordinary; and the sale of genuine relics as well as the fabrication or distribution of false ones is punished by excommunication’. We are closer to the issuing of provenances in the art market and the regulation of trade than to any possibility of a self-evidencing light. Even saints do not make themselves³⁴.

Ci poniamo allora una domanda sull’esistenza di un qualche significato che possa sorgere nel parallelo intuibile tra i regimi di autenticità di una reliquia e di un ready-made pur appartenendo essi a due distinti domini, quello religioso e quello artistico³⁵.

È possibile trarre da questo accostamento, forse azzardato, qualche strumento utile per un aggiornamento all’osservazione dei fenomeni della contemporaneità e dei concetti di autenticità? Nel volume da cui è tratto il brano appena riportato, Haywood sostiene la fondamentale rilevanza dell’autenticità in funzione della venerazione cui godono parimenti reliquie e opere d’arte. Un risvolto fondamentale nella gestione di questo parallelo tra arte e religione è ben delineato anche da Hans Belting³⁶ nell’affrontare la nozione controversa di *idolatria* e nell’ipotizzare come parimenti efficaci, nell’induzione di venerazione, le immagini sacre e le opere artistiche che le consentono. Questa

³⁴ Jan Haywood, (1987: 15).

³⁵ Rinviando a tale proposito al contributo di Pierluigi Basso Fossali dal titolo *Strategie dell’inviolabile e tattiche sacrileghe*, pronunciato in occasione del XXXV Convegno dell’Associazione Italiana Studi Semiotici “Destini del sacro” tenutosi dal 23 al 25 novembre 2007 e ora pubblicato in “E/C”, rivista on-line dell’Associazione. L’estratto inedito fornito dall’autore: “Lo spazio sacro permette l’accesso a un piano di immanenza impercettibile o a un dominio di valori trascendenti che intrecciano le esistenze sotto un quadro destinale comune. La purezza del luogo sacro è paradossale perché la comunicazione che media potrebbe risultare di per sé stessa una corruzione di ciò che si mira possa accedere finalmente alla percezione. Sta di fatto che le strategie per demarcare e preservare uno spazio del sacro in quanto inviolabile possono giungere persino alla sua inaccessibilità o limitarsi a una visitazione condizionata, dipendente da una opportuna preparazione del corpo dell’ospite. Lo spazio del sacro tanto viene pensato come inviolabile quanto esso appare costitutivamente vulnerabile; in quanto frutto di iscrizioni (umane/divine), esso può essere contraffatto e corrotto da scritte apocriefe. Il sacrilegio può partire così da questioni di dettaglio. Rispetto allo spazio sacro, come riuscire a dissimulare le scritte incidentali da quelle che mirano a una corruzione dei segni per predicare il “male”, ossia un’inversione del senso originario? Come si connette la patina del tempo che significa l’arcaicità della rivelazione (la sua vicinanza all’origine) con la possibilità di poter continuare a testimoniare di una profezia genuina del destino ultimo? E una perversione della scrittura del sacro può mirare a provocare qui e ora una risposta in tutela di una testimonianza che era nata per valere per sempre? Come pensare uno spazio del sacro dove la scrittura del male non possa brillare di senso per la semplice ostensione del suo potersi dare in dispregio del bene? È costruibile uno spazio sacro che rifiutando una tale dialettica possa continuare a essere un terreno di partecipazione e di comune adesione?”

³⁶ Hans Belting, (2007: 34).

venerazione, sfocerebbe in atteggiamenti estremi denominati dallo stesso Belting iconomaniaci e fonderebbero la loro efficacia sull'essere o meno immagini autentiche. In riferimento alla Sacra Sindone, ad esempio, afferma: "Son image était vraie au double sens de l'authenticité historique du suaire, si tant est qu'on y prêtait foi, et de l'authenticité technique de sa reproduction photographique non falsifiée"³⁷.

L'elemento comune tra un teschio conservato nel reliquiario di una chiesa e uno realizzato invece dall'operato di un artista conservato al museo sembra apparentemente ovvio.

Non solo siamo di fronte in entrambi i casi a due oggetti di culto³⁸ (in questo caso sacri o profani) ma entrambi godono di diverse tipologie di valore in relazione all'efficacia che incarnano³⁹. A valle c'è, crediamo, una pari forza simbolica determinata dalla loro autenticità⁴⁰ la quale deriva a monte da un medesimo atto di conferimento di valore. Se per il teschio, l'operazione concettuale risiede nella facoltà dello stesso di incarnare i poteri, spirituali o meno, che aveva il suo portatore, così, il vasetto in sé è il risultato di un atto performativo volto alla resa concettuale di un prodotto altrimenti privo d'ogni sorta di valore estetico voluto dal suo produttore dotato di un indubbio potere carismatico che è tipico dell'artista riconosciuto.

Dalla metà del Novecento, il fare concettuale delle manifestazioni artistiche ha sempre più posto l'accento sulla facoltà di qualcuno di sancire lo statuto di un oggetto a prescindere dalle sue caratteristiche fisiche, dalle sue eventuali potenzialità, dalle sue funzioni estetiche e trascendendo ogni necessità per tale oggetto di possedere una seppur vaga qualità tecnica. Da *Brillo Box* di Andy Warhol ai piedistalli di Piero Manzoni la letteratura internazionale, tra critica e analisi, ha dato voce a tutte le possibilità interpretative che ne potevano sorgere e che sovente non si sono risparmiate considerazioni di carattere valutativo.

La venerazione e il culto sono dunque strategie di *assegnazione* di un valore a un oggetto che fino a quel momento aveva diversa funzione e significato. Entrambi, reliquie e ready made, diventano d'un tratto, oggetto di preoccupazioni conservative, di ammirazione, di venerazione e di indagine circa la loro autenticità. L'essere il risultato non di una creazione artistica in cui la tecnica, il fare, è strumento, veicolo d'artisticità ma di un atto creativo che si limita, si riduce al conferimento di una nuova identità, non a caso, concettuale.

Certo, la reliquia pur agendo in modo analogo, non è arte. Ma ne siamo sicuri? E le manifestazioni d'arte contemporanea ci consentono una vera distinzione tra questi due tipi d'oggetto? Si tratta, pensandoci bene, di parti del corpo, di lembi appartenuti a

³⁷ *Ivi*, p. 94.

³⁸ Prodotti umani anche se involontari, non dettati da un intento ma da una necessità di sopravvivenza.

³⁹ Per una analisi delle reliquie come oggetti sociali, si veda anche Arjun Appadurai (a cura di), 2005 (1986), *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, Cambridge, University Press.

⁴⁰ Cfr. Roberto Lambertini, *Falsificazioni medievali*, 1986-1987, in "VS" 46. Riferendosi al testo di Eco sulle falsificazioni medievali e prendendo ad esempio il caso delle copie delle opere d'arte afferma "questo ricorda soprattutto il fenomeno delle moltiplicazioni delle reliquie già esistenti (famoso il caso del santo il cui cranio è conservato in tre chiese diverse)", p. 72.

qualcuno, come la falange di Pinoncelli o di un corpo intero anche se questo qualcuno è una mucca oppure uno squalo sotto formaldeide.

In fondo, ne sono suscettibili tutti quegli oggetti naturali o prodotti dal lavoro dell'artista che vengono spostati – si tratta solo di cambiamento di destinazione d'uso direbbero gli architetti – dall'ambito dell'utile a quello di un luogo soggetto a protezione speciale in cui divengono oggetto di ammirazione come “i sacri recinti, le tombe, i tesori dei templi o dei palazzi, gli studi e le gallerie, i musei, i siti a qualsiasi titolo protetti”⁴¹.

Inoltre, contraddistinti dal loro marchio d'autenticità documentata, gli oggetti raccolti in questi luoghi possono essere oggetto, oltre che di culto, del desiderio (macabro?) di estrosi collezionisti⁴².

Krzysztof Pomian individua tra le reliquie e le opere d'arte un'unica differenza la quale soggiace i domini del sacro e del profano e ritiene che l'analogia portante risiederebbe nel concetto di *sacrificio*: propiziarsi l'immortalità attraverso una rinuncia che è al contempo consacrazione: “Il *museo* è uno dei mezzi che ogni generazione utilizza per fare un sacrificio alle generazioni che le succederanno. Il museo permette al presente di sacrificare il futuro. Al presente perché lungi dal limitarsi all'individuo singolo che offre i suoi oggetti alla collettività, quel sacrificio coinvolge tutti coloro che contribuiscono a far funzionare il museo in cui tali oggetti sono esposti”⁴³ in quanto il riconoscimento di un valore all'oggetto si esprimerebbe mediante la protezione di cui lo si circonda.

Genette, dicendo che “non è l'oggetto che rende estetica la relazione ma la relazione che rende estetico l'oggetto”, ribadisce che l'attenzione estetica è l'attenzione asettuale orientata verso l'apprezzamento (quello che per Kant è il giudizio estetico e che in questo caso può avere indifferentemente carica artistica o religiosa) e che, dunque, una reliquia e un'opera d'arte sarebbero parimenti soggette ad essere coinvolte in un tale procedere relazionale o valutativo.

Il funzionamento simbolico proprio di un luogo deputato alla conservazione di un oggetto di culto determina, pare, la validità di una tale ipotesi in quanto solo l'ingresso nell'istituzionalizzazione provoca quel cambiamento di statuto di cui abbiamo appena tracciato le linee principali.

Si può sostenere che sia mediante l'osservazione delle procedure di sconsecrazione delle reliquie che vengono allontanate dai luoghi sacri, che si possa meglio definire quali debbano essere quelle che inducono al culto e alla venerazione (alla consacrazione) delle opere d'arte, allo stesso modo di come sosteniamo sia mediante l'analisi dei processi di falsificazione che si possa meglio comprendere la natura e le strategie comunicative dei loro referenti originali.

⁴¹ Krzysztof Pomian, (2003; trad. it.: 10-11).

⁴² La terminologia utilizzata da Paolo Fabbri nella sua dedica a Maurizio Cattelan, conforta la proposta di confronto: “Nella difficile condizione dell'arte contemporanea, dove le opere sono spesso oggetti feticcio, reliquie a cui si è prestata l'aura artificiale del museo, Cattelan, con la sua arguzia anomala, conserva l'intonazione d'una *utopia portatile*, sollevata da ogni idealismo *creativo*”.

⁴³ *Ivi*, p. 15.

Ad esempio, ci si può chiedere se, riconoscendo la non autenticità di un oggetto, prodotto artistico o religioso esso sia, questo subisca il trattamento destinato a un oggetto artistico oppure a un qualunque prodotto umano privo di tale connotazione. “Nul n’a èté ridiculisé que le collectionneur qui décroche son *Raphaël*, son *Rembrandt* ou son *Picasso* dès qu’il apprend que ce n’est qu’une copie, un faux ou une falsification. C’est la même toile”, lui dit-on, “hier encore vous en donniez des millions, vous l’accrochiez à la place d’honneur, et vous la contemplez avec un amour véritable. Aujourd’hui vous l’ôtez de la vue, vous essayez d’en oublier jusqu’à l’existence”⁴⁴.

L’ipotesi trova ulteriore alimento nell’individuare la ragione per cui un dipinto, dichiarato originale, venga protetto e assicurato mentre, avvallando un’ipotesi di falsità (che sappiamo essere sempre e necessariamente successiva a quella di autenticità) non si esiti a relegarlo in spazi angusti, privi dei minimi requisiti conservativi. Non sono rari i casi in cui la scoperta di un falso all’interno di una esposizione ne implichi l’immediato allontanamento dal contesto museale. Si ricorderà, ad esempio, l’immediato spostamento nei caveau di Palazzo Reale a Milano, dell’opera di Boccioni *Nudo - dinamismo complementare di forma/colore* del 1913 esposta all’interno della retrospettiva sul pittore curata da Mattioli Rossi.

Da alcuni critici le accuse partirono decise a rimuovere dalle sale della mostra l’oggetto del contendere, evidentemente privato dell’artisticità necessaria a comparire tra gli originali⁴⁵. Al contrario, vi sono casi eclatanti nel nostro Paese in cui gli oggetti artistici non occupano la spazio a loro riservato. In una dichiarazione sull’arte e sugli spazi per essa, Federico Zeri, intervistato nel 1989 per “Art Defend”⁴⁶ sostenne l’idea che ci fosse troppa arte nelle tombe, nei depositi (fratelli gemelli dei musei, una condizione simile alla celebre storia della Maschera di Ferro) dove vengono messe le opere non esposte⁴⁷. Tale affermazione, pur dimostrando i vent’anni che ha, non è del tutto fuori luogo nell’attuale condizione.

Depositi come non-luoghi, siti a metà strada tra ciò che pare meriti conservazione e ciò che non è degno di esposizione al museo. Non-luoghi, in cui questa negazione conferirebbe una svolta semantica all’oggetto ivi collocato, svolta, ovviamente, peggiorativa.

⁴⁴ Francis Haskell (1991: 9).

⁴⁵ Nel “Corriere della Sera” di mercoledì 22 novembre 2006, si riportano le reciproche accuse tra studiosi e curatori. A sostegno dell’ipotesi di falsità, Maurizio Calvesi e Livia Velani riportarono alcune considerazioni formali di tecnica e di soluzione compositiva che non sarebbero state congruenti con le abitudini pittoriche dell’artista e fu suggerita la necessità di dimostrare l’autenticità del pezzo pena l’immediata espulsione dalla mostra. A questo atteggiamento, certamente motivato da profonde conoscenze storiche e stilistiche, mancò a nostro avviso l’obiettività scientifica dell’occasione: se l’oggetto in questione fosse realmente stato un falso Boccioni, avrebbe probabilmente avuto una ragione in più di comparire all’interno di quel corpus essendo in grado di apportare nuovi elementi alla conoscenza della fruizione dell’opera del futurista.

⁴⁶ Fonte web Educational.Rai.it.

⁴⁷ Più di 1000 sono i dipinti solo nel deposito di Capodimonte e 600 in quello degli Uffizi a causa degli scarsi finanziamenti per la manutenzione a fronte di quelli per i restauri. “L’Italia è fatta così” dice Zeri “non trova il modo di rendere economicamente utili anche le opere dei depositi”.

Infatti, entrando nei dettagli, nei risvolti di senso che questi luoghi condizionano, si osserva tutta una gestualità, una messa in atto di atteggiamenti e attitudini che organizzano e contraddistinguono sistematicamente tutta una serie di pratiche *sull'arte* e sui suoi prodotti più o meno legittimi. Vediamo come, ripercorrendo le vicende di un caso emblematico come quello di un'opera d'arte pittorica celebre quale *La Cena in Emmaus* di Van Meegeren (1889-1947)⁴⁸ e le performance di Pinoncelli, di cui si conservano le tracce, si possa sostenere una riflessione sul ruolo che potremmo definire topologico dell'autenticità e delle sue molteplici strategie di configurazione. Nel primo caso, infatti, il regime di autenticità dell'opera poteva essere facilmente dedotto dalla rilevazione del luogo in cui veniva collocato: dentro o fuori dal museo, dal carcere al caveau della polizia.

Il caso della *Cena in Emmaus* di Van Meegeren è, a questo proposito, molto significativo. Dopo aver risolto vari problemi tecnici di realizzazione dei dipinti – come preparare le tele da utilizzare, come uniformare i materiali con le preparazioni antiche sottostanti, come reperire i componenti dei colori e i pigmenti che venivano utilizzati all'epoca della realizzazione degli originali – aver dunque acquisito materiali e competenze che gli consentissero di eseguire un dipinto come la *Cena in Emmaus*, Van Meegeren presentò il suo lavoro a un esperto conoscitore d'arte che, constatandone la bontà, lo recensì ne “The Burlington Magazine” colmandolo di elogi e lo vendette (per una cifra esorbitante che in gran parte andò al falsario) a un gruppo di ricchi filantropi olandesi i quali, a loro volta, lo donarono al Bojmans Museum di Rotterdam. Nel 1938, dunque, il dipinto, esito della genialità d'un falsario come Van Meegeren, entrò a buon diritto nell'istituzione a esso designata: un museo che vantava fama internazionale e che presentò l'acquisizione del nuovo Vermeer come l'evento più importante nella storia dell'arte degli ultimi anni. L'opera fu accolta dalla critica internazionale come il capolavoro di Vermeer di Delft. I tempi della seconda guerra mondiale, si volsero a sfavore di Van Meegeren che, il 29 maggio 1945, fu arrestato con l'accusa di aver collaborato con il partito nazista per aver venduto alcuni dipinti olandesi al gerarca Hermann Göring.

I dipinti in questione comprendevano anche un Vermeer che presto Van Meegeren riconobbe come la sua *Cena*. Per risparmiarsi un'accusa tanto grave, la ragione lo indusse alla fine a sostenerne la paternità e a dimostrarla dall'interno del carcere in cui si trovava. E così fu. I dipinti vennero allora confiscati e custoditi nei depositi per anni. Oggi, le opere di van Meegeren si trovano nuovamente al Bojmans Museum, hanno riacquisito un valore (che solo in un certo senso non avevano mai perso) sono quotate molto bene e non sono più delle semplici falsificazioni di Vermeer ma sono opere d'arte

⁴⁸ Non sarà questa la sede di una nostra presa di posizione in merito alla autenticità o falsità di tale opera essendo questa stata più volte nel corso della sua storia ripensata e messa in dubbio. Non sarà neppure questo il momento di valutare le metodologie relative all'operato degli esperti che ne sancirono ripetutamente lo statuto, in quanto la focalizzazione sulle pratiche d'*expertise* sarà oggetto di analisi nel prossimo capitolo e si avvarrà di esempi meno conosciuti. Ci teniamo comunque a sottolineare che un esempio celebre come quello di Van Meegeren è stato scelto più per la sua paradigmaticità in questo contesto che non, assolutamente, al fine di produrre qualche esito nuovo nella sua valorizzazione e nel suo decorso storico. Cfr. anche Nelson Goodman, (1968; trad. it.: 97-101).

vere proprie che determinarono la storia dell'arte di un'epoca e sancirono finalmente la gloria del falsario.

Nel contemporaneo, alcuni aspetti mutano ma la topologia mantiene il suo ruolo sull'autenticità e ha rilievo non solo il luogo fisico di collocazione ma anche quello che abbiamo pensato di chiamare *frame* (sulla scorta dell'ipotesi di Erwin Goffman), il contesto, quel luogo a volte astratto che determina l'ingresso nell'istituzionalizzazione artistica, che partecipa alla costituzione di un nuovo regime d'autenticità e alla sempre combattuta accettazione pubblica di gran parte dell'arte concettuale.

Ricordiamo anche che Cesare Brandi, nella celebre definizione di falsificazione, affronta sin dalle prime considerazioni il problema di definire l'ambito di provenienza: "Sicché fu ottimo giudicato quello che ritenne delittuosa la fabbricazione di sterline che avevano la stessa percentuale aurea delle sterline autentiche, nonché un'assoluta identità di conio, ma la cui falsità dipendeva dal fatto che non erano uscite dalla Zecca inglese e che la surrogazione dei falsari, in questa attività, non poteva non essere bollata dalla legge, ancorché non vi fosse nessuna frode nel peso dell'oro"⁴⁹.

Prima di entrare nel merito di una vicenda come quella di Pinoncelli, che come sappiamo ha coinvolto l'opera d'arte concettuale di Duchamp, è necessario dedicare un po' di spazio a una riflessione sul *design* e sulla serie di prodotti dell'attività umana a esso riferibili in quanto è fondamentale riconoscerne lo statuto di oggetti suscettibili di riconoscersi in oggetti artistici.

Da questa prospettiva, il design si colloca esattamente a metà strada tra arte e artigianato o industria, tra unicità e molteplicità, tra aura e servizio. Quella che Patrizia Magli chiama la rottura del patto tra forma e funzione⁵⁰, sommata alla grande libertà operativa data dallo sviluppo smisurato della gamma di materiali utilizzabili, ha condotto alcuni progettisti a elaborare opere che possono concettualmente collocarsi nello spazio ambiguo che si trova tra l'opera d'arte, dotata di tutte le connotazioni relative all'*estetico* e all'*artistico* che abbiamo individuato in precedenza, e il prodotto umano riproducibile in quantità, quel prodotto cioè che, come ipotizzavamo per le ceramiche all'inizio di questo capitolo, potrebbe essere in grado di far nascere il dubbio circa la legittimità di essere o meno considerato autentico. In altre parole, questi oggetti di design si possono collocare nella gamma di grigi tra il bianco e nero rappresentativi di un essere artistico e di un essere industriale e possono prendere parte a entrambe le definizioni senza concretamente soddisfarne definitivamente nessuna delle due. In considerazione del fatto che un prodotto industriale nasce da un'esigenza, con una componente funzionale superiore a quella estetica e a partire dall'idea che, invece, nel design i due risvolti assumono *per lo meno* lo stesso peso, possiamo sostenere che vi sia una progettazione dell'oggetto utile pari a quella per l'oggetto non utile o artistico che sia. Questa innovazione ha scosso lievemente anche le basi teoriche del passato. L'oggetto di design, dotato di

⁴⁹ Cesare Brandi, (1958: 313).

⁵⁰ Patrizia Magli, (2009).

un prototipo al pari di un qualunque oggetto industriale (matrice, modello...) volto alla produzione e ri-produzione, può essere limitato alla realizzazione di un oggetto unico, che è, come sappiamo, condizione privilegiata dell'essere artistico.

In effetti è possibile stabilire un parallelo tra quelle arti dotate di matrici (come l'incisione) o segnali (come la musica) di cui parlava Jorge Luis Prieto e il prodotto di design in quanto questo, realizzato a partire da uno stampo o da un bozzetto (il prototipo), e allontanatosi dall'esigenza di comunicare mediante la sua forma una funzione, non diventa altro che una immagine poetica, un'opera d'arte. Il prodotto industriale richiederebbe la ripetizione (per un numero pari a quello richiesto dall'ordine in conformità alle leggi di mercato) senza nessuna neppure minima variazione. Per dirla con Prieto, l'oggetto industriale sarebbe quell'oggetto che condivide con molti altri la stessa identità specifica (*specific identity*), certamente determinata anche dalla funzione, ma dove ciascuno possiede la sua identità numerica (*sameness*). L'idea di unicità viene conferita nel design degli ultimi decenni dal fatto che vi è sempre più la tendenza a contraddistinguere un prodotto dai suoi simili e preferibilmente numerando la serie di cui fa parte o producendo quella che viene definita la serie diversificata dove l'elemento fondamentale giace nella assenza di una identità specifica comune che rende i singoli oggetti riconoscibili come tali, identificabili e quindi numericamente determinati. Anzi, se l'oggetto, condividendo con gli altri alcuni tratti di somiglianza (che sappiamo essere l'esito di regole di similarità ovvero gli oggetti hanno qualche cosa in comune e questo viene di volta in volta determinato da una condizione anche percettiva⁵¹) può essere *riconosciuto* come appartenente a una classe o ricondotto a un corpus delimitato, è mediante la sua differenziazione, la sua difettosità o il suo essere *un po'* diverso che diviene dunque possibile *identificarlo* come prodotto unico e quindi potenzialmente artistico. Ovviamente, nell'ampia gamma di casi offerti dal contemporaneo, vi è anche la sempre più frequente abitudine dei progettisti di ideare e realizzare un unico oggetto che a volte coincide con il prototipo invitando così i fruitori a rivolgersi a esso fin da subito come fosse un prodotto artistico. Possedere un tavolo progettato da un noto designer, può implicare uno speciale atteggiamento nei suoi confronti, veicolare un'efficacia pari a quella di un'opera d'arte non solo cognitivamente ma anche e soprattutto dal punto di vista passionale. È per questa ragione che “l'accettazione del difetto, che da elemento di scarto si trasforma in elemento di distinzione [...] la mancata fedeltà del prodotto rispetto al progetto e il mal fatto”⁵² divengono strategie operative da parte di collezionisti ed estimatori che vi riconoscono il tratto distintivo e che consentono di sostenerne l'unicità.

Vi è tra oggetti identici (oseremmo dire indistinguibili per forma e funzione) e tra oggetti simili (dotati ciascuno di un *quid* differenziante) lo stesso scarto semantico che possiamo riscontrare anche tra replica e variante. La replica di un oggetto presuppone siano soddisfatte le caratteristiche che Umberto Eco elencava nell'etichettare un dop-

⁵¹ Cfr. Umberto Eco, (1997).

⁵² Patrizia Magli, (2009: 5).

pio⁵³ mentre la variante implica un elemento distintivo che consente di riconoscere un'occorrenza unica, di identificarla come diversa in qualcosa dalle sue consimili.

Questo affondo nei risvolti semantici di un termine, introduce una problematica tipica dell'arte concettuale e del contemporaneo in generale che riteniamo possa essere esemplificata per più di una ragione dalla performance di Pinoncelli.

Eccone la cronaca per sommi capi.

Il 26 agosto 1993, compare ne "Le Monde" un articolo il quale riferisce che un'opera di Marcel Duchamp è stata danneggiata. Un visitatore dell'esposizione allora in corso, avvicinandosi all'opera *Fontaine* ne avrebbe prima di tutto fatto l'uso che questo utensile aveva in origine, prima cioè d'essere concettualmente trasformato in un prodotto artistico, urinandovi dentro, e l'avrebbe, subito dopo, colpito con diversi colpi di martello. Della *Fontaine* di Duchamp ne esistono diversi esemplari e quella danneggiata apparteneva a una collezione privata i cui proprietari vennero presto informati circa la possibilità di risarcimento data dall'assicurazione prevista per le opere d'arte esposte. Pochi giorni dopo, e precisamente il 30 agosto, un altro quotidiano francese, annuncia che l'autore del gesto folle, un tale Pierre Pinoncelli, era stato condannato *solamente* a un mese di prigione e al pagamento di una multa non troppo salata in beffa alla richiesta del procuratore di condannare il "nostalgique des vespasiennes"⁵⁴ a un anno di prigione con 20.000 franchi di multa. Oltre a non aver voluto con sé un avvocato⁵⁵, l'unico gesto a sua difesa fu l'ammissione di ciò che aveva fatto mediante l'invio d'un fax manoscritto.

Questo atto di vandalismo, tipico all'interno di un ampio rifiuto condiviso per le manifestazioni della contemporaneità, ha sollevato non poche polemiche. Innanzitutto, l'oggetto artistico era un prodotto industriale (di design?) prima di essere collocato all'interno di un museo e in questo passaggio, ha subito la trasformazione⁵⁶ dovuta all'operazione concettuale del suo autore Duchamp. Al processo, il fatto che questo oggetto appartenesse a una serie industriale ma allo stesso tempo fosse oggetto di attenzioni conservative tipiche dell'arte, fu ben messo in chiaro da Pinoncelli stesso: "Cet urinoir n'est pas une copie mais un multiple. Je dois vous dire que je l'ai déjà vu à Mexico, New York et qu'il y a vingt ans, je songeais à faire ce que j'ai fait mardi dernier. Seulement, l'urinoir était toujours exposé sous verre ou en hauteur. Il n'était ni à portée de main, ni à portée d'autre chose, si je puis m'exprimer ainsi"⁵⁷. In altre parole, l'oggetto era non esposto come opera d'arte e diventava dunque a portata di... performance.

Questo gesto induce a riflettere sulla nozione di artisticità da più punti di vista. Quello che di primo acchito sembrò un puro gesto iconoclasta, di reazione alla contemporaneità, venne accettato ufficialmente come performance in quanto l'autore, Pinoncelli,

⁵³ Cfr. cap. 1 di questo lavoro.

⁵⁴ "Le Provençal" 26 agosto 1993.

⁵⁵ "Quel avocat comprendrait ma démarche et l'œuvre de Duchamp? Je ne vais pas passer des heures à expliquer à un membre du Barreau ce que j'ai fait et pourquoi je l'ai fait". "Le Midi Libre", 28 agosto 1993.

⁵⁶ Cfr. Francis M. Naumann (1999), *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Parigi, Hazan.

⁵⁷ Nathalie Heinich (1998: 136).

aveva un *pedigree* d'artista e non era uno spettatore qualunque, dunque quello era un *gesto di...* e sarebbe dovuto essere preferibilmente registrato e a sua volta conservato. Nel 1969, ad esempio, aveva infatti fatto colare un barattolo di colore rosso su André Malraux mentre posava la prima pietra del Museo Chagall a Nizza e aveva, nel 1970, percorso (o tentato di farlo) tutto il tragitto da Nizza a Pechino in bicicletta per consegnare un messaggio di pace a Mao Tse Tung. Il suo gesto rientrava dunque in un progetto, una coerenza artistica se così la si può definire. Non essendo dunque un atto vandalico, ma un gesto d'artista, una performance, il tutto assunse sfumature di legittimità. In altre parole, il gesto era stato ricontestualizzato come appartenente a una sfera artistica che, di conseguenza, lo legittimava come a sua volta e tempo addietro era stato legittimato l'ingresso al museo della *Fontaine* di Duchamp.

Pinoncelli sostenne, infatti, di aver ricondotto, con il primo gesto, l'oggetto nella sfera del prodotto industriale, di averlo de-artisticizzato mediante un'operazione simbolica che prevedeva di utilizzarlo per ciò che era stato prodotto, e poi, in un secondo momento, di aver rotto a colpi di martello un semplice oggetto d'uso di cui se ne potevano trovare ancora molti nel mercato⁵⁸. In altre parole, il *milieu* artistico di provenienza dell'autore e la de-contestualizzazione artistica dell'oggetto mediante la *performance*, avrebbero giustificato la minima pena comminata.

Si decise, infine, di non restaurare l'opera in quanto la performance non era stata registrata e si sarebbe rischiato dunque di cancellare per sempre le tracce che consentivano di riconoscere, di individuare, la *Fontaine di Pinoncelli* dalle altre, sia quelle da Duchamp firmate, sia quelle industriali che, forse, ancor oggi sono nelle ritirate francesi o si possono trovare a prezzo modico nei negozi specializzati. Oggetti qualunque, di provenienza industriale, conservati nel museo, luogo che abbiamo definito legittimante. Ma quello di Pierre Pinoncelli, non solo è frutto di una operazione concettuale, è bensì un *unicum* identificabile (perché dotato di identità numerica e specifica determinata dalla performance, proprio come una tipica opera d'arte) grazie a una frattura – reale – prodotta da un gesto apparentemente iconoclasta.

Pierre Pinoncelli offre senz'altro un esempio limite che, situandosi appunto su una soglia, ci consente di scorgere da un lato che cosa sia arte (l'istituzionalizzazione, un nome proprio) e dall'altro cosa invece lo renda un'eccezione, un caso particolare. Con la sua azione Pinoncelli ha messo in atto un far-essere molto forte, ha trasformato in questi due modi e per ben due volte un'opera d'arte.

Per concludere possiamo dire:

i) L'autenticità conferita determina la possibilità per un oggetto di divenire artistico dove, per tale, non si intende una sua essenzialità ma una sua funzione dipendente e vincolata dal contesto e dall'identità del suo autore.

ii) Il luogo, fisico o concettuale, rende *artistico* un oggetto così come questo a sua volta partecipa alla costituzione di un contesto atto a ospitarlo. Il luogo e l'etica che

⁵⁸ *Ibidem.*

esso suggerisce, sono direttamente assoggettabili alla *autenticità* o meno dell'oggetto in questione.

iii) Estetico e artistico sono due statuti derivanti da una relazione, da una soggettività attivata, da una carica di valore aggiunto assegnata o sottratta da qualcuno. Le reliquie e i ready-made sono, da questo punto di vista analoghi e dimostrano funzionamenti simili.⁵⁹

2.3 Enigmi archeologici sull'autenticità

*Se ciò che apprezziamo in un'opera d'arte
è il piacere estetico che ci procura,
perché un falso, d'epoca successiva, è inferiore
all'oggetto autentico?*
Mark Jones

Il tempo e i suoi effetti hanno una forza, un'eloquenza tale da compromettere seriamente l'apparente solidità di una affermazione in merito all'autenticità di un'opera d'arte⁶⁰. Così come il luogo e le sue implicazioni hanno un ruolo determinante anche se ambiguo nel conferimento di artisticità di un prodotto artistico o di design, così pare possa fare il tempo, con i suoi strati di polvere, la sua autorità, le sue leggi e i suoi lasciti.

Abbiamo visto, nelle pagine precedenti, che sembra sufficiente contestualizzare, inserire nel frame, oggetti e gesti affinché questi vengano legittimati artisticamente, così come abbiamo constatato quanto semplice sia decidere della non autenticità di un oggetto per farlo uscire dall'ambito artistico in cui è momentaneamente collocato, per sconstrarlo.

Allo stesso modo procede l'attitudine sanzionante del tempo. Ciò che è antico, che proviene dalla notte dei tempi possiede quelle peculiarità rare della fonte, della documentazione e custodisce le tracce di un gesto originario che non si potrebbe altrimenti scrutare, inoltre, risalendo al momento della generazione dell'opera d'arte, si è in grado di scoprire la genuinità di un oggetto che ambisce allo statuto di autentico.

Si avranno, sintetizzando, i seguenti livelli di indagine diacronica:

i) *Indagine genealogica*: l'oggetto proviene da un tempo di cui si fa testimone e da esso è determinato. Può essere definito fonte o reperto ma il suo valore sarà quello di testimoniare un passato e la sua originalità avrà i tratti di una genuinità archeologica⁶¹.

⁵⁹ Cfr. Nathalie Heinich, *Les objets-personnes: fétiches, reliques et oeuvres d'art*, in "Sociologie de l'art", n. 6, 1993. Vedremo inoltre nel quinto capitolo del presente lavoro, come il DNA presente nelle tracce biologiche degli artisti o dei performer sia da considerarsi a tutti gli effetti una firma che facilita il procedere valutativo dell'esperto attribuzionista.

⁶⁰ In questa seconda parte, visti i meccanismi di resa dell'artisticità nella prima, ci occuperemo di tutte quelle opere d'arte che, instaurando una relazione privilegiata con il tempo, ottengono una qualche supposta originalità. Se, come abbiamo precedentemente visto, non vi è superiorità artistica dell'originale sul falso, da una prospettiva più storica, è un falso che può essere superiore a un originale per la carica di documento di cui è investito essendo in grado non solo di riferire di sé stesso ma anche dei tipi storici di cui è occorrenza.

⁶¹ Viene qui usato il concetto foucaultiano di genealogia dove la genesi è un'emergenza. È un concetto opposto allo

ii) *Indagine attributiva*: l’oggetto artistico dimostrerà la sua funzione e il suo statuto mediante la risalita al momento della sua istanziazione. La sua contestualizzazione e/o la sua determinazione temporale, mediante il lavoro filologico, gli consentiranno di essere definito originale⁶².

Pur differenziandosi nello scopo e nei metodi perseguiti, questi due approcci sono accomunati da quello che nella nostra indagine abbiamo puntualizzato come prerogativa dell’essere *originale*: avere un qualche rapporto con le proprie origini, con il momento dell’istanziamento, con le proprie ipotetiche radici. Rapporto che in fin dei conti informa sulla *identità materiale* e sulla *identità storica* delle opere⁶³ ma come anche Sàndor Radnòti⁶⁴ sostiene, concordemente con le nostre ipotesi, che l’origine, sia essa riconducibile a una determinata persona o a uno stile ben definito, non incide affatto sul piacere estetico e conserva, prevalentemente, lo scopo di informare circa le modalità di produzione dell’opera.

Nel primo caso, una scultura come la Venere di Milo avrà, oltre all’efficacia estetica che le viene concordemente riconosciuta, anche il valore di documento del periodo storico da cui deriva. Ciò che la rende preziosa, seppure mutila, sarà dovuto all’essere quell’originale brano di scultura antica che tutti conosciamo e *non* un altro. Come abbiamo visto nel primo capitolo, le opere d’arte sono sempre, originali o false, testimonianze di un’epoca. Le falsificazioni possono addirittura acquisire una loro storicità tale da diventare i soggetti a loro volta di una falsificazione⁶⁵. Anzi, spesso è merito delle falsificazioni divenire in tale modo, importanti informatori circa il gusto di un’epoca e circa il modo di vedere l’arte di un determinato periodo⁶⁶.

Questi falsi, in ogni caso, hanno a monte dei precedenti, quelli che George Kubler chiama gli oggetti primi⁶⁷, ovvero le opere d’arte che sono state seguite da orde di riproduzioni, copie, trasposizioni e derivazioni e che più che un maggiore merito artistico, possiedono la prerogativa di essere spie, testimoni a volte incoscienti di un’epoca,

storicismo e alla ricerca dell’origine. In una serie di conferenze tenutesi in Brasile nel 1973 Foucault ha affrontato il problema della storia e della verità storica. Essa postulerebbe il soggetto come fondamento, come nucleo centrale di ogni conoscenza, come ciò in cui e a partire da cui la libertà si rivela e può sbocciare, come punto di origine da cui la conoscenza è possibile e la verità appare. È interessante, secondo Foucault e secondo noi, invece vedere come si produce attraverso la storia la costituzione di un soggetto che non è dato definitivamente, che non è quello a partire da cui la verità arriva alla storia, ma è un soggetto che si costituisce all’interno stesso della storia, ed è a ogni istante fondato e rifondato dalla storia. Nell’ultimo capitolo del presente lavoro ritorneremo in maniera approfondita sulla definizione del concetto di autore e autorialità suggerita da Foucault.

⁶² Cfr. Umberto Eco, (1986-1987: 184). “Autentico significa storicamente originale. Provare che un oggetto è originale significa considerarlo come segno delle sue proprie origini”.

⁶³ Michele di Monte, (2007: 61).

⁶⁴ Sàndor Radnòti, (2007: 27). “Tale affermazione è valida a condizione che la sfera estetica venga separata nettamente da quella intellettuale, una separazione che non saremo mai in grado di attuare fino in fondo”.

⁶⁵ Cfr. Patricia Highsmith, (2001), *Sepolto vivo*, Milano, Bompiani, p. 59. “Non ha mai pensato di collezionare falsi? Conosco un italiano che lo fa. Ha cominciato per hobby e adesso li vende ad altri collezionisti a prezzi altissimi.”

⁶⁶ Cfr. Cap. 1, §1.2.

⁶⁷ George Kubler, (1972; trad. it.: 50).

superando i successori in una sorta di tradimento del gesto generatore. Attraverso le tracce che gelosamente custodiscono, diviene dunque possibile individuare le scintille che hanno dato vita alle riproduzioni cui siamo avvezzi. In questa classe, le occorrenze sono esse stesse documento storico della loro produzione, del contesto generativo e il fondamento del loro valore aggiunto sarà direttamente proporzionale all'ampiezza del lasso di tempo che le separa dal momento fruitivo.

Nel secondo caso, quello dell'indagine attributiva, è invece necessario ripercorrere il tempo a ritroso. Al cospetto di un'opera d'arte di cui si ignori lo statuto, è mediante un'operazione di indagine sulle *tracce* nel tempo che si riesce a risalire al momento della sua creazione e se ne trae, di conseguenza, l'informazione voluta. Ciò che fanno da sempre i filologi e gli esperti d'arte è proprio questo: attraverso gli strumenti a loro disposizione cercano di ripercorrere la storia dell'opera e di ricollocarla alla sua data di nascita, all'uscita dalle mani del suo autore, a volte con l'idea che l'opera all'origine fosse la stessa (specificamente) di quella che ora hanno davanti agli occhi. In questa classe, le operazioni d'indagine si concentrano sulle occorrenze servendosi di documenti storici, sovente esterni all'opera, per risalire alla loro istanziazione e per affermare dunque un loro statuto di originalità per vie esterne⁶⁸. I materiali saranno ad esempio delle fotografie che ritrarranno l'autore all'epoca in cui eseguì l'opera e nell'atto di concluderla. Il loro valore risiederà allora nella capacità di procurarsi una determinazione co-testuale nell'*expertise* relativa al momento di produzione.

Vediamo dunque che il termine stesso antico è in grado di sottolineare la relatività di un concetto più ampio e generale come quello di originale. Infatti, se sovente è stata messa in dubbio la legittimità, per lo più contemporanea, di inserire nelle istituzioni artistiche, nei musei, oggetti d'uso (*objet trouvé*) perché provvisti d'un qualche tratto che forse solo l'autore ha scorto, pare non sia frequente che venga tacciato di concettualismo colui che intenda ornare una sala di museo con una più o meno fornita classe d'oggetti d'uso, magari gli stessi, provenienti da epoche remote (*objet trouvé dans le temps...*). E ciò accade abitualmente anche per quegli oggetti che posseggono più un valore di feticcio che di documento data la loro condizione di ruderi o di frammenti talvolta illeggibili e le cui lacune sovrastano ogni tentativo di intravedervi qualche spunto estetico. Ovviamente questi oggetti provocano riverberi concettuali sulle nozioni brandiane di istanza storica e istanza estetica nel vaglio delle opportunità di restauro che vi si possono applicare⁶⁹.

Esistono su questo ampio e dibattuto fronte teorico, dei casi di contraffazione archeologica (o, diremmo, *monumentale* per il suo essere propria dei monumenti storici) che

⁶⁸ La storia dell'arte insegna che per lungo tempo, questo procedere attribuzionistico è stato l'unico motore di ricerca. Basti pensare alla ricerca di documenti antichi del Medioevo e alla giustificata autorità che sempre avevano i documenti provenienti da un passato remoto. Ma, chiaramente, sono palesi i limiti di un'indagine in questo senso orientata. Jakob Burckhardt sostenne a tale proposito che "La caccia ai nomi illustri ha insomma i suoi lati negativi; sarebbe infatti più giusto amare i quadri in virtù della loro bellezza".

⁶⁹ Cfr. Cesare Brandi, (1963). Approfondiremo le modalità di intervento del restauro in un'ottica della conservazione dell'originale nel capitolo quarto.

sono volti per lo più al far credere qualche cosa rispetto all'antichità di un prodotto che in realtà è di recente fattura. Nel *Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio*⁷⁰ si trovano solamente due articoli specificamente rivolti a questo tipo di falsi. Se nel primo, il 178, si prevedono sanzioni per chi produce a scopo di lucro delle contraffazioni di antichità, nel secondo, il 179, le stesse azioni vengono ritenute non punibili se preventivamente dichiarate. L'atteggiamento giuridico diviene comprensibile se si tiene a mente quello esistente tra dipinti autentici e falsi d'autore in cui i secondi non possono essere punibili legalmente se dichiarati tali⁷¹. Il lavoro dell'esperto, facendosi carico di casi non dichiarati e ricercando la verità in un mare di probabilità, si trova sovente di fronte a casi limite, in cui l'oggetto sembra quel che non è e, viceversa, non sembra quel che è. Le discussioni operative, quelle cioè relative al conferimento di un giudizio di autenticità o meno, rivolte all'analisi di oggetti quali *Il Trono Ludovisi*⁷² vertono troppo spesso esclusivamente sulla osservazione delle caratteristiche intrinseche di tali oggetti e fanno sorgere spontanea la domanda che Giuliana Calcani riassume così: “è possibile che gli antichi esprimessero già quella che noi riteniamo la modernità dell'arte, oppure caratteri moderni rivelano un falso antico?”⁷³. Il fatto è che gli strumenti a disposizione degli

⁷⁰ Giuliana Calcani, (2006). Per necessità di completezza riporto il testo integrale del *Codice dei beni culturali e del paesaggio*: Art. 178: “Contraffazione di opere d'arte” 1. È punito con la reclusione da tre mesi fino a quattro anni e con la multa da euro 103 a euro 3.099: a) chiunque, al fine di trarne profitto, contraffà, altera o riproduce un'opera di pittura, scultura o grafica, ovvero un oggetto di antichità o di interesse storico od archeologico. b) chiunque, anche senza aver concorso nella contraffazione, alterazione o riproduzione, pone in commercio, o detiene per farne commercio, o introduce a questo fine nel territorio dello stato, o comunque pone in circolazione, come autentici, esemplari contraffatti, alterati o riprodotti di opere di pittura, scultura grafica o di oggetti di antichità, o di oggetti di interesse storico od archeologico; c) chiunque, conoscendone la falsità, autentica opere od oggetti, indicati alle lettere a) e b), contraffatti, alterati o riprodotti; d) chiunque mediante altre dichiarazioni, perizie, pubblicazioni, apposizioni di timbri o etichette, o con qualsiasi altro mezzo accreditato o contribuisce ad accreditare, conoscendone la falsità, come autentici opere od oggetti indicati alle lettere a) e b) contraffatti, alterati o riprodotti. 2. Se i fatti sono commessi nell'esercizio di una attività commerciale la pena è aumentata e alla sentenza di condanna consegue l'interdizione a norma dell'art. 30 del codice penale. 3. La sentenza di condanna per i reati previsti dal comma 1 è pubblicata su tre quotidiani con diffusione nazionale designati dal giudice ed editi in tre diverse località. Si applica l'art. 36. Comma 3, del codice penale. 4. È sempre ordinata la confisca degli esemplari contraffatti, alterati o riprodotti delle opere o degli oggetti indicati nel comma 1, salvo che si tratti di cose appartenenti a persone estranee al reato. Delle cose confiscate è vietata, senza limiti di tempo, la vendita nelle aste dei corpi di reato. Art. 179: “Casi di non punibilità” 1. Le disposizioni dell'art. 178 non si applicano a chi riproduce, detiene, pone in vendita o altrimenti diffonde copie od imitazione di oggetti di antichità o di interesse storico od archeologico, dichiarate espressamente non autentiche all'atto dell'esposizione o della vendita, mediante annotazione scritta sull'opera o sull'oggetto o, quando ciò non sia possibile per la natura o le dimensioni della copia o dell'imitazione, mediante dichiarazione rilasciata all'atto della esposizione o della vendita. Non si applicano del pari ai restauri artistici che non abbiano ricostruito in modo determinante l'originale.

⁷¹ Come già sottolineato, i falsi d'autore, essendo dichiarati e non possedendo dunque alcuna strategia dissimulativa, non rientrano nel nostro corpus di casi sulle falsificazioni. Tanto più per il fatto che i falsi d'autore sembrano, in quest'ottica, delle semplici alternative alle stampe.

⁷² Che assieme al cosiddetto *Trono di Boston*, è stato oggetto di piccate discussioni tra archeologi e intenditori tra cui quelle di Pico Cellini, (1992) e Federico Zeri.

⁷³ Giuliana Calcani, (2006: 132).

archeologi e degli storici dell'arte sono sempre stati i medesimi e, sovente, hanno condotto entrambe le professionalità a formulare dichiarazioni che lasciavano a dir poco in dubbio l'ipotesi attributiva dell'oggetto in questione basando il giudizio sull'esclusiva osservazione dei tratti interni dell'opera analizzata. Le difficoltà procedono anche oltre l'operazione d'indagine per arrivare infine sul fronte legale dove criteri e metodi conducono a esiti diversi. È importante da questo punto di vista ricordare che non da sempre le contraffazioni sono punibili. In epoche diverse dalla nostra, si poteva riconoscere la bontà artistica di una copia, di una imitazione o di una vera contraffazione. Essendoci una diversa concezione dell'artista, l'idea di autorialità non era quella che formuliamo ora e, di conseguenza, tutte le occorrenze limitrofe alla pratica della falsificazione (come replica, variante, omaggio, copia...), non trovavano lo stesso riscontro che ne intravediamo ora nel pensiero teorico. L'artista medievale infatti, non era il vettore di quel valore aggiunto che nel ventesimo secolo unanimemente e per tutte le arti è stato riconosciuto. Si trattava di un operatore, più o meno predisposto, della resa fedele della realtà e all'esecuzione materiale dei desideri di colti committenti; operatore che, come vedremo, vedrà sei secoli dopo nuova fortuna critica. Il binomio opera/tempo e la conseguente scelta degli esempi atti a illustrarne la relazione interna, può altresì essere vista alla luce delle importanti riflessioni di Jacques Le Goff relative alla definizione della voce *documento/monumento*⁷⁴: "Iniziata nel Medioevo, consolidatasi al principio del Rinascimento, enunciata dai grandi eruditi del Seicento, messa a punto dagli storici positivisti dell'Ottocento, la critica del documento tradizionale è stata sostanzialmente una ricerca dell'autenticità. Essa perseguita i falsi e per conseguenza attribuisce un'importanza fondamentale alla datazione. L'alto Medioevo fabbrica, senza avere per ciò la coscienza sporca, falsi diplomi, falsi testi canonici, ma dal XII in poi la Chiesa, e più in particolare la curia romana (soprattutto sotto il pontificato di Alessandro III e di Innocenzo III), intraprende la lotta contro i falsi e i falsari"⁷⁵.

L'arco di tempo dal Rinascimento ai giorni nostri, pur sembrando ampio al punto da non concederne un'intellegibilità uniforme, è percorso da alcune direttrici che funzionano come criteri per una genealogia della problematica dell'autenticità. In quale momento storico si possono trovare forme di notevole scarto rispetto a quello precedente in relazione al concetto di autorialità se non nel Rinascimento? "C'est à la Renaissance que se situe la charnière, c'est là que naît l'ambiguïté. Si l'on copie le plus souvent pour s'imprégner de L'Antiquité, par amour pour cette grande époque révolue, sans arrière-pensée autre que le plaisir pris à la réussite technique, la constitution progressive de grandes collections et donc l'existence d'une forte demande d'antiques ouvre la voie à la fraude"⁷⁶. Da un lato

⁷⁴ Jacques Le Goff, (1978).

⁷⁵ *Ivi*, p. 43.

⁷⁶ Marie-Christine Hellmann, (1991), *Vrai ou faux?*, in AA.VV., *Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier*, catalogo della mostra, Gabinetto delle medaglie e delle antichità, 6 maggio-29 ottobre 1988, Edizioni Bibliothèque Nationale, Paris, p. 13. Questo momento storico è caratterizzato da diversi aspetti importanti: si configura, da un lato, come momento (passato) strategico (nascita vera e propria dell'artista che appone la propria firma; epoca della

la trasformazione dell'artista e dall'altro la critica imparziale rivolta alla bontà di alcune falsificazioni, ne fanno un periodo teoricamente esemplare; anche se alcuni termini come lo stesso falso, ad esempio, erano dotati di un significato più volto alla descrizione di un oggetto mal restaurato, di un tradimento delle volontà dell'autore originale sull'oggetto da lui prodotto, che non in relazione a un duplicato che si spacci per autentico mediante l'inganno. La copia di Andrea del Sarto del ritratto di *Leone X con i cardinali Medici e Rossi* dall'originale di Raffaello Sanzio, ad esempio, le contraffazioni delle incisioni monogrammate di Dürer e i dipinti firmati Parmigianino⁷⁷ sono solo alcuni tra gli esempi possibili ma molti altri sarebbero stati a loro modo efficaci. Le reazioni della critica a loro contemporanea, nella abbondante letteratura che ci è pervenuta, dimostra come possano essere recepite in modi a volte contrastanti le produzioni di autori che intenzionalmente, danno vita a un falso. Il giudizio che viene assegnato a tali opere fa parte di quel modo di vedere e di praticare, in un certo senso, l'arte che rientra senza dubbio in quel contesto che noi abbiamo definito come *discorso sull'opera* e che va in definitiva a formare quell'alone di conoscenze che ne modificano inesorabilmente la ricezione⁷⁸.

In un'ottica decisamente più pratica e volta alla costruzione del dispositivo d'inganno, il tempo gioca un ruolo determinante per le tecniche di mascheramento e simulazione dell'antico. Il cosiddetto *invecchiamento*, l'applicazione di vernici essiccanti per produrre la *craquelure* (tipica rugosità delle superfici pittoriche antiche) e di finte patine, è certamente un procedimento di manipolazione delle opere per farle credere

teorizzazione del concetto di *mimesis* che può essere riconosciuta come uno degli elementi, degli aspetti che stanno necessariamente alla base della problematica della falsificazione, tra cui la copia dall'antico) dall'altro, il Rinascimento è la torre più alta dalla quale contemplare il vasto panorama artistico contemporaneo che ne è figlio, forse figliastro, meticcio, a volte irricognoscibile. Il Rinascimento è il momento in cui le cose cambiano sostanzialmente rispetto a prima: l'autore si assicura una certa autonomia inventiva, si formano le corporazioni a difesa del lavoro che necessariamente d'ora in poi sarà distinto dai lavori artigianali e si eleverà ad attività degna di considerazioni filosofiche il cui scopo sia oltre tutto quello di elevare lo spirito umano. Nel Rinascimento le falsificazioni avevano certamente trovato posto all'interno delle riflessioni dei maggiori pensatori ma ciò a cui si prestava particolare attenzione a causa del contesto storico era il concetto di imitazione. "Imitazione", infatti, è uno dei termini chiave delle teorizzazioni artistiche cinquecentesche e, allo stesso tempo, ha una particolare sfumatura semantica che condivide con il più generico termine di "falsificazione" più di un aspetto.

⁷⁷ Riteniamo che, da un punto di vista strettamente terminologico, qui si tratti di una *copia* e non di un falso anche se Massimo Ferretti (1981) cita un brano delle *Vite* vasariane dove la stessa opera viene definita una *contraffazione*, termine usato come un modo usuale per descrivere l'operante dipendenza da un modello naturale o artificiale. "Tanto grande è la forza del contraffare con amore e studio alcuna cosa, che il più delle volte, essendo bene *imitata* la maniera d'una di queste nostre arti da coloro che nell'opere di qualcuno si compiaciono, si fattamente somiglia la cosa che *imita* quella che è *imitata* che non si discerne, se non da chi ha buon occhio, alcuna differenza; e rare volte avviene che un discepolo amorevole non apprenda, almeno in gran parte, la maniera del suo maestro[...]". Cfr. (1981: 131).

⁷⁸ I falsi sono a tutti gli effetti un metalinguaggio artistico in grado di farci comprendere l'opera d'arte, o l'arte in generale, all'interno della stessa dimensione sociale e culturale che l'ha prodotta. È attraverso lo studio delle falsificazioni artistiche che si accede in maniera privilegiata alla scoperta del gusto di una determinata epoca in quanto sia ciò che viene falsificato è solitamente ciò che viene maggiormente apprezzato e riconosciuto, sia le tecniche di produzione di falso possono svelare gli arcani della metodologia creativa degli originali. I falsi sono indicatori chiari delle preferenze dell'epoca in cui sono stati prodotti, si tradiscono nel tempo per la trasparenza degli elementi che ne definiscono l'epoca di appartenenza. Cfr. cap. 1§1.2.

antiche, per falsificarne la, presunta, datazione. L'inganno è qui, la strategia portante: l'invecchiamento viene praticato solamente per far-credere che un oggetto sia vecchio nella fondata ipotesi che sussista una nostalgia per l'antico e che l'oggetto del passato possieda un valore superiore al moderno⁷⁹. Per la realizzazione di una reintegrazione estetica, ad esempio, è necessario che anche i segni del tempo lasciati sul resto della superficie vengano mimati nel brano nuovo mediante alcuni incredibili stratagemmi di pseudo-danneggiamento dell'opera: ecco che compaiono le suddette crettature eseguite ad hoc con punte di spillo o arrotolando le tele per stropicciare il colore e piccole macchioline di sporco vengono realizzate con spruzzi di pennello dalla setola rigida infine velature in bruno trasparente abbassano e uniformano i toni. I colori troppo brillanti rivelerebbero infatti in un colpo d'occhio la recente fattura e la superficie troppo piana e smagliante tradirebbe irrevocabilmente gli intenti del restauratore-falsario. Sempre in merito ai colori, egli sceglie ovviamente i materiali giusti: ad esempio né il blu di Prussia, né il bianco di zinco erano usati prima del Settecento e il blu di cobalto e il giallo di cadmio sono invenzione dell'Ottocento. Addirittura possono essere utilizzati materiali provenienti da opere coeve, come pezzi di tela, telai, tavole e chiodi. Icilio Federico Ioni, forse il più grande restauratore e falsario italiano d'ogni tempo concluse così le sue istruzioni: "Fatto questo, si applicava la tela su una vecchia tavola con della buona colla e l'illusione era quasi perfetta". Infatti è su falsari come il celebre Ioni che le parole degli esperti cadono a pennello: "Non era difficile immaginare che qualche espediente di invecchiamento sarebbe stato sufficiente a trasformare in inganno quella capacità di assimilazione stilistica, connessa all'elevata tecnologia del marmo messa a punto in età neoclassica" sottolinea ad esempio Massimo Ferretti nel suo saggio. Un pezzo antico, si tratti di un dipinto anonimo particolarmente riuscito o di una burriera in porcellana policroma della collezione Lukacs delega tutto il suo valore, anche commerciale, all'autenticità dell'annata impressa indelebilmente e relativa alla sua data di produzione. La datazione strategica non è prerogativa del collezionista o del restauratore. Alcuni artisti, si ricordi il celebre caso di de Chirico, ne sono sempre stati affascinati e ne hanno sfruttato le potenzialità concettuali connaturate. Medardo Rosso ad esempio era solito scrivere date non corrette o, meglio, non corrispondenti alla verità, per rendere fluida la sua operazione artistica e per essere egli stesso a decidere di trattenere le fila della sua biografia più che le datazioni delle sue opere. Agendo in tale direzione, l'autore si fa carico della ricezione e delle ulteriori possibilità che questa acquisisce mediante la determinazione del fattore tempo. Questo essere fluido dell'opera, si accosta e introduce l'idea foucaultiana di che *cosa* sia un'opera o un corpus di opere e che cosa ne venga escluso dal momento in cui l'opera è finita e l'artista è giunto a termine del suo lavoro⁸⁰. E di questa libertà, ma in una accezione piuttosto sperimentale che illegale, si è avvalso anche Michelangelo Buonarroti.

⁷⁹ Per un approfondimento del concetto di nostalgia per l'antico si veda Evelyne Veljovic, (1991: 21).

⁸⁰ Lo si vedrà in maniera più incisiva nell'ultimo capitolo.

2.3.1 Il tempo. L'antico Cupido, l'ultimo Praxitele e il collezionista

“Il falso si tradisce per la sua incoerenza. Questa ci appare tanto più evidente in quanto abbiamo una consapevolezza più esatta dei legami interni e, per parlare come Leibniz, dei “con-possibili” propri di ciascuna maniera. Quando sorge l'evidenza della fabbricazione l'opera cade necessariamente a pezzi”⁸¹. Essendo una specie particolare di metalinguaggi, dunque, di linguaggi che parlano di se stessi attraverso le loro proprie strategie, le proprie coerenze interne, i falsi, le contraffazioni, le copie, le repliche, le opere *à la manière de* consentono l'apertura di una finestra inedita sull'arte così come la si è sempre intesa.

Nel Rinascimento, abbiamo visto, le imitazioni erano, oltre che strumenti di divulgazione, al tempo stesso esercitazioni a scopo didattico e omaggi al modello che, qualsiasi esso fosse, reale o immaginario, veniva in questo modo riconosciuto come oggetto artistico di un certo valore spesso appartenente alla mano o al pensiero di un grande antico che si intendeva emulare⁸² e a volte addirittura superare, così come nella volontà forse ludica di Michelangelo e di quella che fu la fortuna del suo Cupido⁸³. Dalla lettura di questa vicenda, narrata con maestria da storici illustri quali Vasari stesso, si può dedurre la rivelazione di una delle idee cardine del Rinascimento e cioè la predisposizione a considerare l'opera d'arte dal valore indubbiamente estetico e a giudicare con estrema positività un falso ben riuscito⁸⁴.

Tale predisposizione ci interessa al punto da ritenerla un atteggiamento in ampio anticipo, uno dei primi segnali di una interpretazione, ci sia concesso il gioco di parole, post-moderna ante-litteram. Se un'opera non imitava semplicemente ma eguagliava (o superava) l'antico, tanto da renderne possibile la *sostituzione*, acquisiva quei tratti necessari per essere riconosciuta come cosa lodevole e l'illusione di falsità ne decretava il successo. A confermare quest'attitudine, entrava in gioco infatti una

⁸¹ André Chastel, (1978; trad. it.: 113).

⁸² Ben inteso che ciò accadeva anche per i loro contemporanei. Ad esempio, il ruolo della scuola all'interno della problematica attribuzionistica relativa alle opere d'arte rinascimentali è stata oggetto di indagine nel convegno “*La Bottega di Tiziano*” tenutosi il 6-7 aprile 2006 a Pieve di Cadore e organizzato dalla Fondazione Centro Studi Tiziano e Cadore. In quell'occasione Enrico Maria Dal Pozzolo ha analizzato la prossimità dei vari contributi all'opera del maestro cadorino da parte di allievi, collaboratori stretti od occasionali in funzione di una produzione autentica se pure non di diretta mano del maestro. Lo studioso ha immaginato un sistema organizzato simile al sistema solare in cui al centro vi si trovano le opere di mano certa di Tiziano e, allontanandosi, si attraversano le fasi temporali meno prossime e i contributi meno certificati fino ad arrivare al girone dei copisti e dei falsari. Cfr. cap 5, § 5.1.

⁸³ Quello che ci interessa in questo affondo storico, è sottolineare anche la sconcertante attualità di alcune proposte teoriche non proprio recenti come quella vasariana. Non è certamente (come abbiamo specificato in 1.2) nostra intenzione raccontare la storia di ricezione delle falsificazioni, né tanto meno illustrare compiutamente quali fossero i falsi dell'epoca. Se di fronte a un falso, come quello di Michelangelo, Vasari ha reagito positivamente, perché dovremmo in un qualche modo noi scandalizzarci davanti a un falso in grado di ingannare?

⁸⁴ André Chastel, (1978; trad. it.: 102-103).

norma per la quale “il criterio di qualità divenne quello della sostituzione possibile”⁸⁵. Michelangelo era agli inizi della sua carriera, ancora i suoi contemporanei non potevano sapere che cosa avrebbe realizzato nella sua lunga vita né, ovviamente, quali sorti critiche avrebbe incontrato il suo nome attraverso i successivi secoli ma, ciononostante, l'opera fu venduta e pagata molto cara da nobili collezionisti e intenditori d'arte e questo, nel Rinascimento, significava certamente che aveva raggiunto e superato quello scopo didattico, celebrativo, ludico o economico che la motivava⁸⁶. Il genio michelangiolesco non era quello che percepiamo noi oggi, si trattava di una maestria tecnica ancora pura, avulsa dall'aura mitica che spinge a ritenerne ovvio il successo. L'artista, contro ogni consolidato procedere etico, si dedicava alla copia così come alla pittura o meglio ancora alla scultura. Vasari stesso ricorda che lo scultore era solito sostituire disegni antichi con copie da lui realizzate e, in generale, la critica a lui contemporanea non si poneva moralmente il problema: copia, replica, falso erano concetti lontani da quelli che conosciamo oggi, non vi era semplice condanna del falso e dell'imitazione ma una più controllata e motivata attenzione alla perfezione tecnica dell'esecutore e alla bontà dei risultati ottenuti. L'intenzione dell'artista aveva ben poco a che vedere con la possibilità per lui di essere biasimato. Se l'operazione aveva successo condiviso, infatti, non importava se trattasse di un omaggio o di una contraffazione, cosa che invece ai giorni nostri è, purtroppo, condizione fondante la punibilità legale e, di conseguenza, motivo unico per l'acquisizione di consenso sociale. In chiave storiografica più generale, quello che fu il concetto di imitazione nel Rinascimento ha consentito il concepimento di molti tra i migliori brani di letteratura critica esistenti⁸⁷.

⁸⁵ *Ibidem*. In questo brano, Chastel utilizza i termini di copia, falso, imitazione, contraffazione e *pastiches* con una accezione semantica temporaneamente condivisibile. Il criterio di sostituzione possibile è quello che, in fin dei conti, ha guidato l'apprezzamento dell'operazione di Adam Lowe per le *Nozze di Cana* del Veronese, di cui si parlerà nel quarto capitolo.

⁸⁶ Anche se la vicenda michelangiolesca viene riportata in versioni diverse dai diversi autori che ne trattarono e non risulta dunque molto chiaro l'ordine dello svolgimento dei fatti, ciò solleva ben poche preoccupazioni dato lo scopo da noi in questa sede perseguito di considerarla come un caso paradigmatico e di particolare interesse per una interpretazione dell'efficacia ottenuta.

⁸⁷ In polemica con le teorie del secolo precedente, nel '500 si afferma il concetto che l'arte sia “rappresentazione d'una immagine indipendente dalla natura”: mentre l'Alberti apprezzava l'arte icastica, ora si preferisce l'arte fantastica. Cfr. Erwin Panofsky, (1952). Lo stile anticlassico nei primi decenni del secolo e la polemica naturalistica che lo concluse sono molto significativi e, sempre secondo Vasari, la “perfezione della maniera moderna” non era “semplice imitazione della natura” come per il '400. Ne “I commentari”, rivista diretta da Mario Salmi e Lionello Venturi (I, VII, 1956), vi sono tre saggi: I) *Il concetto di imitazione nel Cinquecento da Raffaello a Michelangelo* di Eugenio Battisti; II) *Il Cupido Dormiente di Michelangelo* di W.R. Valentiner; III) *Il concetto d'imitazione nel Cinquecento dai veneziani a Caravaggio* di Eugenio Battisti. Nei quali è riassunta la polemica Bembo-Gianfrancesco Pico sull'imitazione: Gianfrancesco Pico (contro Bembo) sostiene in due lettere (pubblicate da Giorgio Santangelo, *Le epistole De Imitazione di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*, Nuova collezione di testi Umanistici Inediti o Rari, XI, Firenze, 1954) che “si devono imitare tutti i buoni (scrittori), non uno solo, e non in tutte le cose. (*imitandum inquam bonos omnes, non unum aliquem, nec omnibus etiam in rebus*)”. L'atteggiamento di fronte alla tradizione deve essere critico; ciò che conta è l'originalità di chi scrive: “l'invenzione infatti è più lodata quanto più è genuina e libera” (*Inventio enim tum laudatur magis, cum genuina est magis, et libera: explodique solet quae erepticia iudicatur, nedum accersita*). La

“Il Cupido Dormiente oggi perduto, scolpito da Michelangelo nel 1496 all’età di 21 anni fu, durante la vita dell’artista, una delle opere di maggior successo e contribuì moltissimo al primo diffondersi della sua fama per il genio dimostrato nell’imitare i marmi antichi” e ha consentito la svolta valutativa che qui si intende suggerire⁸⁸.

Tra il 1494 e il 1496⁸⁹, il giovanissimo scultore fiorentino mostrò a un amico, di cui conosceva la capacità di osservare e giudicare le opere d’arte, un Cupido in marmo di sua recentissima fabbricazione chiedendogliene parere in raffronto alle altre piccole sculture che aveva realizzato nel contempo. Questi, meravigliato, rispose: “Se tu lo mettesti sotto terra, sono certo che passerebbe per antico, mandandolo a Roma *acconcio in maniera che paressi vecchio* [corsivo nostro], e ne caveresti molto più che a venderlo qui”⁹⁰. Lo scultore, da subito soddisfatto e incuriosito, si applicò al suggerimento e in breve tempo seppe anticare il Cupido. Non ci è dato sapere se l’intento dello scultore fosse quello di guadagnarci una impreveduta fortuna o se semplicemente desiderasse mettersi in gioco, per sfida, per puro autocompiacimento, nel tentativo di ingannare qualche esperto, ma le sue capacità non lasciarono al caso le sorti del suo operato. In un’altra versione del medesimo evento Vasari ricorda “Altri vogliono che ’l Milanese (Baldassarri del Milanese, l’amico di cui sopra) lo portassi a Roma, e lo sotterrassi in una sua vigna, e poi lo vendessi per antico al cardinale San Giorgio ducati dugento. Altri dicono che gliene vendè un che faceva per il Milanese, che scrisse a Pierfrancesco (Lorenzo di Pierfrancesco) [...]” L’opera ottenne il successo meritato, accolse le lodi dei più grandi amatori d’arte e pensatori dell’epoca e fu ritenuta un *capolavoro antico* che valse la collocazione all’interno di una prestigiosa collezione e fu affiancato da quello che pare fosse stimato come un autentico Cupido antico di mano del maestro Prassitele⁹¹. Non molto tempo dopo però, fu svelata la vera origine del Cupido e l’opera non ne ottenne il seppur minimo discredito e venne considerato alla pari di un originale.

Ripensandola in termini legali, la vicenda non è altro che quella, di cui se ne conoscono molte, di un falsario con buone probabilità di essere male intenzionato, di volerne cioè trarre un guadagno a scapito di alcuni poco avveduti acquirenti. La sua operazione si configura dunque come una contraffazione dotata di tutti gli elementi per essere, oggi, sequestrata, sigillata e legalmente punita. Ma arriva, in questa vicenda, il momento in

posizione di Pico della Mirandola, per alcuni versi, è quella dell’Accademia Platonica fiorentina ostile a ogni principio di imitazione. Leon Battista Alberti in *Della Pittura* e citato da Erwin Panofsky (1952) sostiene che sia necessario imitare diversi modelli per raggiungere la perfezione. Giorgio Vasari, nelle *Vite*, disse: “Il graziosissimo Raffaello da Urbino; il quale studiando le fatiche de’ maestri vecchi e quelle de’ moderni, prese da tutti il meglio, e fattone raccolta, arricchì l’arte della pittura di quella intera perfezione che ebbero anticamente le figure di Apelle e di Zeusi, e più, se si potesse dire, o mostrare opere di quelli a questo paragone”.

⁸⁸ Wilhelm Reinhold Valentiner, (1956: 236).

⁸⁹ Viene qui di seguito riportata la versione della vicenda narrata da Vasari, un’altra diversa versione dell’accaduto viene riferita di Ascanio Condivi, *Vita di Michelangelo* (1553: 25 e segg.).

⁹⁰ Giorgio Vasari, (1550/1568: 1206-1207).

⁹¹ Massimo Ferretti, (1981: 128-129).

cui si scopre che l'abile falsario è Michelangelo Buonarroti e che il falso in questione viene collocato, seppure smascherato, accanto a un altro Cupido, realmente antico nelle collezioni di una intenditrice quale Isabella d'Este che, senza esitazioni, ne dirà: "Il Cupido per cosa moderna non ha pari". Anche se mancava dell'antichità richiesta per essere un originale "antico" era in ogni caso un originale di Michelangelo Buonarroti.

Anche se quest'ultimo non era il Michelangelo che conosciamo noi, il *Cupido* aveva la perfezione richiesta.

Che Michelangelo abbia ricevuto una considerevole somma, come riferisce il Giovio⁹², non è certo, ma che l'artista abbia voluto fare realmente un *falso antico*, è detto anche dal Vasari, nella prima edizione delle *Vite*; particolare che lo scrittore aretino omise nella seconda edizione, probabilmente perché Michelangelo, vergognandosene, desiderava il non diffondersi di tale notizia. Ad alcuni biografi moderni ma votati alla nostalgica figura dell'autore-creatore riesce assai difficile ammettere che l'artista abbia potuto agire così, senza scrupolo. Carl Just, ad esempio, uno tra gli studiosi che hanno compreso più a fondo il primo periodo del Buonarroti, nota che "sarebbe assai meglio se tutta questa storia venisse stralciata dalla vita di Michelangelo". Tale era l'adorazione che il secolo XIX professava per Michelangelo da giungere all'eliminazione di qualsiasi macchia, anche minima, che potesse adombrarne la perfezione tecnica ed etica. In proposito Valentiner scrisse:

Oggi invece, dato che l'artista si considera del tutto separato dall'uomo, la mancanza di scrupoli verso l'opinione pubblica, trattata in fondo come si merita, non presenta nulla di incongruente [...]. Si deve inoltre notare che nell'Italia di questo periodo – come leggiamo nel Giovio – si apprezzava moltissimo l'arte di fare i falsi. Ma non lasciamoci trarre in inganno, i tempi non sono gran che cambiati, i falsificatori degli antichi maestri sono tuttora tenuti in gran conto e sempre lo saranno, poiché l'opinione pubblica non riesce a differenziare una pura capacità tecnica da un'espressione spirituale, o meglio ancora, non distingue il virtuosismo dall'arte. Se tutti comprendono la prima, non tutti sono in grado di comprendere la seconda. Inoltre la gioia ricolma di malizia, che segue all'inganno quando si è riusciti a gabbare gli esperti ed il pubblico, è uno dei primitivi istinti umani, che pure Michelangelo, la cui capacità di odiare era pari a quella di amare, possedeva su larga scala.

e più avanti dove parla delle eccelse copie dei disegni antichi e della testa del satiro mostratagli da Lorenzo il Magnifico, talmente ben fatta da non distinguere la copia dall'originale afferma:

E dico ciò soltanto per dimostrare che anche un mecenate del livello del Magnifico apprezzava al capacità di fare un falso assai più di quello che noi, con il nostro disprezzo per gli imitatori, potremmo immaginare⁹³.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Valentiner (1956: 237 e segg.). Riportando la versione del Condivi, sostiene che Lorenzo di Pierfrancesco

Fondamentale più d’ogni altra considerazione, la presa ultima di posizione di questo storico del Rinascimento, diviene per noi motivo valido di ritenere fondata l’ipotesi di un consenso sociale al falso, di un’accettazione più artistica che storica del prodotto e, in sostanza, di un atteggiamento meno feticistico e più critico proprio degli illuminati del periodo come quello suggerito per prima da Isabella d’Este (“per cosa moderna non ha pari”), svelando in fondo quali siano i meccanismi di funzionamento di un’opera vicaria e della relatività d’essere antico nell’ambito della fruizione e dell’apprezzamento di un prodotto artistico.

Ma se il Cupido ha incrinato le fondamenta di quella che sembrava una relazione basilare per uno statuto di autenticità, come la relazione che l’opera intrattiene con il tempo e con l’antichità in particolare, vedremo ora le sorti della relazione che l’opera stessa potrebbe instaurare con un nome proprio.

La *prova di commutazione* (ovvero che ci permette di capire il funzionamento di un meccanismo logico cambiandone solo parzialmente i connotati) ci suggerisce che non avrebbe senso la falsificazione di un oggetto non autentico o, in generale non originale, in quanto non si potrebbe mettere in crisi una relazione che non esiste a priori.

A questo scopo pare alquanto illuminante l’esempio di una mostra tenutasi nel 2007 al Musée du Louvre intitolata semplicemente *Praxitèle*. La mostra aveva tutti i caratteri delle esposizioni monografiche ma, diversamente da quanto accade in tali occasioni, le opere esposte non erano dell’autore di cui la mostra portava il nome. Certamente avevano un loro fascino d’antico, ma ciò che qui più conta è che *non* erano state realizzate dal protagonista dell’esposizione e neppure nel periodo in cui egli fu in vita anche se certamente avevano delle proprietà estetiche inconfutabili e avevano quell’arduo compito d’essere vicarie d’un *originale assente*. Come afferma Monica Centanni⁹⁴, le copie, nonostante la frequente difficoltà nel datarle correttamente,

abbia indotto Michelangelo a “eseguire una copia di un Cupido Dormiente di sua proprietà e a venderla a Roma come un originale”. “Rimane il fatto che Michelangelo seppe dare alla sua copia l’apparenza di un’antica scultura romana trovata in uno scavo e che come antica la vendette per trenta ducati a un antiquario di Roma, Baldassare il Milanese, il quale a sua volta la cedette al Cardinal Riario per 200 ducati”. Allora Michelangelo, saputo la notizia, si recò a Roma per riavere la statuetta o per ottenere la differenza ma si infuriò perché l’antiquario non volle e ancor di più perché il cardinale non aveva tenuto la statuetta “Michelangelo infatti ebbe l’impressione, e non a torto, che il Cardinale non fosse un vero amatore, poiché la scultura gli era piaciuta sì quando la credeva antica e come tale era stata ammirata da molti intenditori d’arte, ma l’aveva restituita una volta venuto a conoscenza che si trattava di un’opera moderna. Ma, diciamolo pure, il cardinale, sentitosi offeso nella sua dignità non era, in fondo, diverso da alcuni collezionisti moderni che si sarebbero certamente comportati nello stesso modo” p. 239. Dobbiamo ad Adolfo Venturi la ricostruzione del pedigree del cupido Dormiente di Michelangelo, la sua dissertazione finisce con le seguenti parole: “E là, oltre la Manica, il Cupido di Michelangelo dorme da tre secoli, di un sonno più profondo che nel gabinetto elegante d’Isabella d’Este. Speriamo che tutto finisca con la scoperta nei Castelli reali d’Inghilterra, dei tre Cupidi di Prassitele, di Michelangelo, del Sansovino!”. Il Valentiner sostiene in sostanza che il Cupido del Museo Archeologico di Torino sia quello di Michelangelo. Le prove che riporta in merito si riferiscono a determinate caratteristiche del Cupido che riproducono fedelmente le descrizioni che ne sono state fatte. Dichiara di essere a conoscenza del fatto che, mentre scriveva, esistevano sessanta *Cupidi Dormienti* e che, dopo averne analizzati più di metà, aveva potuto affermare che quello fosse di Michelangelo.

⁹⁴ Cfr. Monica Centanni, a cura di, (2005).

sono per gli studiosi delle fonti insostituibili e, come accadde per la ricostruzione del corpus prassiteliano, i marmi romani pervenuti sino a noi sono ciò che rimane della perduta raffinatezza dei bronzi originali e ciò che oggi consente di averne una visione panoramica e una valutazione complessiva.

Ma come comporre criticamente il corpus d'opere di un autore? Siamo in effetti sempre più convinti, sulla scorta dei suggerimenti foucaultiani, che l'autore sia l'esito di una serie di pratiche attributive piuttosto che un *genitore* delle opere al vaglio⁹⁵.

Vouloir aller à la rencontre d'un seul et même sculpteur, dont la carrière remonte à quelque deux mille trois cents ans, vouloir ressusciter son œuvre dont l'héritage se réduit à quelques restes tantôt meurtris par les vicissitudes du sort, tantôt dénaturés par les restaurations, des restes qui de surcroît ne sont eux-même que les échos affaiblis, distants parfois de plusieurs siècles des créations du maître, n'est-ce pas là une entreprise bien extravagante?⁹⁶.

Alain Pasquier dichiara in tale modo le perplessità che, comunque, non hanno ostacolato l'intento di organizzare una esposizione dedicata al maestro greco e di dedicare un tributo alla galleria delle sculture antiche, la cui nascita si confonde con quella del Museo centrale delle arti del Louvre. Il curatore sostiene che con l'arte greca si vive una sorta di conoscenza relativa: si ha l'impressione di averne vista anche troppa tanto ne sono impregnate le nostre piazze, le stampe etcc. ma che, da un certo punto di vista non le riconosciamo neppure o, diversamente, non ne riconosciamo il valore "et puis, dès qu'on a lu sur leur cartel qu'il s'agit de copies, l'intérêt tombe ou se porte ailleurs"⁹⁷.

Un'altra ragione per cui ci è sembrato importante scegliere l'esempio dell'esposizione dedicata a Prassitele, riguarda gli studi pregressi sullo scultore i quali hanno conosciuto, in questi ultimi decenni, degli avvenimenti che hanno sensibilmente turbato il contenuto storico del corpus. Alcune proposte e varie scoperte hanno gettato nuovi chiarori, talvolta fulminei e impreveduti su ciò che si conosceva della sua opera. Il dibattito su cui si affrontano (per riassumere oltraggiosamente) le due diverse correnti di pensiero si riconoscono in: 1) coloro che sostengono una lista ricca e propongono un Prassitele prolifico e 2) coloro che tagliano questa lista con un tale ardore distruttivo che ne rimane un Prassitele scarno, scheletrico, ridotto quasi a nulla.

Le opere, al di là di quelle che presentano la firma sul basamento di statue scomparse, che a quanto pare è sembrato un criterio necessario e sufficiente, sono state spesso oggetto di contesa tra chi le voleva di Prassitele e chi no ed hanno incredibilmente alimentato le teorie della *meisterfrage*, relativa cioè alla ricerca del vero autore, e della *kopiencritik*, riferita all'analisi critica delle opere. Negli ultimi decenni, di conseguenza, si sono conosciute delle nuove attribuzioni fatte sulla base essenzialmente

⁹⁵ Il quinto capitolo di questo lavoro è dedicato ampiamente a questa problematica.

⁹⁶ Alain Pasquier, *Praxitèle*, catalogo della mostra, a cura di Alain Pasquier e Jean-Luc Martinez, Musée du Louvre, Paris, 23 marzo-18 giugno 2007. Edition Musée du Louvre, p. 12.

⁹⁷ *Ivi*, p. 13.

di considerazioni stilistiche: “a partir du moment où l’on peut raisonnablement attribuer un type statuaire à Praxitèle, c’est la réunion de tous les fragments de ce type qui permet d’entrevoir ce que pouvait être la forme originelle. Il est une exception, ce pendant: une tête colossale en marbre, [...] pourrait être le fragment d’une œuvre de Praxitèle vue au II siècle par Pausanias lors de sa visite à Athènes. Georges Despinis [...] propose d’y voir la tête de la statue originale d’Artémis Brauronia, même si son aspect plutôt majestueux et sévère ne s’accorde pas trop avec l’image traditionnelle que l’on se fait de Praxitèle”⁹⁸.

Le copie, così come anche le imitazioni e le falsificazioni, dell’opera del maestro greco hanno, nonostante la grande possibilità di non essere ciò che sembrano, la facoltà d’istruirci sull’opera sconosciuta e andata ormai distrutta. Nel particolare caso delle opere eseguite *à la manière de* che, seppure non originali, ci consentono di conoscere l’originale, in quanto sono opere che diventano a tutti gli effetti fonti, vi è la celebre definizione data da Cicerone di *praxitelia capita* per denominare quelle opere che tanto erano ammirate dagli antichi. Si tratta in effetti di opere che sono state eseguite in quella che si ritiene fosse la maniera prassiteliana di eseguire le teste e che inducono a riflettere sulla possibilità critica di costituirne un corpus. Ma vediamo che anche in questo caso l’osservazione non ha strumenti in grado di superare l’incertezza attributiva finora incontrata: “La tête de la collection Leconfield se rapproche beaucoup de ce que l’on suppose être le style de l’artiste: le charme secret, la délicate sensualité de ce visage au modelé sensible peuvent faire comprendre la séduction qu’exerçait les *praxitelia capita*”⁹⁹.

Vediamo ora come i falsi possano essere legittimati dal nome di chi li ha realizzati e possano venire trattati come degli originali, così come è stato per le opere di Prassitele ma il tutto in un brevissimo arco di tempo che vide ancora in vita alcuni dei loro famosi autori e che, in un certo senso, decretarono la fortuna istituzionale delle copie e dei falsi.

“Ce furent les faux en numismatique (monnaies et médailles) qui le premiers attirèrent l’attention des collectionneurs sur l’activité des faussaires (la fabrication des reliques était pour sa part connue depuis des siècles, bien avant la Renaissance)”¹⁰⁰ ed è forse grazie a quei falsi che ancor oggi siamo attratti da queste problematiche filosofiche.

Fu, dunque, il collezionismo a dare la più importante ragione d’essere alle falsificazioni.

Come sottolinea Prieto¹⁰¹, ancora oggi l’autenticità non è un problema artistico ma, piuttosto, collezionistico in quanto il valore proprio di un oggetto originale starebbe nella sua accezione feticistica di appartenente a una serie suscettibile di termi-

⁹⁸ *Le Petit Journal des Grandes Expositions*, n. 403, 2007, p. 3.

⁹⁹ *Ivi*, p. 7.

¹⁰⁰ Francis Haskell, (1991: 9).

¹⁰¹ Cfr. Cap. 1, § 1.3.2.

nare. Si pensi, ad esempio, all'antico sogno della serie completa. Se rientra in una collezione, l'opera assume dei tratti che dipendono unicamente dalla sua posizione, dalla sua numerazione, dalla sua classificazione, a prescindere dalle proprietà estetiche che veicolerebbe. "Si tratta delle arti visive, dove, a partire dalla fine del diciannovesimo secolo, quando scoppia il boom del mercato antiquario dell'arte figurativa, si tende addirittura a legittimare l'equazione fra valore economico e ideologico di un'opera e valore estetico"¹⁰² sostiene Omar Calabrese in riferimento alla costanza semantica che l'originale intrattiene con un determinato regime di valore di cui abbiamo visto in precedenza le prerogative. Valore economico, feticistico o di prestigio sono in effetti del tutto equivalenti per gli oggetti collezionabili e sono stati quasi sempre il motivo della produzione di falsi. Si può parlare, pare, di "necessarie" copie dall'originale aventi lo scopo di integrare la collezione che ne è in difetto per cause ignote, copie severamente realizzate sulla base di minuziose riproduzioni grafiche o incisioni, che si siano rivelate in grado di suggerire tutti i seppur minimi dettagli dell'originale e che, mediante un'indicazione, dichiarino la provenienza del brano cui suppliscono. In questo senso, il collezionismo è stato prevalentemente determinato da un diffondersi di un certo gusto per particolari oggetti artistici. Baxandall ritiene che: "Buona parte di ciò che noi chiamiamo *gusto* consiste nella corrispondenza fra l'analisi richiesta da un dipinto e la capacità di analisi del fruitore.[...] L'osservatore deve usare sul quadro le abilità visive che possiede, pochissime delle quali sono di norma particolari della pittura, ed è probabile che usi abilità che la società valuta grandemente. Il pittore risponde a questo: la capacità visiva del suo pubblico dev'essere il suo mezzo di comunicazione. Qualunque siano le sue abilità professionali specialistiche, egli stesso è un membro della società per cui lavora e ne condivide l'esperienza e l'abitudine visiva"¹⁰³. L'attitudine del mercante è sovente la medesima del produttore di falsi: non solo deve sapere offrire ciò che il mercato (spesso collezionistico) richiede ma anche deve avere quell'attenzione per le preferenze del pubblico, quei lineamenti di un gusto che gli consentono di essere efficace sul territorio in cui si muove¹⁰⁴.

Per quanto riguarda i falsi per le collezioni, lo storico dell'arte Christian Herchenroeder¹⁰⁵ racconta un esemplare aneddoto: "Un collezionista del quale come acquirente si sa poco o nulla, ma che appare sulla scena molto spesso come venditore, è il principe Franz Joseph II del Liechtenstein. La raccolta da lui ereditata era iniziata nel XVI secolo e ben presto fu così famosa che l'imperatore Rodolfo II, un altro illustre collezionista, mandava gli artisti della corte di Praga da Carlo del Liechtenstein perché gli eseguissero delle copie dei dipinti più importanti del suo rivale in collezionismo." Rimane dunque da chiedersi, suggerisce Herchenroeder, se, nel momento in cui la

¹⁰² Omar Calabrese, (1987: 80).

¹⁰³ Michel Baxandall, (1972: 50-51) citato da Clifford Geertz (1988: 131).

¹⁰⁴ Questa efficacia coincide, nell'ambito delle falsificazioni, con il regime di pseudo-invisibilità proprio del falso che approfondiremo in 3.3.

¹⁰⁵ Christian Herchenroeder, (1980: 235).

collezione, la serie completa, si disperse a causa delle gravi perdite e le frantumazioni dei corpus dovute agli eventi della seconda guerra mondiale, non vi sia stato qualche inceppo nelle transazioni seguite negli anni, inceppo determinato dal fatto che chiunque avrebbe potuto agilmente sostituire i pezzi mancanti della collezione con le fedeli copie eseguite precedentemente. Casi molto simili a questo sono documentati storicamente in relazione ai bottini di guerra dei condottieri romani. Nei loro palazzi custodivano biblioteche e pinacoteche, raccolte di sculture di vario genere e di suppellettili preziosi. Nel caso in cui fosse stato impossibile appropriarsi di alcuni originali, i ricchi commissionavano l'esecuzione di riproduzioni fedeli che, paradossalmente ma avvedutamente, possedevano il valore degli originali in quanto “la coscienza dell'autografia era allora assai scarsa e poco diffusa”¹⁰⁶. Ma, ovviamente, queste sostituzioni hanno creato problemi in periodi successivi, da quando cioè, si è cominciato a confidare nel valore dell'autorialità ed è iniziata la risalita filologica tipica dell'attribuzionismo.

Esistono, dunque false collezioni e collezioni di falsi. Nel primo caso possono rientrare tutte quelle collezioni in cui molti dei pezzi necessari al completamento siano stati fatti eseguire *ad hoc* dal collezionista o dal venditore come abbiamo appena visto oppure più semplicemente la serie viene etichettata con la dicitura proveniente da come fu per la falsa collezione Romanov di oggetti di oreficeria attribuiti alla stirpe degli zar. Si trattava davvero di preziosi ma non erano mai stati indossati né posseduti dagli appartenenti alla famiglia reale russa. Rientrano invece nel secondo caso le collezioni che dei falsi sono state accumulate nel tempo e che sovente hanno condotto alla esibizione delle stesse attraverso appassionanti e illuminanti mostre di cui ne ricordiamo le principali: quella organizzata nel 1973 al Minneapolis Institute of Art sotto il titolo “*Fakes and Forgeries*”, oppure “*Faelschung und Forschung*” curata da Heinz Halthoefner nel 1976 per il Folkswagen Museum di Berlino, quella a Palazzo Strozzi, Firenze, del 1988 intitolata “*Museo dei musei*”, o ancora “*Vrai ou faux*” sempre dello stesso anno ospitata al Cabinet des Médailles et Antiques della Bibliothèque Nationale di Parigi che seguiva di solo un mese l'esposizione “*Vraiment Faux*” mostra sulle falsificazioni ospitata alla Fondation Cartier pour l'Art Contemporain la quale fu portata tre anni dopo in Italia, alla Fondazione Cartier di Milano, con il titolo tradotto “*Veramente Falso*” curata da Madeleine Arzenton ed Estelle Lemaitre. Vi è stata, sempre in quegli anni, “*Don't trust the label: an exhibition of fakes, imitations and the real thing*” curata da David Phillips nel 1986 per l'Art Council of Great Britain, “*Art about Art*” di Jean Lipman e Richard Marshal per il Whitney Museum of Fine Arts e infine, “*Copier, Créer. De Turner à Picasso: 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*” ospitata al Musée du Louvre nel 1993.

Oggi dunque si assiste a uno strano fenomeno, i falsi vengono riconosciuti e apprezzati in quanto testimonianze artistiche e storico-culturali di un'epoca, si dimostrano in grado di rivelare peculiarità nascoste dalla storia dell'arte ufficiale e, in quanto opere

¹⁰⁶ Cfr. voce “Musei e Collezioni” in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Einaudi, vol IX p. 740.

d'arte, vengono riconosciuti come pezzi di valore e da collezione. E ciò accade non solo quando il falso è stato eseguito da un artista famoso.

2.4 Paternità, alterità, somiglianza

La copia di un autoritratto è un ritratto?
Svetlana Alpers

Una firma conferisce *quel certo non so che* a un oggetto candidato a divenire opera d'arte. La produzione di una traccia da parte dell'autore e la conseguente individuazione di un soggetto enunciato nel testo è l'ultima delle strategie, assieme all'istituzionalizzazione museale (ovvero lo spazio) e alla certificazione d'antichità (ovvero il tempo), che l'autenticità attua per la propria determinazione.

L'autorialità è quel meccanismo tramite cui l'autenticità diviene un operatore di efficacia nel mondo dell'arte e la relazione che l'opera singola intrattiene con la propria fonte, la propria origine, si tratti di un artista famoso, di una scuola o di una collaborazione tra autori e curatori, motiva sovente il suo ingresso nell'artisticità in senso ampio. Dunque, in altri termini, un oggetto sprovvisto di una relazione temporale che lo individui come oggetto antico e sprovvisto anche della legittimazione istituzionale che lo giustifica come artistico, può contare solamente nella manifestazione della paternità per essere riconosciuto e intraprendere quello che avevamo chiamato il cammino verso l'immortalità attraverso quelle che saranno le ripetute perizie che ne vaglieranno i legami e le parentele. In fin dei conti, se ci interessano artisticamente delle pillole è perché sono opera di Damien Hirst e fanno parte di una espressione volta più che alla desueta morte dell'arte alla concettualizzazione dell'*arte della morte*.

Ma queste considerazioni rispecchiano davvero la realtà dell'arte contemporanea?

Se il museo si è fatto virtuale, spesso effimero e occasionale e l'opera antica, a sua volta, è un rudere-feticcio ed ha più la funzione di fonte, di documento che di oggetto artistico, può un *nome* sopperire a queste mancanze? Che tipo di effetto induce la conoscenza di una paternità? Affidiamoci ancora una volta a un aneddoto che, seppure antico, può servire a illuminare in controluce il percorso qui intrapreso.

Federico II duca di Mantova, nel passare per Firenze quando andò a fare reverenza a Clemente VII, vide sopra una porta in casa Medici quel ritratto di Papa Leone in mezzo al cardinale Giulio de' Medici e al cardinale de' Rossi che già fece l'eccellentissimo Raffaello da Urbino: perché piacendogli straordinariamente, pensò, come quello che si diletta di così fatte pitture eccellenti, farlo suo: e così quando gli parve tempo, essendo in Roma, lo chiese in dono a Papa Clemente, che gliene fece grazia cortesemente; onde fu ordinato in Firenze a Ottaviano de' Medici, sotto la cui cura e governo erano

Ippolito ed Alessandro, che incassatolo, lo facesse portare a Mantova. La qual cosa dispiacendo molto al Magnifico Ottaviano, che non avrebbe voluto privar Fiorenza d'una sì fatta pittura, si maravigliò che il papa l'avesse corsa così a un tratto: pure rispose che non mancherebbe di servire il duca, ma che essendo l'ornamento cattivo, ne faceva fare un nuovo, il quale come fusse messo d'oro, manderebbe sicurissimamente il quadro a Mantova. E ciò fatto messer Ottaviano per salvare, come si dice, capra e cavoli, mandò segretamente per Andrea e gli disse come il fatto stava, e che a ciò non era altro rimedio che contraffare quello con ogni diligenza, e mandandone uno simile al duca, ritenere, ma nascostamente, quello di mano di Raffaello. Avendo dunque promesso Andrea di fare quanto sapeva e poteva, fatto fare un quadro simile di grandezza ed in tutte le parti, lo lavorò in casa di messer Ottaviano segretamente, e vi si affaticò di maniera, che esso messer Ottaviano intendentissimo delle cose dell'arti, quando fu finito, non conosceva l'un dall'altro, né il proprio e vero dal simile, avendo massimamente Andrea contraffatto insino alle macchie del sudicio, come era il vero appunto. E così nascosto che ebbero quello di Raffaello, mandarono quello di mano d'Andrea in un ornamento simile a Mantova: di che il duca restò soddisfattissimo, avendoglielo massimamente lodato, senza essersi avveduto della cosa, Giulio Romano pittore e discepolo di Raffaello: il quale Giulio si sarebbe stato sempre in quella opinione e l'arebbe creduto di mano di Raffaello; ma capitando a Mantova Giorgio Vasari, il quale, fanciullo e creatura di messer Ottaviano, aveva veduto Andrea lavorare quel quadro, scoperse la cosa; perché facendo il detto Giulio molte carezze al Vasari e mostrandogli dopo molte anticaglie e pitture quel quadro di Raffaello, come la miglior cosa che vi fusse, disse Giorgio: l'opera è bellissima, ma non è altrimenti di mano di Raffaello. Come no? Disse Giulio: non lo so io, che riconosco i colpi che vi lavorai su? Voi ve li siete dimenticati, soggiunse Giorgio, perché questo è di mano d'Andrea del Sarto, e per segno di ciò, eccovi un segno (e glielo mostrò) che fu fatto in Fiorenza perché quando erano insieme si scambiavano. Ciò udito, fece rivoltare Giulio il quadro, e visto il contrassegno, si strinse nelle spalle dicendo queste parole: io non lo stimo meno che s'ella fusse di mano di Raffaello, anzi molto più, perché è cosa fuor di natura che un uomo eccellente imiti sì bene la maniera d'un altro, e la faccia così simile. Basta, che si conosce che così valse la virtù d' Andrea accompagnata come sola. E così fu col giudizio e consiglio di messer Ottaviano soddisfatto al duca, e non privata Fiorenza d'una sì degna opera; la quale essendogli poi donata dal duca Alessandro, tenne molti anni appresso sé; e finalmente ne fece dono al duca Cosimo che l'ha in guardaroba con molte altre pitture famose¹⁰⁷.

Coerentemente con la terminologia proposta, il dipinto di Andrea del Sarto altro non è che una contraffazione. L'intento apparentemente doloso, la presenza del *topos* dell'inganno attributivo, insito nella decisione intrapresa per la realizzazione della copia, lo renderebbe oggi un atto perseguibile legalmente nonostante, dal punto di vista artistico e, per così dire, tecnico, l'opera abbia tutte le caratteristiche per essere pregevole e degna di gran lode. D'altro canto, in questo meccanismo soggiace, ed è impor-

¹⁰⁷ Giorgio Vasari, (1558/1560: 41-43).

tante sottolinearlo, la sfumatura semantica di positività insita nel concetto stesso di copia. “Io non lo stimo meno che s’ella fusse di mano di Raffaello”, (affatto diverso da “per moderno che sia non ha pari”) è un’affermazione propria di quell’atteggiamento non nostalgico, non feticistico che proponiamo come strumento di conoscenza, come mezzo attraverso cui vedere i falsi al di là di un ottica morale e al di qua di una visione analitica e sociale.

Di fatto, ciò che viene realizzato in seconda battuta sovente è omaggio all’autentico. Non sussiste scientificamente l’ipotesi di biasimare una copia perché non eseguita a scopo di studio, di strumento di conoscenza come sempre è stato fatto e, ai nostri giorni si può ben dire che la coscienza artistica e l’indagine estetica abbiano raggiunto traguardi superiori e lungi dalle formulazioni deontologiche di un non remoto passato. A scopo di analisi è possibile individuare nel termine *contraffazione* le connotazioni negative rispetto all’originale mentre nel termine copia, quelle positive, di studio, di ammirazione del maestro e del gesto artistico da questi prodotto e, non ultimo di necessità di divulgazione, di tramando ai posteri.

Jean-Marie Shaeffer ricorda come nel passato, ad esempio nel mondo latino lo abbiamo visto nel caso di Prassitele, e in altre culture, come quella cinese, non sia mai stata messa in dubbio l’artisticità delle copie e la loro conseguente efficacia.

A Parigi, nel 1993, è stata realizzata una esposizione intitolata “*Copier, créer. De Turner à Picasso: 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*”¹⁰⁸. La mostra si prefiggeva di illustrare paradigmaticamente le manifestazioni e le peculiarità d’un tema di siffatte proporzioni attraverso l’esposizione di quello che fu un successo ad ampio raggio. Il Musée du Louvre era stato infatti pensato, così come verbalizzato nella carta della sua fondazione, come un luogo avente l’unico scopo di “ricreare gli amatori e servire da scuola agli artisti”. Negli anni l’istituzione aveva saputo mantenere tale proposito e, raccolti i materiali ritenuti i più interessanti sotto questo profilo era stata organizzata la mostra.

Tra gli artisti che frequentavano l’istituzione a scopo didattico vi era anche il giovane Henri Matisse. “Je passais mes journées au musée” confidava Matisse al suo biografo Raymond Escholier “et ensuite je retrouvais dans mes promenades des jouissance analogues à celles que j’avais ressenties dans la peinture.”¹⁰⁹ Alcune fotografie lo ritraggono intento a eseguire copie delle opere, dalla *Dame d’Auxerre* o ai *Kouros*. Durante il suo lungo e volontario periodo di apprendimento, è raccontato nel catalogo dell’esposizione, Matisse si dedica interamente alla disciplina tradizionale della copia. Di due tipi sono le opere da lui prodotte: da un lato le repliche esatte per la vendita – di cui lo Stato è il principale acquirente – e dall’altro le interpretazioni libere per la formazione personale di cui la più antica è datata 1893.

Come Matisse, altri poi divenuti famosi artisti, hanno dedicato il loro tempo e le loro energie all’arte della copia ma, di fondo, l’operazione didattico-celebrativa da loro

¹⁰⁸ Cfr. *Copier, Créer. De Turner à Picasso: 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, catalogo della mostra, a cura di Marie-Christine Hellmann, 1993, Ed. de la Réunion des Musées du Louvre, Parigi.

¹⁰⁹ *Ivi*, pp. 332-333.

svolta ha avuto l'effetto di dichiarare *copie* quelle opere solo per quel breve periodo che coincise di fatto con l'apprendistato. Nel momento in cui costoro divennero le celebrità che conosciamo, quelle opere non poterono non essere dichiarate che degli originali.

È risaputo che molte volte una copia conferisce maggior valore al modello cui si ispira anche per il suo essere come abbiamo detto un omaggio. Nella mostra del Louvre, accadde questo e, infatti, vi si poterono ammirare disegni e dipinti di illustri artisti che, negli anni della loro giovinezza e per lo più guidati dalla sete di apprendimento, si erano dedicati a lavori più o meno sconosciuti.

La paternità di un dipinto è, apparentemente¹¹⁰, determinata dall'individuazione di un nome a cui diviene riferibile. Nelle copie, l'autore perde questa sorta di potere, si dedica a un gesto che originariamente non gli appartiene e dissimula il più possibile il suo intervento nella realizzazione di ciò che viene definito un oggetto fedele dove la fedeltà sarebbe null'altro che la completa assoggettazione al modello e al tentativo di riproduzione di un gesto creatore. Il meccanismo si reitera nel caso delle *repliche* mentre nelle *varianti* si introduce una piccola dose di libertà interpretativa. L'alterità, il riconoscimento di una paternità non originaria, l'assimilazione in un corpus nuovo, l'omaggio, induce a ritenere imminente la perdita dell'autorialità. Nel caso della copia si può sostenere che l'intento dell'artista sia diverso, per modalità d'intervento e per fini, da quello che invece accade nel caso degli omaggi. In entrambi gioca un ruolo fondamentale la somiglianza percettiva che le opere chiamate in causa condividono. Questa somiglianza sta alla base della strategia del falsario, del copista e di colui che rende in un certo senso omaggio ad altri autori, sfruttando le opere, gli stili o i soggetti da questi prodotti in precedenza. Le copie, le repliche, gli omaggi sono semplicemente delle occorrenze temporanee delle opere; ciò che manca loro per divenire falsificazioni è quel dispositivo sanzionante che altro non è se non l'intenzione di cui hanno parlato Eco e Brandi.

A tale proposito è particolarmente rilevante il lavoro teorico che a monte ha guidato due mostre contemporanee, tenutesi entrambe nell'estate del 1988: “*Vrai ou Faux? Copier, imiter, falsifier*” tenuta nel Cabinet des Médailles et Antiques e “*Vraiment faux*” della Fondation Cartier pour l'Art Contemporain.

È probabile che a guidare la scelta di tenere nello stesso momento due mostre sul problema della falsificazione fosse determinato dall'urgenza di risolvere qualche enigma pratico di attribuzione. Non ci è dato sapere oggi quale fosse quest'urgenza, probabilmente si trattava dell'ennesimo caso di cronaca in cui alcune opere si sono improvvisamente rivelate dei falsi e hanno dato adito a supposizioni scarsamente supportate a livello teorico e per lo più guidate da impressioni e considerazioni troppo soggettive degli esperti.

¹¹⁰ Delle problematiche sollevate dalla firma nelle varie tipologie ci occuperemo esclusivamente nel quinto capitolo.

2.4.1 *Vraiment faux e Vrai ou Faux: due originali collettive*

Queste due collettive, *Vraiment faux* e *Vrai ou Faux*, dal titolo così simile e così deviante, hanno in comune più che un'estate. Esse sono state due mostre dall'elevato indice di criticità e impegno analitico. In entrambi i cataloghi figurano testi critici che non si sono limitati a giudicare da un punto di vista morale o etico il fenomeno delle falsificazioni e non si sono semplicemente cimentati in ipotesi o verifiche attributive. Ogni intervento può ben dirsi fondamentale, dal punto di vista teorico sul problema, in quanto chiama in causa le riflessioni dei teorici e convoca gli attori, sia falsari sia esperti, a esprimersi in merito. Purtroppo però entrambi questi titoli inducono in errore. La falsità, quella artistica, non ha niente a che vedere con la *verità* e non si contrappone a essa. I falsi dipinti, le false sculture hanno piuttosto il compito d'essere concretizzazioni di un'opposizione ai concetti più dinamici e intellegibili di *autenticità* e strategie di veridizione. Non sarà difficile accettare il fatto che verità e autenticità siano due cose diverse, non intercambiabili e che si posizionano a due livelli diversi nel processo di analisi: da un lato non ci sarà la verità ma la *veridizione*¹¹¹, che ovviamente coinvolge anche tutte le strategie comunicative del falsario, dall'altro ci saranno i falsi, che sono gli oggetti tramite i quali queste strategie si attuano. La *verità*, come concetto filosofico, appare nel nostro programma analitico piuttosto statica e improduttiva mentre sono la *veridizione* e l'*autenticità* che consentono e impongono, come abbiamo visto, l'analisi di una o più relazioni, di una o più istanze partecipanti a questo processo di falsificazione che altro non è se non una delle tattiche esistenziali della menzogna. Forse, sarebbe stato meglio *Authenticité du Faux* oppure *Originale et Faux*.

Ma la storia non si fa con i *se*, tanto meno quella delle falsificazioni.

Questa breve critica alla scelta dei termini per i titoli delle esposizioni parigine è motivata anche dalla constatazione che in entrambi i casi, sia nel catalogo della Fondazione Cartier sia in quello pubblicato dalla Bibliothèque Nationale, l'uso dei termini in gioco è alquanto arbitrario e non tiene conto di una necessaria interdefinizione. Nel catalogo di *Vraiment Faux* vi è una pagina dedicata al glossario in cui i termini suggeriscono significati più intuitivi e d'uso comune che motivati da pratiche e interdefiniti. Ad esempio, se *authentique* infatti assume come nodo centrale l'autore e il suo nome, *original* non ha nessi con le origini produttive ma ancora con la centralità dell'autore. Al di là di una riflessione sulle parole, quello che ci interessa è l'analisi delle strategie di valorizzazione della paternità artistica e dell'autorialità che copie e falsi, raccolti in queste due magnifiche occasioni, hanno saputo veicolare. *Vraiment Faux* ha avuto l'innegabile pregio di prendere in considerazione molti casi concreti, sono state realizzate interviste a falsari ed esperti, portando esperienze di collezionisti e di copisti. La ricchezza dei materiali che andavano a formare il corpus piuttosto eterogeneo è stata articolata in considerazione di tre tematiche dominanti: inizialmente si poneva l'attenzione sulle pratiche di salva-

¹¹¹ Cfr. cap. 3.

guardia nei confronti delle falsificazioni e delle contraffazioni attuate in alcuni casi come quelli portati ad esempio da alcuni eredi di artisti famosi e dai mercanti/esperti. Allora l'attenzione si è concentrata su Picasso e su Cézanne. Successivamente la mostra approfondiva i concetti di copia e riedizione in quanto, avendo a disposizione un numero pressoché infinito di brani artistici tratti dalla celeberrima Gioconda, si poteva vagliarne agilmente l'aspetto di motore universale per la creazione artistica. Infine i concetti di *sostituzione* e *simulazione* hanno guidato le considerazioni sul virtuale e l'illusionistico. L'assunzione di fondo, che non possiamo condividere consisteva in un pregiudizio ben lontano dall'essere scientifico:

Le faux consiste essentiellement dans le vol et le mensonge. Au vrai, le faux subtilise et l'image et le nom. La stratégie du faussaire repose sur sa capacité à utiliser, à son profit, le temps que d'autres dépensent pour inventer et produire. Pressé, il fait l'économie du moment qui coûte, celui du processus de la création : de l'invention de l'idée à l'exécution. Le préjudice pour qui entre en possession d'un faux est à la fois matériel et moral : matériel, car l'objet acquis n'est pas l'objet désiré. Moral, car ce dont le faux dépossède, c'est de l'innocence sur laquelle se fondent et la confiance et la croyance¹¹².

La condanna alla pirateria musicale ad esempio, alla frode e al plagio sono atteggiamenti propri di un'attività giuridica che, come sostiene Haywood¹¹³, non ha nulla a che vedere con le problematiche estetiche e filosofiche proprie del concettualismo insito nelle stesse pratiche artistiche. Questa mostra ha avuto certamente il pregio di mettere in scena una quantità tale di materiali prima d'allora mai accostati ma ancor di più l'esposizione si è fatta essa stessa dispositivo di conferimento d'autenticità. Come *Vraiment Faux* anche in *Vrai ou Faux* sono stati organizzati i materiali, sono stati suddivisi criticamente, esposti in un ambiente a dir poco istituzionale e trattati come pezzi di pregio inestimabile. Sicurezza, allarmi, assicurazioni, raccolte in catalogo, etichette e cartellini, sono tutti elementi che sono andati a formare e a informare un contesto. La *Femme au crabe* oppure la *Femme se tenant le pied*, due falsi Maillol¹¹⁴, sono stati esposti *come se* fossero degli originali: non si potevano toccare, avevano un cartellino, un nome, una data di esecuzione. Entrambe le esposizioni hanno avuto l'effetto raccolto, inducendo nel visitatore quella duplice e contrastante sensazione che andava dallo sconcerto per la qualità e la quantità dei falsi, alla costruzione ideale di un insieme, di un corpus di oggetti tra loro accomunati da qualcosa per cui, a un certo punto, divenivano quelli e non altri gli oggetti originali di quella esposizione. Le false monete, i falsi scarabei etruschi e le false montature catalogate nel *Vrai ou faux* sono oggi certamente degli oggetti ricchi di valore, valore artistico, documentario e, perché no, feticistico. Queste due esposizioni hanno, in sostanza, avuto il merito di raccogliere i materiali e di legittimarli artistica-

¹¹² Cfr. Catalogo della mostra “Vraiment Faux”, a cura di Madeleine Arzenton ed Estelle Lamaitre, (1988).

¹¹³ Cfr. Ian Haywood, (1987).

¹¹⁴ Al Musée Maillol, Parigi, vi è il *Cabinet des Faux* dove i falsi vengono raccolti, archiviati e conservati.

mente mediante l'esposizione, che altro non è se non una pratica critica, di giudizio, tra le più potenti ed efficaci.

Liaison

L'autenticità è un campo analitico paradossalmente ingannevole: pone i propri criteri d'esistenza per poi sottrarli ineffabilmente. Lo studioso ne avverte appena le strategie, le direzioni maestre e si trova subito dopo imbrigliato in una rete di irregolarità e casi limite tutt'altro che remissivi e disciplinati.

Ciò che si può dedurre da queste pagine è senz'altro il fatto che se si riteneva che, per parlare di autenticità di un oggetto fosse indispensabile, così come lo è sempre stato, fondare la riflessione sulle modalità di relazione che l'opera intrattiene con il luogo, il museo o l'istituzione, il tempo, l'antico e l'archeologico, e, infine, con l'autore, la firma, la fama, ora non è più così. Pochi ed efficaci casi hanno smontato letteralmente la struttura compositiva dell'autenticità nell'arte ma hanno aperto il varco della scientificità e del rigore analitico che, insieme, potranno soppiantare il feticismo del mercato e a volte del collezionista.

"*Art is about life, the art market is about money*" disse Damien Hirst ben prima di realizzare l'opera d'arte più costosa in termini di materiali utilizzati della storia: *For the Love of God*.

In breve, possiamo orientare le nostre riflessioni in queste direttive:

Prima relazione: *opera/luogo*. Nell'eventualità fondata di considerare manifestazioni artistiche quelle afferenti alla Net Art, alla Body Art alla Land Art (solo per citare alcuni casi lampanti) il luogo deputato non è più il museo. Questo permane nella dimensione necessaria solo all'affermazione del gesto artistico ma perde essenzialmente ogni sua funzione legittimante e istituzionale, perde ciò che fondava la verifica dell'artisticità e dell'appartenenza al mondo dell'arte sulla presenza prevalentemente decretata dal contesto in cui l'opera si trovava.

Seconda relazione: *opera/tempo*. Ovvero, "Per moderno che sia non ha pari". La relazione opera/tempo, in vista di un conferimento di antichità è anch'essa una relazione solo apparentemente indispensabile nell'edificio dell'autentico ed è poco generalizzabile in quanto, anche un'opera come quella di Michelangelo che al suo tempo era un falso antico, conserva specifici ma ovvi tratti di autenticità.

Terza relazione: *opera/autore*. Ovvero, "Non la stimo meno che s'ella fusse di mano di Raffaello". Anche quest'ultima relazione crolla di fronte all'atteggiamento critico. Non più necessaria e sufficiente, la firma rimane uno dei più o meno efficaci elementi dell'opera. Il giudizio positivo che sancisce la bontà artistica di un oggetto e che ne devia le prerogative di falsità, è proprio della condotta critica che si svolge, o si presume svolga, nel contemporaneo.

Rimane allora un rapporto con il tempo che si fissa nel momento della creazione

ed ha un innegabile valore filologico, un rapporto con lo spazio che detiene il valore conservativo/preventivo e il valore con una origine che custodisce l'identità culturale dell'opera. Tutti e tre questi valori non sono né estetici, né artistici, né definiti una volta per tutte ma fluttuano andando e venendo nelle diverse epoche, nei diversi studi e a seconda delle discipline che ne trattano.

Nelle pagine a seguire si indagheranno più da vicino tutte quelle problematiche tecniche e d'*expertise* che collaborano tra esse in vista di una attribuzione.

Si procederà dunque a ritroso e si tenterà di vedere come un certo artefatto subisca il vaglio degli esperti e venga poi collocato all'interno di un corpus circoscritto.

Se fino a ora abbiamo affrontato l'autenticità da un punto di vista strettamente filosofico nell'intento di darne una definizione avulsa il più possibile da determinazioni circostanziali e temporali, ora vedremo come si possa, invece, stabilire uno stretto legame con l'oggetto in causa e come questo possa a sua volta offrire le informazioni che il conoscitore, anche teorico, ricerca. Si procederà insomma mettendo le mani sui singoli casi, sezionando le occorrenze in maniera empirica e fisicamente determinata.

Il punto di partenza di un tale approccio più pragmatico sarà comunque il fondamento teorico dell'autenticità in qualità di discorso sull'opera. Ci si avvicinerà al fare pratico del chimico, dello storico e, in generale, a tutte quelle competenze implicate nell'elaborazione di una sanzione pur mantenendo un atteggiamento scientifico e in un certo senso passionalmente disinteressato. D'altra parte ci si accosterà, ma senza pretese di tipo risolutivo, al saper fare proprio del falsario osservando da vicino i suoi intenti, i suoi metodi, gli stratagemmi, le abilità simulatorie e la sua competenza nel riconoscere ciò che lo sguardo forse più istruito, ma a volte senz'altro naïf, dell'esperto, non sa riconoscere.

I casi studio che ci accompagneranno in questa indagine saranno nuovamente casi limite, esempi in grado di illustrare i vari meccanismi volti all'ottenimento di più scopi contemporaneamente: vedremo come un falsario possa essere più abile nello smascheramento di un falso rispetto all'esperto dall'irrepreensibile fama e incontreremo artisti che a un certo punto della loro carriera non hanno più saputo distinguere le loro opere dai falsi che ne venivano tratti.

Se, nella contemporaneità l'opera d'arte è divenuta operazione artistica, è infine possibile che sia cessata l'era dei falsi? Se l'esperto aveva nella modernità dei supporti concreti su cui fondare analisi e articolare indagine chimico-fisiche, nel post-moderno quale sarà il supporto fisico per questo tipo di vaglio scientifico?

Le suggestioni offerte dall'elaborazione di un'arte concettuale hanno indubbiamente trasformato il ruolo, i metodi, le competenze e gli strumenti del *connoisseur*, ne hanno modificato l'autorità in campo artistico, il peso in ambito legislativo e forse ne hanno decretato il decadimento verso un più marginale e romanzesco ruolo investigativo.

3. “Esperti e falsari: competenze a confronto. Il discorso sull’opera”

3.1 Perizie e peripezie. La mostra come discorso critico

Le esposizioni articolate intorno al tema del falso, come *Vraiment Faux* e *Vrai ou Faux* tenutesi nell’estate del 1988 a Parigi, altro non sono che un discorso, piuttosto ricco e articolato, che per la sua formulazione ha chiamato in causa diverse professionalità, dal conservatore al falsario, e che ha indubbiamente svolto quell’effetto sanzionante che ogni discorso attua su un’opera d’arte.

Si tratti di testi finemente dettagliati, come le lunghe perizie o i cataloghi ragionati, o si tratti di discorsi sintetici, come il cartellino di cui parlava Prieto, si tratti ancora di discorsi costruiti su una collocazione spaziale o temporale, come l’inserimento in un corpus o in una collezione, ogni discorso è una *costruzione* particolare del testo a cui si riferisce e informa il fruitore circa il modo in cui il testo deve essere guardato. Si capisce dunque come la scelta di una strategia volta alla formulazione di un discorso rivesta una fondamentale importanza all’interno di una analisi delle falsificazioni e delle modalità di autenticazione.

Michel Butor¹, nel saggio *Les mots dans la peinture* incentrato sul ruolo delle parole e sul rapporto che queste instaurano con le opere di pittura, allarga la funzione informativa propria dei discorsi impliciti come la collezione o la mostra, anche ai titoli e ai testi critici in generale, che si riferiscono in maniera diretta a ciò che si sta per guardare, e sostiene:

Toute notre expérience de la peinture comporte en fait une considérable partie verbale. Nous ne voyons jamais les tableaux seuls, notre vision n’est jamais pure vision. Nous entendons parler des œuvres nous lisons de la critique d’art, notre regard est tout entouré, tout préparé par un halo de commentaires. Ce n’est pas seulement la situation culturelle de l’œuvre, mais tout le contexte dans lequel elle se présente : à nous qui est transformé par le titre : la signification de cette organisation de formes et de couleur change tout au long de la compréhension parfois fort progressive de ces quelques mots. La composition la plus ‘abstraite’ pour nous déployer toutes ses saveurs, toutes ses vertus².

Sembra fondamentale, quindi, valutare quello che viene definito il discorso *sull’opera*³, complementare ma ben distinto da quello che abbiamo definito precedentemente come discorso *dell’opera* relativo a quell’insieme di nozioni e istruzioni che l’opera può autonomamente fornire riguardo sé stessa, la sua generazione e le sue modalità di

¹ Michel Butor, (1969).

² Ibidem.

³ È dunque certamente interessante approfondire le variabili offerte anche da quello che per omogeneità potremmo definire il discorso *nell’opera* ampiamente descritto in Meyer Shapiro (2002) e che incontreremo nell’analisi del dispositivo firma nel quinto capitolo del presente lavoro.

esistenza e fruizione⁴. La falsificazione è un aspetto della produzione artistica relativo al primo tipo di discorso, il discorso *sull’opera* che è tutto ciò che ruota attorno a un qualsiasi testo artistico, è quello che Cesare Brandi chiamava giudizio, è quello che gli avvocati chiamano *expertise*, è in sostanza tutto ciò che non fa parte dell’opera ma ne è in un certo senso protesi, estensione.

La nozione che meglio condensa i meccanismi di questo funzionamento è quella offerta dal concetto formulato da Gérard Genette di paratesto⁵ ed è qui particolarmente utile in riferimento al fatto che, privando l’opera di tale supporto extra-testuale, non sussisterebbe la possibilità di determinarne le autenticazioni o, al contrario, le certificazioni di falsità.

Il paratesto è un prolungamento di alcuni segnali relativi al testo in grado di modularne la ricezione. Come abbiamo visto, essere a conoscenza di questa informazione, cioè sfruttare il paratesto, agisce inesorabilmente sull’efficacia che il testo esercita su di noi e ne consente a volte un’intelligibilità che altrimenti non si coglierebbe. Per Godman, si ricordi, *sapere* che un dipinto è falso fa sì che lo si guardi in modo diverso. La paratestualità è appunto la relazione tra il testo e i segnali accessori che possono essere autografi (quando un autore fornisce istruzioni su come osservare la sua opera, ad esempio) oppure allografi (come quando i critici segnalano l’età consigliata per la visione di un film). Queste indicazioni, gesti ostentori relativi a un aspetto in particolare dell’opera, possono riguardare anche l’autenticità della stessa.

Il titolo dell’opera di Bertrand Lavier, *L’un des deux verres est faux*, è una frase che ci informa della falsità di uno dei due oggetti contenuti nella teca di vetro che costituisce l’opera. L’indicazione muove le nostre aspettative e modifica il modo in cui viene fruita spingendo alla riflessione oltre la ricognizione degli elementi visibili.

Altro caso di paratesto autografo⁶ è individuabile nel falso catalogo che Yves Klein pubblicò nel 1954. Meglio forse dire finto in quanto era falso in relazione ai contenuti

⁴ Il discorso dell’opera è, come abbiamo visto, l’insieme di notizie che il testo artistico è in grado di fornire all’osservatore su sé stesso, sulla propria significazione ma anche sui gusti dell’epoca, sul trattamento dei soggetti e sulle abitudini di artisti e committenti fino ad arrivare a formulare quella costruzione sociale dell’arte che lo storico dell’arte Pierre Francastel ha tentato mediante l’analisi delle pure forme artistiche. In Francia la tendenza sociologicizzante della storia dell’arte (fa notare Nathalie Heinich, 2001: trad. it.) ha avuto il suo maggiore rappresentante proprio in Pierre Francastel, soprattutto grazie a due opere *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo* (1951) e *Studi di sociologia dell’arte* (1970). Privilegiando l’analisi degli stili in pittura e in scultura, Francastel mette in relazione la produzione artistica con la società del tempo. Ad esempio, fa notare come nel Rinascimento, la costruzione prospettica avrebbe contribuito alla costruzione di un determinato tipo di rapporto con lo spazio di tutta la società ipotizzando dunque il fondamento artistico della storia sociale di un’epoca. Allo stesso modo, Jean Baudrillard sosteneva che era più semplice capire la società a partire dall’arte piuttosto che capire l’arte a partire dalla società. Anche Michel Baxandall conclude il suo saggio *L’Œil du Quattrocento*, sottolineando che la storia sociale e la storia dell’arte formano un tutt’uno, ciascuno dei quali offre all’altro un indispensabile strumento di comprensione. Cfr. 1.2.

⁵ Gérard Genette, (1987).

⁶ Abbiamo qui volutamente riportato dei casi particolari di paratesto autografo che riferiscono dello statuto di *autenticità* dei testi. La dichiarazione di falsità direttamente proveniente dall’autore e l’inserimento in cataloghi falsi è un caso piuttosto marginale di paratesto possibile.

non veritieri che dichiarava, ovviamente, non falso perché di mano di altro autore. In tale volume, l'artista elencava delle opere che non aveva affatto realizzato e retrodatava i primi monocromi in quanto il far-sapere qualcosa al fruitore immaginario sulla sua opera diveniva per lui, in alcuni momenti, più importante del fare artistico stesso. Klein desiderava in tale maniera gestire le informazioni sulle sue opere e rielaborarne a posteriori il corpus senza mantenere fede allo svolgersi cronologico della sua produzione. L'operazione era analoga a quella condotta da Medardo Rosso per la retro-datazione di alcune sue opere da noi precedentemente ricordata.

Sintetizzato nel titolo delle due esposizioni parigine, il paratesto generico, per così dire contestuale, ha concesso la costruzione di un quadro in cui il tratto distintivo, invariato e unificante era la falsità. Tutte le opere che vi si potevano trovare all'interno, venivano necessariamente stimate, ammirate o criticate in riferimento alla loro pertinenza e alla loro capacità d'essere esempi validi di falso.

Viste in questa prospettiva, le due mostre sono state delle ricche miniere di informazioni e delle fondamentali prese di posizione critica ma rimane da capire *come* siano state concepite, organizzate e realizzate. I rispettivi cataloghi non descrivevano il lavoro pregresso ma individuavano piuttosto le tipologie di falsi o copie, le stagioni del gusto e le attribuzioni più o meno storiche messe in dubbio. I falsi esposti, prima di esserlo, erano certamente stati oggetto di accurate perizie e il loro accorpamento in un grande insieme doveva essere stato motivato da una qualche informazione circa la falsità che le opere veicolavano.

Questo lavoro dietro le quinte, l'elaborazione del progetto come generazione di un'ipotesi teorica sulle falsificazioni artistiche ha però permesso la costituzione di una esposizione dal taglio epistemologico e dall'intento euristico. Le mostre, pur differenziandosi per i tipi di prodotto artistico (una dipinti, l'altra medaglie) e per periodo storico (una contemporanea, l'altra d'arte antica) erano analoghe sul profilo teorico e metodologico e potevano ben essere considerate delle opere critiche esse stesse, dei prodotti per così dire concettuali (composti da una molteplicità di elementi al pari di una installazione).

Bernard Edelman⁷, a tale proposito, rinvia a una celebre decisione della Corte di Parigi in merito alla possibilità che l'esposizione del Museo Henry Langlois, fosse intesa come *œuvre d'esprit*:

Elle a noté que Henry Langlois a non seulement sélectionné les objets de projection composant cette exposition, mais en a aussi imaginé la présentation dans un ordre et selon une scénographie originale [...] qu'en particulier il l'a conçue comme un parcours remontant dans le temps.

⁷ Bernard Edelman, (2002: 46) la nozione di opera di spirito e la sua valenza all'interno di un modello teorico relativo all'autenticità si accosta coscientemente quella di statuto di autore e dunque di autorialità del curatore. Tali meccanismi di appropriazione di un'opera in senso ampio, verranno vagliati accuratamente nel quinto capitolo del presente lavoro.

La mostra venne infatti riconosciuta come *opera di spirito* in quanto, nell’ipotesi motivazionale della Corte, non si trattava di una semplice esposizione metodica di elementi ma di una creazione personale in grado di esprimere l’*imaginaire* di Langlois e le sue concezioni.

Non è stato forse attuato lo stesso principio nelle due mostre sui falsi? Non si è trattato di considerarle come *opere a sé stanti* con una loro logica interna che non fosse semplicemente quella della *raccolta dati*? In questi due casi è stata indubbiamente proposta una logica di giudizio, una soglia di valorizzazione e, non ultimo, un suggerimento teorico di definizione su cosa si intenda ad esempio per falso, copia o *pastiches*.

Le esposizioni sono state, in fin dei conti, delle grandi opere d’arte dichiaratamente false. Non solo il curatore si è configurato così come autore ma anche, il ruolo dell’autore stesso non si è distanziato molto da quello dell’esperto e cioè di colui che è sempre preposto al conferimento dello statuto, colui che si suppone abbia una determinata competenza nell’individuazione dei tratti che rendono un’opera un falso o un originale⁸.

3.1.1 Volubilità dell’opposizione autentico/falso. La negoziazione

Per quanto insolito sembri, un giudizio non sempre è in grado di collocare l’opera in questione nel bianco o nel nero dei due estremi: falso VS autentico.

Ci sono dei casi in cui l’operazione paratestuale sfrutta degli elementi insiti dell’operare artistico – si pensi alle interpretazioni musicali – per volgere il giudizio nello spazio grigio che sempre vi è tra i due statuti in tensione. Più frequentemente di quanto si possa immaginare, lo statuto è l’esito di una assegnazione tensiva, di un gioco di *forze* in cui l’esperto si esprime con sentenze quali “più autentico di...” e “più falso di...” riferendosi in prevalenza al modo in cui l’opera si realizza, alla sua espressione e alle *forme* in essa contenute, situazione che Giorgio Bonsanti⁹ ha definito come in grado di possedere una percentuale di originalità del pezzo.

Esiste quindi una continua tensione tra questi due opposti, di una trazione tra *forme* e *forze*, di un gioco a effetto privo di quel drastico giudizio salomonico che invece ci si aspetterebbe, tensione che sovente è provocata dalle parziali modifiche di aspetto dovute a restauri e interventi passati dove capita che l’ampiezza e la finalità dei rifacimenti portino il prodotto finito a rientrare nella categoria dei falsi.

Un esempio piuttosto chiaro della tensività relativa al giudizio di autenticità è data da Franco Fabbri¹⁰ nella sua analisi sulle falsificazioni musicali. Egli sostiene che sia, in

⁸ Come già sottolineato, l’originalità non è un problema di ordine ontologico ma è relativa solo al giudizio, al discorso che si manifesta attraverso la costituzione di un paratesto ma così come l’opera è soggetta ai cambiamenti di contesto (in un luogo, ad esempio, si tratta di un prodotto industriale, in un altro, la stessa è opera d’arte) così anche il giudizio su di essa si rivela per così dire instabile e non pare possibile fissarlo una volta per tutte.

⁹ Giorgio Bonsanti in Gianni Mazzoni, (2004: 22).

¹⁰ Franco Fabbri, cfr. cap. 1, §1.1. (2006: 162). Il problema del *copyright* coinvolge tutta una serie di riflessioni

sostanza, impossibile definire un falso in musica se non riferendosi banalmente a ciò che dal punto di vista legale ne viola il *copyright* come le versioni scaricate dalla rete o masterizzate dai *files* originali. Ciò che importa è proprio la focalizzazione su ciò che deve essere considerato come il referente originale di un falso in musica che non sia una falsa attribuzione, ovvero se non si ritiene che un celebre brano per archi sia stato composto da un noto maestro mentre invece è una partitura scritta da uno sconosciuto che l'ha falsamente attribuita o se, per falsificazione musicale, non si intenda l'oggetto materiale, lo spartito, falsamente firmato o contraffatto.

Fabbri sostiene:

Noi riconosciamo (e siamo educati a farlo) una certa configurazione percettiva come un'occorrenza della *Quinta* di Šostakovič: lo facciamo con una certa elasticità, trascurando in una certa misura le varianti esecutive (anche una *Quinta* più veloce o più lenta resta la *Quinta*, e lo è anche un'esecuzione piena di stecche, *fino a un certo punto*) e la qualità del suono. [...] La formazione del borghese europeo educato alla musica implica che un'esecuzione della *Quinta* da parte di un'orchestra sinfonica (magari di una certa orchestra, con un certo direttore, come sottintende la scritta sulla copertina del cd¹¹) ascoltata dal vivo in una sala da concerto, sia 'più *Quinta*' di un'altra occorrenza dello stesso tipo.

Il ruolo e la competenza dell'esperto, di colui che si appresta a stabilire questa attendibilità, gioca un ruolo decisivo sull'efficacia dell'opera stessa. Appurando il ruolo del paratesto sull'abilità del testo e riconoscendo che questa efficacia è data dall'identità di un oggetto ma anche dalla credenza¹² che ci muove nei suoi confronti, riconosciamo autorità al giudice, essendone in un certo senso obbligati e persuasività al falsario, essendone in un certo senso affascinati¹³.

Anche se spesso le perizie non si affidano a dati tecnico-scientifici ma solamente a impressioni stilistiche, entrambi (falsario e conoscitore) inseguono l'approvazione e si rivolgono a un pubblico che desidera essere informato e convinto.

relative al diritto d'autore e alla gestione legale della problematica delle falsificazioni. Da questo preciso punto di vista è interessante considerare quali siano i risvolti economici che la produzione di falsi provoca all'interno del mercato artistico. Uno studio dettagliato e accorto di questo fenomeno di grande portata è stato condotto dal centro ICARE di Venezia (International Centre of Art Economics, diretto da Gianfranco Mossetto) concretizzato in diverse pubblicazioni curate da Marilena Vecco e Gianfranco Mossetto (cfr. in particolare 1993 e 2004).

¹¹ Abbiamo qui a che fare con un esempio di paratesto. Fabbri più avanti prosegue "La stessa educazione fa sì che abbiamo fiducia sul fatto che se nel programma di un concerto, sulla copertina di un cd, in un annuncio radiofonico si dice che si ascolterà la *Quinta* di Šostakovič, quello che si ascolterà sarà un evento sonoro basato sull'esecuzione della partitura ritenuta - a sua volta - più attendibile".

¹² Ci riferiamo qui alla nozione deleuziana di credenza già affrontata nel secondo capitolo. Il credere qui inteso sta infatti tra il cognitivo e il passionale, tra sapere qualcosa riguardo all'opera che abbiamo di fronte e le passioni che avvertiamo al suo cospetto come se ci si volesse lasciar convincere da entrambi questi fattori. A tale proposito si noti il fatto che il vero non vuole essere creduto, il vero-simile sì.

¹³ O meglio, come vedremo più approfonditamente, il conoscitore tenta di dimostrare gli esiti delle sue indagini quantitative mentre il falsario tenta di argomentare la bontà del suo operato da un punto di vista qualitativo.

Dalla constatazione piuttosto ovvia che l’autenticità consista dunque *solo* in un giudizio, è possibile dedurre che i due ruoli attanziali falsario/perito percorrano necessariamente la stessa strada ma in direzioni diverse:

i) l’esperto procede da una identificazione/riconoscimento dell’oggetto analizzato – mediante un’osservazione più o meno approfondita¹⁴ – per giungere alla autenticazione, atto di linguaggio sanzionante che è propriamente una produzione di elementi paratestuali. Chiaramente l’esito potrà essere un giudizio di falsità, un certificato di autenticità o una relazione-*expertise* sul posizionamento intermedio, tra i due estremi¹⁵.

ii) il falsario procede, invece, alla falsa assegnazione di identità per concludere poi la sua attività mediante la simulazione di un gesto altrui, nascondendo sé stesso. Potrà dunque sia eseguire un’opera con l’intenzione di fare un falso, sia assegnare una falsa identità a un’opera preesistente nascondendo il proprio operato.

Ad esempio, il conoscitore si accorge che nel dipinto che sta attentamente osservando, vi sono delle tracce di colore bianco che paiono di natura leggermente diversa da quella utilizzate per altri punti luce. Vi è dunque nell’oggetto in causa un elemento che consente al dubbio di imporsi sulla contemplazione. Mediante alcuni procedimenti particolarmente accurati, il conoscitore scopre che il bianco da lui *evidenziato* non può essere stato un pigmento utilizzato dall’autore presunto in quanto, supponiamo, il bianco di zinco non esisteva ancora ai tempi in cui il pittore operava. Oppure il caso suggerito da Giorgio Bonsanti¹⁶ “[...] in cui ad esempio un ritratto di Sigismondo Malatesta appaia alla radiografia dipinto sopra uno di Giuseppe Garibaldi”. Ecco dunque che l’esperto si sente quasi autorizzato a dichiararne la falsità¹⁷. Il falsario, a sua volta, accingendosi a eseguire un falso dota di questa intenzionalità il dipinto che sarà da lui eseguito, nasconde (toglie dall’*evidenza*) quanto lo possa smascherare e, simulando l’attività di altri autori o del tempo sull’opera mediante aggiunta di patina, produce ciò che starà al conoscitore identificare.

Riassumendo i processi:

Esperto: identificazione → autenticazione (mediante un fare dimostrativo).

Falsario: falsificazione → simulazione (mediante un fare persuasivo).

¹⁴ Vedremo nel prossimo paragrafo, dedicato alle tecniche e alle tattiche degli esperti, quali siano gli strumenti dell’osservazione volta all’identificazione. Come suggeriva Goodman non si tratta di guardare semplicemente ma si coinvolgono competenze tecniche molto specializzate che concorrono alla formulazione retorica del giudizio volto al convincimento, alla persuasione.

¹⁵ Mieczysław Porębski nella definizione della voce *Attribuzione* per l’Enciclopedia, Einaudi, (1977), vol. 2, chiama i conoscitori interpreti e sostiene: “Non esistono interpreti privilegiati (che abbiano la facoltà di giungere alla certezza attributiva, n.d.a.) ma solo interpreti più o meno competenti. E i più competenti forse sono i filosofi” p. 140.

¹⁶ Giorgio Bonsanti in Gianni Mazzoni, (2004: 21).

¹⁷ Non è quasi mai così diretta la deduzione. L’identificazione di un materiale non conforme alle presunte caratteristiche dell’opera in questione non ne determina sempre la falsità: si può essere di fronte a rimaneggiamenti successivi, a ritocchi di un restauro o altro. In linea di massima, ma lo vedremo in dettaglio nel prossimo paragrafo, un esperto deve indagare su tutti i fronti prima di emettere un giudizio.

Con che cosa hanno a che fare gli esperti quando si trovano di fronte a un'opera di cui devono dimostrare l'autenticità? E, viceversa, cosa fanno i falsari per impedire ai conoscitori di individuare l'inganno? In sostanza, da dove cominciare a capire quali sono i meccanismi insiti in queste pratiche argomentative?

Il quadrato logico cosiddetto della veridizione, essendo un importante strumento euristico, ci consente di individuare le specificità di ogni relazione che si stabilisce in questo articolato processo interpretativo e permette di rendere conto dei valori in gioco e delle strategie di falsari ed esperti attraverso le loro modalità di esistenza e di performance mediante alcune opposizioni.

Nello specifico vediamo che il momento della sanzione, il momento in cui il giudice, l'esperto, si esprime in merito a un'opera, è determinato sia dalla intenzionalità del falsario che lavora nell'ambito della menzogna¹⁸, sia nella constatazione che ciò che è, e tale appare, sia considerato vero.

In ambito artistico, il quadrato semiotico ci impone di sostituire il termine complesso dei subcontrari *falso* con quello più adatto di insignificante in quanto per *falso* artistico è necessario ritenere l'intenzionalità della menzogna.

Il dispositivo cardine per ciascuna delle operazioni è l'*evidenza* messa in atto o nascosta, ricercata o simulata. Da un lato l'esperto è alla ricerca di quest'evidenza mentre il falsario opera contro di essa nascondendola, camuffandola¹⁹.

3.1.2 Il fare persuasivo e il fare dimostrativo

L'evidenza è ciò mediante cui gli esperti confermano la propria competenza e i falsari la loro, per cui la persuasione diventa dimostrazione, la supposizione si fa certezza e il dettaglio si fa prova²⁰.

In retorica²¹ l'*evidentia* (o *demonstratio*) all'interno delle figure letterarie, è una delle figure della descrizione. Si tratta di un termine che si riferisce generalmente a una

¹⁸ Per un approfondimento sull'intenzionalità della menzogna si veda Umberto Eco, (1987) e Jacques Derrida, (2005).

¹⁹ Il falsario lavora sul piano del segreto: le sue operazioni sono efficaci fino al momento in cui infatti non siano più segrete. Cfr. Paolo Fabbri, (2000). Vedremo nel quarto capitolo quanto siano analoghe le figure di falsari e restauratori sotto il profilo delle strategie di simulazione.

²⁰ Cfr. sulla nozione di *evidenza* Fernando Gil, (1993). Le ipotesi di Gil sono state riprese e riformulate in Christian Bessy e Francis Chateauraynaud, (1995).

²¹ Sarebbe necessaria a questo punto una lunga digressione sulla valenza retorica dell'operare critico. Il punto di partenza di questa riflessione è Roland Barthes, *La retorica antica*, tradotta da Paolo Fabbri nel 1972, in cui si possono trovare tutti gli strumenti utili del fare argomentativo proprio del gesto attributivo. A partire dal concetto di *elucutio* che si serve dei tropi e delle figure utili per una ampia e articolata descrizione del procedere pragmatico di falsari e conoscitori, o dal momento della *dispositio*, che vede all'interno dei suoi momenti la *argumentatio* di cui il discorso sull'opera si serve incessantemente. Una delle possibili e future progressioni di questo lavoro sarà certamente quella di indagare il ruolo e gli strumenti della *retorica* all'interno delle problematiche attribuzionistiche.

tecnica descrittiva che consiste nel rappresentare una realtà in forma viva e dettagliata. Inoltre l’evidenza contiene in sé quella accezione semantica di *rivelazione*, di *certezza*, di *spiegazione o dimostrazione della verità*, di *testimonianza*, *previsione chiara e presentimento sicuro*, di *conferma*²² ed è sovente il cavillo su cui le frequenti *querelles d’attribution* fondano le loro supposizioni.

Sia l’attività del falsario che quella del conoscitore intento a indagare l’autenticità, sono attività volte al convincimento dell’interlocutore. Roland Barthes²³ assegna infatti alle pratiche retoriche il primo compito di essere una *tecnica* (e quindi universalmente utilizzabile) “e cioè un’*arte*, nel senso classico della parola: arte della persuasione, insieme di regole, di ricette la cui messa in opera permette di convincere l’ascoltatore del discorso (e più tardi il lettore dell’opera), anche se ciò di cui va persuaso è “falso”²⁴.

Fondamentale a questo proposito ciò che Chaïm Perelman, alla voce *Argomentazione*²⁵, sostiene in relazione al ruolo del termine all’interno della retorica classica e sottolinea la fondamentale differenza che si instaura tra le due operazioni della *dimostrazione* e dell’*argomentazione* di cui solo la prima sarebbe attività propria nell’*expertise*, mentre la seconda sarebbe condivisibile tra falsari ed esperti in quanto articolata con strategie efficaci volte all’assoggettamento anche passionale dell’interlocutore che diviene, solo in questo caso, il centro delle operazioni, fulcro di *captatio benevolentiae*, di condivisione e detentore di una certa competenza ricettiva. La *dimostrazione*, al contrario, non terrebbe conto delle competenze dell’uditorio. Essa, sfruttando anche linguaggi particolari come le regole di calcolo dell’algebra o dell’aritmetica o le formule chimiche proprie dell’*expertise*, è empiricamente volta all’autenticazione o alla falsificazione di un’ipotesi e non ammette sostanzialmente di essere contraddetta. La dimostrazione, continua Perelman, si basa sull’individuazione di dati ininterpretabili argomentativamente cioè su quelle che abbiamo appena chiamato le *evidenze*. Si può senz’altro sostenere che, nella pratica attributiva, argomentazione e dimostrazione siano due momenti del processo di cui il secondo rappresenta la fase scientifica e di sostentamento della prima più argomentativa²⁶.

Nel celebre caso²⁷ dell’attribuzione a Mantegna della cosiddetta *Madonna della tenerezza* o *Madonna con Bambino su sfondo di reperti antichi*, del 2006, lo storico dell’arte e autore della scoperta, Lionello Puppi, sfruttò entrambe le tecniche retoriche appena considerate: da un lato, argomentando l’ipotesi, si avvale di descrizioni appassionanti circa la folgorazione alla prima vista dell’opera, “quasi una percezione psico-fisica” e il riconoscimento stilistico del trattamento del soggetto, dall’altro lato, dimostrando la tesi, ottenne il risultato tanto ricercato (appassionatamente desiderato) mediante “gli

²² Come è sostenuto nel *Dizionario della Lingua Italiana* di Salvatore Battaglia.

²³ Roland Barthes, (1972).

²⁴ *Ivi*, p. 7.

²⁵ Chaïm Perelman, (1977: 791).

²⁶ Che è propriamente l’*enèrgeia*.

²⁷ Notizia tratta dall’articolo di Sergia Jessi, “Corriere della Sera - Corriere del Veneto”, 13 settembre 2006, p. IV.

studi, le comparazioni, le ricerche e le indagini scientifiche”. L’elemento che per primo ha suggerito l’ipotesi sarebbe stata la netta somiglianza percettiva tra una incisione precedentemente eseguita, di cui non si dubitava della paternità del Mantegna, e l’opera in questione. È narrato nella corrispondenza con i Gonzaga che lo stesso Andrea sostenne di aver “inviato un altro [...] rimanendomi però le stampe da farne deli altri [...] per grazia della gloriosa Virgine Maria...”²⁸.

Sergia Jessi, autrice dell’articolo sul “Corriere della Sera - Corriere del Veneto” prosegue “Ora è evidente che questo secondo quadretto consisteva in una immagine identica a quella incisa sulla lastra metallica rappresentante la Vergine”. La comparazione delle due opere, l’individuazione di una somiglianza tale da definirle identiche e l’analisi scientifica hanno condotto all’assegnazione dell’opera al corpus mantegnano in perfetta conformità con il più classico dei procedimenti di *connoisseurship*: prima argomentativo dell’impressione e poi, se possibile, dimostrativo di un’evidenza.

L’evidenza pone, inoltre, certamente problemi di visibilità e percezione, di riconoscimento e individuazione e, in fin dei conti, le ipotesi fondate sull’evidenza tendono a essere le più credibili e condivisibili²⁹.

Infatti, anche la teoria goodmaniana ha assunto come prima fondamentale questione quella della percezione, (del guardare semplicemente), e Robert Hopkins in *Aesthetics, Experience and Discrimination*³⁰ ha affrontato il problema del riconoscimento dell’evidenza – in quanto operazione preventiva a ogni procedimento attributivo – come immediata difficoltà nella teorizzazione estetica e nell’esperienza fruitiva dell’arte.

Ciò che è stato ipotizzato da Nelson Goodman in riferimento alla possibilità di distinguere due oggetti apparentemente identici altro non è che il lavoro dell’esperto il quale costituisce la sua professionalità dotandola della competenza nel manovrare strumentazioni dal valore di protesi visive. “The question then is how we effect a difference which is not a perceptual difference among cultural objects postulate to be perceptually indiscernible” precisa Arthur Danto³¹ suggerendo così il fatto che ogni indiscernibilità non equivale all’identità ma necessita di approfondimenti extratestuali.

La provocazione, simile a quella goodmaniana, e che certamente ha investito parecchi casi di attribuzione, è di cruciale importanza e convoca al suo cospetto gli strumenti della scienza più avanguardistica in termini di analisi quantitativa o chimico-fisica³².

La conoscenza di cosa, in definitiva, sia percepibile e cosa non lo sia è gioco forza dell’attività non solo del conoscitore ma, prima di lui, del falsario che deve, necessariamente, avvalersi di stratagemmi di vario genere tra cui anche quello di mettere in atto

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Per una panoramica sui ruoli di esperti e falsari (non solo d’arte) si veda ancora Christian Bessy e Francis Chateauraynaud, (1995).

³⁰ Robert Hopkins (2005: 119).

³¹ Cfr. Arthur Danto, (1999: 323) in risposta al testo provocatorio di Joseph Margolis sull’autenticità, (1999).

³² Non rientra nell’economia di questo lavoro approfondire le metodologie scientifiche di analisi volte all’individuazione di falsificazioni artistiche.

una serie di accortezze per mascherare o per mettere in evidenza alcuni elementi del suo prodotto, per ostacolare o impedire il lavoro del conoscitore utilizzando i suoi stessi strumenti. L’anonimo pittore che eseguì la copia fedele della *Madonna della Seggiola* di Raffaello Sanzio di Palazzo Pitti (1514) lo sapeva bene.

È facile comunque cadere nell’errore, o nella tentazione, di considerare i ruoli del conoscitore e del falsario in maniera definita e autonoma aventi ciascuno le proprie peculiarità e i propri compiti ben circoscritti. Ma non è affatto così.

L’autore, l’esperto, il curatore e il commissario, sono in un certo senso sempre giudicanti, si incaricano, ognuno mediante la propria competenza, di sanzionare l’oggetto della contesa. Si tratta sovente, e la storia lo dimostra, di ruoli ambigui, mobili, a volte coincidenti che vedono e prevedono il capovolgimento delle mansioni: l’autore si fa giudice e il curatore diviene autore, (ad esempio, di quella che abbiamo definito l’*œuvre d’esprit*³³). Ciò che si nota diverse volte è il fattore di *sovrapposizione* dei due momenti, quello della performance, ovvero quello della produzione del falso e quello della sua sanzione che, nella contemporaneità e soprattutto nel campo del concettuale, tende a essere particolarmente frequente.

L’aspetto che cambia, che separa i ruoli, è semplicemente derivato da questo primo presupposto e si delinea nell’attendibilità del giudizio e nella sua validità da un punto di vista strettamente consensuale (come abbiamo visto per l’argomentazione volta al convincimento del pubblico) e legale: se il giudizio di originalità viene emesso da un noto falsario si avrà una determinata ripercussione sull’opinione collettiva, se invece un esperto dichiarerà un’opera una contraffazione mediante un’analisi chimica, si avrà, di certo, un altro effetto.

Quando un commissario si incarica dell’inserimento di un dipinto all’interno di un padiglione della Biennale d’Arte, si sarà, si suppone, certamente assicurato riguardo alla sua autenticità, dunque, essere lì significa per l’opera essere stata giudicata pertinente e autentica³⁴. Allo stesso modo, quando un falsario decide di esporsi e collaborare con la legge, il suo giudizio verrà ritenuto più affidabile e verosimile di altri³⁵.

Le peripezie dei falsari non sono più acrobatiche delle perizie dei conoscitori e il terreno che condividono può essere tra i più fertili per una conoscenza delle tecniche artistiche e delle ipotesi poetiche d’ogni tempo.

³³ Così come questi ruoli sono mobili e indefinibili, così le opere d’arte hanno spesso insita una poetica della ripetizione che le rende sia originali che false. Non solo come abbiamo appena visto vi sono delle opere nella zona grigia del giudizio, ma ve ne sono altre che si trovano in quel frangente già dalla loro progettazione, ben prima che qualcuno si preoccupi di valutarne lo statuto. Di questo tipo di opere la contemporaneità abbonda di esempi e casi limite. Con l’avvento delle avanguardie, infatti, la ripetizione non è più stata prerogativa delle opere che prevedevano una qualche forma insita di procedere poetico, come poteva essere nel passato per la scultura a fusione.

³⁴ Questo è il caso di tutte le mostre d’arte ma non sempre i curatori si occupano e preoccupano di accertarsi dell’autenticità di un dipinto e, nonostante questa noncuranza non incaricano altri in loro vece al controllo. Celebre è il caso del falso *Trovatore* di Giorgio de Chirico esposto nel Padiglione Metafisica alla Biennale del 1948.

³⁵ Vedremo in particolare il caso di Edgar Mrugalla nei prossimi paragrafi.

3.1.3 Iclio Federico Joni

Nell'estate del 2004 è stata realizzata a Siena da Gianni Mazzoni la mostra "Falsi d'autore. Iclio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento"³⁶. Il motivo per cui la riteniamo particolarmente utile al procedere della nostra analisi è per il fatto che in questa ampia e articolata esposizione erano esposti non solo i falsi che Joni aveva realizzato lungo la sua vita ma anche esemplificazioni dei casi in cui l'autore coincideva con l'esperto.

In particolare veniva illustrata la fecondità letteraria dei falsari, tra cui lo Joni, il quale nelle sue *Memorie*³⁷ aveva narrato sia i metodi da lui utilizzati sia, di conseguenza, quali fossero le accortezze che il conoscitore doveva avere nei confronti dell'opera da valutare. In questa mostra, divenuta certamente quella che abbiamo definito una opera di spirito e concretizzatasi nelle pagine di introduzione teorica del catalogo di Mazzoni, si intravede la volontà di chiarire il panorama teorico, che ruotava intorno a quelle produzioni, dettato più che altro da esigenze storiche e sociali e sottolineato nel breve testo di Alessandra Mottola Molfino la quale sfiora la delicata questione dello spostamento³⁸ delle opere ritenute false dalle sale del museo:

Una produzione [quella delle falsificazioni] che non è audace definire artistica, per l'alta qualità materica e inventiva delle opere. Molte opere, veri capolavori di questa produzione, sono ancora conservate nei musei europei e americani, molte altre purtroppo sono state, una volta scoperte come falsificazioni, tolte dalle sale espositive, dove per tanti anni erano state attribuite (con la consulenza di celebri *connoisseurs*) ai primitivi senesi e italiani con nomi come quelli di Benvenuto di Giovanni, Duccio, Neroccio di Bartolomeo Landi [...] poi esiliate nei depositi dei musei, e, infine, vendute in incognito. Molti musei e collezionisti americani (ma non il Metropolitan, per merito dei propri lungimiranti cu-

³⁶ Ci sia consentito a proposito di questo "Falsi d'autore" un breve inciso terminologico. Sappiamo che la definizione falso d'autore non rientra affatto nella categoria delle contraffazioni in quanto, in base alle vigenti disposizioni giuridiche, il falso d'autore deve necessariamente avere alcune caratteristiche che lo contraddistinguono come le misure (necessariamente diverse dall'autentico) e la dichiarazione del falsario (anche implicita) del fatto che si tratta di un falso. Privo di queste opportune diversificazioni, il falso d'autore non sarebbe più tale ma sarebbe una contraffazione o un falso *tout court* – che intende raggirare l'osservatore sulla sua identità –. Infatti il falso d'autore non intende ingannare il fruitore, non ha per scopo la falsa identificazione ma, essendo dichiarato, si tratta molto semplicemente di una alternativa pittorica agli altri metodi di riproduzione come quella fotografica. Dato che abbiamo individuato nell'intento del falsario uno degli elementi che distinguono una contraffazione possiamo dire che nel caso di Iclio Federico Joni, essendoci intento fraudolento, le sue opere erano indubbiamente delle contraffazioni mentre, una volta scoperte e assegnate a un corpus limitato – il paratesto/mostra – diventano parte di un'unica opera, dal taglio monografico che per tale scopo perde *appositamente* ogni intenzionalità fraudolenta e si configura infine dunque come insieme di opere sotto il nome di falsi d'autore. Il catalogo dell'esposizione ripercorre con dovizia di dettagli e con ampi affondi tecnici, le vicende dei principali falsari italiani del Ottocento e del Novecento in particolare senesi, tra cui appunto lo Joni, il cosiddetto *falsario in calcinaccio* studiato da Federico Zeri poi individuato dal Mazzoni in Umberto Giunti e Alceo Dossena. Cfr. Gianni Mazzoni, (2004).

³⁷ Cfr. Iclio Federico Joni, (1984).

³⁸ Per il concetto di *de-contestualizzazione* cfr. cap. 2, § 2.2.1.

ratori) si sono disfatti, con un sentimento di disonore e assecondando gli ondeggiamenti della *connoisseurship* d’oltreoceano, di queste opere, disperdendole sul mercato. [...] Con questa mostra e con le ricerche storiche e filologiche che l’hanno preceduta e accompagnata, i Musei dell’Antico Ospedale di Santa Maria della Scala vogliono con piena ragione segnalare oggi questa produzione d’arte e di cultura come degna di essere riammessa nelle sale dei musei e nelle collezioni pubbliche e private³⁹.

Vediamo dunque come sia possibile innanzitutto costituire un corpus di opere non originali con fini espositivi, attribuzionistici e filologici e quanto rilevante sia nella gestione teorica di questa problematica il riconoscimento delle sfumature, delle penetrazioni tra le specifiche competenze del falsario e dell’esperto.

Una preziosa testimonianza di questo incontro, se non scontro, di strategie e *fisionomie* è dato dal caso di Gio Lorenzo Bertolotto⁴⁰, pittore seicentesco che fu processato per aver prodotto dei dipinti falsi. Le carte contenenti le precise trascrizioni dei dialoghi tra accusato e accusatori documentano con estrema pignoleria filologica quali fossero le argomentazioni addotte per sostenere una o l’altra posizione e testimoniano una discussione teorica sul concetto di falso allora insospettabile.

All’epoca dei fatti, il protagonista, era molto ben introdotto nell’ambiente artistico genovese, godeva di rispetto e fama tra i ricchi collezionisti. Oltre a dilettarsi con l’attività di pittore, era restauratore (che sappiamo essere una attività particolarmente affine a quello del falsario) e mercante (che ne sembra il felice epilogo). La documentazione fotografica della sua opera pittorica è stata raccolta nell’Archivio Ratti e la trascrizione degli atti del processo curate dal cancelliere Luca Casanova. Nell’aprile del 1698 ebbe inizio la fase istruttoria del processo che si concluse nel 1704 con una sospensione del giudizio. Non ci è dato sapere dai seppure numerosi documenti che ne hanno concesso la lettura quale fu l’esito ultimo della disputa tra falsario ed esperti ma ciò che vale la pena sottolineare è che già allora le due figure professionali erano al tempo stesso distinte e coincidenti: distinte nella fase della sanzione, coincidenti, nella fase della produzione materiale del falso.

3.2 Attribuzione, disattribuzione e riattribuzione. Gli strumenti degli esperti

*La riflessione fondamentale ha per il semiotico
un senso solo nella misura in cui conduca ad un fare scientifico.
Expertise, [...] il sapere sottende un saper-fare
e mette capo ad esso.
Algirdas Julien Greimas*

È utile affrontare questo tema a partire dal presupposto che la centralità dell’attribuzione, come procedura di conoscenza artistica, sia stata per così dire declassata e non

³⁹ Alessandra Mottola Molino in Gianni Mazzoni, (2004: 15).

⁴⁰ Cfr. Alfonso Assini e Maurizia Migliorini, (2000).

sia più rilevante come avrebbe potuto esserlo in passato in quanto le avanguardie stesse hanno sovente spostato l'attenzione all'individualità dell'artista in secondo piano e hanno dunque spinto a ritenere il gesto attributivo come uno strumento dal preciso valore filologico ma affatto critico-estetico. Ciononostante, la conoscenza delle modalità di intervento discorsivo sulle opere e sul loro statuto d'autenticità è di fondamentale rilievo per una più generica teorizzazione del falso.

Inoltre, l'interesse per le forme e le modalità di formulazione dell'*expertise* è motivato dal fatto che questo atto di linguaggio ha una sua propria letterarietà, soddisfa cioè in un certo senso la necessità di produzione di un vero e proprio testo letterario particolarmente *esecutivo* se rivolto a quel fenomeno sociale che è l'arte. Testo che, caratteristicamente, ha tre possibili e integrabili sviluppi: *expertise* filologico, *expertise* retorico ed *expertise* scientifico.

Tra l'esperto e il suo interlocutore si instaura un rapporto particolare dettato da informazioni pregresse, da contratti impliciti che inducono all'assunzione di diverse e a volte contrastanti passioni: si può stabilire un rapporto di fiducia, di sfida, di sospetto. Il fondamento dell'efficacia della perizia compiuta sta, tutto sommato, esattamente nell'accordo tra le parti le quali si sono intese riguardo alle loro reciproche posizioni già prima della messa in atto del giudizio.

Inoltre, la collegialità di cui dovrebbe sempre essere caratterizzata la commissione per la formulazione del giudizio rende sostanzialmente affidabile ogni valutazione che scavalca così i singoli pareri altrimenti a rischio di arbitrarietà e soggiacenti a motivazioni di gusto⁴¹.

Il valore dell'originalità ha senso solo in relazione a una possibile falsificazione quindi, rispettivamente, una dichiarazione di originalità ha senso solo in relazione a una possibile dichiarazione di falsità e di questo valore differenziale ne sono a conoscenza sia i falsari sia gli esperti.

“La nozione corrente di falso presuppone un originale vero con cui il falso dovrebbe essere confrontato. Ma [...] i criteri per stabilire se qualcosa è il falso di un originale coincidono con i criteri per stabilire se l'originale è autentico. Quindi l'originale non può essere usato come parametro per smascherare le sue contraffazioni, a

⁴¹ In Francia il termine *expertise* non designa semplicemente l'atto di indagine volto alla sanzione che unisce opera e autore. Più precisamente si tratta di determinare la posizione di un artista nello spazio artistico, valutare i suoi successi e stabilire se ha diritto all'aiuto finanziario dello Stato. Gli esperti utilizzano la loro propria competenza collegialmente obbedendo a delle regole determinate e comuni in vista di un riconoscimento istituzionale. A tal fine sono state predisposte tre diverse commissioni: FNAC (Fonds National d'Art Contemporain), FRAC (Fonds Régional d'Art Contemporain) e una commissione municipale. Quest'ultima ha un ruolo determinante nello stabilire a quali artisti meritevoli andrà l'aiuto economico statale e quindi godranno dell'appartenenza al mondo artistico ufficialmente. L'*expertise* per tale motivo è molto strutturato: vi sono preselezioni su base di dossier inviati dagli artisti, si calcolano i meriti in base alle mostre, al sostegno delle gallerie, alla presenza nel mercato e nelle esposizioni. Tra i criteri di valutazione, che si articolano sempre in nuovi paradigmi per favorire la lettura della contemporaneità, vi è quello fondamentale della singolarità che non deve essere carente altrimenti l'opera risulterebbe standardizzata, priva di interesse. Cfr. Nathalie Heinrich, (1998b).

meno che non diamo ciecamente per scontato che quello che ci viene presentato come l’originale sia indiscutibilmente tale (ma questo contrasterebbe con qualsiasi criterio filologico)”⁴².

È esattamente in questo ambiguo spazio d’azione che si devono muovere i falsari e gli esperti.

Questi ultimi, in particolare, adottano delle procedure di autenticazione che si fondano necessariamente su movimenti attribuzionistici e dis-attribuzionistici⁴³. Sostenere mediante una perizia, l’autenticità di una scultura antica, significa consentirne criticamente l’appartenenza a una corporazione di riferimento, un *frame* che la inglobi e che la riconosca come membro della famiglia per il fatto che esplicita in qualche forma sia la sua relazione con gli altri sia la sua pertinenza artistica a questo più ampio fascio di relazioni.

Ciò è concesso prevalentemente mediante il rilevamento nell’opera di alcuni tratti, di alcuni elementi che consentano l’ipotesi e che, di conseguenza, possano confermarla. Trattandosi sempre di ipotesi, bisogna tenere presenti due avvertenze, due istruzioni per l’uso: 1. l’elemento che fa sorgere il dubbio di autenticità (la macchia di bianco, ad esempio) non può essere lo stesso che la smentisce. Se solo un esemplare di una scultura a fusione possiede per errore l’impronta dell’autore, non può essere *questa* impronta che lo rivelerà falso⁴⁴. 2. Lo stesso elemento può anche essere prodotto *ad hoc* dal falsario affinché l’esperto ne venga tratto in inganno ma in quel caso sarà tramite l’osservazione di altri elementi o caratteristiche che verrà, presumibilmente, smascherato.

Quando si parla di *attribuzione*, *disattribuzione* e *riattribuzione* ci si riferisce specificamente a un meccanismo di avvicinamento o allontanamento, comunque di messa in relazione tra opera e autore. Raramente, infatti, i termini appena considerati vengono utilizzati nei casi di analisi archeologica per suggerire il rapporto di un’opera con un determinato contesto storico/culturale e quindi con una certa antichità. L’attribuzione dei reperti è per lo più riferibile all’accorpamento di una serie di oggetti in una collezione appartenuta a un qualche personaggio storico, a un agente che abbia sancito uno statuto per quell’oggetto facendone un membro motivato della sua raccolta, un oggetto che in un certo modo poteva esprimere la sua personalità⁴⁵.

In questo senso non ci si scosta molto dal fare artistico proprio della contemporaneità e del concettualismo dove attribuire consiste “à identifier des traces de la *personne*

⁴² Umberto Eco, (1987: 188).

⁴³ Purtroppo non esiste in italiano un termine equivalente al *mis-attribution* inglese, con il quale si intende appunto una errata attribuzione.

⁴⁴ Il fatto che un’identità specifica di un determinato oggetto non possa essere contemporaneamente un’altra identità specifica *diversa* è dovuto sostanzialmente al principio di non contraddizione in base al quale, si avrà la possibilità di conoscere un oggetto sotto un’infinità di punti di vista e cioè sotto un’infinità di identità specifiche ma ciascuna delle quali non potrà mai essere contraria a sé stessa.

⁴⁵ Oppure ci si riferisce all’attribuzione di un oggetto al periodo storico cui è supposto far parte, ma i termini datazione e periodizzazione sostituiscono efficacemente quello di attribuzione.

ou de la *personnalité* dans la matérialité des objets et à les ramener dans l'espace critique de l'expertise"⁴⁶.

È chiaro infatti che nessuna opera diviene oggetto di perizia se non possiede caratteristiche o tracce che consentano il formarsi del dubbio. Ma non sempre vi sono elementi interni all'opera che conducono i conoscitori a indagarne la cosiddetta bontà.

Come abbiamo visto in precedenza, fu Van Meegeren a svelare la propria responsabilità nell'esecuzione della *Cena in Emmaus*. Nulla di interno all'opera⁴⁷, aveva fino a quel momento condotto un osservatore più o meno esperto a dubitare circa l'originalità di quel dipinto, anche perché Van Meegeren era esperto nella riproduzione e nell'utilizzo di materiali antichi. Una volta individuato in quel particolare dipinto un falso, l'accorpamento delle altre tele divenne, tela dopo tela, sempre più semplice: si riusciva in un certo senso a individuarne all'interno delle proprietà ricorrenti, delle tracce riconoscibili dell'operato di Van Meegeren che consentivano una disattribuzione dal corpus vermeeriano e un accorpamento alla nuova classe, così formatasi, dei Van Meegeren⁴⁸.

Anche per quanto riguarda la vicenda dei falsi Modigliani non vi fu nulla che avesse indotto a dubitare della loro bontà, ovvero nessun elemento formale poteva spingere un conoscitore a volerne verificare l'autenticità. Solo il fatto ben strano dell'improvviso ritrovamento e la seguente ammissione degli autori, come per Van Meegeren, diedero vita alle indagini che ne svelarono lo statuto.

3.2.1 L'Occhio

Nessun caso italiano di smascheramento di falsi ha avuto in seguito più eco nella stampa specializzata e non, di quello dei falsi Modigliani⁴⁹.

Il clamore che ha trasformato quell'evento in uno scandalo è stato tutto generato dalla smentita competenza degli esperti, dei critici. Il pubblico si è improvvisamente accorto della fallibilità del giudizio di questi luminari dell'autenticità e si è lasciato trasportare da una certa simpatia per quei ragazzi che in diretta televisiva hanno dimostrato, con trapani e blocchi di marmo, di essere i veri autori delle teste alla Modigliani ritrovate sul fondo melmoso di un canale. In quell'occasione la classe degli esperti (tutti, in generale) ha perso quell'alone di irreprensibilità – nella formulazione di un giudi-

⁴⁶ Christian Bessy e Francis Chateauraynaud, (1995: 136).

⁴⁷ Sarebbe utile utilizzare i termini di esogeno ed endogeno per indicare rispettivamente le proprietà esterne all'opera che consentono di accendere la scintilla del dubbio e le tracce interne a essa, come le macchie di colore, una firma, una certa patina.

⁴⁸ Nelson Goodman, (1968) nella sua analisi del caso Van Meegeren fa notare come il fatto che i falsi fossero presentati come dipinti in un periodo per il quale non si conoscevano opere di Vermeer rese la scoperta più difficile. Alcuni critici sostennero di aver dubitato fin da subito delle opere dell'abile falsario, altri invece rimasero increduli fino a quando Van Meegeren non dimostrò la propria innocenza per l'accusa di collaborazionismo con il regime dipingendo i quadri in cella.

⁴⁹ Cfr. Gianni Pozzi, (1989).

zio – che fino ad allora era loro prerogativa. Tralasciando i dettagli della disputa tra gli esperti che ne sostenevano l’assoluta falsità, i quali ne hanno ottenuto al termine della vicenda una non piccola soddisfazione, e quelli che invece ne ribadivano l’autenticità, che non hanno potuto credere ai loro occhi dinnanzi al programma televisivo, si notano due prevalenti attitudini le quali coincidono prevalentemente con due strategie di smascheramento: da un lato l’approccio più teorico, più storico che si volge alla ricerca delle risposte guardando al di fuori dell’opera, ricercando documenti e testimonianze (quello che faceva dubitare di un avventuroso ritrovamento nel canale, ad esempio perché pare impossibile che ciò accada), l’altro più pratico, proprio di chi si confronta direttamente con l’opera in causa e che confida in quello che comunemente viene definito l’occhio⁵⁰ (ciò cui si sono affidati gli esperti dopo il ritrovamento delle teste).

In questo senso, l’occhio sarebbe quel *pacchetto di competenze*, esito di continue pratiche di osservazione, analisi e valutazione che l’esperto deve aver compiuto per essere in grado di operare quella distinzione che lo chiama in causa e che ne definisce il ruolo acquisito.

Non si tratta solo, si noti bene, del “semplicemente guardando”.

Giorgio Bonsanti⁵¹, in riferimento ai due presunti falsi Botticelli esposti alla omonima mostra fiorentina del 2004, riferisce di due diversi atteggiamenti⁵² assunti nei confronti di questi dipinti da parte di esperti dalla diversa competenza: da un lato la dichiarazione di falsità veniva da un gruppo di restauratori dell’Opificio delle Pietre Dure che osservavano quanto fossero diverse le tecniche esecutive e lo stile⁵³ mentre l’esame condotto da Marco Ciatti, storico dell’arte e specialista nei costumi e nei tessuti antichi, rilevava in una ciocca di capelli sfuggita dall’acconciatura di una delle due donne, la spia della falsificazione sostenendo che nessuna dama del Quattrocento si sarebbe mai fatta ritrarre con i capelli scomposti come se avesse appena finito di rassettare la casa e non avesse avuto il tempo di sistemarsi per la posa.

⁵⁰ Rossana Bossaglia, (1984: 57) fa coincidere il primo gruppo con la scuola di derivazione venturiana e il secondo con quella longhiana. Nel suo articolo, che prende spunto dalla vicenda dei falsi Modigliani, l’autrice insiste molto sulla capacità dell’occhio di risolvere problematiche attributive. Per citare semplicemente un esempio di metodo adottato da Roberto Longhi, vi sono in *Paragone* del 1987, alcune pagine sui *Dubbi su una tegola (o su un mattone) alla Mostra del Signorelli* in cui vediamo lo storico sostenere: “[...] che i due messeri siano dipinti a buon fresco su un intonaco abbastanza spesso che ha preventivamente rivestito la superficie della tegola (o del mattone) nessun dubbio; ma, come è noto, da un buon fresco non è lecito trarre constatazioni tecniche ineccepibili di vero o di falso, bastando, tutt’al più, rammentare che di tale condizione di privilegio i falsificatori non hanno certo mancato di prevalersi. [...] La stesura è troppo lieve e liquida per due ritratti di primo piano; disinvolta ma evasiva; assai meno corporosa, per esempio di quella che il Signorelli ha dato al suo autoritratto certo”.

⁵¹ Giorgio Bonsanti in Gianni Mazzoni, (2004: 20).

⁵² Possiamo in merito sottolineare l’analogia tra i due metodi suggeriti dalla Bossaglia, quello più teorico e quello più pratico, con quelli individuati da Bonsanti che potremmo definire quello più *contestuale* e quello più *morfologico/tecnico*.

⁵³ Che cosa si intenda per *stile* per ora riteniamo il senso che l’uso comune da a questo termine e che non coincide esattamente né con la pura tecnica né con la semplice attitudine dell’autore alla scelta del soggetto.

Da un lato l'irreprensibilità tecnica, dall'altro una valutazione di tipo iconografico sono stati, in questo caso, i due diversi ordini di considerazioni addotte a sostegno dell'ipotesi. Vediamo dunque che le diverse competenze convolano ciascuna con la sua dotazione di strumenti e tattiche alla formazione di questa facoltà complessa e articolata che è quella dell'esperto chiamato alla formulazione del giudizio.

A proposito di diversità di approcci, comunque, la disputa ancor oggi non è sedata: vi sono storici dell'arte che insistono per affidarsi completamente e unicamente al loro occhio ritenendolo lo strumento più affidabile e coloro invece che ritengono incompiuta la perizia e intendono confidare nella scienza e nei suoi meccanismi di prova per integrare le operazioni valutative dell'occhio. Ovviamente non si tratta sempre di contrapporre l'occhio alla scienza: è raro che un falso venga smascherato solo mediante l'osservazione ed è altrettanto raro che il riconoscimento sia dovuto alla sola procedura scientifica. Spesso è necessario accumulare indizi disparati, come sostiene Bonsanti, per far sì che le due strade conducano dall'avvertimento di un indizio all'ottenimento di una prova.

Un caso particolare di fusione tra i due metodi è quello, per altro estremamente soggettivo ma non per questo meno efficace, adottato da Federico Zeri nel 1983 quando era consulente al Paul Getty Museum di Malibu, dunque qualche anno prima di accorgersi per primo della falsità dei Modigliani. Zeri sconsigliò fortemente l'acquisto di un *kouros* considerato un originale greco del 530 a.C. in quanto una serie di elementi che si potevano individuare a occhio lo inducevano a supporre la falsità. I responsabili all'acquisto non seguirono il suggerimento e comprarono la scultura per 7 milioni di dollari. Nel 1990 l'opera fu ritirata dall'esposizione: Zeri aveva ragione, era falsa. Per convincere i collaboratori a intraprendere analisi approfondite, Zeri *assaggiò*, leccandola, la superficie della scultura e ne avvertì, per la sensazione di lieve bruciore, la presenza di acidi utilizzati al fine di conferire all'opera quella patina che la faceva sembrare tanto antica pur essendo di recente fattura⁵⁴. La lingua pare così, ironicamente, anch'essa dotata delle funzioni dell'occhio. Zeri, riferendosi alla necessità di avere delle prove di ciò che si suppone e di non tenere mai troppo in considerazione ciò che viene offerto circa il paratesto di un'opera d'arte, sostiene:

[...] Pare infatti che alcuni collezionisti privati, e perfino alcuni parroci, una volta deciso di vendere un quadro famoso di cui erano in possesso, prima di alienarlo abbiano provveduto a farne eseguire la falsificazione⁵⁵ perfetta, e a collocarla al posto dell'originale. [...] Quindi ora abbiamo parecchie coppie di gemelli in circolazione: uno vero, l'altro falsificato. In alcuni casi, poi, il falso viene avvalorato proprio appoggiandolo, come si usa dire in linguaggio tecnico, a una sede illustre. Spesso i falsari, corrompendo con adeguate mance i responsabili di luoghi sacri o comunque prestigiosi, sono riusciti a infilare

⁵⁴ Cfr. Max Friedlaender, (1995).

⁵⁵ In questo caso Federico Zeri definisce *falsificazione* ciò che invece noi potremmo definire *copia* sempre per la ragione che la falsificazione può essere tale solo *ex-post*, ovvero solo dopo averla giudicata mediante l'analisi e il rinvenimento dell'intento doloso.

nelle pinacoteche o a piazzare sopra gli altari i loro prodotti e le loro falsificazioni, dando poi da intendere che i preti o i custodi volevano disfarsi di un quadro antico. Quindi il conoscitore non deve mai fidarsi di quello che gli viene detto e deve sempre verificarlo esaminando il quadro come se si trattasse di un’opera venuta fuori dal nulla⁵⁶.

Questo *fuori dal nulla* è per noi della massima importanza: sia ci invita ad adottare come strategia quella di osservare l’opera minuziosamente, senza distrazioni provenienti dall’esterno, senza essere in un certo senso influenzati dalle informazioni che ne abbiamo e affidandoci all’*intentio operis*, sia ci suggerisce la fattibilità di un metodo diagnostico più concreto e affidabile di quello, necessariamente, filologico. L’occhio del conoscitore deve diventare, in sostanza, un occhio clinico, deve saper trattare l’opera d’arte come se fosse un corpo malato: attraverso l’analisi dei sintomi dovrebbe poter giungere all’individuazione delle cause scatenanti. Questi sintomi sono, senza eccezioni di sorta, delle tracce, dei segni, degli indizi di cui il conoscitore deve inferire la natura, risalire a ciò che, dunque, li ha generati⁵⁷.

In tale pratica, per quanto vagliata mediante fare clinico, non sempre si svolge mediante un incontrovertibile “se... allora”. Non esiste nella pratica attributiva di opere d’arte la *cartina al tornasole*. Non esiste soprattutto per sostenere l’autenticità: il giudizio negativo è più facile, perché ha bisogno per pronunciarsi del minor numero di elementi, e può esprimersi subito quando l’opera presenta vistose contraddizioni con la sua supposta identità. “Dunque, un esperto d’arte è sempre, come e più di ogni altro esperto, in attitudine critica e deve valutare elementi disparati che arrivano al suo giudizio: l’occhio ha, ma sì, l’ultima parola”⁵⁸.

Ad adottare le tattiche di osservazione medica nel campo dell’attribuzionismo artistico è stato per primo il medico senese Giulio Mancini (1558-1630) che, nelle sue *Considerazioni sulla pittura* e in particolare nel capitolo dedicato alla *Recognition della pittura* riservava particolare attenzione alla metodologia dell’esperto.

Già al tempo di Mancini, si avvertivano le prime implicazioni di mercato che il traffico di falsi poteva provocare per cui, l’emergere della figura professionale dell’esperto e delle peculiarità della *connoisseurship* può essere situata proprio negli anni in cui Mancini redigeva il suo trattato. Egli si rivolgeva, oltre che alla problematica della datazione dei dipinti, e cioè alla valutazione di un’opera in base alla sua appartenenza a un determinato periodo, anche e soprattutto alla distinzione tra autentico e falso dal punto di vista dell’autorialità e invitava l’osservatore a prestare attenzione a quelle parti “che di necessità si fanno di resolutione né si possono ben condurre con l’imitatione, come sono in particolare i capelli, la barba, gl’occhi”. L’attenzione, dunque, doveva essere rivolta al dettaglio, a quell’elemento

⁵⁶ Federico Zeri, (1987).

⁵⁷ La medicina ippocratica, prima d’ogni altra, ha caricato il *sintomo* (*semeion-segno*) di questo valore decisivo nella scoperta della malattia che altrimenti rimarrebbe insondabile. Le nozioni di traccia, segno, indizio hanno sfumature semantiche decisamente eterogenee. Cfr. Umberto Eco, (1975 e 1990).

⁵⁸ Rossana Bossaglia, (1984: 5).

del testo pittorico che meno richiedeva attenzioni dal copista e nella convinzione che il falsario avrebbe tradito in questi punti la sua indole e la sua individualità.

Dopo Mancini, solo per citare alcuni tra coloro che si attennero strettamente a questo metodo, ci fu Giovanni Morelli (1816-1891)⁵⁹ il quale si dedicava all'osservazione degli elementi marginali di un dipinto per l'assegnazione di quest'ultimo a un corpus di un determinato autore. Il metodo morelliano – di cui ancor oggi qualche esperto segretamente di serve – è infatti stato ideato, come dichiara l'inventore, per poter giungere con il minor numero di esitazioni possibili, alla distinzione tra un originale e una copia o una contraffazione. Per poter fare questo sarebbe necessario individuare nell'opera i tratti più improbabili, più nascosti, quelli cui il pittore si dedica in maniera involontaria, a tratti inconsapevole. Questi dettagli, che di conseguenza sono i meno evidenti, i meno laboriosi tradiscono in un certo qual modo la spontaneità della mano dell'autore e sono ad esempio i lobi delle orecchie, la forma delle dita delle mani e dei piedi e così via che poco o nulla hanno a che vedere con le grandi parti importanti, come volto e abbigliamento che vengono invece riprodotte meticolosamente.

Applicando questo tipo di selezione nell'osservazione delle pitture, Morelli riuscì a condurre a termine qualche importante lavoro attribuzionistico come quello della *Venerere* nella Galleria di Dresda che passava per una copia di mano del Sassoferrato di un dipinto perduto di Tiziano e che egli attribuì a Giorgione. Per Morelli, vi erano degli spazi, dei segni involontari in cui l'individualità del pittore – rinvenibile visivamente – si tradiva, non simulando in quel frangente quella cui si ispirava.

Carlo Ginzburg⁶⁰ individua in questa proposta di metodo interpretativo una sostanziale analogia con le strategie adottate da Sigmund Freud per la diagnostica nelle patologie psichiche e da Sherlock Holmes per il ritrovamento dell'autore del delitto a partire dalle tracce che questi ha lasciato, accidentalmente, sulla scena del crimine.

Tali similitudini metodologiche inducono Ginzburg alla definizione di quello che chiama il “paradigma indiziario” imperniato per l'appunto sulla semeiotica⁶¹ dietro al quale vede il gesto più antico della storia intellettuale del genere umano e della sua natura congetturale, quello cioè del cacciatore alla ricerca delle tracce lasciate dalla sua preda sul suolo fangoso. Il procedere del cacciatore, del medico e del detective dunque, non sono dissimili, nell'applicazione di questo paradigma, da quello del conoscitore d'arte che intende muoversi nel fitto delle ipotesi relative a una attribuzione⁶².

⁵⁹ In Richard Wollheim, (1973) e in (1880) con lo pseudonimo Ivan Lermolieff.

⁶⁰ Carlo Ginzburg, (1979). Ma del metodo morelliano parla anche André Chastel (1978: trad. it.: 113) dove sostiene, parafrasando una improbabile definizione di stile, che: “L'artista fabbricatore che viene descritto segnalando quanto ha preso in prestito nei diversi settori del momento: mobili istituzionale o forme già *redatte*, è di fatto il falsario, colui che giustappone segni espliciti e costanti senza preoccuparsi d'altro che di un accordo generico”.

⁶¹ *Ivi*, p. 66.

⁶² Uno dei più comuni atteggiamenti attributivi è esemplificato dallo scritto di John Pope Hennessy, *Sulle tracce di Piero della Francesca* (1991) in cui l'autore si affida alla meticolosa osservazione dell'originale e conduce mediante abduzioni le sue ipotesi di autenticità. Pope Hennessy, in *The forging of italian Renaissance sculpture*

Il procedere valutativo dell’esperto si nutre, in fin dei conti, di esperienze pregresse e di informazioni che possono essere smentite e che possono condurlo a giudizi errati. Vi sono infatti dei casi di contraffazione in cui l’*omogeneità* (dei materiali e delle tecniche), riscontrabile tra l’opera falsa e l’originale, tra l’operare del falsario e dell’autore supposto, può indurre in errore anche i più esperti, anche i più accorti, anche in più grandi conoscitori dell’opera di un maestro come ad esempio potrebbe essere il maestro stesso.

Giorgio de Chirico, ad esempio, scrisse in un comunicato stampa del 13 ottobre 1972: “Ho sempre ritenuto mio dovere denunciare i quadri falsi, a me attribuiti, di cui ho potuto prendere visione. Ho dovuto, però, constatare che il mio giudizio, non sempre, è stato sufficiente a stabilire l’autenticità o meno delle opere, recanti la mia firma. Conseguentemente mi vedo costretto a non poter più aderire alle varie richieste di esaminare i quadri per esprimere il mio parere. Dato che la legislazione vigente in materia di falsificazione di opere d’arte, a mio avviso, non tutela sufficientemente, né l’artista, né i collezionisti, ritengo che l’unico strumento valido per difendere la mia opera e tutelare gli acquirenti o possessori, sia la pubblicazione di un catalogo generale delle mie opere, di cui sono già apparsi i primi volumi.” E conclude: “Con la presente confermo che l’unico catalogo generale delle mie opere da me riconosciuto è quello curato dal signor Claudio Bruni”.

In ciascuno dei tre fascicoli del catalogo, che si riferiscono a tre ventenni di opera del pittore (ma senza che questa suddivisione abbia altri significati che quello della praticità di redazione e consultazione) le opere sono state catalogate e numerate, dotate di scheda con relativa fotografia allegata, e, infine, datate cercando di riferirsi a esse con la maggiore esattezza possibile. Bruni, forse dotato d’un occhio più fine di quello dello stesso maestro, invitava tutti i possessori di sue opere a inviare una foto con relativa scheda per assicurarsi che solo i falsi ne sarebbero rimasti esclusi, e garantendo ai collaboratori una sorta di dichiarazione di autenticità⁶³. Oltre ai casi di Modigliani e de Chirico, che da soli potrebbero occupare le pagine di ogni manuale per falsari ed esperti, vi sono esempi che, per le peculiarità mediante le quali si imposero all’attenzione critica, vale la pena ricordare.

Uno dei più interessanti è rappresentato dalla costituzione e relativo smembramento del corpus, mediante procedure di attribuzione, disattribuzione e riattribuzione, delle opere di Rembrandt dettagliatamente ricordato da Svetlana Alpers⁶⁴. Stando alle dichiarazioni della dogana di New York, nel 1951 attraversarono il confine per entrare nello stato americano ben 4928 opere di Rembrandt, all’inizio del secolo De Groot faceva ammontare a circa 1000 le opere del corpus di esemplari autografi di Rembrandt ma gli studiosi d’arte olandese di quel periodo abbassarono nuovamente la soglia a non più di

pubblicato in “Apollo XCIX” (aprile 1974, pp. 250-251, 258-259) descrive la vicenda biografica e artistica di Giovanni Bastianini “[...] protagonista fra i più clamorosi e celebrati nelle storie scandalistico-biografiche sul falso. Su di lui già si tagliò a perfezione l’immagine stereotipata del falsario, genio misconosciuto, povero e sfruttato, operante lontano dal ricco destinatario del suo lavoro”.

⁶³ Il problema che non per ultimo si presentò fu quello di dover ammettere la possibilità di esistenza di quadri originali che non erano stati catalogati, i quali, privi di certificato emesso dal Bruni, diventavano automaticamente parte della schiera dei falsi che ne erano rimasti esclusi.

⁶⁴ Svetlana Alpers, (1989).

700 pezzi in un primo momento, poi a 630 e infine a 420⁶⁵. L'ultima battuta è stata del Progetto di Ricerca su Rembrandt di Amsterdam diretto da Ernst Van de Vetering⁶⁶ che ulteriormente ridusse la quantità di opere certe. Certamente il pittore ebbe una tale mole di seguaci che non si può non conoscere il suo operato anche tramite l'osservazione delle opere di chi gli fu accanto. La Alpers, in merito alla considerazione che l'*Uomo dall'Elmo d'oro* sia un capolavoro, scrive "[...] e tale rimane, anche se la sua autenticità è messa in discussione. Può darsi anche che il dipinto non sia di mano del pittore, ma il vecchio ritratto appartiene alla tribù di Rembrandt, un artista la cui impresa non si riduce all'opera autografa"⁶⁷.

Un altro caso, diverso per la ragione che l'artista era solito lavorare da solo, ma simile per la portata critica e che scosse l'opinione pubblica, fu quello italiano dei falsi Martini rinvenuti in una cantina e che misero letteralmente nel panico i critici chiamati a valutarli. Le discussioni tra esperti, sorte il giorno stesso della scoperta, proseguirono per anni e per quanto riguarda alcune statuette, il problema pare ancora non sia stato definitivamente risolto. Nel volume che ripercorre tutta la vicenda, Elio Chinol⁶⁸ non si esime dal fare nomi di importanti critici e di puntare il dito contro alcune loro apparentemente insensate prese di posizione. Ciò che comunque era fondamentale anche in quel caso, era ridisegnare dei confini all'interno dei quali collocare l'opera dello scultore veneto, era necessaria la ricostruzione dei sistemi, delle proprietà che avrebbero consentito di tenere unite per analogia e omologia le opere autografe.

La partecipazione di un'opera alla formazione di un corpus, non ha solo un valore nominale, né tanto meno un valore puramente indicativo per il mercato dato dall'etichetta. Appartenere a un insieme significa condividere alcuni tratti imprescindibili e, nell'arte, questi coincidono con l'essere elementi autografi. Essendo l'autografia una condizione e non una proprietà, un'opera non può di per sé far parte o meno di un corpus, è necessaria la partecipazione della competenza di un esperto che la dichiari coerente con le altre, omogenea⁶⁹ alla condizione degli altri elementi.

Quella che comunemente viene definita l'opera di un artista, e cioè l'insieme degli artefatti da lui prodotti durante la sua attività, non cessa comunque di essere una nozione problematica, non è insomma né dato una volta per tutte l'elenco completo delle opere né concluso questo elenco una volta contemplate tutte le opere.

Michel Foucault⁷⁰ affronta il concetto di opera suggerendo alla critica il compito di

⁶⁵ Cfr. Marc Jones e Mario Spagnol, (1993).

⁶⁶ Ernst Van de Vetering, (2003-2004), *Rembrandt as a searching artist*, in "Versie", 27 aprile 06, Oxford University Press.

⁶⁷ *Ivi*, p. 139.

⁶⁸ Elio Chinol, (1986).

⁶⁹ Nel *Dizionario etimologico della lingua italiana* di Cortellazzo Zolli, viene indicato quale significato di *omogeneo*: "dello stesso genere, specie o natura".

⁷⁰ Michel Foucault tenne il 22 febbraio 1969 presso il *Collège de France* un dibattito-conferenza in cui si espresse in merito alla nozione di opera e di autore che vedremo nel dettaglio nell'ultimo capitolo del presente lavoro.

non dover semplicemente individuare i rapporti fra l’opera e l’autore ma di dover analizzare le strutture interne dell’opera, le sue architetture, il gioco di rapporti interni. La nozione di opera si definisce necessariamente insieme a quella di autore in quanto pare ovvio che opera sia ciò che è stato prodotto dall’autore, ma, si chiede Foucault “Finché Sade non è stato un autore che cosa erano le sue carte? Solo dei rotoli di carta sui quali, all’infinito, durante le sue giornate in carcere, egli elaborava i suoi fantasmi. [...] Il problema è insieme teorico e tecnico. Quando si intraprende la pubblicazione, diciamo, delle opere di Nietzsche, dove bisogna fermarsi? Ovviamente bisogna pubblicare tutto, ma cosa significa questo tutto? [...] Quando dentro un taccuino pieno di aforismi, troviamo in riferimento, l’indicazione di un appuntamento oppure il conto della lavandaia: è un’opera o non è un’opera?”

Fra i milioni di tracce lasciate da una persona dopo la sua morte, come definire un’opera? “La teoria dell’opera non esiste” conclude Foucault. Effettivamente come poter delimitare univocamente il dominio di ciò che rientra e ciò che invece esula dall’*opera* senza dover definire di volta in volta i criteri usati? Quello problematizzato da Foucault con il concetto di opera, altro non era che un fatto di autenticità.

Per Nelson Goodman, l’enigma pare quasi risolto. Lo spartito è la classe di copie o iscrizioni che definiscono l’opera e da queste è a sua volta determinato. Forse sarebbe auspicabile omologare il punto di vista sull’opera a quello sullo spartito considerando la prima come quell’insieme di funzioni e istruzioni che consentono l’accorpamento degli artefatti in cui viene, di conseguenza, articolata e composta⁷¹.

Ogni oggetto dotato di una determinata identità specifica può fare parte di una classe sostiene Prieto, per il quale le classi sono quegli insiemi di identità specifiche che consentono di riconoscere un oggetto anche se quest’ultimo, dotato di una infinità di identità specifiche potrà far parte di un’infinita di classi. L’identità che sarà necessario individuare e verificare come presente o assente tra quelle possedute dall’oggetto sarà, per la procedura attribuzionistica, quella che consentirà di riconoscere l’oggetto e di ricondurlo alla classe di “opere di”. Opera, spartito, classe, paiono dunque termini sinonimi nel dominio del vaglio attribuzionistico.

Sembra spontaneo, quasi intuitivo considerare la firma come un elemento decisivo, come quella proprietà specifica che induce ad attribuire a un corpus di opere di l’oggetto che ne è provvisto (e di questo ci occuperemo dettagliatamente nel quinto capitolo).

La storia delle attribuzioni, soprattutto quella delle errate attribuzioni, è ricca di esempi in cui la presenza di questa complessa specie di scritta indicante il nome dell’autore, abbia condotto i conoscitori ad attribuire opere all’artista di cui portavano il nome. Ma, come abbiamo visto⁷², l’identità specifica di un’opera non è un segno, una traccia o una firma, piuttosto è un insieme di segni e tracce che identificano quell’oggetto come tale e che ci permettono di riconoscerlo. L’attribuzione è un movimento che unisce

⁷¹ Nelson Goodman, (1968).

⁷² Cfr. Cap. 1, § 1.3.2.

autore e opera mediante il riconoscimento di una identità specifica molto precisa e che consenta di ridurre al minimo (ma mai di eliminare completamente) le probabilità che vi siano due oggetti distinti dotati di tale e medesima identità. A tale proposito, non essendoci nessuna identità specifica in grado di determinare un'identità numerica, la presenza della firma non sarà mai sufficiente a stabilire tale unione.

Basti pensare, ad esempio, alla ampia gamma di false firme rilevate dalla Union Française des Experts⁷³, gruppo di esperti francesi il cui compito è di procedere alle attribuzioni con indipendenza e imparzialità⁷⁴.

Che ruolo avrebbe avuto la firma nell'osservazione di un dipinto da parte di Mancini o Morelli? Certamente nullo: sarebbe stato considerato come uno di quegli elementi non utili o di disturbo per l'attribuzione dato l'elevato grado di attenzione che il falsario sarebbe stato indotto a prestarvi.

Nell'idea di paradigma indiziario, proposta da Carlo Ginzburg in riferimento al metodo adottato da Giulio Mancini e poi da Giovanni Morelli si può effettivamente constatare la volontà, peraltro dichiarata dallo stesso Ginzburg di definire mediante delle istruzioni o delle prassi identificative, la figura dell'esperto. Essendo quello dell'esperto un ruolo attanziale volto a un'identificazione, è possibile che questo ruolo sia svolto di volta in volta da attori diversi che come abbiamo visto possono anche essere autori, commissari o periti. Fernand Legros, conoscitore d'arte che ha condotto nel tempo una media di diecimila perizie attributive l'anno, risponde così alla domanda di cosa sia in sostanza un'*expertise*⁷⁵: "C'est un'opinion émise par une personne ou ensemble de per-

⁷³ Cfr. AA.VV., 1994, *Vrai ou faux: l'expertise des objets d'art et de collection*, Union Française des Experts, ed. Faton, Digione. L'UFE, dichiara esplicitamente le sue due principali occupazioni: informare sugli abusi che possono verificarsi nel mondo dell'arte e offrirsi come punto di riferimento all'amatore spesso disorientato e ha dedicato nella pubblicazione del 1994 un capitolo all'imitazione delle scritture celebri tra cui una falsa firma di William Shakespeare.

"Pour écarter un faux autographe, il faut examiner l'aspect matériel du document. Le papier doit être contemporain de l'époque à laquelle la pièce a été écrite. La pâte du papier et le filigrane permettent de le dater. Le format des feuilles, la nature de l'encre, sa couleur, les cachets, les plis du papier, les adresses donnent d'autres indications. Il est nécessaire de comparer l'écriture de la lettre suspecte avec celle d'une lettre authentique. Notons que l'écriture d'un personnage peut évoluer au cours de sa vie. Baudelaire, Napoléon I, Gerog Sand, Cocteau ont plusieurs écritures" in cui si nota come l'esperto sia, ovviamente anche un grafologo. Ma di queste problematiche si tratterà più dettagliatamente nel quinto capitolo in quanto la firma è un dispositivo che innescava spesso problematiche di autenticità quando, invece, potrebbe risolverle. Si vedrà come in passato la firma dell'opera rispecchiava la necessità di affermarsi, l'esigenza di essere originali, attestando un'individualità "qui e ora", un'orgogliosa esaltazione del fare artistico.

⁷⁴ Vedremo nel quinto capitolo del presente lavoro come la firma sia contemporaneamente un dettaglio dell'immagine, dell'enunciato, ne faccia integralmente parte come esito di una azione su una tela e sia anche un particolare del momento dell'enunciazione, della produzione di tale opera e che si distacchi in un certo senso da questa per la natura di traccia che conserva.

⁷⁵ È, tra le altre cose, interessante notare che vi sono casi in cui un'opera può aver subito (e quindi prodotto) molti *expertise* realizzati da molti conoscitori diversi. È risaputo che in ambito collezionistico e antiquario l'*expertise* viene redatto su richiesta e può essere molto costoso. Al convegno "I Falsi nell'Arte" tenutosi il 20 novembre 2008 a Roma, presso l'Associazione Civita, Domenico Filipponi ha ricordato che non sono rari i casi in cui l'insieme degli *expertise* di un'opera valgono più (o sono costati di più) dell'opera stessa.

sonne ayant une audience suffisante pour que l’avis qui leur est demandé soit considéré comme conforme à la vérité – et ce n’est que cela”⁷⁶.

Ciò che definisce il loro statuto è concentrato nel sistema di competenze di cui fanno uso per attribuire all’oggetto una identità e cioè dalle prassi identificative che adottano.

3.2.2 L’attribuzione di identità

Le competenze e le prassi identificative si concretizzano per Umberto Eco, nella definizione stessa di autenticità la quale riguarda precisamente una *attribuzione di identità* che è, sì, diversa da una attribuzione di appartenenza o di paternità, ma è raggiungibile solo mediante la risalita⁷⁷ della storia dell’opera nel riconoscimento di alcuni elementi che ne consentano l’assegnazione a un corpus predefinito.

Per Eco vi sono quattro modalità di autenticazione, ovvero di accertamento di autenticità e quindi di attribuzione di identità:

i) A livello del supporto materiale del testo. Ovvero mediante l’analisi delle proprietà inerenti all’opera, le sue caratteristiche interne. In questo primo caso rientrano le analisi chimico-fisiche in grado di determinare l’epoca e la qualità del supporto. Queste analisi per essere sufficientemente scientifiche e quindi valide, devono essere intersoggettivamente verificabili. Si tratterà in questo caso, ad esempio, mediante la prova del carbonio radioattivo, di analizzare la tavola su cui è dipinta un’icona duecentesca e vedere se corrisponde materialmente all’epoca presunta.

ii) A livello della manifestazione testuale. La forma deve essere coerente con il periodo di attribuzione. Lorenzo Valla mediante la dimostrazione dell’implausibilità dell’uso di certe espressioni linguistiche contenute nella *Donatio Constantini*, ne motiva la non autenticità e, come abbiamo visto, Marco Ciatti fonda su un dettaglio iconografico la sua supposizione di falsità del Botticelli esposto a Firenze.

iii) A livello del contenuto. È necessario, per attuare questa prova, ricondursi all’universo culturale del documento per verificarne la pertinenza dei contenuti e la non contraddittorietà: Eco ricorda come nel Medioevo si cercasse di stabilire se un testo attribuito a un certo autore manifestasse modi di pensare consoni con l’universo culturale di quell’autore. Nel Medioevo il concetto di autenticità ricercato mediante l’analisi del contesto culturale è comunque ben diverso da quello da noi oggi considerato. *Authenticus* significa infatti vero in quanto esprime il valore, l’autorità e il credito, non l’origine genuina che qui si intende “Un autore autentico, come si diceva allora, non può né ingannarsi, né contraddirsi, e neppure seguire un piano difettoso o essere in disaccordo con un altro autore autentico”⁷⁸.

⁷⁶ Cfr. Catalogo mostra *Vraiment Faux*, (1988).

⁷⁷ Cfr. cap. 2, § 2.3.

⁷⁸ Umberto Eco, (2007: 213).

iv) In riferimento ai dati di fatto. Per questo tipo di prova è utile stabilire se ciò di cui parla il documento era noto all'epoca della sua produzione. Questo è un criterio apparentemente ovvio ma in realtà ha un fondamento piuttosto moderno perché presuppone che non si dia credito profetico ai produttori del testo.

Queste vie attributive sembrano, da un punto di vista strettamente artistico, essenzialmente dis-attributive in quanto manifestano una certa attitudine alla verifica in negativo, al vaglio cioè di una possibile non congruenza tra l'opera e la sua attuale attribuzione. Come ha sostenuto Rossana Bossaglia, anche in considerazione di un più ampio panorama metodologico di indagine, la soluzione in negativo è sempre la più certa perché mai si potrà avere la certezza che un falsario non sia stato in grado di imitare o riprodurre anche il più minuto dei dettagli o di usare il più antico dei materiali. A confermare questa ipotesi, le migliaia di opere d'arte a oggi ancora nel limbo della non-attribuzione.

L'identificazione è dunque un problema pragmatico, che prevede cioè una serie di indagini e non si configura semplicemente come esito di una valutazione immediata desunta da una semplice osservazione.

Per quanto riguarda la prima delle quattro verifiche proposte da Eco, è necessario considerare, se non altro a livello indicativo, quali siano le principali tecniche e i più importanti strumenti d'analisi scientifica volti a supportare le analisi storico-culturali proprie del lavoro del conoscitore.

Il supporto materiale del testo non è altro che la sua fisicità, il suo aspetto tangibile e soggetto al vaglio dei sensi. Questo corpo si comporta come un *orologio* il quale prende la carica in un certo momento, che è quello della sua istanziazione, e da allora scandisce il tempo acquisendo progressivamente un'età e avvicinandosi inesorabilmente al momento della sua distruzione. Le strumentazioni scientifiche oggi utilizzabili per la misurazione di questa età sono diverse e si adattano all'oggetto di studio in maniera pressoché totale⁷⁹. L'utilizzo del microscopio elettronico, particolarmente efficace se dotato di un forte effetto stereometrico, i test a carattere fisico come le radiografie a varie lunghezze d'onda, gli infrarossi e gli ultravioletti, il metodo del carbonio 14 che svelò la non autenticità della Sacra Sindone, la dendrocronologia, la termoluminescenza per i materiali ceramici diventano i luoghi in cui l'antica collaborazione tra scienziati e critici⁸⁰ si fonda e si concretizza. In *Technical Studies of Early Netherlandish Painting: a Critical Overview of recent Developments*, Molly Faries⁸¹ sottopone al vaglio le potenzialità dei metodi tecnologici per la valutazione di alcuni dipinti olandesi di cui era in dubbio l'attribuzione fino

⁷⁹ Cfr. Martin Braun, *Las ecuaciones diferenciales, la disintegración radioactiva y los falsos Vermeer de Van Meegeren*, in <http://www.rinconmatematico.com>. nel quale si spiega mediante una operazione matematica il modo in cui sia dimostrabile la dis-attribuzione, dal corpus vermeeriano di opere, la serie di dipinti eseguiti da Van Meegeren.

⁸⁰ In merito alla valutazione delle tecnologie a disposizione del percorso attribuzionistico è stato edito un volume di atti dell'omonimo convegno nel 2008 intitolato *Vero e falso nelle opere d'arte e nei materiali storici: il ruolo dell'Archeometria*. Il volume, pubblicato dall'Accademia dei Lincei, approfondisce il ruolo di questo metodo diagnostico in riferimento alla datazione di oggetti artistici.

⁸¹ Cfr. Faries Molly, (2003).

a quel momento condivisa⁸². La difficoltà di identificazione veniva amplificata da quella che Faries riconosce come un’abitudine dei pittori nordici e cioè quella di assegnare il proprio nome, la propria firma, ai prodotti di *workshop*, a tutte quelle opere che uscivano dalla bottega e che venivano considerate buone dal maestro. In fin dei conti, vendere un dipinto firmato dal maestro conveniva molto di più che venderne uno contrassegnato dal nome dell’allievo. Un elemento che può certamente aiutare il lavoro dei filologi e degli attribuzionisti è l’individuazione dei cosiddetti *hapax*. Un *hapax*, dal greco ἅπαξ λεγόμενον (*hàpax legòmenon*, “detto una volta sola”) è un’occorrenza che appare una sola volta all’interno di tutti i testi dello stesso tipo. Ad esempio, se un autore utilizza una parola mai utilizzata da nessuno prima di lui per indicare un determinato oggetto e poi, la stessa occorrenza è individuabile in un altro testo, è presumibile che il secondo testo sia di mano dello stesso autore del primo. *L’hapax* funziona come firma ma sottolinea in sé il riferimento contenutistico piuttosto che quello relativo all’espressione, al modo cioè in cui viene scritta che è proprio della firma⁸³.

3.2.3 Il caso di Le Roi des Faussaires

*Aucune école n’aurait pu m’apprendre à peindre selon
cinquante manières différentes.*
Edgar Mrugalla

La competenza propria del falsario, nel riconoscere il proprio lavoro e nell’addurre le prove necessarie affinché le sue ipotesi vengano condivise, è senz’altro superiore a quella del conoscitore che non abbia esperienze produttive di sorta chiamato a vagliare un lavoro di dubbia provenienza. Anche nei casi in cui possa accadere diversamente, e cioè capiti che il maestro ripetutamente falsificato si trovi costretto, per varie ragioni, a incaricare un esperto nel vaglio delle contraffazioni, egli avrà comunque l’ultima parola e la responsabilità della attribuzione finché sarà in vita⁸⁴.

⁸² Radiografie, infrarossi e dendrocronologia si rendono a tal fine utili nel lavoro d’indagine della Faries per cinque dipinti, tutti appartenenti a collezionisti statunitensi, e per riscriverne in un certo senso la storia.

⁸³ Il rilevamento di una problematica di identificazione a partire dall’analisi di una firma, che è propriamente la traccia identificativa intenzionale per eccellenza, ha costretto i critici d’arte e i *connoisseurs* in generale ad attrezzarsi dal punto di vista di una certa competenza grafologica. Uno degli elementi interni al dipinto, una delle tracce di carattere morfologico, così vicina al trattamento iconografico dei soggetti, è divenuta oggetto di indagine sistematica conducendo all’astrazione di un certo *ductus*, di una certa abitudine grafica di cui l’autore era dotato e che consentiva una piuttosto vero-simile *ipotesi* di identificazione. Ciò che diviene a questo punto particolarmente rilevante, rinviando ai prossimi capitoli tutte le implicazioni relative alla firma come oggetto semiotico, è il fatto che l’esperto d’arte deve ampliare e adattare le sue conoscenze tecnico-artistiche, anche con una serie di nozioni di grafologia, alle opere che sempre più si rendono eterogenee.

⁸⁴ Sarebbe interessante avere qui lo spazio per approfondire le modalità in cui questa imposizione del diritto d’autore sia legalmente stabilita. Per l’economia del presente lavoro è impossibile vederne criteri e implicazioni ma si rinvia a tale proposito ai lavori già segnalati in nota 22 capitolo 1.

Spesso comunque, falsari e critici si contendono la ragione che, indubbiamente, è dedotta dall'esito di una indagine.

Un caso particolare di tale giocosa sfida tra esperti e falsari è narrata da Anthony Grafton⁸⁵.

Avvenne dunque che Dioniso scrivesse una tragedia, il *Parthenopaeus*, che attribuì a Sofocle. Eraclide, anch'egli autore di alcune falsificazioni e quindi presumibilmente esperto in materia, a tempo debito, giudicò l'opera autentica. Al che Dioniso ne rivendicò pubblicamente la paternità. Insistendo Eraclito nel dichiararne l'autenticità, Dioniso fece notare come la presunta tragedia fosse invece un acrostico: le prime lettere dei versi compitavano il vero messaggio (in questo caso, il nome dell'amato da Dioniso, Pankalos). Eraclide ribatté che la cosa poteva ben essere del tutto casuale. Invitato a proseguirne la lettura, tuttavia, egli scoprì che l'esercizio continuava con un distico conseguente:

Non si prende in trappola un vecchio scimmione.

Oh sì, ci vuol tempo, ma alla fine lo si prende.

Le iniziali delle strofe successive scandivano quindi un verdetto finale, che annientava: "Eraclide è ignorante in letteratura". Nel leggere quelle parole, a quanto ci è dato sapere, Eraclide avvampò di vergogna.

Esempi come questo indicano che già nell'antichità era gesto comune quello di attribuire un'opera, letteraria o d'arte visiva che fosse, a un maestro dal nome più importante e influente e le prove che servivano ad argomentare la bontà delle ipotesi e la veridicità delle inferenze potevano essere ricercate all'interno del testo in causa. Il ruolo del falsario, come nel caso appena considerato, non si limita comunque alla burla ai danni dell'esperto (cosa che tra l'altro capita frequentemente anche nella contemporaneità) ma gli consente sovente di applicare la sua competenza anche nel riconoscimento dei falsi, di suoi dipinti o meno. Come in uno scambio di ruoli, infatti, può capitare che il pittore si avvalga di un esperto per valutare l'autenticità delle sue opere e così un ufficio preposto allo smascheramento dei falsi cerchi nella figura del falsario il più prezioso pentito collaboratore di giustizia.

Uno degli esempi più eclatanti a tale proposito è quello del re dei falsari Edgar Mrugalla. Pittore settantenne, ancora attivo, di origini tedesche, il signor Mrugalla fece della sua competenza un servizio critico mettendosi a disposizione degli investigatori e mescolandosi tra i *connoisseurs* per individuare tra le opere esposte nei maggiori musei del mondo i suoi ammirabili, anche se irriconoscibili, falsi.

Il pittore, autodidatta, ebbe l'intuizione della possibilità di fare affari con le falsificazioni nel 1969 quando vendette a un mercante d'arte, per pochissimi soldi, un dipinto che ignorava fosse stato eseguito da Caspar David Friedrich. Tra il 1970 e il 1980, anni in cui gli fu dato dalla critica l'appellativo di *roi des faussaires*, eseguì all'incirca 3500 dipinti falsi di cui 2000 ancora circolano tra le collezioni private e i musei di tutto il mondo.

⁸⁵ Anthony Grafton, (1990; trad. it.: 4).

Più recentemente, il 30 novembre 2007⁸⁶, Mrugalla ha presentato a Kiel, nel nord della Germania, una sessantina di opere da lui eseguite. Una mostra di falsi dunque ma, diversamente da quelle parigine di vent’anni prima, interamente monografica che ha consacrato il falsario allo statuto di autore meritevole di una personale. “Cette exposition fait scandale, non pas tant parce qu’elle consacre artiste Mrugalla (statut que l’intéresse revendique, se qualifiant même d’*avant-gardiste*) que parce qu’elle a lieu dans un bâtiment de l’état, le Ministère régional de l’économie du Schleswig-Holstein” afferma l’autrice dell’articolo apparso su “Le Monde”. Questo fatto fu però insopportabile per il presidente dell’associazione degli artisti tedeschi, il quale biasimò che dei fondi pubblici fossero stati usati per alimentare “le voyeurisme populiste”. Allo stesso modo, il presidente della associazione dei galleristi, trovò di dubbio gusto il fatto che Mrugalla avesse potuto esporre senza difficoltà i suoi reati al solo scopo di incrementare la sua notorietà e il tutto in complicità con lo Stato. “Hypocrisie!” tuonò Harald Haase, il portavoce del Ministero sotto accusa, giustificando l’utilità dell’esposizione e sottolineando che Mrugalla oltre a una ricca dote di prodezze tecniche possedeva la piena fiducia dello Stato per la cooperazione con cui aiutava la polizia a ritrovare i suoi falsi. Tutto ciò avrebbe portato la gente a ritenerlo una specie di genio locale. Haase rincarò la dose e affermò “[...] galeristes et marchands d’art ont beau jeu de s’indigner aujourd’hui, alors qu’ils se sont enrichis grâce à Mrugalla, auquel ils achetaient ses faux en toute connaissance de cause pour les revendre come authentique”⁸⁷.

3.3 *Borrowings* o influenza? Strategie e moventi dei falsari

M. Cattelan: *Ti ispiri anche al lavoro di altri artisti?*

P. Uklanski: *Un’idea rubata non rende l’opera automaticamente debole. Spesso la migliora. Dovresti saperlo.*

Poco dopo la dichiarazione di Joseph Kosuth in cui sostenne di aver rubato ad altri tutte le parole presenti nelle sue opere, in un dialogo ironico e sentimental-professionale, Vanessa Beecroft rivela una passata *liaison* con Maurizio Cattelan e lo accusa di rubarle le idee. Cattelan risponde alle insinuazioni con un inattaccabile: “Warhol rubava forse l’identità di Marilyn Monroe quando la dipingeva? E Cézanne cosa faceva? Rubava le mele? Nell’arte tutto quello che puoi fare è appropriarti di quello che ti circonda. Non è mai furto. Al massimo un prestito. A differenza dei ladri, gli artisti restituiscono sempre quello che rubano”.

Ma forse Cattelan non sapeva che la Beecroft aveva già lunga esperienza in materia di prestiti, come quello da Anthon Beeke⁸⁸.

⁸⁶ “Le Monde”, 27 novembre 2007, articolo di Lorraine Rossignol.

⁸⁷ Il celebre falsario ha un sito internet dall’eloquente titolo “*König der Kunstfälscher*” in cui vende le sue opere. Cfr. <http://www.mrugalla.com/>.

⁸⁸ Nel 2006 l’artista americana Vanessa Beecroft ha disegnato, su incarico di Louis Vuitton un alfabeto composto

Vi sono degli aiuti che i falsari involontariamente danno ai *connoisseurs*⁸⁹.

Possono infatti commettere una serie di errori che aiutano il lavoro dell'esperto incaricato allo smascheramento dei falsi: contraddizione d'epoca tra supporto e impaginazione del falso, scelta della gamma dei colori, la tecnica e i materiali usati. Spesso i falsari esperti tendono a comporre un quadro nuovo, realizzare un'opera *à la manière de*, per far sì che non vi possa essere confronto diretto con un'unica opera originale e si rifanno a diversi modelli prendendo, ad esempio, lo sfondo di una incisione, il panneggio di un ritratto, il profilo di un altro soggetto. A volte addirittura riprendono elementi di artisti d'altre epoche rispetto a quella di cui fa parte l'artista falsificato, ma queste furbizie non sempre sfuggono a un occhio attento. Per Max Friedlaender questo procedimento di accumulo di elementi eterogenei implicava, nostalgicamente, quella che lui definiva "l'unità surgiva, che è il sigillo dell'originalità"⁹⁰.

Questi errori inducono certamente il conoscitore a produrre congetture più o meno fondate, a volte apparentemente decisive ma questo non vale più molto nell'ambito contemporaneo e concettuale. Infatti, le metodologie dei falsari sono talmente ampie ed articolate che spesso non si riesce a individuare il confine tra l'intenzionalmente falso e la citazione-omaggio così frequente nelle manifestazioni artistiche attuali.

È fondamentale, da questo punto vista, chiarire in prima istanza che cosa accada a un artista intento a riferirsi in un certo qual modo all'opera di un altro, sia per produrne una assolutamente identica con lo scopo di ingannare circa l'identità, sia per inserire nel proprio lavoro una parte dell'opera altrui a guisa di citazione.

La citazione è appropriazione debita, non è falsificazione ma piuttosto omaggio, riconoscimento del valore dell'opera altrui. A volte la citazione può essere un cosiddetto *remake* in altra veste come *Le balcon (d'après Manet)* di René Magritte, altre è una trasduzione, cioè una trasposizione di un'opera da un linguaggio artistico a un altro, come nel caso del video di Anne Sauser Hall con *Le balcon d'après Manet* in cui l'artista-regista trae un film dal celebre dipinto francese.

Dichiarando nel titolo, con il termine *après*, le proprie intenzioni gli autori usano la formula della citazione come un riferimento esplicito.

da corpi nudi intrecciati. Con le lettere dell'alfabeto fu successivamente disegnato il monogramma, anch'esso intrecciato, di Vuitton. Solo che un alfabeto simile di corpi nudi fotografati esisteva già ed era stato progettato nel 1969 da Anthon Beeke, il quale si è offeso abbastanza del plagio e ha dato mandato ai propri avvocati di procedere contro Beecroft e Vuitton. Questi, a loro volta, hanno dichiarato di non conoscere il precedente lavoro di Beeke e che non era loro intenzione creare danni all'artista olandese. Il marchio Louis Vuitton e l'alfabeto di Vanessa Beecroft sono stati immediatamente ritirati dal mercato.

⁸⁹ Non ci occuperemo qui delle tecniche di resa d'antico, di imitazione, di riproduzione vera e propria delle opere d'arte da parte di falsari. In passato, per chi lo desiderasse, sono stati pubblicati degli appositi manuali (cfr. Eric Hebborn, 1995, solo per citare il più famoso) che dettano nei minimi particolari le procedure da adottare e le strategie più consone agli effetti d'autentico desiderati. Ci soffermeremo ora dunque sugli aspetti più apparentemente marginali del problema e cioè quelli relativi alla pre-produzione dei falsi (essere stati influenzati?) e alla post-produzione ovvero alle ipotetiche restituzioni forse in forma di omaggio all'autore dell'originale (prendere in prestito?).

⁹⁰ Cfr. Max Friedlaender (1995: 154).

La citazione può ben essere considerata un genere a sé stante, tutta l’arte può essere citazione, come ha proposto Roland Barthes riflettendo sul ruolo dell’autore e del lettore: “Le lecteur est l’espace même où s’inscrivent, sans qu’aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture”⁹¹.

La *citazione* è anche e soprattutto il meccanismo in base al quale l’*influenza* diviene consapevole, si trasforma in omaggio, come nel caso dell’artista giapponese Yasumasa Morimura che ne ha fatto la sua principale idea poetica.

L’appartenenza a una scuola, a una corrente artistica o la semplice presenza (o assenza)⁹² di alcuni elementi nell’opera oppure la collaborazione in un particolare ambiente, i viaggi, le conoscenze e l’accessibilità delle opere⁹³, sarebbero le condizioni necessarie ma non sufficienti a creare il contagio stilistico, iconografico, tematico o tecnico tra più soggetti produttori. Ciò che rappresenta l’elemento differenziante è l’evidenza, in uno o più testi, di tratti o proprietà che facilmente possano rinviare per la loro incongruenza o somiglianza alla produzione altrui⁹⁴. Il riferimento esterno troverebbe dunque come primo tramite la semplice somiglianza: grande sfera concettuale-percettiva all’interno della quale si snodano possibilità semantiche addirittura contraddittorie. Queste contraddizioni non sono a livello della produzione ma a livello della ricezione e del punto di vista: dalla citazione all’omaggio si passa all’emulazione e alla ripetizione, per arrivare alla copia e alla contraffazione. Contraddittorie in quanto sembra che la citazione e l’omaggio siano riferimenti intenzionali all’opera dell’autore al quale ci si rivolge per approvazione e credito mentre attraverso la copia, che non presenti finalità didattiche o attraverso la contraffazione, l’autore nega audacemente il rapporto tra maestro e opera originale inserendosi in una piega attribuzionistica che può generare

⁹¹ Da un lato la citazione è la decontestualizzazione del brano citato dal testo d’origine, dall’altro la citazione è il meccanismo tramite cui, alcuni lo sostengono, tutto sia possibile. Cfr. Maria Rosaria D’Agostino, (2006) e Antoine Compagnon, (1979).

⁹² Sia la presenza che l’assenza di determinati tratti possono essere significativi nell’ipotesi di relazione in quanto anche l’esclusione volontaria di citazioni o l’avvicinamento deliberatamente evitato, costituiscono elementi validi per la valutazione della soggettività artistica e dei rapporti che ha instaurato. A proposito di Rembrandt e della sua esplicita intenzione di sottrarsi al confronto con i suoi grandi predecessori e contemporanei, si veda “Rembrandt as a searching artist”, lettura tenuta da Ernst Van de Wetering alla Oxford University nell’a.a. 2003-2004 in cui gli studi sull’opera di Rembrandt sottolineano le similarità con altri autori come esempi di *influenza* e le diversità come segnali di *stile*: “The striking similarities between the print and Rembrandt’s depiction of the same subject had not escaped the Rembrandt’s specialists; nor had the striking differences in conception. But the similarities were usually classified as “influence” and the differences under the heading “style”. It had been noted that while Rubens made use of a formal language derived from classical examples, in his own version of the subject Rembrandt had specifically not done so”. Cfr. p. 41.

⁹³ In riferimento ai viaggi e alle conoscenze dell’opera altrui, dell’accessibilità alle collezioni, ai rapporti tra artisti e committenze etc., si veda Katherine Crawford Lubber, *The feast of the Rose Garlands II*, in *Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance*, e Paula Nuttal, *From Flanders to Florence*, in cui però non viene assolutamente problematizzato il concetto di *influenza* il quale è, dunque, utilizzato per rispondere alla necessità di confermare gli avvenuti incontri tra artisti e opere, tra fiamminghi e italiani, in modi eterogenei e senza darne le necessarie spiegazioni.

⁹⁴ Si veda a tale proposito il capitolo intitolato *Signature* in Michel Foucault, (1966).

ancor più confusione pur essendo, ovviamente, manifestazione anch'essa di operazione intenzionale⁹⁵.

3.3.1 Riferire e citare

La pratica della copia, non esprime solamente finalità formative, divulgative o falsificatorie ma viene a configurarsi come un mezzo per la produzione artistica. In *Un ricordo al futuro*⁹⁶, Luciano Berio afferma:

Copiare, come trascrivere, implica una certa identificazione con il testo originale e, quindi, anche una certa generosità. [...]Penso che il copiare di Schubert, Beethoven, Brahms e molti altri, fosse abitato dalla stessa emozione. [...] Ci sono traduzioni che sono copie, traduzioni che sono ritratti originali o sono parafrasi che distruggono l'originale⁹⁷.

La citazione e l'esplicito riferimento all'altrui nella propria opera, non sono necessariamente propri di un determinato prodotto artistico o di una particolare personalità; possono infatti costituire elementi di connessione con più culture, periodi artistici e storici oppure possono essere dei riferimenti espliciti ad altre opere dello stesso autore che, in tal modo, suggeriscano una continuità di lettura del suo corpus e ne giustifichino i contenuti rilevati in fase di analisi⁹⁸. Dunque, la presenza nel testo di elementi esterni quali le citazioni, le allusioni, i riferimenti, producono nel fruitore quell'effetto di riconoscibile e perciò intelligibile, e l'opera si configura come il mezzo di circolazione delle

⁹⁵ In merito all'intenzionalità, presente o assente in forma di *mens rea* nell'artista, la nozione di *influenza* si sviluppa in modi diversi. Anche se ritengo difficile che un prodotto abbia caratteristiche prevalentemente casuali o provocate da agenti di cui l'autore non fosse cosciente e consapevole. Se fosse necessario, seppur impossibile, ipotizzare l'assenza di intenzionalità nella produzione di un'opera che invece dimostra elementi significativi di contagio, si necessiterebbe l'approfondimento di quello che viene comunemente definito *zeitgeist* o precondizionamento naturale che si trova alla fonte di tutte le grandi correnti, le scuole e gli "ismi" di ogni secolo. A livello della produzione dell'oggetto l'intento del soggetto corrisponde alla sua volontà comunicativa.

⁹⁶ Luciano Berio, (2006).

⁹⁷ *Ivi*, pp. 32-33. "Ma la nozione di arte, sempre più frammentata e svuotata di intenzioni, tende a trasformarsi in artisticità: tende a riconoscersi nell'esperienza emotiva piuttosto che in un'opera specifica: ce la ritroviamo un po' dappertutto e da nessuna parte: forse perché ha perso una delle spinte più forti che aveva in passato: quella di rivolgersi contro sé stessa".

⁹⁸ Cfr. Jean Marie Floch, *Semiotica di un discorso plastico non figurativo: Composizione IV di Kandinsky*, in *Leggere l'opera d'arte*, a cura di Lucia Corrain e Mario Valenti, ed. Esculapio, Bologna, 1991. Qui l'analisi si avvale di confronti con le altre opere dello stesso periodo e di un altro artista: "Non vogliamo con questo arrivare alla conclusione, conoscendo la data, che Marc possa essere stato *influenzato* dal lavoro di Kandinsky, ma che i due artisti del *Blaue Reiter* abbiano fatto ricorso a trattamenti pittorici molto vicini per l'espressione di quello che consideriamo come uno stesso motivo: l'avvento di un'epoca nuova per un mondo colpito dalla desolazione". In questo caso, il tipo di rapporto è spiegato chiaramente, la relazione è motivata. Per questo motivo il termine influenza viene utilizzato in questo modo, in corsivo. In questa analisi, le *autocitazioni* o il riutilizzo di elementi simili in più opere da parte di Kandinsky, permette di legittimare la lettura iconografica di un testo e la sua interpretazione, soprattutto in questo caso trattandosi di opere astratte.

citazioni stesse più che queste ultime come “elementi di disturbo” interni alle opere.

Nell’analisi che Roland Barthes⁹⁹ conduce sull’opera semiografica (che sostituisce, pur semplificando troppo, pittorico-letteraria) di André Masson, gli elementi di contaminazione¹⁰⁰ sono le basi della circolazione tra due testi da parte dell’autore. La costituzione di questo inter-testo vede gli elementi non come fonti o modelli ispiratori ma come “conduttori di energia grafica, citazioni deformate, reperibili secondo il tratto, non secondo la lettera; a spostarsi allora, è la responsabilità dell’opera: essa non è più consacrata a una proprietà ristretta (quella del suo creatore immediato), viaggia in uno spazio culturale che è aperto, senza limiti, senza compartimenti, senza gerarchie, dove tra l’altro si ritroverebbe il *pastiche*, il plagio, addirittura il falso, in una parola tutte le forme di copia – pratica in disgrazia presso l’arte cosiddetta borghese”¹⁰¹. A differenziare l’atteggiamento, la maniera se si vuole, da produttore a produttore, è il gesto artistico che veicola tutto ciò che non è semplicemente messaggio e tecnica, tutto ciò che non è necessariamente voluto e cercato. E ogni artista ha comunque un unico gesto, o forse, come afferma Barthes, ogni artista è il gesto stesso. Al di là delle intenzioni.

Quando in un’opera ciò che conta, per l’analisi, diventa il riferimento, la presenza dell’estraneo, il germoglio del contagio, la citazione è per eccellenza il rifiuto dell’originalità a vantaggio di un messaggio veicolato esternamente su cui tutta l’opera, o la parte interessata, da questo momento si appoggia. La citazione, è necessariamente volontaria, intenzionale dal punto di vista del produttore ed è indispensabile che venga riconosciuta come tale dal punto di vista del fruitore, configurandosi soprattutto come l’istruzione che il testo dà per selezionare il contesto a sé pertinente, per essere letto facendo parte della sua struttura interna. È un punto di partenza sul quale fondare una lettura contestuale e storica che non sia infinita e arbitraria e che indichi direttamente ciò a cui il testo si riferisce e ciò a cui allude¹⁰². La citazione, come le altre forme di manifestazione di riferimenti, esplicita un rapporto. Spesso infatti la citazione viene motivata dall’autore con un discorso sull’opera che ne giustifichi e ne risolva la presenza.

Esistono, dunque, moltissime forme di citazione: essa può essere ironia, può essere parodia, la fonte può essere anche aggirata e derisa o volutamente nascosta. In ambito letterario la citazione assume valenze e significati diversi anche in base al modo in cui viene proposta: se all’inizio, nel mezzo o alla fine di un testo, se messa tra virgolette all’interno di un certo discorso o in uno completamente diverso. La citazione cambia il senso del testo in cui si trova e modifica il proprio significato in base al testo in cui è in-

⁹⁹ Roland Barthes, (2001).

¹⁰⁰ Nel senso di presenza di tratti, di proposizioni testuali, che rinviano a una cultura altra, in questo caso a quella orientale.

¹⁰¹ Roland Barthes, (2001: 153).

¹⁰² A proposito della nozione di co-testo, si veda Paolo Fabbri, *Il girotondo delle muse*, 2002. Per quanto riguarda invece l’idea di *ispirazione*, siamo persuasi del fatto che sia rischiosa tanto quanto quella di influenza e cercheremo più avanti di darne motivazione alla luce dei suggerimenti di Yves Hersant illustrati nel seminario tenuto a S. Servolo (VE) il 16 giugno 2006.

serita. Infatti, si può affermare che la citazione varia di contenuti in base alla posizione e al ruolo che ricopre nel testo in cui compare; è una relazione di interdipendenza. Spesso il testo che la contiene è intitolato con una dedica.

Questo rapporto, in larga scala tra le opere/testi, è stato non di rado, semplicisticamente ed erroneamente affidato al termine *influenza*. Probabilmente per il fatto di essere talmente ambiguo, come termine, da potersi rendere utile in casi pure molto dissimili, come quelli appena elencati. “La citazione, il riporto non è semplice fare riferimento ma un orientamento del testo verso il suo lettore e da questo verso ciò che il testo tace o vi allude”¹⁰³. Ciò che Genette avrebbe definito l'*epigrafe*, con quella lieve allusione all'autore che invece può non essere necessariamente presente¹⁰⁴. Quello che si può riconoscere in un testo come traccia della presenza di un altro non è una semplice ripetizione ma implica una speciale apertura alle prospettive dei contenuti. È necessario in ogni caso riconoscere le differenze che si instaurano tra una citazione pittorica, o, in generale, visiva, e una letterario-poetica: nel secondo caso il rinvio all'autore della “prima mano” è esplicito, contraddistinto dal resto del testo e segnalato opportunamente. La citazione visiva invece, confida nel fruitore e gli concede l'onore della ricognizione della fonte¹⁰⁵.

È necessario che la critica d'arte proponga delle alternative in grado di decifrare ogni opzione d'influenza. È propriamente il suo compito quello di rivelare la molteplicità di contatti interscambiabili tra arti e artisti tanto più se ci si volge al problema in un'ottica attribuzionistica: riportare all'interno del corpus di opere di un pittore un dipinto in cui vi siano chiari segni di influenza ovvero esplicite citazioni all'opera di altri autori, non significa limitarsi a indagare l'ambito, la scuola di provenienza ma significa riconoscere dei segni chiari e interpretabili.

In una intervista rilasciata circa venti anni prima dell'articolo sopra citato, Barthes affermava di non credere all'influenza e proponeva di sostituirla con il concetto di *circolazione*:

Pour moi, le lecteur est un créateur virtuel; je lui propose un instrument de travail, ou mieux encore, une collection de références. D'ailleurs, d'une façon plus générale, je ne sais trop ce qu'est une *Influence*; à mon sens, ce qui transmet, ce ne sont pas des *idées* mais des *langages*, c'est-à-dire des formes que l'on peut remplir différemment; c'est pourquoi la notion de circulation me paraît plus juste que celle d'*influence*; les livres sont plutôt des *monnaies* que des *forces*¹⁰⁶. Quasi un rapporto in movimento, una citazione che ritorna ciclicamente.

¹⁰³ Maria Rosaria D'Agostino, (2006: 16).

¹⁰⁴ Cfr. Gérard Genette, (1987).

¹⁰⁵ Si tratta, come si può notare, di uno spettro così ampio di possibilità che sembra davvero impensabile non criticare l'abusato termine influenza per mancanza di spiegazioni più motivate. Da ciò si può derivarne la conferma che il problema è squisitamente teorico-critico e non ha nulla a che vedere con il livello produttivo artistico.

¹⁰⁶ Roland Barthes, *Je ne crois pas aux influences*, “France Observateur”, 16 aprile 1964, pubblicato negli *Essais Critiques*, lo stesso anno da Seuil.

Influenza, secondo l’autore degli *Essais Critiques*, sarebbe un termine da evitare in quanto annunciare un contatto tra linguaggi è più corretto e pertinente in ambito letterario e artistico. Non si tratta, dunque, di potere, di autorità di uno su altri, ma di persuasione¹⁰⁷, di fascino, di seduzione, in poche parole, le armi della retorica. Citazione deriva dal latino e significa mettere in movimento. Ciò che circola non sono né dottrine né forze tra testi ma veri e propri scambi che abbiano il compito di essere testimoni e che garantiscano il passaggio tra opera e storia.

Più che altro, l’influsso o l’influenza riguarderebbero dei casi di forze, di magnetismi (degli astri come la Luna per la natura e Saturno¹⁰⁸ per l’indole e il temperamento artistico) e di potere di qualcuno su qualcun altro provocato da causalità misteriose o da predestinazione in cui c’è conflitto più che reciproca collaborazione. Per quanto riguarda le scienze non esatte non si tratta dunque di causalità fisica. Nella letteratura antica e nella trattatistica rinascimentale le occorrenze del termine influenza hanno sempre rinviato a determinate azioni degli astri sulla condizione umana che da questi veniva modificata, favorita o aggravata¹⁰⁹. Questa credenza ha radici in tempi remoti, tempi in cui gli uomini attribuivano all’influsso degli astri la maggior parte degli avvenimenti della loro vita. Ma un concetto del genere non può e non deve essere in grado di definire le qualità dei rapporti che si vengono a instaurare nell’ambito della produzione artistica d’ogni genere; forse rimane impossibile definire che cosa sia l’influenza proprio perché è utile preliminarmente partire da un’interdefinizione con ciò che non lo è.

È così che il concetto di influenza e di ispirazione conducono agilmente la riflessione nell’ambito delle problematiche sull’originalità attraversando i paludosi terreni dell’attribuzione e, ovviamente, della dis-attribuzione.

Ma la storia dell’arte ha sempre fruito, narrandone le modalità vitali, di categorie di appartenenza degli artisti, di maestri e di seguaci, di geni innovatori e di praticanti in cerca di soluzioni, di scuole e botteghe in cui la formazione era assolutamente definita nella direzione indicata dal caposcuola fondatore. La suddivisione era stabilita in base alle competenze di ciascuno. Gli elementi presenti nelle opere degli appartenenti al gruppo, elementi che in un certo senso rinviavano al lavoro del maestro per somiglian-

¹⁰⁷ Il fare persuasivo, implica l’adesione da parte dell’interlocutore il quale deve ritenere veritiero ciò che con “persuasione” viene comunicato. È un tipo di “contratto” che si stabilisce tra due attanti: produttore e fruitore, destinante e destinatario.

¹⁰⁸ Margot Wittkower, *Nati sotto Saturno: la figura dell’artista dall’antichità alla Rivoluzione Francese*, ed. Einaudi, Torino, 1968.

¹⁰⁹ Solo per fare qualche esempio: Giovanni Boccaccio nella *Genealogia degli Dèi* del 1547 e precisamente nel libro III e nel libro V ritiene l’influenza implicitamente “celeste” e spiega come l’influenza solare permetta alla Terra, ogni anno, di produrre “le herbe et i fiori che noi veggiamo”. Così Cesare Ripa ne *L’Iconologia ovvero descrittione di diverse imagini cavate dall’antichità et di propria invenzione* del 1603, esattamente nel Proemio, ritiene l’influenza delle stelle e la disposizione dei cieli quella parte della filosofia che riguardava la generazione e la corruzione delle cose e che dovesse essere nascosta e velata “fingendo immagine di Deità”. Le altre importanti ricorrenze del termine si ritrovano, sempre con lo stesso significato e il medesimo utilizzo, ne *De l’infinito, universo e mondi* di Giordano Bruno, ne *Le lezioni su Dante* di Benedetto Varchi e nel *Dialogo dei colori* del 1565 di Lodovico Dolce.

za, erano necessariamente esito di selezione intenzionale, di “raccolta dati” funzionale alla propria produzione. A volte bastava un tema o un soggetto comune e ricorrente. In questi ambiti non era più di tanto rilevante l’idea di autografia in quanto ciò che usciva dalla scuola doveva possedere alcuni parametri di qualità che soddisfacessero la committenza e, se il maestro riteneva l’opera valida, dopo forse qualche piccolo tocco, poteva già apporre la propria firma. Questa pratica ha sempre complicato notevolmente il lavoro degli attribuzionisti. Un esempio fu senza dubbio quello della bottega di Tiziano Vecellio, attiva per più di cinquanta anni, in cui il maestro aveva assistenti e collaboratori più o meno fedeli al suo stile che complicarono notevolmente il lavoro di distinzione tra l’opera autografa del maestro e la produzione dei seguaci. Tra i vari gradi di vicinanza all’opera del maestro, in ordine crescente e cioè da vicino, temporalmente e spazialmente verso lontano, si trova: la bottega con i collaboratori stretti, seguita dai collaboratori occasionali, dalla cerchia o ambiente o scuola di cui facevano parte, ad esempio, Schiavone, Bordone e Polidoro; poi si trovava il gruppo dei seguaci o addirittura dei copisti e dei falsari dei secoli a cavallo tra il XVII e il XVIII in cui si annoverano Tizianello, Pietro della Vecchia¹¹⁰, Lazzarini e altri. Ma il caso di Tiziano non è l’unico e le forti personalità come la sua hanno sempre dato vita a fenomeni simili.

L’individualità artistica del genio è spesso stata riconosciuta per sua capacità di distinguersi apportando al lavoro produttivo elementi freschi, innovativi, originali che non fossero già stati utilizzati da altri e che non ricordassero l’opera di precedenti autori. La genialità consisteva spesso in un temperamento audace e controcorrente in cui non traspariva l’accostamento con coetanei e predecessori e si distingueva per le scelte in controtendenza. Il genio, concetto squisitamente romantico, era colui che influenzava, che ispirava, che inseguiva la fama e la otteneva. Nathalie Heinich nel saggio di sociologia dell’arte¹¹¹, cita Eduard Zilsel e il suo *Die Entstehung des Geniebegriffes* del 1926: “(Zilsel) ricostruisce, lungo molti secoli, gli spostamenti dell’idea di genio nei diversi campi della creazione e della scoperta – poesia, pittura e scultura, grandi studiosi, invenzioni, esplorazioni. Egli dimostra come il valore, attribuito inizialmente alle opere, tenda a essere trasferito sulla persona del creatore; e come il desiderio di gloria considerato oggi un’aspirazione impura per un artista, fosse una motivazione del tutto legittima nel Rinascimento”¹¹². L’eccellenza del genio doveva rispondere a un requisito fondamentale: la singolarità. “Il creatore per essere un vero artista, deve saper essere originale e, al tempo stesso, saper esprimere la propria interiorità, ma in una forma universale”¹¹³.

Sembrava impossibile evitare di affidarsi alla generosità di un termine come *influenza* così dilatato e apparentemente adatto a molte diverse soluzioni.

Nella storia e nella critica d’arte gli ismi affondano le proprie radici nella necessaria

¹¹⁰ Bernard Aikema, (1984 e 1990).

¹¹¹ Nathalie Heinich, (2004).

¹¹² *Ivi*, p. 24.

¹¹³ *Ivi*, p. 114.

collaborazione, nello scambio di suggerimenti, nella circolazione dei testi, nella citazione dei maestri. Le correnti artistiche si configurano come categorie contraddistinte da un elemento che si manifesta come comune denominatore di tutti gli artisti che ne fanno parte. Nella sua ambiguità, il termine influenza non ha dunque mai smesso di possedere pressoché infinite possibilità di relazione. La fortuna del termine è stata proprio il suo maggiore difetto: l’indeterminatezza in grado, da un lato, di provocare rimescolamento di parti e dall’altro l’adattabilità, superficiale, alla quale duttilmente si è prestato¹¹⁴.

Michel Baxandall¹¹⁵ accusa il concetto di influenza di non essere in grado di stabilire il tipo di rapporto instaurato tra i due artisti, di non essere un termine in grado di esplicitare i movimenti: chi ha influenzato chi e chi si è fatto influenzare da, riducendo la possibilità di indicare o per lo meno capire le cause di un tale riferimento. La difficoltà è generata per lo più dall’inversione attivo-passivo che avrebbero i ruoli degli attanti in causa: in effetti se de Chirico, ad esempio, fosse stato influenzato da Böcklin così come da Nietzsche e da Schopenhauer, l’essere influenzato (passivo) implica l’azione di scelta degli elementi reiterabili perché necessari alla propria opera, quindi un ruolo assolutamente attivo. L’impaccio alla riflessione, secondo Baxandall, è dato proprio da questo procedimento ingannevole di interpretare i meccanismi dell’influenza: chi appare come soggetto che subisce è, in verità, colui che pratica una scelta, una selezione intenzionale. L’intenzione diviene quindi qualcosa di più di un semplice scopo per il quale progettare un lavoro. È in sé composta da una serie innumerevole di momenti e si trasforma in base alle relazioni che si instaurano tra i diversi elementi che lo compongono, proprio nel momento produttivo, non solo alla fine. Ecco perché il ripensamento diventa fondamentale a livello di processo creativo e a livello fruitivo di lettura dell’opera come passaggio significativo da un tipo di relazioni stabilito precedentemente e quello che, ora, si ritiene più idoneo alla vita del prodotto artistico. L’artista è sia produttore che fruitore della propria opera e ci sono momenti, nel processo creativo, che dimostrano questa rielaborazione. Questi momenti sono appunto i pentimenti che siano essi nell’opera visibili, invisibili o parzialmente lasciati a testimoniare quell’istante.

Quella di Baxandall è una proposta vera e propria. Si rivolge a tutti gli storici, i critici, i teorici e i filosofi dell’arte con un appello al quale non si può non rispondere, definisce l’influenza “uno scandaloso impaccio al quale voglio dedicare un paio di pagine, (un appello non potrebbe avere misure diverse) nella speranza di liberarcene”¹¹⁶. Il ruolo dell’intenzionalità sembra poi fondamentale per capire a quale livello si sia instaurato

¹¹⁴ Un esempio di questo tipo di utilizzo del termine è quello datoci da Paula Nuttal, (2004). La prima occorrenza, che vi si incontra, si riferisce all’influenza che la letteratura prodotta dal Vasari avrebbe esercitato sulla produzione artistica; ne segue un rimbalzo continuo di suggestioni e condizionamenti, di plagi e soggiogamenti tra l’arte fiamminga e quella fiorentina. Questo tipo di relazione era permesso, secondo Nuttal, da diversi fattori tra cui la “similarità di contesto”, la disponibilità di accesso, la devozione, l’esposizione intensa a una novità che avrebbe spinto l’autore ad assimilarla, la familiarità e da viaggi, contatti tra scuole, correnti e committenze.

¹¹⁵ Michel Baxandall, (1985).

¹¹⁶ Michel Baxandall, (2000: 88).

il rapporto e, in merito al tipo di intenzionalità in causa, si può approfondire la riflessione sul concetto di ispirazione. Questa nozione è stata affrontata da Yves Hersant¹¹⁷ con lo stesso sguardo critico che era stato rivolto alle nozioni di originalità e influenza. L'ispirazione di per sé sembra non implicare effettivamente una problematica del tipo attivo-passivo in quanto chi si ispira a qualcosa o qualcuno è il soggetto dell'azione intenzionale. Il problema diventa anche in questo caso assolutamente critico e non artistico: nell'affermare che Manet si sia ispirato, nel dipinto *La Maitresse di Baudelaire*, alle opere di Diego Velasquez¹¹⁸, significa allontanarsi dal problema di definire quali siano stati gli elementi, i tratti, "velasqueziani" che Manet ha ritenuto opportuno selezionare e giudicare come appropriati nella sua opera e quali siano state le modalità di inserimento optate corrette e pertinenti. Secondo Hersant l'ispirazione (considerata assolutamente come termine proprio di una critica artistica e, anche in questo caso, non un procedimento del fare artistico assolutamente legittimo) sembra essere una forza che viene dall'esterno della personalità creatrice e che riempie il soggetto produttore di capacità che prima non aveva, di forze a lui estranee e di idee che non gli appartengono.

Si noti come anche in questo caso la scelta intenzionale che contraddistingueva l'influenza sia, per l'ispirazione, il dispositivo teorico su cui fondare le possibilità di spiegazione. Il termine ispirazione è stato di gran lunga una delle occorrenze più frequenti nei discorsi d'arte del Romanticismo; discorsi nei quali l'indeterminato, il misterioso e il non-spiegabile razionalmente erano i criteri sui quali si fondava anche la bontà stessa dell'opera.

Un suggerimento notevole a questo punto possiamo riceverlo dalla filosofia ermeneutica di Paul Ricoeur quando definisce il concetto di appropriazione, fondamentale in una teoria dell'autenticità, come quel meccanismo di interpretazione di un testo che si completa in quanto è anche autointerpretazione del soggetto fruitore che dalla lettura di quel determinato testo, si comprende meglio, forse diversamente o forse inizia a comprendersi.

Qui vale esattamente per il concetto di influenza e del soggetto che è stato influenzato: non riceve nuove cose, capitali li chiama Ricoeur, ma messaggi da interpretare, importanti, indispensabili per capire qualcosa di più sul mondo, sé stessi e sulla loro opera. Essi, come tutti noi, vedono nei testi altrui qualcosa di oggettivo in cui ci si riconosce e di cui ci si appropria. "Solo se in questo senso mi approprio dei testi, la cultura rappresenta effettivamente la possibilità dell'espansione umana"¹¹⁹.

Il prendere a prestito, *to borrow*, è allora un meccanismo insito sia nella poetica della citazione sia della falsificazione, entrambe sono in un qualche modo motivate da quella che erroneamente si continua a definire influenza ma mentre la prima è motivata e dichiarata, la seconda non lascia spazio al dubbio e si configura fin da subito come un'a-

¹¹⁷ Yves Hersant nel seminario sull'influenza tenuto all'ISAV a S. Servolo, Venezia, il 16 giugno 2006.

¹¹⁸ Questo nodo critico è stato affrontato in *Evaporazione e/o centralizzazione* di Victor Ieronim Stoichita in *Semiotiche della pittura* a cura di Lucia Corrain, ed. Meltemi, Roma, 2004.

¹¹⁹ Paul Ricoeur, (1983: 148).

zione illegale. È chiaro che il falsario avrà principalmente pretese economiche, saprà adattare le scelte relative alla tipologia di oggetti da contraffare alla strumentazione a sua disposizione, alla sua abilità e perché no, alle sue preferenze ma, volgendo all’arte dei nostri giorni, non si potrà più parlare ingenuamente di influenza, si tratterà piuttosto di acuta ironia, di prestito, di omaggio. Italo Calvino¹²⁰ definisce *furti ad arte* o *furti d’invenzione* i rapporti che le opere e gli autori intrattengono con i propri predecessori. “L’arte nasce da altra arte sia che si tratti di influenza inconsapevole, sia invece che si tratti di influenza cosciente, di deliberata citazione o omaggio o rifacimento più o meno critico o parodistico. [...] Picasso è questo straordinario ladro, è il Mercurio della storia della pittura, perché è l’uomo che conclude un universo di storia della pittura e che si impadronisce e commenta e sintetizza i mondi formali più diversi”. “Il furto – precisa Calvino – non è la reinterpretazione, come nel caso picassiano del rifacimento di *Las Meninas* o di *Le déjeuner sur l’herbe*”¹²¹. E infine Calvino confessa “io ho sempre avuto coscienza di prendere dei prestiti, di fare degli omaggi, e in questo caso fare omaggio a un autore significa appropriarsi di qualcosa che è suo”¹²².

3.3.2 Falsari eminenti e *The Greenhalghs family*

*Chi è questo falsario che ha voluto imitarne lo stile?
Non lo so, non lo conosco; ma trovo che
è un vero genio, perché dal punto di vista tecnico e anche chimico
ha saputo raggiungere risultati di rara bravura:
gli darei dieci con lode.*
Federico Zeri

*Le faux [...] il nous vole l’idée que
nous nous faisons de nous-mêmes et du monde.*
Michel Braudeau

L’interesse psicologico e sociale per la figura del falsario, riscontrabile nella quantità di recenti pubblicazioni di autobiografie, biografie, romanzi e mostre sul tema è indicativo del fatto che per il falsario pare sussista una certa forma di simpatia. I casi in cui giovani artisti hanno saputo ingannare l’occhio dei massimi conoscitori, come nel caso dei falsi Modigliani, sono stati una sorta di rivalsa del profano sul sacro, dell’umile sul dotto. “Il falsario è il vendicatore, una sorta di Robin Hood del sapere, che ruba il (finto) sapere dei sapienti e lo distribuisce tra i poveri. È un birbante, ma un birbante simpatico, che attira, più che la comprensione, la benevola indulgenza del pubblico, sempre pronto a trasformarlo in eroe. [...] Ma siccome gli altri sono collezionisti ricchi e ignoranti, mercanti

¹²⁰ Italo Calvino, *Rubare con arte*, in Marco Belpoliti, (1996: 203).

¹²¹ Marco Belpoliti, (1996: 204).

¹²² *Ibidem*.

avidì e senza scrupoli, sussiegosi professori, il lettore è portato a parteggiare per lui¹²³.

Tra i molti falsari, smascherati da un'intransigente occhio di esperto, individuabili nelle voci dei piú autorevoli dizionari d'arte, non si trova ancora il nome *Greenhalghs*. Esistono lunghe liste nere, nomi di autori derivati dalle perizie della Guardia di Finanza, traslocati dal legale al fraudolento mediante alcune sentenze di tribunale, nomi che sono collezionati in cataloghi di mostre, in dizionari d'arte e perché no, anche in famosi film.

Michel Braudeau si cimenta, con fare romanzesco e particolarmente accattivante, nella biografia di alcuni tra i maggiori falsari della storia e anch'egli condivide questa immagine un po' particolare del falsario:

Le faussaires sont des gens quelquefois sympathiques, souvent divertissants. J'en ai retenu quelques-uns, ainsi que d'autres qui prêtent beaucoup moins à rire. Car l'empire du faux s'étend à tout, comme le royaume du Diable. Et si bien les mensonges ne sont que des plaisanteries ou des escroqueries, ne provoquent que des blessures d'orgueil ou des plaies d'argent, certains font couleur le sang¹²⁴.

Ecco i nomi da lui portati all'attenzione: Ceslaw Bojarwski, tradito nel 1964 da due amici che confessarono alla polizia il nome del creatore dei *presque irreprochables* biglietti da cento franchi di cui erano stati trovati in possesso; Denis Vrain Lucas, il piú grande falsario letterario di tutti i tempi, che riuscì, adottando tutte le strategie di invecchiamento a sua portata, a vendere al collezionista di libri antichi Michel Chasles una ricca corrispondenza intrattenuta tra Blaise Pascal e Isaac Newton. In otto anni Lucas fabbricò 27.345 falsi per un totale di 140.00 franchi di allora, rimanendo fedele alla sua tattica: mai confessare, fingere d'essere un ignorante e umile fornitore e lasciare all'acquirente la possibilità di concludere da solo l'inverosimile; Hans Van Meergeren, di cui abbiamo già conosciuto opera e fama; Elmyr de Hory il piú celebre e ricco falsario di dipinti che ha smerciato, viaggiando in tutto il mondo, molti piú falsi di quanti si vantava di aver eseguito. Centinaia? Migliaia? De Hory non aveva un tallone d'Achille: sapeva riprodurre con estrema agilità Matisse, Modigliani, Renoir o Picasso; Orson Welles, geniale fin dall'infanzia, mago per gioco, cineasta ricercato dedicò *F for Fake* (1975) alla vita di Elmyr de Hory così come fu narrata nella biografia di Clifford Irving del 1969; e infine il caso della fotografia scattata nella campagna presso Roswell, (in Texas) in cui il sapiente ritocco, eseguito da abili mani a oggi latitanti, fu in grado di testimoniare un fatto storico di grande peso con immagini documentaristiche di oggetti volanti non identificati sagacemente manomesse.

Ma dei Greenhalghs ancora nessuna traccia. Braudeau, infatti, non ne era ancora a conoscenza.

¹²³ Paolo D'Angelo, (2006: 4).

¹²⁴ *Ivi*, p. 17. I sei capitoli contenuti nel piccolo volume sono stati pubblicati separatamente su "Le Monde" tra il 12 e il 17 luglio 2005.

La notizia viene data dal “The Newsweek”¹²⁵ del 24 dicembre 2007 con un articolo dettagliato e a tratti irriverente di Sophie Grove.

I Greenhalghs erano una famiglia di abilissimi falsari. I due genitori ottantenni e il figlio cinquantenne vivevano nel nord dell’Inghilterra in una modesta casa di mattoni rossi di un quartiere popolare prima che la polizia facesse irruzione nello stabile nel marzo del 2006. Quando gli agenti di Scotland Yard varcarono la soglia rimasero a dir poco stupefatti per la quantità di materiali che vi erano stipati all’interno: dai blocchi di marmo, alla fornace in cui venivano cotte le ceramiche e fusi i bronzi, vi erano poi sculture eseguite a metà, pile di libri d’arte e un busto di Thomas Jefferson al centro del salone.

“The Greenhalghs’ galley kitchen and garden shed doubled as one of the most prolific – and successful – art forgery studios in the world” dichiarava la giornalista che con tono appena percettibile tradiva un po’ di tristezza per il fatto che ormai la linea di falsi prodotti dai Greenhalghs fosse giunta al termine.

Il figlio dei due ottantenni falsari, Shaun, ottenne una pena di cinque anni di prigione per la produzione e la distribuzione di opere d’arte. Olive, la madre e George, il padre in sedia a rotelle, con la collaborazione del figlio, ingannavano gallerie e case d’asta da Vienna a New York.

La settimana prima dell’intervento della polizia, l’Art Institute of Chicago scoprì che il *Fauno* attribuito a Gauguin, era un falso eseguito dai Greenhalghs.

Si può certamente ipotizzare che, grazie alla loro fervida produzione complessiva, la famiglia avesse sicuramente guadagnato più di 4 milioni di dollari ma, curiosamente, continuava a vivere con il sostegno statale. La polizia sostenne che non siano stati semplicemente i grandi guadagni a indurre i Greenhalghs a produrre una tale quantità di falsi ma anche la possibilità di mettere in ridicolo le istituzioni artistiche più ufficiali con le quali portarono a termine più di un buon affare. Dopo aver realizzato circa un milione di dollari per la vendita di una scultura egiziana nel 2003, i Greenhalghs proposero al British Museum un antico rilievo assiro di loro recente fattura e sapientemente anticato ma gli errori nella scrittura cuneiforme indussero il già sospettoso John Curtis – responsabile dell’acquisto – a contattare Scotland Yard.

Contrariamente a molti noti falsari, Shaun Greenhalghs non si era specializzato in un genere artistico: egli si sapeva destreggiare con estrema agilità tra molti diversi tipi di opera d’arte. Uno dei falsi più recenti era stato autenticato proprio dal British Museum. Si trattava di un mezzo busto in alabastro che ritraeva la Principessa Amarna, figlia del faraone Akhenaten. Shaun lo aveva realizzato con un martello e un cesello presi probabilmente a prestito nel negozio accanto a casa sua e aveva lavorato il marmo per farlo sembrare autentico reperto archeologico.

Tra i suoi falsi si possono annoverare alcuni Man Ray, qualche Brancusi, Henry Moore e Thomas Moran di cui Sotheby acquistò parecchie opere nel 1995 e che oggi subiscono il taglio degli esperti. Un vicino di casa giurò di aver visto in giardino addirittura

¹²⁵ Sophie Grove, *Fake it till you make it*, in “The Newsweek”, 24 dicembre 2007, p. 58.

monete antiche e pezzi di ceramica, per questo motivo non pare semplice dire quale fosse il limite tecnico delle falsificazioni dei Greenhalghs.

Thomas Hoving, del Metropolitan Museum of Art confidò l'ipotesi che il 20% del mercato artistico mondiale sia costituito da contraffazioni. Che questa stima sia vera o puramente indicativa per noi non è fondamentale, ciò che importa veramente è che le contraffazioni di questo genere hanno un bacino del falsificabile sempre più limitato. Appare in effetti impensabile lo smercio a oltranza di falsi tratti da quelle opere d'arte che non siano strettamente appartenenti a quel genere di arte *classica* appartenenti a quelle che sono state definite *belle arti*.

Le avanguardie, il concettuale e il contemporaneo producono senz'altro nuove modalità di contraffazione ma rendono più complicata la già laboriosa attività di un probabile Greenhalghs. Come sarebbe possibile falsificare una installazione oppure un'opera di *land art*? Esiste probabilmente un infalsificabile ben diverso dall'opera pittorica condotta con grande maestria il quale deve alla sua particolare natura quest'incolumità.

Liaison

Il fondamento è uno: l'autografia è una condizione, non una proprietà. Consentire, fare in modo che questa condizione si avveri per un oggetto piuttosto che per un altro diviene un movimento arduo, che presuppone strumenti ben precisi, adatti ad affrontare i momenti di crisi, di rottura, di imprevisto. Il processo di autenticazione si trova metaforicamente in un *luogo* stressante: si vede obbligato a rivedersi e ridefinirsi costantemente in relazione all'oggetto cui si riferisce. È necessario porre problemi a questa pratica in quanto mai definita e questionarla senza sosta così da poter vedere quali pieghe assume e quali sono gli orizzonti mutevoli sui quali opera. Abbiamo visto che il lavoro del *connoisseur* non si discosta poi molto da quello dell'artista e del curatore, soprattutto nel contemporaneo e nella manifestazione più concettuale dell'arte. Estetica dell'incertezza: il contemporaneo vede il successo dei falsari e delle vendite delle loro biografie, vede il falso come un trionfo estetico filosoficamente giustificato.

La produzione di un discorso sull'opera coincide esattamente con la costruzione del significato stesso dell'opera, ecco perché le strategie discorsive, le persuasive armi della retorica, paiono imprescindibili baricentri all'interno di una analisi dell'autenticità. Il risultato di questa negoziazione è propriamente quello che abbiamo definito la protesi dell'opera, il paratesto in generale, come esito di una serie di *steps* più o meno definiti dalle competenze degli attori in scena. Se l'autore di un falso conosce le strategie volte alla dissimulazione del suo operato, è intuitivo che conosca anche le tecniche di analisi per smascherare tali trucchi, inganni visivi o camuffamenti e ne tenga conto. Produrre un discorso come quello dell'autenticazione non è altro che un atto di linguaggio, sostanzialmente affine a quello mediante il quale si attualizza il lavoro del falsario. La performance si sovrappone alla sanzione, la pratica alla conoscenza, la creazione al giu-

dizio. Per tale ragione è preferibile individuare lo spazio di azione di un giudizio in quelle zone d’ombra tra i due estremi della certezza dove l’attribuzione rimane un gioco di equilibri, un attimo di stasi in questa assegnazione sempre tensiva. L’ambiguità si diffonde al di qua del giudizio, nel fare pratico di quelle che sono appunto le figure coinvolte: i ruoli si fanno mobili, le competenze si compenetrano così da far diventare giudici i falsari, autori i curatori in una rete complessa di interrelazioni di cui le *querelles d’attribution* non sono che un marginale momento.

Ma il lavoro dell’esperto parte dall’attribuzione come cammino verso lidi filologici, non estetici, o per lo meno non del tutto. Nella sua attività di messa in relazione tra opera e autore, egli attribuisce, disattribuisce, riattribuisce artefatti a un corpus e usa il suo *occhio* come un pacchetto di competenze volte a quell’unico scopo (altri, come Federico Zeri nel 1983, usano perfino la lingua). L’*occhio* non è solo la capacità di discernere, di riconoscere, di individuare e di connettere ma è tutta la competenza necessaria volta all’osservazione dell’opera, l’*occhio* è l’esito di una formazione, è un bagaglio di informazione.

Soffermandoci sugli elementi endogeni, quelli che potremmo chiamare ancora una volta le identità specifiche dell’opera, o, volendo, le sue caratteristiche, i suoi dettagli, incontriamo diversi modi di organizzare l’occhio: quello comune a Giulio Mancini, a Giovanni Morelli, Sherlock Holmes che si dedicano alla ricerca, al dettaglio ininfluente dal punto di vista della *dispositio*, nella falange, nel lobo, la spia del tradimento, il passo falso del falsario.

Oppure ci si affida alle istruzioni proposte da Eco che vedono quattro *prove* nella strada verso l’attribuzione e in cui, comunque, l’*occhio* conserva un ruolo fondamentale.

Una volta riconosciuto l’autore (e fingiamo per un attimo di sapere a che cosa ci si riferisce usando questa parola) cosa significa ricostruirne l’opera, formare un corpus? Michel Foucault si pone il dubbio e ci lascia nell’enigma: che cosa rientra nell’operato poetico di un autore e cosa ne rimane fuori? Come stabilire se degli appunti per un romanzo di uno scrittore formano la sua opera mentre un altro tipo di appunti non ne avrebbe diritto? E per quanto tempo?

Ancora una volta, sapere che cosa è *opera di* equivale a sapere che cosa è autentico.

Alcuni casi esemplari, che rievocano nomi a volte estremamente conosciuti ma il cui operato si è rivelato particolarmente utile e altri meno conosciuti ma pur sempre paradigmatici, hanno supportato empiricamente le ipotesi teoriche del terzo capitolo e hanno posto le radici di una tematica che vedrà nelle prossime pagine toccare punte estreme del pensiero sull’autenticità, sulle sue applicazioni e sulla sua instancabile forma teorica mutevole. Ci soffermeremo sulle possibilità di trasformazione di un artefatto, sul cambiamento di condizione a partire dalle sue stesse proprietà e su come l’intervento di restauro, nelle diverse sfaccettature del termine, possa modificarne i suoi stessi connotati teorici di partenza.

Nel prossimo capitolo le pratiche di conservazione e di fruizione assumeranno valori inaspettati che determineranno una nuova riconsiderazione dell’autentico e del falso, dell’originale e della copia e guideranno le riflessioni verso quella contemporaneità che assume le sue manifestazioni come teoremi visivi e che concede interpretazioni più con-

4. “Tra Falsi, Restauri e Facsimili”

4.1 Dalla trasformazione alla sostituzione

Identità, termine che pare connettere, mediante saldi vincoli, la mole fisica di un oggetto ai suoi più intimi indicatori esistenziali, e *identicità* che, incurante dei risvolti ontologici del primo, si dedica alla pura apparenza, si ferma alla superficie tangibile sottomessa al vaglio dei sensi. Ecco i due termini in gioco. Li abbiamo visti partecipare alla costruzione teorica che Jorge Luis Prieto ha voluto dare alla sua problematica dell'autenticità; li abbiamo resi parte integrante delle riflessioni echiane volte all'individuazione di un tipo astratto, di un'occorrenza fisica o di un doppio, sono stati oggetto di vaglio clinico nel procedimento più scientifico dell'*expertise*, hanno poi indotto il falsario ad assumere alcuni precisi atteggiamenti strategici e, infine, hanno dettato legge nell'imbarazzo critico volto alla definizione di *ready-made*.

Il primo dei due, *identità*, è pertinente a una dimensione di unicità, si situa più nell'essere che nell'apparire, è fondamento imprescindibile per ogni formulazione estetica relativa al processo di cambiamento, al movimento necessario cui le opere sottostanno durante la loro vita, a ciò che chiameremo trasformazione. Il secondo, *identicità*, non perde né fascino né efficacia e impera necessariamente in quei momenti riservati ai rifacimenti, alle sostituzioni, all'assolvimento delle pretese di fruizione nei confronti dell'opera d'arte mancante, irrimediabilmente perduta.

Il concetto di trasformazione rende altresì comprensibile la differenza, precedentemente articolata¹, che sussiste tra le due identità, specifica e numerica.

Per poter spiegare in termini pratici che cosa si intenda con il concetto di trasformazione di un oggetto è necessario dichiararne in anticipo l'identità numerica al fine di ovviare qualsiasi fraintendimento che possa indurre a confonderlo con una sostituzione. Infatti, non ancorandosi a una identità, l'oggetto in questione potrebbe essere un altro.

Per ora pensiamo a un restauro conservativo in cui la trasformazione che l'oggetto artistico subisce sia necessariamente reversibile².

Se si dovesse, ad esempio, stabilire le modalità di intervento conservativo in un dipinto del sedicesimo secolo, sarà necessario identificare quell'oggetto come esattamente quello e non un altro uguale in quanto, individuare la presenza di una somiglianza percettiva dovuta alla sua identità specifica, non sarebbe certamente sufficiente. Il restauro, per inciso, è un operatore trasformativo: le istanze storiche o estetiche, che tra breve

¹ Cfr. cap. 1.

² La reversibilità è una delle leggi del restauro dell'opera d'arte. Nel caso in cui un procedimento divenga irreversibile, si avrà una trasformazione di alcune identità specifiche che a lungo andare potranno compromettere l'esistenza stessa dell'oggetto.

vedremo in dettaglio, permettono il cambiamento, l’incremento o l’annullamento dell’identità dell’oggetto stesso.

Infatti, se la copia³ può essere un processo celebrativo che perpetua l’oggetto, il restauro a sua volta restituisce alla fruibilità (alla sua funzionalità) un’opera determinata; in questo senso diviene particolarmente interessante il caso delle sostituzioni che sono la concreta manifestazione e, in un certo senso, l’*ibridazione* di queste due attività.

La grotta di Lascaux⁴, quella delle due oggi visitabile, pare abbia tutte le identità specifiche della prima e sia apparentemente indistinguibile dall’originale (di cui è in effetti una copia) ma solamente quest’ultima, chiusa al pubblico, conserva le tracce della trasformazione degenerativa che ha subito nel tempo.

In effetti, un prodotto artistico è sempre soggetto alle leggi e agli effetti del tempo: quelle che abbiamo visto essere le prove scientifiche d’*expertise* per la datazione, come quella al carbonio 14, e, in genere, l’indagine attraverso alcune particolari reazioni dei componenti dell’opera ai test di laboratorio, partono dal presupposto che nel momento in cui un oggetto viene realizzato si innesca un meccanismo di quantificazione temporale, di invecchiamento inarrestabile che consente la misurazione dell’età dei componenti utilizzati per la sua generazione. Questi elementi – colore, supporto, vernice, legno, o altro – tutti, senza eccezioni di sorta e uniti nel percorso verso la loro fine, si trasformano, marciscono, si seccano, si modificano chimicamente e fisicamente ma, dal punto di vista più strettamente ontologico, rimangono gli stessi, conservano la loro identità numerica. Ecco perché un oggetto può avere un’infinità di identità specifiche ma può avere una sola identità numerica, perché essa attraversa incolume e incurante delle stagioni i secoli rimanendo la stessa.

Una deriva interessante della caratterizzazione delle due identità è ancora una volta proposta da Prieto quando si affaccia alla problematica passionale veicolata da questi concetti. Egli sostiene che se sussiste un qualche rapporto affettivo con un oggetto, questo è giustificato solamente dall’identità numerica di cui esso è dotato: se sono affezionato a un libro è perché quel volume mi è stato dato in dono con una dedica dal mio caro amico e nessun altro volume, identico a questo, potrà affettivamente sostituirlo e, al limite, ne sostituirebbe semplicemente l’identità specifica. Allo stesso modo, il valore di un dipinto antico è determinato dal suo essere esattamente quel dipinto appartenuto a quella tale persona all’interno di quella particolare collezione, ma vi sono certamente delle implicazioni pratiche determinate da questa passionalità indotta e le vedremo nel dettaglio nei prossimi paragrafi⁵.

³ Cfr. *Replica come restauro?* in www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn.

⁴ Cfr. cap. 4, § 4.1.2.

⁵ Ci si conceda una parentesi sulla presa di posizione di Prieto in merito alle passioni che l’arte muove: “Ma a questo punto ci si può porre la domanda: se questo (il fatto che un’opera d’arte funzioni come tale pur essendo un’occorrenza e non l’unica autentica) è valido per l’opera musicale, perché non dovrebbe esserlo per l’opera artistica in generale? Perché, nell’arte plastica soprattutto, si fa una mitologia, una religione attorno all’originale, all’opera unica come unità numerica? A mio avviso anche l’opera plastica, quella spaziale perma-

Per spingere oltre i suggerimenti di questo approccio, potremmo specificare che se Prieto individua nell'identità numerica quel *quid* in grado di determinare le passioni di cui un soggetto investe una determinata opera, così l'identità specifica può essere quel motivo per cui una opera agisce, comunica ed è in grado di determinare il proprio funzionamento: un esempio eclatante a questo proposito è dato dall'atteggiamento del collezionista che brama di inserire *un* determinato pezzo nella sua collezione ma che, nel caso questo fosse irrimediabilmente andato perduto, è disposto a integrare la lacuna con un sostituto identico (facsimile) al fine di poter avere la serie filologicamente completa. E di questo atteggiamento la storia ne conosce innumerevoli casi.

Ciò che rende un'opera d'arte attiva dal punto di vista del valore affettivo è la sua (ipotetica) unicità mentre ciò che la rende efficace comunicativamente è il suo essere dotata di una serie attiva di funzioni comunicative. Avremo dunque le seguenti equazioni:

- i) Identità numerica = efficacia sulle passioni.
- ii) Identità specifica = efficacia delle funzioni.

Se per Prieto è possibile determinare un oggetto numericamente solo attraverso una percezione dello stesso assolutamente ininterrotta (egli la definisce *aesthesis continua*) e che l'*expertise* sarebbe il movimento inferenziale più o meno probabilistico offerto dalla mancanza forzata di questa ininterruzione, per Eco le cose non stanno molto diversamente. In *Kant e l'ornitorinco*⁶ egli indaga le modalità in cui si possa determinare quale sia l'identità, ad esempio, del Vasa.

Il Vasa è un galeone svedese, oggi esposto al museo di Stoccolma, costruito per il re Gustavo II Adolfo di Svezia tra il 1626 e il 1628 nei cantieri di Skeppengarden. Il vascello, a causa di una serie sfortunata di eventi che segnarono la sua costruzione, affondò il giorno stesso del varo e, tra molte difficoltà, fu recuperato solo alla fine degli anni Cinquanta.

Dal momento in cui questo enorme relitto è riemerso, ed è stato restaurato, è possibile ipotizzare che, pur essendo un po' rovinato, si tratti effettivamente del vascello, dello stesso vascello, che fu inaugurato quella domenica mattina, il 16 agosto 1628. Oppure si tratta di un altro oggetto? Magari di un oggetto che in questo tempo ha subito talmente tanti rifacimenti e integrazioni da non avere più nessuna parte appartenuta all'originale.

Per Eco, l'esempio del Vasa è l'occasione per impostare una riflessione sulla problematica del restauro, delle integrazioni e delle sostituzioni degli originali.

Come accade nelle navi [...] nel corso del tempo varie sue parti saranno state sostituite, una volta una parte del fasciame, una volta una parte dell'alberatura, una volta alcuni infissi, spesso i cannoni, sino al momento in cui il Vasa che fosse ora esposto nel Museo Vasa di Stoccolma non avesse più alcun elemento del Vasa originale. Diremmo che si

nente e non effimera, si definisce come identità specifica e non come identità numerica. Il problema consiste nel sapere quali sono i tratti pertinenti, cioè i tratti che definiscono l'opera d'arte in sé". Cfr. anche Anna Maria Porciatti, (1983: 16).

⁶ Umberto Eco, (1997: 280).

tratta dello stesso Vasa, ovvero designeremmo rigidamente come Vasa quello che non possiede più alcuna parte materiale dell’oggetto che era stato battezzato come tale?⁷.

L’opera di Joseph Kosuth, *Description of the same content twice. It was it* del 1986, potrebbe oggi non avere nulla dell’originale dal punto di vista dei materiali usati: con il passare del tempo, le luci utilizzate per la realizzazione sono certamente state sostituite. È, in sostanza, rimasto solo il progetto in una sua possibile realizzazione. Questo oggetto può a tutti gli effetti essere considerato un originale anche se privo della relazione di continuità fisica richiesta? A questo punto, suggerisce Eco, sono necessarie 3 condizioni:

- i) Che vi sia una sorta di continuità graduale,
- ii) Che sia possibile il riconoscimento legale ininterrotto,
- iii) Che vi sia una coerenza nella forma⁸.

L’opera di Kosuth ha goduto di una certa forma di gradualità nella sostituzione delle parti, ha mantenuto un riconoscimento legale interrotto dato dal fatto che l’opera ha mantenuto titolo e datazione senza soluzione di continuità e la forma è rimasta ovviamente la stessa.

Attenendosi a queste tre condizioni, è possibile riconoscere l’identità di un oggetto o di un prodotto artistico anche nonostante le numerose trasformazioni o sostituzioni che questo possa aver patito.

È fondamentale all’interno del nostro percorso individuare in questa strategia di riconoscimento, una chiave di lettura sia dell’identità dell’opera in relazione alla sua possibile autenticità⁹, come lo stesso Eco suggerisce per un brano musicale (“[...] la seconda suite di Bach che riconosciamo come la stessa anche suonata da interpreti diversi su violoncelli diversi e persino se trascritta per flauto dolce”)¹⁰, sia per un fondamento critico nell’interpretazione dei restauri delle opere d’arte.

In effetti, la complicazione si pone con forza nel caso in cui si debba affrontare teoricamente il tema della conservazione delle opere d’arte contemporanee in una prospettiva che sia accorta e orientata verso le problematiche di falsificazione.

⁷ Ivi, (1997: 281).

⁸ A tale proposito è necessario aprire una parentesi sul significato delle opere d’arte o di architettura *effimere*. Da un lato è senz’altro inoppugnabile l’atteggiamento di chi giudica *opera d’arte* un progetto architettonico mai realizzato (e perciò rimane opera d’arte nella carta, *unbuilt architecture*), dall’altro è necessario definire come si manifesti e sia possibile considerare l’autenticità o la riproducibilità di un oggetto che per sua natura rimane essenzialmente allografo ma che non si concretizza in una manifestazione, in una forma costante e ininterrotta. Prieto suggerisce l’esempio limite del Padiglione di Mies Van der Rohe per l’Esposizione del 1929 a Barcellona. Questo oggetto architettonico ha in effetti avuto vita brevissima, è stato distrutto pochi mesi dopo essere stato realizzato ma, in qualità di oggetto estetico ha avuto una straordinaria forza comunicativa sull’arte dell’architettura, effimera o meno, a seguire tanto che ancor oggi esiste un unico Padiglione di Mies Van der Rohe per l’Esposizione del 1929 e il fatto che si tratti di un’opera allografa e di conseguenza riproducibile, non mina la sua unicità.

⁹ Umberto Eco definisce che cosa sia l’attribuzione di identità (o autenticità) valutandone la possibilità di accerciamento in funzione di parametri diversi, di volta in volta contrattabili o contrattati.

¹⁰ Umberto Eco, (1997: 282).

Vi sono diversi motivi per confermare la pertinenza di una tale argomentazione del restauro all'interno delle nostre riflessioni sull'autenticità.

Come sostiene Basso Fossali:

Nel restauro si è spesso costretti a procedere per congetture, non sempre sostenute da documenti che possono inequivocabilmente attestare l'identità specifica originale dell'opera. I documenti filologici possono essere utilizzati come testi ri-generativi dell'integrità dell'opera; nel caso delle opere allografiche, il ritrovamento, per esempio, del progetto originale di una chiesa potrebbe portare a una reintegrazione delle parti perdute o addirittura all'ultimazione di quelle parti del progetto che non hanno mai trovato esecuzione¹¹.

Ma di che genere di opere si tratterebbe? Di restauri, di compimenti veri e propri o ancora di falsi storici?

Riportiamo alla memoria i casi come quello della *Sagrada Familia* di Gaudí oppure quello ancor più attuale perché finalmente realizzato della chiesa di *Saint Pierre a Firminy* di Le Corbusier.

Giovanni Garroni¹² affronta il problema di una definizione del *falso architettonico* che necessariamente deve prevedere eccezioni e deroghe rispetto alla definizione che di falso si può dare a oggetti mobili ed eseguibili da un singolo.

La natura riproducibile delle architetture, determinata dal loro possedere un sistema notazionale, fa sì che ogni esecuzione dello stesso progetto permetta di produrre delle copie, più o meno fedeli, di un *eventuale originale*. Il valore inferiore che si presume abbia una copia rispetto a un originale, è dovuto solo a una serie di circostanze storiche:

La copia prevede un originale cui fare riferimento e che viene, tramite essa, riconosciuto. La copia non può mai diventare originale, ma al massimo, in assenza dell'originale, divenire particolarmente pregiata. Nella copia è implicita la notorietà dell'originale e la fama, o la bellezza, o la significatività di questo ne costituiscono la base di valore. La copia di un originale di mediocre fama sarà essa stessa mediocre¹³.

Si pensi ancora ai casi celebri quali la copia del *Partenone* a Nashville, (Tennessee, USA) o alla *Venice* di Las Vegas.

Nel caso, dunque, dell'architettura pare esista questo limite fisico che fa sì che un falso non possa non essere copia solamente, svuotandosi di ogni intento fraudolento e avvalendosi del vincolo dell'immobilità per declinare ogni scopo doloso. Inoltre, il fattore della collaborazione necessaria tra varie competenze fa sì che crolli anche quel vincolo più propriamente relegabile all'autorialità e cioè di quella relazione, opera-autore, che abbiamo precedentemente definito necessaria affinché si possa parlare di autenticità auto-

¹¹ Pierluigi Basso Fossali, (2002: 209).

¹² Cfr. Giovanni Garroni in Paolo D'Angelo, (a cura di, 2006: 113).

¹³ *Ivi*, p. 114.

riale. Il luogo dell'architettura, che è spazio aperto, che è ambiente, la fa assomigliare più a un'opera concettuale, alla *land art* cui molto contribuisce e dalla quale spesso trattiene suggestioni e idee. Non vi è architettura che guadagni in autenticità mediante i dispositivi legittimanti dei luoghi quali il museo¹⁴. Per Garroni, il quale sostiene che “L'inevitabile dicotomia tra ragioni dell'oggetto (intenzioni e storia) e ragioni del tempo (percezione e senso) costringe sempre a un atto interpretativo che si fa forma”¹⁵, il restauro è l'unico processo attivo sull'opera che consente di poter parlare pertinentemente di falsificazione.

A quanto pare, da questo punto di vista, il completamento in cemento armato della *Sagrada Familia* di Gaudì sarebbe niente altro che una miscela sconcertante tra la realizzazione di un progetto utopico ormai muto, di un restauro che cancella la significativa incompiutezza dell'opera e di una “paradossale archeologia del contemporaneo”¹⁶.

Se vi è un aspetto generativo di originalità di un'architettura non originale, questo poggia sul fatto che, a differenza delle altre arti, l'architettura non autentica, o copiata, è sensibile più d'ogni altro falso agli effetti del tempo delle sue inclemenze e sedimenta su di se sentimenti collettivi che in un certo senso tendono, storicamente, a conferirle un'identità numerica riferibile all'efficacia passionale propria di un prodotto autentico. L'opera diventa opera comune, opera riconosciuta anche se non originale come facente parte del sistema artistico di un dato ambiente. Si pensi ai monumenti che decorano le nostre piazze, fatti e rifatti più di una volta. È da qui che diventa necessario riflettere su *cosa* sia l'opera prima, durante e dopo un restauro.

Non sempre infatti, l'opera d'arte *coincide* con quell'oggetto privo di compimento, a volte deturpato dal tempo o dall'uomo che lo fa sembrare un fantasma di ciò che era o avrebbe potuto essere. Quella che alcuni hanno sostenuto come unica possibilità di

¹⁴ Si vedano le prese di posizione in merito alla definizione di autenticità proposte nel secondo capitolo del presente lavoro.

¹⁵ Cfr. in Paolo D'Angelo, (a cura di 2006: 122).

¹⁶ *Ibidem*. Ne “La domenica di Repubblica” del 4 novembre 2007 (37), viene pubblicato un estratto da *El Pensamento de Gaudì* (a cura di Isidre Puig-Boada, Dux Editore, 2004). In questo breve passaggio, l'architetto si pronuncia in maniera esplicita riguardo alle possibilità imitative del genio umano: “Non si inventa nulla, solo si imita la natura” riproponendo quella direzione di pensiero propria della storica *imitatio* e sottolineando il ruolo puramente esecutivo dell'uomo-architetto. “Al mondo non si è inventato nulla. La fortuna di un'invenzione consiste nel vedere ciò che Dio mette davanti agli occhi di tutta l'umanità; guarda se non sono migliaia di anni che le mosche volano, eppure solo adesso noi uomini ce ne siamo accorti e abbiamo costruito gli aeroplani”. Ma che cosa avrebbe pensato Gaudì dell'*emulatio*? Si riferiva ironicamente sempre a Dio, se gli si chiedeva, durante i lavori, quando sarebbe terminata la sua opera: “Il mio cliente non ha fretta”. Ma Francesca Comotti (in *Sagrada e Infinita*, articolo comparso su “Il Giornale dell'Architettura”, n. 46, dicembre 2006: 5) afferma che “Non ci è dato di sapere come l'imprevedibile architetto catalano avrebbe terminato l'opera se non fosse morto in un incidente nel 1926, ma i suoi collaboratori portarono avanti il cantiere con l'aiuto dei disegni (la maggior parte bruciati durante la Guerra Civile [1936-1939, n.d.a.]) e dei modelli in gesso di cui Gaudì stesso si dedicò costantemente a partire dagli inizi del Novecento. Ed è proprio grazie a questi modelli, insieme ad alcune fotografie d'epoca scattate nel laboratorio [...] che è stato possibile procedere fedelmente al progetto originario”. Il direttore dei lavori di completamento, Joan Margarit, sostiene infatti che fondamentale per l'interpretazione fedele (contraddizione in termini, a nostro parere) è stato il rigore di Gaudì, che “stabili leggi logiche applicabili alla varie serie di elementi, che seguono sempre lo stesso criterio”.

non contraffare la storia altro non è che questa visione ontologico-feticista¹⁷ che troppe volte ha preferito la persistenza di un'identità numerica, alla quale sentirsi affettivamente legati, piuttosto che una restituzione alla funzionalità anche estetica dell'opera senza pretese di falsificazione.

Falsi e restauri sono legati anche da fattori meno implicati nella problematica dell'identità ma più ad aspetti pratici e in un certo senso linguistici.

Infatti:

i) da un punto di vista terminologico, nella letteratura del Rinascimento, ad esempio, *falso* significava solamente restaurato male¹⁸.

ii) da un punto di vista metodologico-tecnico: gli strumenti e le tecniche per restaurare, per produrre e per riconoscere un falso sono le medesime.

iii) da un punto di vista estetico i falsi (o le copie) possono anche essere quegli oggetti creati perché l'originale non esiste più, e il problema della sostituzione per la conservazione dell'arte si fa notevole. In quest'ultimo caso ci si avvicina alla problematica filosofica dell'identità che viene chiamata in causa dalla determinazione dello statuto dell'oggetto che sostituisce un originale assente.

In più, per l'aspetto più strettamente linguistico, non è sempre semplice marcare un confine semantico tra i termini restituzione, rifacimento e riproduzione (in quest'ultimo si avverte proprio odore di falso) e integrazione¹⁹. Per non parlare poi del limite del ritocco vero e proprio: in quale percentuale una integrazione estetica è rimedio ai fini di una lettura complessiva dell'opera e in quale altra invece diviene falsificazione? Inoltre, quanto vale il principio feticistico dell'originale a oltranza, dell'originale nonostante l'anti-estetico?

Per Cesare Brandi²⁰ il restauro è un intervento sull'opera volto a rimetterla in efficienza. Nel caso in cui si tratti di un prodotto artigianale o industriale rimetterla in efficienza significherà ristabilirne la funzionalità pratica mentre, trattandosi di prodotti artistici, restaurare significherà restituirne la funzionalità estetica e comunicativa. Brandi definisce il restauro artistico come ciò che costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità, estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro.

Il primo assioma per il lavoro del restauratore è relativo alla constatazione che si restaura solo la materia dell'opera d'arte (la sua struttura o i materiali e il suo aspetto); il secondo prevede l'obbligo che il restauro miri al ristabilimento dell'unità²¹ potenziale

¹⁷ Pierluigi Basso Fossali, (2002: 210).

¹⁸ Cfr. Massimo Ferretti, (1981: 131, 160, 168): "Contraffare è sinonimo di restauro ricompositivo. Nel Settecento, nel pieno dell'epoca degli scavi archeologici, la falsificazione era sinonimo di restauro di completamento. L'integrazione diventa una libera interpretazione compositiva".

¹⁹ Nella voce *Restauro* del *Dizionario di Arte* di Luigi Grassi e Mario Pepe, si nota fin da subito l'omonimia tra *reficere*, *instaurare*, *renovare* verbi che in latino significano rifare di nuovo, ristabilire e non restaurare.

²⁰ Cesare Brandi, (1963).

²¹ È importante sottolineare come Brandi definisca lo scopo del restauro con il termine unità in quanto le lunghe

dell'opera d'arte purché ciò sia possibile senza commettere un falso artistico o un falso storico e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo²². Ernst Gombrich²³ afferma che il restauratore non può che indirizzare le proprie azioni verso un male minore:

L'attore shakespeariano davanti a un distico rimato che non rima più per i mutamenti della lingua, il musicista davanti a orchestre in cui clavicembali originali debbono armonizzare con violinisti che usano archetti moderni, il traduttore di un libretto o il restauratore di edifici antichi, ognuno di essi deve decidere di volta in volta quale delle trasposizioni necessarie danneggerà meno ciò che egli considera l'unità delle relazioni cercata dall'artista. La tesi dei 'conservatori' ritiene semplicemente che le lente variazioni inevitabili dovute al tempo sono forse meno devastanti e lesive di questa preziosa interazione di quanto possa essere qualsiasi interferenza violenta.

Le due linee guida per un restauro per così dire consapevole stanno proprio nell'equilibrio tra le due istanze: l'istanza storica e l'istanza estetica e sappiamo bene quanto quello che Longhi chiamava *sudiciume vetusto*, e cioè la patina, sia stata oggetto di contese teoriche e pratiche nell'affrontare singoli casi di interventi conservativi. In un articolo pubblicato su "Repubblica" il 3 ottobre 2007, Salvatore Settis e Carlo Ginzburg

dispute tra le due diverse fazioni di restauratori (quelli più storici e quelli più estetici) hanno avuto fondamento in questo semplice anfratto teorico. Giovanni Urbani, ad esempio, in un articolo dal titolo *Una riflessione filosofica sul tema delle contraddizioni tra conservazione e ripristino* pubblicato in *Scienza e Teoria del Restauro*, p. 16, ha puntualizzato, addentrando nelle sfumature della teoria estetica del restauro che il fine ultimo del restauro è la "conservazione del messaggio" contenuto nella materialità dell'opera in qualunque stato essa si trovi e che, al fine di saper valutare correttamente quale tipo di intervento attuare, è necessario che si precisi preventivamente il "concetto di stato di conservazione". Recuperare il testo originale dell'opera, è anche lo scopo primo delle teorie sul restauro di Roberto Longhi che, in *Critica d'arte e Buongoverno*, (1940) invita a riflettere sul fatto che le opere d'arte sono degli oggetti che la condizione materiale ha dotato di un vita a scadenza più breve di quella dei testi (li chiama monumenti) letterari. A tale proposito, il restauro di rivelazione sarebbe un restauro volto alla cancellazione di tutto quello che c'è stato tra la realizzazione dell'opera e il momento della sua attuale fruizione. Per Longhi le patine sono *sudiciume vetusto* e tutto ciò che mira a conservare la traccia del tempo negli artefatti sarebbe un banale atteggiamento romantico-nostalgico. Per Longhi dunque sarebbe possibile e auspicabile riportare mediante il restauro l'opera nelle condizioni in cui si trovava al momento in cui è uscita dalle mani del suo creatore senza in tale maniera produrre un falso storico. Per ulteriori approfondimenti sulle diverse posizioni si rinvia a Alessandro Conti (1988, 1996), Roberto Longhi (1940, 1948, 1951), Cesare Brandi (1963), e Pico Cellini (1992). Per una panoramica sul problema da un punto di vista storico e meno coinvolto si veda Massimo Ferretti.

²² A tale proposito ci sovviene il caso del restauro degli affreschi della Cappella Ovetari di Mantegna a Padova. Gli affreschi furono distrutti l'11 marzo del 1944 da una bomba che non risparmiò gran parte della Chiesa degli Eremitani e nel 2006 terminarono i lavori di recupero dei tasselli e di ricollocazione in sito mediante un sofisticato sistema informatico che facilitava la individuazione della posizione degli ottanta mila pezzi rispetto all'insieme. Lo storico dell'arte Carlo Quintavalle non si risparmiò l'epiteto di finto restauro adducendo come motivazione il fatto che l'esito dei lavori non restituiva affatto l'opera del Mantegna, nemmeno in minima parte e che era secondo lui il caso di chiedersi "fino a che punto è giusto cercare di recuperare un'opera perduta?" Per Quintavalle non vi è stato alcun recupero, alcuna rinascita ma semplicemente un restauro atipico ai limiti del falso. Paolo Coltro, *Chi vuole fare a pezzi Mantegna?*, in "La Tribuna", 12 dicembre, 2006.

²³ Cfr. Alessandro Conti, (a cura di, 1962: 129).

chiedevano una moratoria dei restauri in corso in Italia in quanto il concentrarsi dei finanziamenti privati per gli interventi di restauro sulle opere d'arte famose per puro scopo propagandistico, metteva seriamente a repentaglio la salute del patrimonio culturale.

La nozione di tempo pittore fondava le proprie ragioni sul fatto che sarebbe solo tramite questa stratificazione organico-fisica che il tempo lascia sulle opere a rendere giustizia sia al concetto di antichità, dal quale un'opera qualunque trae un determinato valore²⁴, sia dal fatto che cancellando mediante puliture approfondite le tracce dei fumi di candela, di polvere, di umidità dalle opere si procederebbe inesorabilmente a una falsificazione storica, si pretenderebbe di far credere che il tempo non sia passato, che lo sporco non si sia depositato e che l'opera conservi quell'aspetto smagliante che aveva nel momento in cui fu ritenuta compiuta²⁵.

La cosiddetta patina è stata definita, a tale proposito, da Jaques Fontanille come l'espressione sia del tempo che passa, sia del tempo che dura e funziona, essendo un rivestimento dell'opera pittorica come superficie di iscrizione semiotica per *ritenzione* di tracce, dove le candele lasciano il segno della propria presenza, e per *protensione*, prefigurando e suggerendo quindi possibili usi futuri. La patina mina però alle funzioni dell'opera, come sostiene sempre Fontanille, la forma e la struttura (che è ciò che consente all'opera di funzionare) sono strettamente connesse e se la forma è oscurata, resa difficilmente leggibile, allora ne risente anche l'efficacia comunicativa. Questa resa, l'effetto finale del tempo e del deposito sull'opera, è una memoria: "La superficie di iscrizione, insomma, è la *memoria figurativa* di un universo semiotico: essa è il rivestimento formato dalla totalità dei ricordi di stimoli, interazioni e tensioni subite dalla figura-corpo"²⁶.

Anticare, inoltre, è senz'altro un processo di falsificazione, significa far sembrare antico ciò che non lo è mediante l'applicazione di alcune sostanze sulle opere. Le operazioni che i restauratori conducono sulle opere non sono dissimili da quelle del falsario *tout court*. Basti vedere come ne trattavano a livello anche teorico Eric Hebborn oppure lo stesso Icilio Federico Joni nelle loro pubblicazioni.

La procedura tecnica, di lavorazione vera e propria dell'artefatto parte per entrambe le competenze da un medesimo assunto teorico: la simulazione, l'inganno visivo dove, simulare il tempo con lo sporco e le cretture, utilizzare materiali che non destino sospetto e mascherare l'attualità dell'intervento diventano stratagemmi inevitabili²⁷.

²⁴ Cfr. cap. 2, § 2.3.

²⁵ Cfr. Alessandro Conti (a cura di, 1988).

²⁶ Jaques Fontanille, (2002: 72 e segg.).

²⁷ Per approfondire tale metodologia sia tecnica che diagnostica, rinviamo allo studio condotto da Gerry Hedley, (1993) *Art, science and ambiguity*, raccolto in *Measured opinions: collected papers on the conservation of paintings*, Londra.

4.1.1 Il restauro del contemporaneo

Il silenzio non fa testo?

È nell'invisibilità del loro operare che falsari e restauratori raggiungono efficacemente il loro intento. Che si tratti di ingannare riguardo l'epoca di produzione di un dato oggetto artistico o che si voglia far credere che un dipinto sia stato eseguito da un noto artista, la strategia di occultamento del gesto o dell'intervento è la medesima.

Vi sono diversi livelli su cui condurre le riflessioni sull'atteggiamento del falsario e le specificità del restauro estetico, detto anche mimetico o invisibile, volto al ripristino formale completo dell'opera ma, in entrambi i casi, le strategie efficaci sono quelle che consentono di rendere le operazioni indistinguibili e l'identità del loro autore nascosta. Infatti, simili a quelle del restauratore, la competenza e l'intenzione del falsario sono volte contemporaneamente alla dissimulazione del suo contributo e alla simulazione delle tecniche altrui o degli effetti del tempo sulle opere. Ciò non toglie la possibilità di riconoscere nel restauratore una forte somiglianza con l'esperto. In fin dei conti restauratori ed esperti utilizzano le stesse tecnologie di indagine e le stesse strategie operative ai fini pratici di conoscere il materiale che hanno al vaglio²⁸.

È particolarmente interessante, a questo scopo, citare un esempio di quel tipo di restauro definito per l'appunto invisibile il quale, nell'assoluta dissimulazione del suo intervento raggiunge l'efficacia illusoria voluta: l'opera, al termine delle operazioni sembra apparentemente ben conservata, intatta.

Questo tipo di atteggiamento è stato oggetto di pungenti e annose dispute tra i sostenitori di un restauro più palese, più onesto se si vuole – volto alla conservazione delle tracce del tempo e del restauro sull'opera – che si scontravano con i sostenitori invece dell'istanza estetica – volta al ripristino completo delle intenzioni dell'autore (*sic*) mediante la ricostruzione formale delle lacune –. Il dibattito verteva in sostanza su quali fossero i criteri di mantenimento dell'autenticità, proprio per il fatto che sussiste concretamente una zona operativa e concettuale in cui restauro e falsificazione *tout court* si sovrappongono.

Il rifacimento di parti mancanti, la cosiddetta integrazione mimetica per induzione delle lacune, può essere in effetti considerata come una falsificazione parziale dell'opera. Il restauratore deve generare, a tale scopo, un suo regime di invisibilità e garantire il suo totale anonimato. L'effetto è ottenuto facendo in modo che il suo operato sia indistinguibile dal resto ovvero dalle parti integre che circondano l'intervento e che a loro volta vengono prese a modello, mimando il modo in cui sono state realizzate, utilizzando preferibilmente gli stessi materiali, gli stessi strumenti e le stesse tecniche.

Al contrario di un artista che intenda manifestare la propria *mens* produttiva, il re-

²⁸ Cfr. cap. 3, § 3.2 e § 3.2.

stauratore deve lavorare per sopprimere ciò che lo contraddistingue e lo farebbe riconoscere, annientare la messa in scena del proprio operato e delle tracce che potrebbe lasciare a lavoro compiuto, cancellare, dunque, ogni possibile autorialità²⁹.

Per la realizzazione di una reintegrazione estetica, è necessario che anche i segni del tempo lasciati sul resto della superficie, la patina, il sudiciume vetusto, vengano mimati nel brano nuovo mediante quegli incredibili stratagemmi di pseudo-danneggiamento dell'opera: ecco che compaiono le crettature (il *craquelé*) eseguite *ad hoc* con punte di spillo o arrotolando le tele per stropicciare il colore e piccole macchioline di sporco vengono realizzate con spruzzi di pennello dalla setola rigida determinati da rapidi movimenti dei polpastrelli, infine velature in bruno trasparente abbassano e uniformano i toni simulando la patina e donando quell'impressione di vecchio che tanto rende verosimile l'intervento. I colori troppo brillanti rivelerebbero in un colpo d'occhio la recente fattura e la superficie troppo piana e smagliante tradirebbe irrevocabilmente gli intenti del restauratore-falsario. Come si diceva, ai fini posti, è necessario scegliere sempre i materiali giusti: ad esempio né il blu di Prussia, né il bianco di zinco erano usati prima del Settecento e il blu di cobalto e il giallo di cadmio sono invenzione dell'Ottocento. Addirittura possono essere utilizzati materiali provenienti da opere coeve, come pezzi di tela, telai, tavole e chiodi. Icilio Federico Joni³⁰ concluse così le sue istruzioni per la realizzazione di un buon falso: "Fatto questo, si applicava la tela su una vecchia tavola con della buona colla e l'*illusione* era quasi perfetta".

Dunque, nulla può essere lasciato al caso, l'inganno può essere smascherato solamente se qualche dettaglio è sfuggito alla sapiente cautela operativa del falsario oppure, solamente mediante l'utilizzo di quelli che abbiamo già visto essere gli strumenti scientifici dell'*expertise*: lampade di Wood, raggi x, analisi microchimiche dei colori che si rivelano essere i più spietati nemici del lavoro di reintegrazione mimetica e sono gli strumenti di localizzazione non visiva che da soli possono evidenziare le zone ritoccate o le falsificazioni complete.

I metodi di un restauro votato all'istanza della storicità, cioè non ingannevole, non mimetico, saranno allora quelli che consentono all'osservatore di distinguere *immediatamente* le zone dell'opera che hanno subito un intervento e ciò è reso possibile attraverso l'uso di una scala di intervento graduabile tra il mantenimento del danno visibile, consolidando le parti rimaste, e la quasi imitazione della materia circostante, prolungando le caratteristiche di ciò che circonda la lacuna al suo interno senza soluzione di continuità.

Nel primo caso, le lacune vengono colmate con materiali e tecniche diversi da quelli dell'opera originale: il tratteggio ad acquerello serve per mitigare il disagio che una mancanza può creare all'osservazione complessiva, per consentire una lettura senza pesanti

²⁹ Dissimulare se stesso dietro un segreto, dietro una maschera, annullare ogni tipo di individualità, rendere sé e il proprio lavoro assolutamente impercettibile. Il gioco, di conseguenza, vale finché il restauratore interviene *come se* fosse l'autore dell'opera, finché conserva le capacità camaleontiche di adattarsi a ogni circostanza, a ogni dipinto, a ogni periodo storico.

³⁰ Cfr. cap. 3, § 3.1.

distrazioni. Una lacuna è, in effetti, una interruzione formale indebita, dal più o meno grave potere di disturbo e diviene presto una figura a cui l'opera fa da fondo. Segnalando la presenza di questa lacuna, ma abbassandone la forza visiva, si ottiene un risultato filologicamente più sano.

I contorni, visibili, accentuati o addirittura prodotti attorno a una lacuna per incarnare immediatamente la mole, sono un dispositivo conservativo fondamentale³¹.

Camuffandosi da non-intervento, il restauro mimetico, ottiene efficacemente il suo scopo. Infatti è facile pensare a come i falsari, imitando alla perfezione le opere d'altri, padroneggiando agilmente strumenti, tecniche, materiali e generi, siano in grado di far passare ciò che è loro per opera d'altri, di persuadere anche l'esperto e il collezionista manipolandoli dal punto di vista cognitivo e passionale.

Infatti, il nascondimento di responsabilità per una parte di un'opera è l'intento primario del restauratore secondo l'istanza estetica, il nascondimento della responsabilità per la totalità di un'opera è lo scopo unico del falsario per definizione. Carlo Ragghianti ha avuto occasione di affermare, nella prefazione del famoso volume di Otto Kurz:

Se il falsario si considera spesso un mago, capace di rivaleggiare con i grandi maestri antichi, possessore di capacità d'eccezione ed inoltre di segreti e di specifici risuscitati dall'oblio o dall'ignoranza, nel restauratore si osserva spesso la medesima psicologia. È noto del resto che in molti casi le due attività son dovute alla stessa persona³².

Un'attenzione particolare merita la riflessione sugli interventi di conservazione nel contemporaneo dove c'è meno tolleranza per le alterazioni rispetto che nell'antico. Se la percezione complessiva dell'immagine è, sì, il primo importante passo, nel contemporaneo si pongono nuovi quesiti ai quali dover rispondere: questi artefatti sono stati realizzati come “pezzi unici” la cui originalità è legata ai materiali costruttivi anche quando questi sono fragili e deperibili, anche quando l'autore ha previsto e teorizzato per il suo lavoro una vita effimera e ha ipotizzato l'importanza estetica dell'azione del tempo su di esso. Pensiamo a materiali come il grasso animale, i semi di girasole di Kiefer, lo zucchero, i vegetali. Heinz Halthofer, esperto restauratore del contemporaneo sostiene che:

Al giorno d'oggi [...] non basta più conoscere i materiali e padroneggiare le tecniche del restauro per fare un lavoro a regola d'arte. È ormai necessario penetrare profondamente nell'universo intellettuale, nella filosofia degli artisti³³.

³¹ In natura la dissimulazione dei contorni e l'assunzione dei colori in totale continuità con lo sfondo è una tattica fondamentale. Pare che lo stesso valga per i falsari che hanno però, motivazioni meno nobili: depistare un acquirente, illudere un conservatore o, perché no, per puro scopo ludico. Ma il parallelo tra le tecniche di dissimulazione e mimetizzazione di prede e predatori e di opere e autori non è semplicemente una metafora che consente di arricchire di senso vicendevolmente le parti in gioco.

³² Cfr. Carlo Ragghianti in Otto Kurz, (1961).

³³ Cfr. Oscar Chiantore e Antonio Rava, (2005: 14).

Non si tratta dunque semplicemente di intervenire per ristabilire una certa unità, ma è imprescindibile che l'effetto di senso voluto dall'artista sia tenuto a mente nelle proposte conservative da adottare.

Anche nelle opere d'arte contemporanea, comunque, capita che il restauro sia volto per lo più alla riduzione dell'impatto della lacuna sull'opera o al recupero di opere soggette ad atti vandalici.

Nel caso si dimostri necessario intervenire con procedimenti di reintegrazioni pittoriche, vengono presi accorgimenti che molto hanno imparato dal restauro dell'antico prossimo alla falsificazione ma, in ogni caso, l'intervento non assume il tono competitivo con l'originale di un tempo.

Le grandi tele monocrome di Barnett Newman sono state più di una volta sfregiate da atti vandalici inconcepibili. Nel caso di *Cathedra* del 1951, per il quale si ripeteva il problema posto la prima volta con un monocromo rosso, lo squarcio provocato da un coltello richiedeva una riflessione di tipo teorico sul tipo di intervento da adottare. Si decise, infine, di recuperare l'opera mantenendone le caratteristiche originarie e occultando il più possibile i danni e gli interventi di restauro atti a ripararli. Si ristabilirono non sono le condizioni strutturali ma anche quelle estetiche, cromatiche e di testura. L'opera, al termine dell'intervento di restauro, divenne indistinguibile da quella realizzata da Newman, o meglio, da come si presentava una volta uscita dal suo atelier.

È così che possiamo sostenere che il lavoro del restauratore e, come e più di lui, del falsario, si svolge nell'ombra, al seguito delle indicazioni implicite dell'artista e dell'opera su cui deve lavorare. Egli sa persuadere il suo interlocutore sulla bontà del suo lavoro, confonde le idee, diviene efficace nella perdita dell'individualità e i suoi stratagemmi, convincono, illudono, giocano su piani visivi, cognitivi e passionali.

Un fatto particolarmente efficace viene narrato in un quotidiano nazionale³⁴.

Un convegno all'Istituto Centrale di Roma apre prospettive inesplorate. I casi di Burri e Koons. La sfida: restaurare il contemporaneo. La chimica aiuta a salvare i nuovi materiali. Prendi Jeff Koons, l'artista vivente più quotato del pianeta (23.6 milioni di dollari per *Hanging Heart*). Tempo fa uno dei tre palloni dell'opera *Three ball 50/50 tank* esposta con orgoglio al Moma di New York (tre palloni appunto, immersi in un acquario, "simboli di purezza, vita e perfezione" secondo l'autore) si sgonfia. Panico tra i curatori: come restaurare questo capolavoro? Poi, l'uovo di Colombo: telefoniamo a Jeff Koons che risponde: "Nessun problema. Scendo qui da Adidas, ne compro un altro e ve lo mando". Altra scena, molti anni fa alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Una plastica bruciata di Burri comincia a perdere un brandello. Anche lì, curatori nei guai. Ma Burri è ancora vivo. Altro uovo di Colombo... Telefonata. Il Maestro arriva, guarda, stacca il pezzetto con la mano: "Va benissimo anche così. Arrivederci". [...]

Basile, che è pronto a giurare su una "accresciuta sensibilità generale sull'arte con-

³⁴ Cfr. Giuseppe Basile ne "Il Corriere della Sera", venerdì 13 giugno 2008, p. 53.

temporanea e quindi anche sul restauro” ricorda il primo caso di non-restauro:

Nel 1985 la Sfera Grande di Pomodoro, per colpa della cattiva installazione del 1969 realizzata a colpi di cemento, diventò non restaurabile nonostante la nobiltà della lega statuaria del bronzo. Dovemmo ricorrere ad una nuova fusione. Lì mi si spalancò un mondo nuovo nel campo del restauro.

Una nuova fusione significa, in sostanza, una sostituzione ed è proprio quest’ultima a rendere particolarmente necessaria la riflessione sul concetto di autenticità nel contemporaneo.

Se per l’arte del passato, l’arte per la quale non è possibile consultare l’autore e non è possibile neppure, in linea generale, immaginare quali fossero le sue intenzioni (e dunque, come se l’opera fosse appena realizzata), la disputa tra i due principali orientamenti ha condotto verso esiti inaspettati della collaborazione tra scienza e filologia. Per il nostro presente artistico le competenze in causa e i poteri degli esperti sono da riformulare, rivedere, ri-questionare a ogni caso studio. “Tout se passe comme si les artistes qui ont le plus marqué l’histoire par leurs innovations étaient aussi ceux qui posent les pires problèmes aux restaurateurs”³⁵ sostiene Nathalie Heinich. Pensiamo ad esempio ai *papiers collés*, alle opere di Beuys, alle caramelle di Felix Gonzales Torres, al ghiaccio di *Fluids* di Allan Kaprow o alle foglie di insalata della scultura che mangia di Giovanni Anselmo.

Tutti questi esempi hanno a che vedere con ciò che Nelson Goodman sosteneva riguardo all’unicità di alcune opere d’arte: in questi casi, l’oggetto è solo la declinazione materiale di un concetto astratto che è esso stesso opera d’arte, per cui ogni sua realizzazione, ad alcune condizioni, ne è una valida interpretazione. Se il restauro fosse dunque in grado di assolvere a queste condizioni, il restauratore sarebbe il *medium* tramite cui l’opera è possibile, sarebbe investito di una particolare di funzione autoriale: sostituirebbe alcune parti, correggerebbe alcune deviazioni organiche della materia, sostituirebbe il tutto ai fini di perpetuare l’efficacia comunicativa dell’opera.

Uno spunto di riflessione ulteriore ci viene offerto dalla musica e dalle teorie che supportano il procedere pratico delle trascrizioni degli spartiti³⁶. Vi sono brani musicali di autori noti che oltre ad avere una lunga tradizione di interpretazioni orchestrali registrate, magari eseguite da autorevoli orchestre dirette da grandi maestri, vengono riconosciute

³⁵ Cfr. Nathalie Heinich, (1998: 114).

³⁶ La validità delle proposte teoriche fin qui condotte si nutre sostanzialmente del fatto che esiste un livello su cui tutte le arti, senza eccezioni di sorta, siano suscettibili di una medesima lettura e di una medesima interpretazione dal punto di vista dei concetti di autenticità e restauro. La musica, come l’architettura, così come la pittura o la scultura, a fusione o a scalpello che sia, è un’arte che al di là della sua presenza materiale nello spartito, vive una dimensione astratta (modo di immanenza) che è ciò che la costituisce, ben più della sua realizzazione ed è su questo livello più astratto che si colloca la sua presa di autenticità, la sua relazione a una forma di autorialità e il suo valore artistico. Se non fosse possibile stabilire un parallelo istruttivo e costruttivo tra le arti su tale fronte, sarebbe impossibile formulare un modello teorico e le possibilità euristiche si ridurrebbero al vaglio pratico dei singoli casi senza la possibilità di condurre una teoria motivata e pertinente, che è invece ciò di cui il contemporaneo sente l’estrema urgenza.

in quella che a un certo punto della loro storia è stata la migliore esecuzione. Ma vi sono brani, recuperati negli archivi, scoperti nelle dimore dei loro scomparsi compositori, recuperati in carteggi inediti che mai sono stati suonati e che si ritrovano così a essere privi di una materialità che ne garantirebbe la forma. Una lacuna in uno spartito musicale equivale a un silenzio e se in un dipinto è possibile scegliere il grado di mimetizzazione da effettuare su una certa mancanza, in musica ciò diviene molto complesso: da un lato la lacuna musicale è silenzio, dall'altra non vi sarebbero sempre elementi circostanti ai quali uniformare il vuoto per renderlo meno ostacolante alla comprensione complessiva. Se il lavoro filologico per induzione permette al limite di risalire alle parti riconoscibili, la scelta di un'uniformazione dei toni, annienterebbe l'identità specifica del brano snaturalizzandolo e deformandolo senza rimedio. Anche in musica il problema dell'autenticità è fondato, molto più che in rapporto alla semplice paternità di uno spartito fisico in quanto, come per le altre arti, è nell'esecuzione che si rende fruibile e che per tale fine è a volte necessaria e prevedibile *in extremis* la sostituzione anche parziale di alcune tracce assenti. "Il silenzio non fa testo?"³⁷.

4.1.2 Sostituire è meglio che curare?

*Temo di non essere in grado di rispondere
in modo soddisfacente alla vostra richiesta
di 'dire in breve qual è la mia posizione' sul problema
dei facsimili, ciò che avrei da dire in merito non essendo
breve e non contenendo alcuna presa di posizione.*
Erwin Panofsky

La sostituzione è un caso limite dei tipi di restauro che convoglia l'attenzione su di sé per il disagio che si prova a definirlo tale e per la frequenza con la quale viene operato negli ultimi tempi.

André Chastel³⁸ diceva che la qualità di una copia antica poteva essere determinata dall'eventuale possibilità che questa sostituisse, per una ragione o per un'altra, l'originale. Quando l'operato del copista non si limitava a imitare ma riusciva a eguagliare l'operato dell'autore dell'originale, allora era lecito ipotizzare una sostituzione, se necessaria, e da questa ipotesi traeva valore e consenso sociale la copia stessa.

Ma è nelle pratiche di restauro attuale, che ci si orienta sempre più spesso verso l'utilizzo della copia sia a fini conservativi che di conoscenza filologica come nel caso del mancato elemento di una collezione, esempio di cui abbiamo già brevemente trattato.

Accade infatti che l'originale venga collocato all'interno di un museo, decontestua-

³⁷ Cfr. quanto riportato in cap. 1 § 1.1 in merito ai diversi livelli di autenticità di un brano musicale illustrati da Franco Fabbri.

³⁸ Cfr. cap. 2.

lizzato, sradicato dal luogo che ne ha concesso o motivato la generazione e posizionato in una teca di vetro in atmosfera protetta mentre, nell’ambito d’origine che il più delle volte non consente di preservare l’opera, viene installata una copia assolutamente fedele, un oggetto che qui chiameremo facsimile in quanto garantisce l’efficacia funzionale (comunicativa) essendo un vero e proprio clone dei tratti pertinenti a questo scopo.

A volte si ricrea, nel museo, anche una copia dello spazio in cui si trovava l’originale, si simula l’ambientazione, l’architettura contestuale all’interno della quale quell’opera si trovava prima di essere trasportata. Un buon esempio di questo modo di presentare la copia è stato dato dalla mostra *Etruschi. Antiche metropoli del Lazio* al Palazzo delle Esposizioni a Roma, in cui la simulazione dell’ambiente circostante alle opere e dell’assetto architettonico nel quale queste erano posizionate in origine, è stata finemente ottenuta.

Questi facsimili, di cui si conoscono effettivamente moltissimi esempi relativi alle antichità greche o latine, non sono altro che moltiplicazioni fedeli delle identità specifiche di cui l’originale è dotato. Mediante la loro installazione, si perseguono puramente fini di accessibilità e fruizione che nulla hanno a che vedere con problematiche di autenticità e falsificazione. Lo vedremo nei dettagli ma, l’intento doloso della contraffazione non muove questo tipo di produzioni e dunque non viene messa in causa alcuna considerazione valoriale sulla eventuale non autenticità. L’operazione sostanziale è volta alla conservazione dello stato attuale delle opere, senza intervenire direttamente su di esse, invasivamente, ma invitando i fruitori all’operazione di adattamento che una replica, tanto più se non perfetta, richiede.

Diverso solo nelle sfumature, il caso dell’insediamento sostitutivo di una copia nel contesto d’origine si distingue dalla produzione di facsimili o di versioni digitali che possano essere agevolmente definite riproduzioni e che abbiano come scopo quello di essere strumento di conoscenza e di tramando ai posteri.

Helmuth Ruhemann³⁹ in *La pulitura dei dipinti, problemi e prospettive* sostiene l’ipotesi di generare una campagna di riproduzioni a grandezza naturale (l’identità delle dimensioni sappiamo essere la condizione legale affinché una semplice copia divenga falso) dei capolavori presenti nel museo con lo scopo di preservarne il ricordo “nel caso in cui andassero perduti in una guerra atomica [...]” e aggiunge “Il compito della stampa a colori sta divenendo per l’umanità importante come quello del telegrafo senza fili”⁴⁰.

In un testo del 1930 che nei contenuti può assurgere a capostipite di questo atteggiamento post-moderno, Erwin Panofsky sostenne che era possibile mediante una riproduzione comprendere l’originale⁴¹. Sottolineiamo che era il 1930, dunque circa due

³⁹ Helmuth Ruhemann è stato la guida ideologica delle scelte di restauro compiute alla National Gallery dove nel 1947 fu allestita la mostra *An Exhibition of Cleaned Pictures*.

⁴⁰ Alessandro Conti, (1962: 91).

⁴¹ “Michael Diers ha avuto il merito di ricostruire la polemica sul facsimile che divide le città anseatiche nel ’30, di reperire l’introvabile testo di Panofsky e riprodurlo nel volume V, 1986, dello *Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, rivista dal nome assai evocativo di “Idea; significato e materia” sono già infatti nello scritto di Panofsky, i duellanti continuamente pronti a scambiarsi le posizioni”. Carlo Bertelli in “Eidos. Rivista di arti, letteratura

anni dopo la pubblicazione in francese del celebre libro di Paul Valéry, *La conquête de l'ubiquité*, in cui lo scrittore abbracciava felicemente le possibilità di un passaggio a un regime quasi allografico della pittura, ma sei anni prima del celebre saggio di Benjamin e inoltre fu precursore in un certo senso anche delle idee esposte da André Malraux in *Les Voix du Silence*⁴² del 1951.

In questo testo, l'atteggiamento pratico e anti-romantico di Panofsky si impone e si configura quasi come una profezia. Egli critica l'atteggiamento moralistico di cui pare si sia sempre abusato nei confronti della riproduzione delle opere d'arte e, fondamentale, suggerisce di considerare le riproduzioni di facsimili non come un pericolo "per i nostri beni più sacri" ma di considerarli come una conquista tecnica con vantaggi e rischi, con limiti e possibilità connaturati. Egli ritiene che entrambe le tesi, sia quella dei fanatici per l'originale che quella dei facsimilisti siano confutabili in quanto non è vero ciò che questi due atteggiamenti ritengono fondante e cioè che sia possibile in un caso e deprecabile nell'altro, per la riproduzione, mistificare l'originale: originale e riproduzione sono due oggetti diversi, dalle caratteristiche diverse e con scopi diversi:

Il significato oggettivo di facsimile sta in qualcosa di affatto diverso e che potrebbe apparire assai ovvio, anche se all'apparenza lo si dimentica, e che è di essere una buona riproduzione, in cui l'accento sia posto tanto su buona che su riproduzione⁴³.

L'altra cosa da tenere bene a mente per Panofsky è che, anche incaricando il facsimile di un valore formativo, (per la possibilità di fruire del patrimonio artistico anche a grande distanza dai luoghi in cui le opere sono conservate) è la capacità di distinzione del fruitore che deve mantenersi al passo con l'innovazione delle tecnologie di riproduzione.

Ma la nozione davvero critica, portata alla luce da Panofsky in questo saggio, è data dal fatto piuttosto curioso che lo studioso, nel vagliare le possibilità tecniche di riproducibilità di un'opera d'arte, non abbia posto alcun accento sulla differenza linguistica tra pittura e musica. Infatti, diversamente dalla posizione più analitica relativa alla considerazione fondante della presenza di un sistema notazionale che consenta una certa forma *corretta* di riproduzione rispetto a un'altra, per Panofsky si tratta di consimili, di arti equivalenti e in più di una occasione pone il parallelo tra suono e immagine, tra voce e acquerello.

Anche per la musica è necessario essere al cospetto dell'originale per goderne, perché l'originalità è un ingrediente che non è sostituibile ma che è pur sempre solo un ingrediente dell'atto estetico che si compie nell'originale:

Il paragone di cui ci siamo finora avvalsi fra un facsimile (di un acquerello) e un disco è

e musica", anno IV, n. 7, dicembre 1990, Asolo, Edizioni Asolo Arti, p. 4.

⁴² George Duthui, (1956) come ricorda Gérard Genette si scagliò contro questa presa di posizione di Malraux sostenendo che in tale modo egli si sarebbe macchiato della colpa di essere l'affossatore della vera relazione artistica, di cui Benjamin aveva il merito di piangere la scomparsa.

⁴³ Erwin Panofsky, (1990: 5).

tanto più lecito in quanto in entrambi i casi la singolarità organica irripetibile della prestazione artistica viene riprodotta meccanicamente con l'aiuto delle leggi naturali e, in base a questa riproducibilità, viene moltiplicata⁴⁴.

Ciò che rimarrebbe della differenza tra i due linguaggi artistici in relazione alla loro moltiplicabilità, sarebbe solo il fatto che nel caso della pittura, tra originale e riproduzione vi sarebbero fraposte persone (incaricate alla scelta del tipo di riproduzione da eseguire) mentre per la musica sarebbe tutto più meccanico così come lo è per la sua generazione. Intuendo forse ciò che sarebbe accaduto in futuro, nel 2007 nell'Isola di San Giorgio⁴⁵, Panofsky dichiara inoltre che l'unico modo per accettare come massimamente corrispondente all'originale un facsimile, sarà la *meccanizzazione integrale* del processo di riproduzione⁴⁶.

Da un punto di vista più strettamente connesso alle problematiche di restauro vi è la necessaria constatazione che anche i facsimili a un certo punto avranno bisogno di essere restaurati e che comunque, essendo l'originale composto da materiali diversi da quelli del facsimile, arriverà prima o poi il momento in cui saranno inconfondibili a causa dell'invecchiamento specifico e diversificato di ciascuno. Per lo stesso motivo, quando l'opera originale perderà le caratteristiche ricercate dal gesto dell'artista a causa di vecchiaia, perdita di parti o cadute di colore avrà perso inevitabilmente anche la sua parte che al facsimile si relazionava. Panofsky conclude così:

[...] desidero e spero che si possano fare riproduzioni sempre migliori e che – non già ciò nonostante, ma proprio per questo – vada formandosi la capacità di distinguerle dagli originali e di sperimentarle per quel che sono – non già ciò nonostante, ma proprio per questo – proficuamente e, talora, con piacere. Se mai si dovesse arrivare al punto che nessuno sia più in grado di fare questa distinzione, se l'opera dell'uomo e l'opera della macchina divenissero di fatto identiche allora non sarebbe morta tanto la comprensione dell'arte, quanto l'arte. E non sarebbe morta a causa delle riproduzioni⁴⁷.

Come ricorda Pierluigi Basso Fossali⁴⁸, Goodman proponeva di salutare un concetto così *flou* come quello di aura con *aura-voir* e siamo certi che nel nostro presente, coadiuvato con tecnologie allora inimmaginabili, non si tratterebbe semplicemente della necessità di redarguire i nostalgici o i feticisti ma avrebbe risvolti ben più concretamente orientati verso la conservazione, l'archivistica e la conoscenza nella forma più democratica e inter-

⁴⁴ *Ivi*, p. 6.

⁴⁵ Ci riferiamo al ritorno delle *Nozze Di Cana* nel refettorio del Convento dell'isola veneziana di cui parleremo nel prossimo paragrafo e a cui Adam Lowe ha dedicato l'introduzione.

⁴⁶ Come non ricordare a questo punto la sorpassata distinzioni tra le arti dello spazio e le arti del tempo?

⁴⁷ *Ivi*, p. 10.

⁴⁸ Cfr. Pierluigi Basso Fossali, (2002: 211).

disciplinare possibile. Vi sono ad esempio dei siti internet⁴⁹ in cui chiunque può accedere alle opere d'arte catalogate ed è a portata di tutti l'accesso ai minimi dettagli delle opere.

L'*Ultima Cena* di Leonardo da Vinci dimostrava segni di cedimento del colore e del supporto già a tre anni dal giorno in cui il pittore la ritenne compiuta ed egli stesso si rese conto che il processo di decadimento iniziato sarebbe stato irreversibile. Mai avrebbe potuto immaginare che mezzo millennio dopo il suo capolavoro sarebbe stato fotografato con bel 1677 scatti uniti in una unica immagine a 17 miliardi di pixel che permettono oggi di studiarne i più piccoli tocchi di pennello. Lo scopo di questa archiviazione digitale è stato prevalentemente quello di mettere a disposizione di chiunque alcune parti altrimenti invisibili e, non di secondaria importanza, di rendere probabilmente immortale un'opera che altrimenti non sopravviverebbe ancora molto. Si tratta certamente di un elogio della riproducibilità digitale dell'opera d'arte, di un museo dei musei che in molti hanno biasimato sulla scorta delle suggestioni di Walter Benjamin e della sua nozione di aura nell'*hic et nunc*. Immaginiamo cosa avrebbe potuto pensare il filosofo tedesco leggendo questa pagina scritta da Bill Gates riportata da Andrea Belli⁵⁰:

Se vorremo vedere riproduzioni delle opere d'arte esposte in un museo o in una galleria, potremo camminare in una rappresentazione virtuale del museo, 'navigando' per le sale come se fossimo fisicamente in quel luogo [...] niente folla, niente fretta, (si) a la possibilità di chiedere qualsiasi informazione senza la preoccupazione di apparire disinformati [...]; sarà come assistere a un balletto o a un incontro di basket per televisione; può essere divertente anche se non ci si trova a teatro o allo stadio [...]; nel nostro museo privato potremo spostare pareti, aggiungere sale immaginarie, modificare l'allestimento. Potremo desiderare che tutte le nature morte siano esposte insieme, anche se una è il frammento di un affresco romano [...] e una è un Picasso del periodo cubista [...] Potremo persino offrire visite guidate agli amici, sia che siano seduti accanto, sia che ci stiano guardando dall'altra parte del mondo. 'ecco, fra il Raffaello e il Modigliani' potremo dire 'c'è uno dei miei dipinti preferiti: sono le impronte delle mie dita. L'ho fatto quando avevo tre anni'.

Per Gates, come sottolinea Belli, l'unico vero obiettivo "è lo sviluppo di nuove tecnologie capaci di ingannare i sensi dell'utente"⁵¹. La digitalizzazione, così come il restauro sull'opera in senso tradizionale, è un ponte creato nel presente per unire il passato con il futuro superando il contingente e l'individuale. Si tratta di meccanismi basati sui concetti di finzione e simulazione, di rigenerazione di impulsi comunicativi, di inganno dei sensi e di abili incentivi alla credenza, alla fruizione dello spettatore disposto a credere in ciò che vede e a ritenere tale simulacro, da un certo punto di vista, come reale⁵².

⁴⁹ Oltre a quello citato della Factum Arte, si veda anche www.haltadefinizione.it in cui vi si possono trovare le opere scansionate dalla società Hal9000 che da anni lavora su questo fronte.

⁵⁰ Cfr. Andrea Belli, (1996: 91).

⁵¹ *Ibidem*. Si pensi al nuovo *Google Art Project*, ad esempio.

⁵² La finzione, inoltre, è il fondamento di ogni fare romanzesco, dalla letteratura alla fiction televisiva che si fonda

4.2 Com'era, dov'era. Lascaux e la migrazione dell'Aura

Nel gennaio 2008 le autorità francesi hanno deciso per la chiusura totale delle grotte di Lascaux, la cosiddetta Sistina della Preistoria. Le contromisure adottate per arginare il fenomeno delle muffe che si sono insediate sui dipinti e ne stanno minacciando seriamente la sopravvivenza, non hanno funzionato e, forse, hanno anche avuto la responsabilità di aggravare una situazione peraltro già molto delicata.

Al tempo in cui Georges Bataille scriveva il suo saggio, *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, il 1955, le pitture parietali non avevano ancora dato nessun segnale di pericolo, infatti, lo stupore che spingeva il filosofo francese a scrivere questo libro era determinato dal fatto che “questi dipinti [parevano] immuni dallo scorrere interminabile del tempo”⁵³. Invece le pareti, rimaste sigillate per diciotto mila anni, cominciarono a presentare delle piccole macchie di muffa già dal 1963, esattamente ventitré anni dopo la loro casuale scoperta, e già allora si decise di chiudere al grande pubblico questo brano di preistoria pittorica ma di consentirne l'accesso agli studiosi.

Le esigenze di fruizione, manifestate dagli appassionati di tutto il mondo, spinsero il governo francese a finanziare la realizzazione di una replica esatta delle grotte, posizionandola a non più di cinquecento metri dall'originale. Fu così che i francesi decisero nel 1983 di aprire Lascaux II, una copia della “grande sala dei tori” e della “galleria dipinta”. Anche se, a quanto pare, nonostante l'isolamento parziale, ciò che è stato fatto finora non è sufficiente per preservare nel tempo la vera Lascaux, la copia ne consente un utilizzo davvero *insostituibile*: da un lato permette il continuo accesso al pubblico che può in tale modo ammirare, anche se vicariamente, in sito una delle più importanti opere d'arte ritenute Patrimonio dell'Umanità e, dall'altro, consente una protezione dell'originale in tal modo non più soggetto ai cambiamenti microclimatici determinati dall'apertura al pubblico.

Cosciente del fatto che sta per entrare a visitare una copia, il turista o lo studioso si serve di essa *come se fosse l'originale*.

Il fatto che questa replica esatta sia stata fatta a cinquecento metri dall'originale ha forse un qualche valore? Supponiamo che la vera grotta di Lascaux si fosse polverizzata sotto gli occhi degli studiosi e questi ne avessero fatta una replica esatta ma collocandola poi all'interno del Louvre. O ancora, pensiamo che effetto di senso avrebbe parlare della replica di Lascaux se questa si trovasse al posto dell'originale di cui non si è riusciti a conservare assolutamente nulla.

La possibilità di far finta che niente sia successo, che il tempo non abbia agito, che le muffe non abbiano preso vita, che gli incidenti non siano accaduti, è fare quello che dall'inizio di questo lavoro abbiamo chiamato un falso storico. Atto che lo stesso Brandi biasimava più di una integrazione, più di un recupero formale e più d'ogni pulitura

sul patto tacito tra autore e spettatore.

⁵³ Georges Bataille (1955; trad. it.: 20).

spinta. Se, dunque, la replica esatta viene collocata al posto dell'originale, si ha un falso storico e se viene posta a fianco dell'originale si avrà una copia di tutto rispetto dal risvolto scientifico. Il dubbio che le cose non siano così semplici e che un punto di vista più teorico sarebbe necessario per approfondire la questione, è stato il movente di alcune tra le più calde dispute degli ultimi anni.

4.2.1 La Fenice risorta e le *Nozze di Cana*

Il 29 gennaio del 1996 il mondo intero assisteva attonito al terribile rogo che devastò il Teatro La Fenice di Venezia, uno dei luoghi che hanno fatto la storia della nostra musica operistica e sinfonica. Oggi gli occhi di tutti ne contemplano la resurrezione, grazie alla positiva e fattiva collaborazione fra lo Stato e la Civica Amministrazione, alla provata esperienza di chi ha diretto l'opera di restauro e all'intenso e sapiente lavoro delle centinaia di operai, artigiani specializzati negli stucchi, i marmi, i legni, i metalli e gli intonaci. La straordinaria perizia tutta italiana del recupero del patrimonio culturale, artistico e monumentale, assieme alla nostra eccellenza nella tecnica del restauro che tanto prestigio internazionale porta al Paese, hanno risposto a una difficile sfida: restituire a Venezia, com'era e dov'era, il Teatro La Fenice. Ora spetta a tutti noi, rappresentanti delle Istituzioni e cittadini, contribuire ad animare la vita di questo grande bene culturale, vita che ha dimostrato di essere più forte delle avversità.

Con queste parole, l'allora Ministro per le attività e i Beni Culturali, Giuliano Urbani, salutava il periodo di festeggiamenti che seguì l'inaugurazione della Nuova Fenice. Il restauro, ultimato nel 2003, aveva riprodotto fedelmente ogni dettaglio dello stabile andato distrutto dalle fiamme. In occasione della riapertura delle sontuose sale è stato organizzato a Venezia un convegno che proponeva una riflessione sulla dignità artistica che la *copia* ha via via assunto in questi anni per quanto riguarda l'arte architettonica, soprattutto in Europa dopo la seconda guerra mondiale, soffermandosi in particolare sulle problematiche non solo tecniche, ma anche filosofico-culturali legate alla ricostruzione dei maggiori teatri lirici europei.

L'attenzione alla restituzione dell'aspetto originario della Fenice, ha posto tra gli studiosi seri problemi teorici. Non solo, come dicevamo, la restituzione *assoluta* può generare un falso storico in quanto maschera le tracce degli eventi e del tempo sull'oggetto, ma supponiamo che qualcuno avesse visto la Fenice prima dell'incendio e, tornato in laguna dopo anni, avesse visitato quella nuova, rifatta, laccata di fresco, sarebbe rimasto sconcertato dalla qualità della manutenzione o avrebbe pensato a un falso pur collocato nel medesimo campo? Certo, sulle considerazioni personali si può anche sorvolare, ma nel momento in cui pensiamo alla Fenice come uno dei più importanti teatri al mondo e che la sua storia è la storia nella quale si identifica tutta una città e la cultura a essa afferente, probabilmente siamo di fronte a un caso lecitamente questionabile dal punto di vista filosofico.

Se nell'introduzione al presente lavoro è stato dichiarato che non ci si sarebbe occupati di *falsi d'autore*, questo paragrafo può esserne una motivata eccezione che, come si sa accade sovente, diviene supporto alla regola, motivo fondante stesso della norma di partenza. La Fenice è un falso d'autore?

Non è di poco conto il breve inciso che i falsi d'autore e la Fenice abbiano qualcosa in comune: entrambi sono, dal punto di vista prettamente percettivo, delle opere eseguite con lo scopo, tra gli altri ovviamente, di essere indistinguibili dall'originale ma entrambe non mirano nel modo più assoluto all'inganno dei sensi di cui parlava Bill Gates in quello che era il suo celebre sogno, e, certamente, tanto meno di ingannare la legge, di contraffare e operare in modo fraudolento, dato che nei falsi d'autore le dimensioni ridotte o comunque alterate, garantiscono la legalità dell'operazione, mentre la Fenice, trovandosi nel luogo esatto in cui si trovava prima (senza dover sottolineare il fatto che si tratta comunque di una ricostruzione in termini di restauro e quindi in sostanza è lo stesso oggetto) non poteva certo tentare di ingannare qualcuno circa la propria identità.

I falsi d'autore che troviamo ai mercatini rionali a cifre irrisorie pur essendo, non di rado, eseguiti con una perfezione tecnica in grado di ingannare l'osservatore (motivo per cui forse hanno successo: regalano un attimo di gloria all'acquirente che si illude, consapevolmente, di essersi concesso un originale), non hanno quell'aspetto che abbiamo considerato finora: l'intento di ingannare qualcuno. Il loro scopo è, farsi accettare come preziose alternative alle riproduzioni fotografiche per poter essere dignitosamente appese alle pareti domestiche in virtù del loro essere oggetti realizzati *a mano* e che hanno dunque un certo valore in quanto prevedono per la loro esecuzione sia una particolare competenza artistica sia l'utilizzo di materiali di un certo pregio.

Ma Venezia è stata teatro di un secondo miracolo, di un altro grande ritorno in stile.

Le *Nozze di Cana* eseguite dalla Factum Arte, è vero, non hanno avuto intenzione fraudolenta alcuna⁵⁴. Impossibile impresa d'altronde sarebbe stata visto che le sue di-

⁵⁴ Le *Nozze di Cana* di Paolo Caliari, detto il Veronese: il 6 giugno 1562 il pittore Paolo Veronese fu chiamato nell'Isola di san Giorgio Maggiore per dipingere la parete di fondo del refettorio benedettino del complesso architettonico progettato da Andrea Palladio e ultimato nello stesso anno. L'intesa e la collaborazione tra il pittore e l'architetto furono senz'altro determinanti per il prodigioso risultato finale la cui fama attraversò le Alpi e indusse Napoleone Bonaparte a volersene appropriare come risarcimento delle spese di guerra nel 1797. La tela fu smontata dalla parete l'11 settembre di quell'anno, fu tagliata in diversi pezzi e spedita al Musée du Louvre, dove è tuttora conservata. La copia in scala 1:1 del dipinto, le cui dimensioni sono 994×677 cm, è stata eseguita con lo scanner a colori "Cana" a 3D progettato *ad hoc*, con equipaggiamenti tecnici ad altissima risoluzione e macchine fotografiche che hanno prodotto 2700 scatti singoli. Il dipinto è stato suddiviso in 37 sezioni verticali e 38 orizzontali ciascuna delle quali confrontata nei dettagli con il libro *Colour References* contenente migliaia di sfumature di colore e textures. L'operazione di scansione è durata due mesi. Le sezioni stampabili di 100×180 cm sono state successivamente assemblate e ritoccate. Pare non sia possibile distinguere questa copia dall'originale del Louvre a occhio nudo. In concomitanza con l'apertura della mostra "*Il Miracolo di Cana: l'originalità della ri-produzione*", la Fondazione Giorgio Cini, ha riproposto a settembre 2007, come ogni anno nei *Dialoghi di San Giorgio*, un Convegno Internazionale dal titolo "Ereditare il passato. Traduzioni, traslazioni, tradimenti, innovazioni" consentendo così a grandi intellettuali provenienti da tutto il mondo di indagare le pieghe di un tema così delicato. Tra questi, hanno partecipato Frederick Brenk, Carlo Ginzburg,

mensioni l'avrebbero piuttosto resa simile a una falsa architettura che abbiamo visto essere una definizione carica di eccezioni.

Ma la questione cruciale per il refettorio di San Giorgio è un'altra. Ciò che in quel luogo non è riproduzione è il *contesto*, l'ambientazione, il luogo deputato ad accogliere⁵⁵ e anche questo fatto rende il telero soggetto pertinente alle considerazioni relative a una architettura e alle ipotesi di originalità che implica.

Adam Lowe, considerato oggi uno dei massimi innovatori nella mediazione digitale, è direttore e fondatore della *Factum Arte*, società madrilena all'avanguardia nella ricostruzione e riproduzione di opere d'arte, che, combinando l'utilizzo di apparecchiature sofisticate e tecnologie avanzate a una grande sapienza artigianale, ha acquisito la fiducia di molti musei internazionali conducendo operazioni di grande rilievo storico-artistico. L'interesse che Lowe nutre nei confronti dell'aspetto filosofico delle sue operazioni artistiche, si concretizza nelle collaborazioni con sociologi, storici, antropologi e semiologi. Factum Arte non ha solo condotto la totalità dei lavori di restituzione delle *Nozze di Cana* ma ha realizzato facsimili anche di sculture, architetture e disegni.

Quando Umberto Eco parla di doppi⁵⁶, profetizza pressoché esattamente l'operazione di Lowe:

Alla luce di questa nozione di doppio⁵⁷, ecco perché una pittura appare così difficilmente duplicabile. In effetti si possono duplicare anche quadri molto complessi, così come avviene quando un analizzatore elettronico può analizzare e quindi riprodurre per mezzo di un plotter la *Gioconda*. Ma la perfezione del doppio può essere messa in crisi a una ispezione ravvicinata, che riveli come la testura del colore sia stata realizzata con mezzi diversi (per esempio punti piccolissimi invece che colpi di pennello 'continui', oppure pennellate più regolari di quelle di Leonardo, e così via).

Invece, l'operazione di Lowe ha saputo guardare oltre e, approfittando sapientemente dell'epoca di riproducibilità digitale, è riuscito a trattare una superficie pittorica (che fino ad allora, usando i termini proposti da Jorge Luis Prieto, poteva essere solo un segnale per una eventuale riproduzione⁵⁸) come matrice dalla quale poter trarre il facsimi-

Paolo Fabbri, Bruno Latour, Steven Feld, Joseph Koerner e, chiaramente, Adam Lowe.

⁵⁵ A tale proposito, Vittorio Gregotti ha così commentato il ritorno del dipinto nella sala per la quale era stato previsto: "Al di là dei problemi che l'inganno pone alla critica d'arte, ciò che mi colpisce è lo squilibrio tra l'entusiasmo per la collocazione della riproduzione e l'indifferenza per lo stato dell'opera del Palladio, sullo sfondo della quale è posto il quadro di Veronese. E di questo siamo tutti felici. Vorrei tuttavia far notare che anche per il refettorio, ampiamente maltrattato dagli affrettati completamenti degli anni '50, si è provveduto a un completo progetto per la sua restituzione, però mai stato messo in opera. Palladio è meno interessante di Paolo Veronese e la riproduzione è opera più importante del restauro monumentale? Ne dubito. Certo la riproduzione sembra essere più coerente con il successo mediatico, riproduzione di massa della riproduzione" in "Repubblica", 18 settembre 2007.

⁵⁶ Umberto Eco, (1975: 244).

⁵⁷ Cfr. Cap. 1.

⁵⁸ *Ibidem*.

le senza incorrere in errori e, soprattutto, ottenendo l'effetto di indistinguibilità proprio delle riproduzioni paradigmaticamente dotate di sistema notazionale⁵⁹.

Sofferamoci dunque su questo punto. Abbiamo visto come per Panofsky fosse possibile e anzi auspicabile poter far fronte alla mancanza o alla carenza di opere d'arte mediante loro magistrali riproduzioni. Abbiamo inoltre già capito che per il pensiero post-moderno in generale sia fondamentale liberarsi dall'atteggiamento nostalgico, proprio del feticismo collezionistico che vede il primato dell'autore sull'opera, a favore di un'ottica più critica. Così come per i maggiori pensatori contemporanei, non vale una nozione di autenticità in grado di superare esteticamente una falsificazione ben condotta.

Anthony Ralls⁶⁰, tra gli altri, è “convinto che tutti i tratti essenziali di un dipinto possono essere riprodotti, e che quindi anche le opere d'arte pittorica non sono uniche se non nel senso della loro collocazione spaziale e temporale, cioè come qualsiasi altro oggetto”.

Se Lowe ha trovato la strategia tecnologica per riprodurre tutti i tratti essenziali di un'opera pittorica dalla sfumatura di ogni colore allo spessore della pennellata anche più piccola (e non come pensava Eco rendendo la superficie pittorica con molti piccoli puntini) mediante degli accorgimenti che fino a oggi erano solo vagamente immaginabili, non siamo forse di fronte a un nuovo e imprevedibile ergersi di un sistema notazionale per definizione discreto, numerico e finito che possa quantificare totalmente, seppure in modo estremamente complesso e articolato, un'opera d'arte visiva densa?

Se, liberandoci dalla nozione di autenticità autoriale, (atteggiamento che ci fu suggerito persino dal Vasari) e programmando una produzione artistica in grado di definirsi assolutamente fedele agli originali, fossimo in grado di ottenere effetti di perfezione totale nella duplicazione, cosa resterebbe del concetto di autentico?

Voler la Joconde, c'est facile. Mais voler les *Noces de Cana* de Veronèse, le plus grand tableau du Louvre ? Ça, c'est vraiment difficile. Et le faire sans que personne se n'aperçoive ! Un vol extraordinaire à été commis en toute légalité : le vol de l'originalité du plus célèbre tableau du Louvre après la Joconde. Et sans même avoir touché la surface du chef d'œuvre de Veronèse. [...] Comment peut-on voler un tableau sans le toucher ? Miracles des techniques numériques⁶¹.

Così, Bruno Latour ha efficacemente descritto l'operazione di furto d'autenticità di Adam Lowe. Operazione che ha avuto un seguito di consensi più che esteticamente e

⁵⁹ Come precedentemente sottolineato, un oggetto dotato di sistema notazionale, come nel più tradizionale dei casi, la letteratura, consente, utilizzando il medesimo sistema e compitandolo correttamente di ottenere un'occorrenza identica alla prima: da un medesimo manoscritto è possibile ottenere più copie di uno stesso libro che siano funzionalmente indistinguibili. La novità qui sta nel fatto che in pittura non si era mai ipotizzata la presenza di un sistema notazionale che invece, dopo Lowe, è tecnologicamente rilevabile.

⁶⁰ Anthony Ralls in Paolo D'Angelo, (2006: 15).

⁶¹ Cfr. Bruno Latour, (2007a).

storicamente motivati. Da un lato c'era l'importante aspetto della continuità con l'opera del Palladio: l'architetto e il pittore avevano collaborato nella realizzazione del refettorio dell'Isola di San Giorgio e avevano progettato gomito a gomito quale avrebbe dovuto essere l'esito complessivo e armonico delle loro opere. Si trattava di uniformare alcuni dettagli decorativi delle pareti alla cornice architettonica del dipinto. Dall'altro lato c'era il problema insormontabile della restituzione del dipinto da parte della Francia.

Nei racconti a tratti mitici della Fondazione Giorgio Cini, infatti, non manca mai il riferimento a questo aneddoto relativo alla sensazione di vuoto, di ferita aperta come è stata definita da Pasquale Gagliardi, segretario della Fondazione stessa.

Già André Malraux nel 1958 aveva promesso che si sarebbe prodigato per la restituzione all'Isola del dipinto del Veronese e Vittore Branca scrisse di prodigarsi per il mantenimento di tale promessa. Fu, alla fine con un'idea sorta da una serie di coincidenze, che si pensò alla Factum Arte.

Il problema si è posto fin dall'inizio in termini teorici di autenticità e di consenso: si trattava di falsificazione o di restauro? Sulla scorta delle celebri considerazioni benjaminiane, l'attenzione andava rivolta, in sede di convegno internazionale, non tanto all'aspetto tecnico, quanto piuttosto a quello filosofico che ne scaturiva.

Il facsimile realizzato è davvero indistinguibile a occhio nudo dall'originale: sono state ricreate le parti di tela rovinate, le densità di colore e le alterazioni di vernice, non ultimo è stato eseguito un vero e proprio restauro procedendo alla pulitura di alcune parti che nell'originale rimanevano deteriorate dallo sporco e dal virare delle tonalità.

Se nell'originale al Louvre si possono ancor oggi vedere i segni delle manovre azzerate delle truppe francesi che lo trafugarono, gli adattamenti a un nuovo e incomprensibile formato, l'arricchimento con una cornice non voluta e la reclusione in una sala che non consente alle architetture dipinte di espandersi al di fuori dei bordi, si può parlare ancora di originale? Oppure è originale l'enorme tela di Lowe che, in grado di riprodurre ogni dettaglio addirittura impercettibile, ha riacquisito la collocazione per la quale fu eseguita? Latour in tale senso parla di acquisizione di significato nel facsimile che l'originale ha irrimediabilmente perso.

Le *Nozze di Cana* di Factum Arte sono l'esito di un processo di smaterializzazione e ri-materializzazione, di ri-composizione dell'originale del Louvre ed è stata definita facsimile per dichiararne ogni intento ma per molti aspetti può essere ben ritenuta più originale di quella conservata al Louvre.

La tela è certamente stata eseguita con tecnologie ad altissimo livello, sono stati usati scanner e migliaia di fotografie digitali hanno inviato le informazioni alla potente e fedele stampante ma il lavoro di ultimazione, la cancellazione delle giunture tra i fogli stampati è stata completamente eseguita a mano, con quel fine ritocco e quel fare minuzioso proprio di ogni restauro pittorico e si sono congiunte, così, fedeltà digitale e sapienza artigianale.

Il restauro, come abbiamo già avuto modo di sottolineare, è quel processo trasformativo che consente la fruibilità dell'opera e dei suoi significati ed esercita il suo potere in una scala graduabile. Se la tela deformata e difficilmente irriconoscibile da Veronese, ora

al Louvre, non consente più un corretto accesso a questi significati e se l'operazione di Lowe è a buon diritto un restauro a distanza, non c'è dubbio che l'operazione conduca l'oggetto in una posizione intermedia più prossima all'originalità che alla falsificazione. Manca l'aura?

Only the original possesses an aura, this mysterious and mystical quality that no second hand version will ever get. But paradoxically, this obsession for pinpointing originality increases proportionally with the availability and accessibility of more and more copies of better and better quality⁶².

Sostiene Latour, in un certo senso come suggeriva Panofsky, non si tratta più di chiedersi se è autentico o falso ma se, e solo se, è riprodotto bene o male come in fin dei conti accade anche all'originale che a un certo punto, rovinato, mancante, sporco e illeggibile può essere meno efficace di com'era. Non ultimo, il fatto che le possibilità tecnologiche aprano varchi inimmaginabili alla conoscenza degli originali, giustifica una volta per tutte la loro legittimità e rende simili e comparabili i medesimi procedimenti di duplicazione per arti che comparabili, dal punto di vista generativo e notazionale, non lo sono mai state come la musica, la pittura e l'architettura. Perché a volte si continua ad avere la sensazione che se si parla d'aura, ci si riferisce alla pittura? Perché l'aura è autoriale e antiquaria, non critica.

Latour, nel saggio *The migration of the aura, or how to explore the original through its facsimiles*⁶³ spiega questo *gap* con l'idea di traiettoria. Sussistono infatti molteplici tecniche atte a riprodurre i singoli segmenti di un'opera. Queste tecniche si differenziano sostanzialmente tra quelle utilizzate per realizzare un originale qualsiasi e la sua copia. Sono i processi produttivi che in fin dei conti fanno la differenza sostanziale e un facsimile sembrerebbe discredito a priori proprio per la tecnica con cui viene realizzato. Ma basterebbe a questo punto pensare alla diversità tra la stesura di un manoscritto e la stampa del volume per la divulgazione: all'interno di un monastero, prosegue Latour, tutte le copie eseguite dai monaci copisti erano copie similari e non ce n'era una più originale di un'altra. Il cambiamento di tecnica per la produzione di una versione successiva, la rivoluzione dei caratteri mobili, la rivoluzione di Güttemberg, non ha creato grossi problemi di ricezione e di fruizione e così dovrebbe accadere anche per le altre arti in generale. Benjamin avrebbe, in tal senso, confuso la nozione di riproduzione meccanica con la disparità esistente tra le tecniche utilizzate all'interno di questa traiettoria. Se non ci fosse troppo spazio tra l'originale e la sua riproduzione in base alla procedura con cui vengono realizzati, il concetto stesso di aura diverrebbe esile e inconsistente.

Che cosa significa custodire come una reliquia un originale se la contemplazione delle sue qualità auratiche è impossibile? Una riproduzione dovrebbe dunque, come già sot-

⁶² Cfr. Bruno Latour, (2007b: 4).

⁶³ *Ibidem*.

tolineato, venire giudicata non in base al suo essere aprioristicamente non-originale ma, piuttosto, in riferimento al suo essere una buona riproduzione o meno⁶⁴ e originale e facsimile sarebbero realmente chiamati versione 1, quella del Louvre, e versione 2 quella di San Giorgio. Parlare di versioni diviene lecito soprattutto se si legge l'operazione di Lowe come quello che è stato definito un restauro a distanza: la capacità digitale di restituire ogni minimo particolare del dipinto, senza toccare neppure la superficie della versione 1 consentirebbe di lasciare la fruizione di quest'ultimo solo a un numero ridotto di specialisti e proseguirebbe nell'intento di tramandare al futuro un'opera che vive nella sua accessibilità senza comprometterne la salute.

Chi oggi entra nel Refettorio, prima ancora di interrogarsi sulla fedeltà della riproduzione o sulle tecnologie adottate s'arresta stupefatto sulla soglia, ha scritto Settis⁶⁵. 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 potrebbe mai fare. La prova del successo sono stati quei pochi secondi di silenzio che hanno seguito la caduta del grande telo che copriva il facsimile⁶⁶. «È sintomatico del fatto che i regimi di valorizzazione legati alla fruizione artistica sono cambiati. [...] È adesso possibile ridefinire l'*aura*. Sganciata dall'originale, connota la relazione con lo sguardo, è l'atmosfera ariosa e di agio che si stabilisce, a buona distanza, tra l'opera e lo spettatore. Requisito fondamentale perché si produca è che *circoli*»⁶⁷.

I veneziani e i loro ospiti, astanti davanti al miracolo di un ritorno, hanno sancito con una sola domanda la riuscita dell'operazione: come è mai possibile emozionarsi davanti a una copia?

Per Pierluigi Basso Fossali, la risposta sta nel fatto che le possibilità riproduttive sorte nella nostra epoca, fanno in modo che l'originale perda ogni privilegio rispetto alle copie se non quello di porsi come parametro di queste⁶⁸.

⁶⁴ Nessuno infatti si è mai posto il problema estetico della autenticità di tutte le copie che nei secoli sono state eseguite del celebre dipinto. Basti pensare che nel momento stesso in cui Federico Zuccari realizzò un disegno della grande tela, iniziarono immediatamente a proliferare copie d'ogni genere e molti artisti arrivavano in laguna con l'unico scopo di vedere il dipinto e riportarne una ri-produzione. All'inizio del 1770, nonostante fossero particolarmente lusingati dalla fortuna critica del loro tesoro, i monaci di San Giorgio si videro costretti, da una sorta di timore, a limitare l'accesso a coloro che fossero inviati da illustri e generosi committenti.

⁶⁵ "Il Sole 24 Ore", 23 settembre 2007.

⁶⁶ Ma in un articolo apparso su "L'Arena" di giovedì 4 ottobre 2007, si ricorda che Salvatore Settis, in occasione del discorso di inaugurazione della mostra ha tenuto a dire che l'operazione era una interessante approssimazione e che: "L'argomentazione più convincente sarà raggiunta solo se (come prescrive la metodologia della «critica delle varianti») si farà un confronto diretto (e non a distanza) tra le *Nozze* al Louvre e quelle ora esposte a Venezia per verificare se queste ultime hanno (come direbbe Eco) le stesse «proprietà semiotiche» di quelle originali. Per ora si è provveduto soltanto a rilevare, sull'onda della pubblicità, «l'originalità della riproduzione». Che è costata circa 100mila euro e rende meno probabile il ritorno a Venezia del capolavoro, promesso e non mantenuto da André Malraux, quando era al potere culturale della Francia negli anni Sessanta".

⁶⁷ Cfr. Tiziana Migliore, (2007: 47).

⁶⁸ Cfr. Pierluigi Basso Fossali, (2002: 212).

4.3 Sistemi notazionali e sistemi digitali

*L'arte allografica ha conquistato
la sua emancipazione non per mezzo
di un proclama ma per mezzo di una notazione.*

Nelson Goodman

Possiamo, qui giunti, prendere seriamente in considerazione di formulare un sistema notazionale per la pittura, il disegno a mano libera e la scultura a scalpello, insomma per tutte quelle arti in cui “nessun tratto può essere trascurato come contingente, nessuna deviazione come insignificante”⁶⁹. Certamente complicato, articolato digitalmente e dotato di moltissime componenti ma *finite* (discreto e verificabile) è ora possibile.

Con l'esperimento delle *Nozze di Cana*, e con gli altri progetti che Factum Arte sta conducendo, pare sia stato superato l'ultimo alibi della riproducibilità pittorica in vista di una sua allografizzazione. Lo scanner *Cana 3d*, realizzato apposta per quella commissione, ha necessariamente trasformato in cifre, e quindi in un sistema discreto, le informazioni provenienti dalla superficie dipinta.

L'ipotesi non è nuova e tanto meno nostra. Già in passato sono stati condotti numerosi studi scientifici su opere d'arte che, apparentemente, si prestavano a essere sottoposte a un tipo di analisi per così dire matematica. Richard Taylor⁷⁰ ha pubblicato sul numero 413-03 di “Le Scienze” uno studio intitolato *Ordine nel caos di Pollock. L'analisi al computer mostra la presenza di schemi frattali nei famosi dipinti dell'artista*. In questo lavoro Taylor sostiene che molto più di essere una semplice teoria del caos sembra si tratti della possibilità di rilevare delle costanti che inducano alla formulazione a posteriori di uno schema frattale nei dipinti di Pollock. Il frattale, semplificando forse troppo, è un brano isolato di un'immagine che possiede la medesima struttura dell'insieme in base a un certo principio di auto-similarità statistica. Si pensi, ad esempio, alla geometria complessa del fiocco di neve in cui il dettaglio corrisponde, proporzionalmente ridotto, all'intero e si pensi ora a un dipinto realizzato con le consuete sgocciolature del pittore americano. Taylor, spinge oltre l'ipotesi e afferma che sia possibile utilizzare questo sistema di analisi per poter distinguere le opere autentiche da quelle che non lo sono essendo solo le prime dotate della struttura frattale propria dei dipinti di Pollock.

“[...] ci siamo concentrati su dimensioni che vanno da 1 a 10 millimetri poiché questa è la regione più indicativa per distinguere tra Pollock e non Pollock. Sono stati analizzati

⁶⁹ Cfr. Nelson Goodman, (1968: 115).

⁷⁰ Richard Taylor, (1999: 89 e segg.). Uno studio simile a quello del fisico americano è stato condotto anche all'Università di Roma sotto la direzione di Luca Maiolo. Sono state, in questo progetto, scansionate le tele di Pollock a partire da *Blue Poles number 11*. E, constatando che lo schema ipotizzato si conserva inalterato sul dipinto, è stata confermata la frattalità del suo modo di dipingere. Oltre a poter stabilire con quasi assoluta certezza la paternità dell'opera, lo strumento dei frattali consentirebbe anche di datare l'opera seguendo l'andamento degli schemi frattali nell'opera complessiva del pittore che negli anni sono sempre progressivamente aumentati.

cinque dipinti con sgocciolature inviati da collezionisti che ritenevano che le loro opere potessero essere attribuite a Pollock. Nonostante le somiglianze superficiali con le opere di questo artista, nessuno dei dipinti mostrava schemi frattali⁷¹.

Pare allora vero, giustificato per l'ennesima volta in questa sede, il parallelo sensibile tra le strategie di *expertise*⁷² e le strategie di riproduzione (e volendo di falsificazione). Se la teoria della struttura frattale presente in un dipinto fosse verosimile si potrebbe, applicandola correttamente, sia distinguere le contraffazioni dagli originali, sia avere uno spartito su cui basare le future e *corrette* produzioni/edizioni.

In effetti, dedurre schemi frattali o ottenere traduzioni numeriche digitali di informazioni visive dense, potrebbe certamente essere definito come un processo di diagrammatizzazione delle immagini, un momento di costruzione di una serie di informazioni sull'opera che non siano arbitrarie ma che abbiano un'oggettività tale da poter essere utilizzate allo stesso scopo e con il medesimo risultato più volte anche a distanza di tempo.

Vediamo se la definizione che Nelson Goodman offre di sistema notazionale può essere adattata al caso particolare delle *Nozze di Cana* eseguite dalla Factum Arte.

A partire dalle notazioni musicali, Goodman sostiene che se esiste un'opera infalsificabile, questo è dovuto al fatto che la presenza della notazione rende valida ogni edizione dell'opera stessa: "Il manoscritto di Haydn non è un esemplare della partitura più autentico di una copia a stampa uscita stamane dalla tipografia, e l'esecuzione di ieri sera non è meno autentica della *première*"⁷³. Il fatto che un'opera letteraria o musicale abbia una notazione definita, rende possibile distinguere le proprietà costitutive da quelle contingenti, quelle che è necessario riprodurre per avere una nuova occorrenza valida e quelle invece tralasciabili, quelle cioè che pur non trovandosi nella successiva versione non determineranno un giudizio di falsità. Nella pittura, dice Goodman, manca questo alfabeto di caratteri perché, fondamentalmente, nella pittura nessuna deviazione può essere considerata insignificante. Ma, si chiede, è legittimo porsi questioni intorno al problema della notazione in danza e non in pittura? Che differenza ci sarebbe tra uno spartito e uno scalpello dato che entrambi sono solamente utensili essenziali alla produzione dell'opera ma di cui si può fare a meno dopo l'esecuzione?

Lo spartito, la notazione in genere, ha lo scopo preciso di rendere possibile l'identificazione dell'opera e di porsi come strumento e parametro per il confronto delle esecuzioni affinché possano essere giudicate in qualità di esecuzioni valide dell'opera. Lo spartito si porrebbe non solo, dunque, come referente per l'individuazione del determinato *token*, caso, ma anche come classe delle copie che a loro volta definiscono l'opera. Il sistema notazionale per assolvere alle sue funzioni e quindi per poter essere definito tale, deve possedere dei requisiti sintattici e dei requisiti semantici. Questi requisiti effettivamente agiscono

⁷¹ *Ivi*, p. 92.

⁷² Cfr. cap. 3, § 3.2.

⁷³ Cfr. Nelson Goodman, (1968: 102).

sulla relazione tra notazione e applicazione e sono: la non-ambiguità, la disgiunzione e la differenziazione sintattica e semantica. “Queste priorità non sono in nessun modo semplicemente consigliate perché una notazione sia buona e utile, ma costituiscono tratti che distinguono i sistemi notazionali – buoni o cattivi – dai sistemi non notazionali”⁷⁴. Non sono tra i requisiti di un sistema notazionale la chiarezza, la leggibilità, la durata nel tempo, la facilità e la praticità di uso e di interpretazione, “di suggestività grafica, di efficacia mnemonica o di agevole riproduzione o esecuzione”⁷⁵. Difficile, complesso ed estremamente articolato come potrebbe essere il sistema notazionale digitale usato da Adam Lowe per la sua esatta riproduzione o per la sua, meglio, realizzazione valida dell’opera le *Nozze di Cana*.

Paolo Veronese nel 1562, non scrisse una partitura musicale, non eseguì un progetto architettonico, non si avvale di nessun alfabeto per la scrittura d’un manoscritto né utilizzò alcun tipo di sistema notazionale per progettare la sua opera e, di conseguenza, non lasciò ai posteri nessuna istruzione, nessun diagramma, nessuna indicazione. Ma il lavoro della Factum Arte ha potuto *risalire/ri-generare* le modalità di generazione, i procedimenti che diedero vita all’opera oggi conservata al Louvre e, una volta resi discreti e informatizzati, li ha diagrammatizzati e ha attuato lo scarto tra l’analogico e il digitale e ne ha riproposto una nuova e forse più fedele esecuzione. In questo senso, la presa di posizione di André Malraux sul museo immaginario⁷⁶, come già precedentemente ricordato, che viene rinnovata da Gérard Genette, sembra attuarsi in questa esatta direzione.

Il problema che fonda questa riflessione è infatti quello della metamorfosi che fa parte integrante della vita dell’opera in quanto ne è un aspetto della sua trascendenza: si possono avere, dice Genette, tre tipologie che vanno dalla *modificazione* effettiva delle opere autografiche, come le mutilazioni, le scoloriture, i restauri⁷⁷, all’*evoluzione* del modo in cui il pubblico recepisce le opere e il significato che attribuisce loro mentre il terzo è proprio delle riproduzioni fotografiche e del loro ruolo nella costituzione di un museo immaginario.

Il passo successivo alla metamorfosi è quello necessario di far resuscitare le opere per consentirne il dialogo e la circolazione. “Noi comprendiamo ciò che queste opere *ci dicono*, non quello che *ci hanno detto*”.

4.3.1 Sameness of spelling

Ovvero identità di compitazione.

In *I linguaggi dell’arte*, Nelson Goodman sostiene che, per quanto riguarda le arti allografiche come la musica o la letteratura e non certamente per le arti autografiche come nel caso del dipinto di Veronese,

⁷⁴ *Ivi*, p. 137.

⁷⁵ *Ivi*, p. 136.

⁷⁶ André Malraux, (1951).

⁷⁷ Cfr. cap. 4, § 4.1. e § 4.2.

[...] le differenze nello stile e nelle dimensioni della scrittura o del corpo tipografico, nel colore dell'inchiostro, nel tipo di carta, nel numero e nella composizione delle pagine, nello stato di conservazione, ecc., non contano (cose che in pittura invece si contano, ma che sono state mantenute accuratamente). Conta soltanto quella che potremo chiamare l'identità di compitazione: la corrispondenza esatta quanto a sequenze di lettere, spazi e segni di punteggiatura. Qualsiasi sequenza – anche una falsificazione del manoscritto olografo o di una certa edizione – che corrisponda così come si è detto a una copia corretta è essa stessa corretta, e l'opera originale non è nulla più di una tale copia corretta⁷⁸.

Un sistema notazionale di qualunque genere, dunque, necessita di una sorta di collaborazione da parte di colui che ne farà uso, l'interprete, il realizzatore o il *performer*. Questa collaborazione consiste sostanzialmente nell'alta fedeltà al modello da mantenere al momento della traduzione, produzione o riproduzione essa sia.

Ginzburg, nel suo saggio del 1979, pone il problema delle trascrizioni dei poemi che l'invenzione della scrittura prima e della stampa poi problematizzarono implicando difficoltà da parte dei trascrittori. "Dapprima furono considerati non pertinenti al testo tutti gli elementi legati all'oralità e alla gestualità; poi anche gli elementi legati alla fisicità della scrittura. Il risultato di questa duplice operazione è stato la progressiva smaterializzazione del testo, via via depurato da ogni riferimento sensibile: anche se un supporto sensibile è necessario perché il testo sopravviva, il testo non si identifica col supporto"⁷⁹.

Oggi non dovrebbe creare particolari disagi la riproduzione di testi letterari dato che questi sono dotati del sistema notazionale scrittura di cui abbiamo ormai visto tutte le implicazioni. Ma, come sottolinea Ginzburg, non è sempre stato così, non lo era nel caso delle varianti di intonazione nelle letterature orali e nel caso della calligrafia nella poesia cinese⁸⁰: da allora si ha avuta una progressione verso una più integrale notabilità, si è passati dal qualitativo al quantitativo.

Tono e grafia certamente, oggi come allora, non *potrebbero* sottostare alle regole della notazione essendo manifestazioni dense del fare artistico, sono in un certo modo suscettibili di essere percepiti diversamente da ciascun interprete, possono variare sensibilmente da una manifestazione a un'altra e, non ultimo, non possiedono grammatica.

Il sistema notazionale, infatti, prende in causa solo i tratti riproducibili, di qualunque tipo di espressione quindi, come già sottolineato, è tramite un'esatta compitazione di questi tratti che si ottiene un'opera necessariamente valida.

Ma Lowe l'ha fatto: ha trovato la grammatica nella grafia, lo spartito nella pittura.

⁷⁸ Nelson Goodman, (1968: 104). In modo del tutto analogo, René Thom in (2006, a cura di Paolo Fabbri) *Morfologia del Semiotico* descrive il sistema notazionale (della musica classica ad esempio) come una combinatoria discreta che verte su un numero finito di elementi.

⁷⁹ Cfr. Carlo Ginzburg, (1979: 73).

⁸⁰ Giulio Mancini, considerando il diverso statuto delle copie in pittura e in letteratura, ne individua in linea di principio una analogia consistente tra l'atto di dipingere e l'atto dello scrivere.

Tra gli altri anche Ginzburg lo aveva previsto: “[...] Nel caso della pittura questa depurazione non si è (ancora) verificata. Per questo ai nostri occhi le copie manoscritte o le edizioni dell’*Orlando Furioso* possono riprodurre esattamente il testo voluto dall’Ariosto; le copie di un ritratto di Raffaello, mai”⁸¹.

Dal canto suo anche Gérard Genette ebbe la stessa intuizione: “[...] le opere singole delle arti plastiche, [...] la cui unicità dipenderebbe solo da limitazioni tecnologiche forse provvisorie: il giorno in cui le tecniche di riproduzione forniranno copie perfette, *La Gioconda* o *La venere di Milo* diventeranno *artworks* multipli tanto quanto il *Pensatore* o la *Certosa di Parma*”⁸².

A proposito della *Venere di Milo* dispensato in quel tempo dalle forme più estreme di scultura che oggi conosciamo, Goodman sosteneva, come sappiamo, che la scultura poteva essere suddivisa in due grandi classi: scultura a fusione o a scalpello.

Nel primo caso si avrebbe a che fare con un’arte che, dotata di una *matrice* riutilizzabile, consente a chiunque di riprodurre una sagoma tridimensionale che abbia le caratteristiche, le *stesse* caratteristiche dell’originale; questo riprodurre viene definito tiratura e sottostà necessariamente agli accordi intercorsi preventivamente tra autore e realizzatori.

La seconda, invece, reclama la costante presenza dell’artista, dell’autore che sigla col suo nome quell’artefatto necessariamente unico, irripetibile, auspicando la non interferenza di estranei al processo generativo dell’oggetto per quella questione, tanto delicata, dell’autorialità.

Ma ci sono dei casi in cui questa dualità, apparentemente non problematica, si articola e si ripensa: innanzitutto la scultura, nella sua *versione monumentale*, essendo necessariamente un’arte che prevede la collaborazione tra più persone, tra diverse competenze, richiede dei sistemi in grado di generare una condivisibilità progettuale. Fondere un oggetto di dimensioni ragguardevoli, scolpire picchi rocciosi, assemblare brani di diversa provenienza, è certamente lavoro di molti. Inoltre, la scultura⁸³ che abbia insita una qualche forma di logica della ripetizione, come ad esempio nelle installazioni, nelle manifestazioni più *minimal* e più concettuali alle quali la contemporaneità ci sta abituando, necessita di tutto ciò che un sistema notazionale può offrire. Nel primo caso, come può l’artista coordinare le molteplici maestranze⁸⁴ che sono incaricate di eseguire la sua opera? Nel secondo caso, quale strumento può essere definito sufficientemente affidabile per l’artista che intende proporre più edizioni della stessa opera? La risposta

⁸¹ Cfr. Carlo Ginzburg, (1979: 74).

⁸² Cfr. Gérard Genette, (1994: 15).

⁸³ Categoria artistica piuttosto problematica, all’interno della quale coesistono manifestazioni talmente eterogenee da poter dubitare dell’effettiva efficacia del termine stesso. In questo caso, intendiamo la scultura come la si è sempre intesa, nel senso più tradizionale e meno problematico del termine.

⁸⁴ I ruoli nella scultura del marmo sono: lo sbizzatore (colui che dal blocco di marmo trae una sagomatura approssimativa), il modellatore (colui che prosegue l’opera fino a uno stadio pressoché definitivo), il pannista (colui che plasma i panneggi ed esegue il volto), l’ornatista (colui che realizza le decorazioni e gli accessori molto dettagliati) infine lo scultore è colui che rifinisce i dettagli e realizza gli incarnati, la pelle.

si trova necessariamente nella formulazione di un sistema di istruzioni più definito possibile, una sorta di spartito scultoreo, e che sia volto all'ottenimento di un prodotto per così dire, due volte conforme: sia alle intenzioni dell'artista che a un certo punto si limita a dare delle indicazioni, sia alle specificità che un doppio scultoreo richiede.

Umberto Eco ha definito, ricordiamo, il doppio come l'esito del duplicare e che consiste *non* nel rappresentare, né nell'imitare ma nel riprodurre attraverso procedimenti uguali, uguali condizioni⁸⁵. Dunque possiamo supporre che se per realizzare un doppio scultoreo è necessario utilizzare le stesse procedure attuate nella produzione dell'originale, le pratiche artistiche contemporanee prevedono già in fase di progettazione una loro moltiplicabilità resa possibile mediante l'uso di bozzetti⁸⁶ in plastica modellabile o in gesso, di ridotte dimensioni, e che con la tecnica della messa ai punti e con l'utilizzo di pantografi, viene adattata alle dimensioni richieste dall'artista o dal committente.

A Pietrasanta, negli attivi laboratori marmisti, si producono giornalmente sculture di marmo. I maestri adottano la tecnica della messa ai punti sia per realizzare in scala una scultura marmorea a partire da un bozzetto di ridotte dimensioni sia per moltiplicare a richiesta qualsivoglia opera marmorea.

Vediamo dunque che anche quella che Goodman definiva un'arte autografica, priva di sistema notazionale e a uno stadio, che uscita dalle mani dell'artista era compiuta, può diventare, con stratagemmi tecnici, tecnologici e digitali un'arte allografica, riproducibile correttamente all'infinito.

Ma vi è ancora un caso particolare tra le arti che ancora non prevede riproducibilità digitale.

Abbiamo visto come sia complesso parlare in termini architettonici se ci si vuole riferire a nozioni quali la riproducibilità, la copia o la ri-edizione. I casi di restauro architettonico più eclatanti hanno sollevato polemiche filosofiche di una certa rilevanza e ci hanno sovente offerto l'occasione per negoziare alcune convinzioni riguardo a statuti ontologici e istanze fondanti prestabilite.

Infatti, l'architettura, essendo dotata di un sistema notazionale che ne prevede, in caso di correttezza di compitazione, l'allografia *tout court*, ha comunque saputo generare discordie teoriche in relazione ad alcuni casi che si ponevano al confine tra restauro e falsificazione proprio in virtù di una conclamata fedeltà a un sistema notazionale presente ma, malauguratamente, parziale.

⁸⁵ Umberto Eco, (1975).

⁸⁶ Dal punto di vista terminologico, ci si riferisce al *bozzetto* quando questo viene realizzato dall'artista in misura ridotta e in materiale plastico riutilizzabile (cosa che ovviamente influisce sulla tiratura) oppure si parla di *modello* quando questo è delle stesse dimensioni e già realizzato nel materiale da scolpire. In relazione a una riflessione sul problema che la firma solleva (cfr. cap. 5, § 5.11.) oggi, a Pietrasanta, i laboratori marmisti firmano le opere e, nel caso particolare in cui l'opera venga trafugata dal laboratorio sia pure già dotata della loro firma e di quella dell'autore del bozzetto, l'opera stessa non è considerata un originale mentre se percorre le vie ufficiali e legali della vendita diventa un pezzo unico da collezione per lo più con il valore aggiunto della duplice firma dell'autore e del realizzatore.

Celebre il caso della chiesa di Saint Pierre a Firminy di Le Corbusier⁸⁷.

“Alla morte di Le Corbusier, il 27 agosto 1965, non esistevano disegni esecutivi della chiesa di Saint-Pierre a Firminy, rimasta priva anche di committente, dopo la rinuncia definitiva del comitato parrocchiale l'8 febbraio del 1965. L'ultima serie di disegni conosciuta, datata 23 dicembre 1963, si riduce a una planimetria generale in scala 1:500 e tre tavole con piante, sezioni e prospetti in scala 1:100. Eppure, quarant'anni dopo, la chiesa, inaugurata il 29 novembre 2006, esiste, soprattutto grazie alla perseveranza di José Oubrierie” scrive Gilles Ragot ne “Il Giornale dell'Architettura”.

Oubrierie era il collaboratore per questo progetto di Le Corbusier, ed è proprio a lui che l'Associazione Le Corbusier per la Chiesa di Saint Firminy affida i lavori di completamento dell'edificio. La chiesa viene terminata sulla base di un plastico e di un progetto preliminare che aveva lasciato Le Corbusier. Tutte le decisioni relative all'esecuzione erano ancora da prendere al momento della sua morte. La convinzione con la quale Le Corbusier portò avanti il progetto di questa chiesa, nonostante le continue ridefinizioni di budget, autorizzarono a pensare che la chiesa avrebbe dovuto essere completata per volere del suo architetto.

Ma le dispute, irrisolvibili ovviamente, non tardarono ad arrivare e la domanda più frequente fu: “Qual è il grado di autenticità della costruzione firmata Oubrierie?”. In questo caso, ciò che verrebbe a mancare o se non altro, messo in discussione, sarebbe l'autorialità di un progetto ultimato in assenza di notazione e sulla base di indicazioni che certamente non possono essere ritenute sufficientemente diagrammatiche.

Ma solitamente, per quanto anche nei casi in cui l'architetto possa, per sua fortuna, portare a compimento l'opera che ha progettato, la ridefinizione del progetto non ha termine se non con la realizzazione dell'opera. Solo una volta terminato l'edificio, si può dire che il progetto gli sia *quasi* completamente fedele.

Vi è, tra le anomalie che ogni regola trascina con sé, un caso in cui l'architettura s'impoverisce di tutte le prerogative di cui l'ha saputa dotare Nelson Goodman in riferimento alla sua generica notabilità, per consacrarsi a un sistema che solo irriverentemente potremmo definire notazionale⁸⁸.

⁸⁷ Cfr. per questo dibattito, l'ampia trattazione del problema dell'autenticità in merito a questa restituzione cui è stata dedicata la prima parte de “Il Giornale dell'Architettura”, n. 46, dicembre 2006. In particolare si notino le divergenze di atteggiamento critico assunte dai diversi autori favorevoli o contrari ai completamenti postumi tra cui Gilles Ragot con *L'Ultimo Le Corbusier? L'edificio, firmato da José Oubrierie e Atelier de l'Entre, pone il problema dell'autenticità*.

⁸⁸ Bruno Pedretti ne “Il Giornale dell'Architettura”, n. 46, dicembre 2006: 5, pubblica un articolo dal titolo *Il problema vero è che più nulla è falso* in cui non si esime dall'esporsi con toni piuttosto polemici. Secondo Pedretti, l'architettura dovrebbe essere considerata un'arte al pari della pittura, per la quale nessuno si sognerebbe mai di portare a termine un'opera non finita. “Il completamento postumo di opere rilevanti quali la *Sagrada Família* di Gaudí e la chiesa di Firminy di Le Corbusier, la ricostruzione del padiglione di Aldo Van Eyck a Otterlo sull'esempio dei padiglioni di Mies van der Rohe a Barcellona e Le Corbusier a Bologna, la realizzazione a opera del figlio Tobia della scala che Carlo Scarpa aveva progettato per il Palazzetto a Monselice e che rievoca i completamenti post/scarpiani del Museo Revoltella a Trieste, sono casi forse ancora sporadici di una curiosa vita postuma delle architetture d'autore, ma possiamo prevedere che aumenteranno in futuro. Aumenteranno

Le architetture dei templi Indù si configurano come l'ardito contro-esempio delle ipotesi finora questionate dato che vengono costruite in base al posizionamento della costellazione del giorno della loro consacrazione. Ma questo è solo un esempio di quelle che vengono chiamate le architetture celesti tra cui non si possono non annoverare le piramidi egiziane e Stonehenge.

Giuseppe D'Acunto ci riferisce che "Il firmamento si manifesta dunque come un ideale e mitico palinsesto attraverso il quale, su più livelli semantici, la natura o le divinità comunicano con noi, con un *linguaggio* silente fatto di luci e ombre: un *alfabeto* pulsante, basato su configurazioni immaginifiche, strutture apparentemente escluse da un destino di finitudine, che la scienza ha invece dimostrato, solo in tempi relativamente recenti, effimere e passeggero su una scala temporale più ampia"⁸⁹.

Il tempio indù ha la pianta costruita sulla morfologia di un mandala. Tutti i tempi di origine indo-buddista hanno un mandala di fondazione e l'architetto che ne esegue la costruzione (e, si noti bene, non ne *inventa* le forme) deve sempre essere un monaco o per lo meno aver iniziato un percorso di purificazione interiore. D'Acunto prosegue: "I mandala sono definibili tanto come *diagrammi* simbolici costituiti da figure geometriche, che come rappresentazioni astratte, o *proiezioni* su un piano di elementi tridimensionali, a loro volta inseriti in una cornice quadrata o circolare al cui interno linee e figure, caratterizzate da matrici geometriche semplici, si sovrappongono e si intersecano. [...] I mandala – il cui nome in sanscrito significa *cerchio* o *circolo* – designano la *matrice costruttiva del tempio*, ma anche di qualsiasi altra costruzione laica, per entrambi vigono le stesse leggi costruttive".

È dunque il firmamento il sistema notazionale dell'architettura mandalica? Se dovessero ripresentarsi le medesime condizioni astronomiche, in una accidentale replica celeste, esisterebbe la possibilità di un doppio Angkor Vat?

Il fondamento religioso di tale atteggiamento, che pare nuovamente irriverente volgere alle produzioni artistiche cui siamo oggi avvezzi, è riscontrabile anche in una pratica che vede nella realizzazione dei tappeti gemelli il suo fine ultimo.

Alcuni dogmi della religione mussulmana, impongono il divieto della notazione (unico nel genere) per la realizzazione, pur sempre artistica, delle immagini sacre, profane o puramente decorative presenti nei tappeti.

La logica sottostante il principio di ripetitività non è però intuibile ma fonda le sue ragioni nella profonda conoscenza dei principi del corano. In Tunisia il centro produttivo di tale arte si trova nella città di Kairouan. La tradizione vuole che i disegni dei tappeti debbano essere ripresi e siano copie più fedeli possibili delle decorazioni visibili all'interno della moschea, quarta per dimensioni e importanza del mondo islamico.

perché lo richiede il valore aggiunto d'immagine e speculativo legato alla firma dell'architetto famoso cui si fa risalire il progetto. [...] Proprio perché l'architettura è un'arte progettuale chiamata a coincidere con l'opera fisica finale, nella sua storia disciplinare ha di norma proibito la realizzazione postuma di singoli progetti" e ciò a causa del fatto che l'opera postuma trasforma il progetto iniziale, quello autentico.

⁸⁹ Giuseppe D'Acunto, (2004: 11 e segg).

Gli artisti, senza eccezione alcuna, non possono fare altro che guardare le decorazioni, memorizzarne mentalmente le fattezze e, non potendo avvalersi di notazione alcuna, tentare di ritenerne impressa nella memoria la forma⁹⁰. Poi la memoria e la devozione, consentono loro di ricreare gli arabeschi che inducono la preghiera ma questo divieto alla notazione garantisce l'unicità, assicura cioè che non esistano due elementi di tale pratica artistico/artigianale perfettamente identici. L'ipotesi interpretativa di tale veto può riguardare il parallelo intuibile tra l'unicità della fonte di ispirazione, prevalentemente dettata da uno stimolo estetico, e l'unicità che si stabilisce nella relazione devozionale con la divinità.

Liaison

Due termini si impongono all'attenzione in queste pagine: identità e identicità (*identity* e *sameness*). Affrontando problemi di restauro, di conservazione di una opera ben precisa, è sembrato necessario porre sul piatto teorico un insieme di elementi che consentissero una necessaria coerenza e un confronto analitico in quanto la problematica del restauro sconfinava senza dubbio in quella dell'autenticità. Se un concetto come quello di trasformazione implica la persistenza di una certa identità su cui le qualità vanno via via mutando (per volere del tempo o intervento umano) così quello di sostituzione reclamerà una soglia minima eppure molto elevata di identicità tra nuovo e sostituito.

Il restauro è stato definito come intervento atto a rimettere in efficienza l'oggetto e le possibilità di rimessa in efficienza certamente non sono di una unica tipologia. L'opera è quell'originale privo di completamento, l'oggetto rimasto mutilo oppure la nuova versione portata a termine a volte in modo anche arbitrario? Le istanze, storica ed estetica, trovano sovente un equilibrio che coinvolge tutti gli ambiti artistici. Come ha suggerito Gombrich, si tratta di restauro anche quando è necessario modificare un distico shakespeariano che non rima più per i mutamenti della lingua e quando nelle orchestre di clavicembali originali non riescono ad armonizzare con i violini dagli archi moderni.

Tutto ciò ha una logica, un coordinamento teorico piuttosto solido con un interessante risvolto nella verifica delle pratiche e nelle competenze dei ruoli messi in gioco.

Apparentemente antagonisti i falsari e i restauratori condividono ben più di una certa preparazione tecnica pregressa. Entrambi ricercano l'illusione (in grado di essere determinata dalla menzogna: far sembrare ciò che non è) e allo stesso tempo la dissimulazione (determinata invece dal segreto: essere ciò che non sembra); entrambi adottano strategie e strumenti operativi comuni. Falso e restauro quasi si fondono epistemologicamente nel concetto di sostituzione il quale, in questo senso, può collocarsi a ragione in quella zona di confine, di compatibilità a fini squisitamente fruitivi e divulgativi. Ab-

⁹⁰ Pare sia compito divino quello di consentire solo ad alcuni privilegiati di ricordare perfettamente forme e colori offrendo così la possibilità di riprodurre fedelmente le decorazioni della moschea.

biamo visto come quasi un secolo fa, quelli che poi sarebbero diventati i pensatori che segnarono il tempo e il pensiero dei nostri giorni, seppero anticipare filosoficamente gli esiti della tecnologia e delle sue conquiste auspicando una rivincita del facsimile, ottenuto da una meccanizzazione integrale, sulla reputazione di elemento inquinante che fino ad allora su di esso gravava.

Gli esempi che ci hanno fornito materiale utile hanno avuto per lo più il sapore della scoperta, non per un loro vaglio inedito, anzi, ma per il fatto che siano stati esemplari estremamente chiarificatori di questo complesso e delicato passaggio teorico che ha visto, sul campo, confrontarsi rappresentanti di diverse discipline proprio per i problemi teorici che sollevavano.

Allora la frase *Com'era, dov'era* non si rivolgeva solo alla schiera di tecnici pronti a rieditare un gioiello architettonico scomparso, non solo al team di geologi pronti a rendere nuovamente fruibile un esemplare unico di pittura rupestre, ma anche pensatori d'ogni provenienza che si sarebbero chiesti, davanti al fenomeno, quali prese di posizione teoriche presupponevano e quali invece provocavano.

Se è dunque vero che è stata rubata l'originalità alle *Nozze di Cana* del Musée du Louvre, con quello che abbiamo definito essere un vero restauro a distanza, perché l'efficacia (estetica e passionale) è stata ampiamente ottenuta mediante il rilevamento di un consenso sociale; se qualcuno ha suggerito che l'originale può aver perso il suo valore se non quello che gli permane come parametro di un facsimile, allora forse tutto è dovuto a questa emancipazione tecnologica in cui il sistema notazionale, più che mai al passo con i tempi, è divenuto sistema digitale e ha condotto lungo nuovi percorsi ancora tutti da sondare. Nelle prossime pagine vedremo gli effetti della notazione sul primordiale concetto di autenticità inteso come rapporto tra opera e autore. Ne indagheremo le strutture costanti, le mutevoli applicazioni, dalla possibilità di gestione collettiva di un progetto alla figura del *contributor* e, nell'analisi delle tracce dell'autore sul suo operato, quali sono le firme, vedremo se dell'autenticità nel contemporaneo si può ancora parlare.

Se il richiamo della figura dell'autore, come discorso nell'opera, come indizio di un momento enunciazionale saprà far valere le sue ragioni, tutto dipenderà da che cosa significa autore e quale sia il suo statuto all'interno di questo enorme ingranaggio dell'artisticità dei nostri giorni che va mano a mano qualificandosi non più come autografica o allografica ma anche come poligrafica. L'autore: da origine di un pensiero a esito di una elaborazione sociale dell'opera intesa nel senso più largo del termine, l'autorialità saprà preservare qualcosa, forse un tempo, forse uno spazio, di certo un gesto.

5. “La firma e il regime poligrafico. Il discorso nell’opera”

*Un’opera firmata da un artista famoso
è un oggetto incantato e quell’incantesimo, di cui
non è necessariamente responsabile l’autore,
moltiplica il suo valore sul mercato.*
Eric Hebborn

5.1 La firma come dispositivo

Tutti conoscono ciò che accadde tra Protogene e Apelle. Protogene abitava a Rodi e Apelle, un giorno, sbarcò in città desideroso di vedere le opere che non conosceva se non per fama. Impaziente, si recò subito nel suo atelier. Protogene era uscito ma una grande tela era già stata posizionata su un cavalletto e non c’era altro guardiano che un’anziana signora. Costei riferì che Protogene era uscito e chiese al visitatore chi fosse per poterlo poi comunicare. “Questo qui” rispose Apelle scegliendo un pennello e tracciando con del colore una linea che attraversava la tela, linea che era di una sottigliezza estrema (*adreptoque penicilio liniam ex colore duxit summae tenuitatis per tabulam*). Protogene al suo ritorno ascoltò dall’anziana ciò che era successo. L’artista, si dice, avendo contemplato la finezza di tale tratto, dichiarò che era stato Apelle in quanto nessun altro sarebbe stato capace di eseguire un lavoro tanto perfetto. Anche lui, dunque, con un altro colore, tracciò una linea più sottile ancora (*ipsamque alio colore tenuiorem liniam in ipsa illa duxisse*) e uscì nuovamente raccomandando alla donna, se lo straniero fosse tornato, di farglielo vedere e di dirgli “Questo è colui che avete cercato”. Apelle arrivò e, notando di essere stato superato, con un terzo colore tracciò una linea tra le due che erano già state eseguite che non lasciava spazio a nulla di più sottile (*tertio colore linias secuit, nullum reliquens amplius subtilitati locum*). Protogene si dichiarò sconfitto e corse al porto alla ricerca del suo ospite¹.

Le linee tracciate dai due mitici artisti altro non erano che delle firme. Segni privi di alfabeto ma che, con altrettanta precisione di un nome in bella grafia, hanno potuto esercitare il loro potere attributivo.

L’efficacia empirica di una firma, la sua forza illocutoria, lo possiamo inoltre ben immaginare, va anche al di là delle possibilità di riconoscimento dell’autore. La firma è il massimo della soggettività espressa in quanto denota il nome proprio e connota le proprietà che l’oggetto dotato di quel nome proprio può avere. Il nome in un’opera ha una forza che sa esercitare pressione passionale sull’osservatore fiducioso e che, grazie a essa, si rivolge all’oggetto della contemplazione come a qualcosa di sacro ed eterno.

A ogni modo, la presenza della firma in un oggetto artistico, innanzitutto dichiara

¹ Estratto da Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 81.

e per alcuni a un certo momento certifica, il rapporto tra un individuo, il suo nome o pseudonimo, e l’opera che vanta questo marchio di riconoscimento: è il dispositivo segnico in grado di innescare la riflessione attributiva.

L’attribuzione di un’opera alla mano di un artista ha sempre dovuto prendere in considerazione la firma come elemento complementare al resto dell’opera evidenziando nelle costanti che essa stessa manteneva una spia eloquente di paternità.

All’interno di una problematica dell’autenticità, diventa allora indispensabile riconoscere nella firma la forza sanzionante che le sarebbe propria: si può in effetti suggerire che la presenza del nome dell’autore sulla sua creazione dimostri o, se non altro, suggerisca il vincolo necessario che si sarebbe instaurato tra i due escludendo in maniera efficace e pressoché definitiva la possibilità che questo nodo sia illusorio.

L’appassionato collezionista si sentirà confortato e soddisfatto del proprio fiuto nel momento in cui scoprirà che, durante le fasi di pulitura di un dipinto da lui recentemente acquistato, sia stata trovata la firma del finora presunto autore.

Egli, allo stesso modo, non dubiterà, o per lo meno non subito, dell’autenticità di una scultura neoclassica se questa porta, sul basamento, il nome e il cognome dell’autore incisi in bella (e buona) grafia. Così come chiunque, scorgendo alcuni segni grafici sul retro di una tela consunta, si sforzerà di riconoscerne i singoli elementi per comporre un nome, preferibilmente contemplato nel novero dei grandi, che risulti essere quello dell’autore del tal dipinto.

La firma è, dunque, a tutti gli effetti una marca autografica che ha essenzialmente lo scopo di dichiarare l’identità dell’autore, rivelandone così le origini e che indica la prima direzione verso cui operare un assemblamento a un corpus configurandosi come il sigillo di paternità, come dichiarazione di identità e come dispositivo di identificazione.

Gérard Leclerc² sottolinea che (in accordo con quanto detto da John Austin in *How to do things with words*, 1962), esistono degli enunciati detti *performativi* e cioè che sono gli enunciati mediante i quali chi li pronuncia effettua una azione nello stesso momento in cui li pronuncia. Questi enunciati possono essere ad esempio: io giuro che, dichiaro che, prometto che, ti battezzo, mi impegno a.

Sembra che Austin prenda in considerazione prevalentemente gli enunciati orali, mentre per Leclerc è necessario e fondamentale estendere la riflessione anche a quelli scritti come nel caso della firma artistica. Infatti nelle enunciazioni verbali, l’autore è la persona che enuncia (che è la fonte dell’enunciazione) mentre nelle enunciazioni scritte (o *iscrizioni*), l’autore appone, o può apporre, la propria firma.

Per questo motivo, sostiene l’autore de *Le Sceau de l’Œuvre*, la firma è dunque evidentemente necessaria, in quanto le enunciazioni scritte non sono attaccate alla loro fonte come lo sono quelle verbali. Fa notare, quindi, come gli enunciati performativi scritti siano nel linguaggio corrente, se di natura giuridica, chiamati atti (ad esempio atto di vendita, atto di cessione) giungendo di conseguenza a definire la firma come

² Gérard Leclerc, (1998).

“mention autographe du nom de l'énonciateur, ayant valeur performative”³.

La principale funzione della firma è il fatto che permette l'identificazione del soggetto enunciatore, così come il nome dell'enunciatore può servire in molti casi come marca identificatoria autografica.

La teoria del segno di Peirce⁴ si confà particolarmente alla nozione della firma, dato che per segno non si intende solo quello linguistico, in quanto la firma si definisce tanto per la sua natura visiva e il suo carattere di traccia che per la sua relazione a un nome proprio, quello dell'enunciatore. I concetti di *simbolo* come segno regolato da una norma, di *icona* come segno dotato di una qualità rappresentativa (si pensi ai monogrammi o alla firma di Dosso Dossi) e di *indice* come segno legato all'esistenza reale del suo oggetto, sono nozioni che consentono di articolare correttamente e con rigore un'analisi dell'oggetto firma in cui *firmatario*, nello specifico, non è sinonimo di autore: si può infatti proporre la distinzione tra *autorialità*, che sarebbe connessa alla firma, e *autore* che potrebbe coincidere con il *firmatario*.

Per questo motivo, un contratto è anonimo anche se è firmato ma un'opera d'arte è dotata di autorialità anche se non esiste la firma sull'opera: l'identificazione e l'assemblamento sono l'esito dell'associazione operata dalla cultura tra un'opera e un nome. Diciamo che un film è “firmato Truffaut” per dire che è stato lui a realizzarlo anche nel caso in cui sulla pellicola non ci sia traccia di grafie indicanti o alludenti al suo nome.

Da un punto di vista più strettamente analitico, la firma fa parte di quei segni che vengono definiti embraianti (*shifter*). La firma embraia (riconduce, restituisce) il discorso sul reale, anche quando l'enunciato è pertinente a un ambito finzionale come una rappresentazione pittorica piuttosto naturalistica e acconsente al firmatario di rivendicare, in tal maniera, la sua responsabilità per quello che ha rappresentato, firmato e adeguandolo alla realtà, funzionando da ponte.

La firma non è solamente un *paratesto*⁵, un nome semplicemente apposto a un testo che ci informa su di esso, ma è il più efficace e poliedrico atto d'enunciazione. Mediante questo segno, denso, ricco di senso ma sprovvisto di significato, l'autore si impegna con chi osserva, con chi incontra il suo nome, una sorta di promessa, di richiesta di fiducia: “Ti do la mia parola” sembra dire.

La signature est marque de la force illocutoire de l'énonciation écrite. L'authorship est marque de la force illocutoire présente dans l'œuvre. [...] La force assertive de la signature d'auteur, c'est la double revendication d'originalité et d'autorité, c'est-à-dire la prétention de produire un énoncé qui soit à la fois nouveau et crédible, innovatif et vrai. [...] A' travers la signature, le lecteur (o l'osservatore. n.d.a) croyait savoir d'où venait le texte qu'il lisait, croyait connaître la nature réelle de l'énoncé qu'il avait entre les mains⁶.

³ *Ivi*, p. 21.

⁴ Cfr. Charles Sanders Peirce, (1980).

⁵ Per riprendere l'espressione di Gérard Genette, (1987). Cfr. cap. 3, § 3.1.1.

⁶ Cfr. Gérard Leclerc, (1998: 30-31).

Anche nel caso in cui questa efficacia sia data da un paratesto come quelli citati in precedenza, l’effetto di senso indotto dal riconoscimento di una firma è necessariamente diverso dalla lettura di un cartellino apposto vicino all’opera all’interno di un museo, nonostante entrambi assolvano allo stesso compito e diano, presumibilmente, le stesse informazioni. Mentre la didascalia si configura come effettivo paratesto all’opera, la firma ne è il sigillo.

Vediamo ora, seppur tangenzialmente, come la firma dell’autore, attraverso i secoli, ha guadagnato il ruolo di operatore di autenticità.

La firma dunque non è neppure semplicemente un *indice* di autenticità come lo intendeva in maniera un po’ naïf, Max Friedlaender⁷ ma, aspetto ancor più importante, è il *sintomo* di una credenza: quando nella storia dell’arte la firma è presente, allora, in maniera direttamente proporzionale, si crede nell’importanza dell’autenticità. È a tale proposito che ci sembra sostenibile l’ipotesi che alla pseudo-scomparsa della firma corrisponderà, lo dimostreremo, la crisi dell’autorialità comunemente intesa.

Per tracciare una brevissima panoramica storica sul problema, la firma inizia a essere presente con una certa costanza nei prodotti artistici proprio nel momento in cui la stretta parentela tra l’artista e la sua creazione poteva essere messa in dubbio e non appena la firma stessa viene scardinata da quella reputazione di atto di superbia che ne impedisce l’uso essendo l’opera d’arte, in questo frangente, considerata come il frutto di una volontà e di un suggerimento divini⁸.

Quando, ad esempio, ci si trova di fronte a un dipinto in cui la firma è sostituita dalla dicitura *fecit* oppure *faciebat* si inaugura un effetto di senso che tende a oggettivare l’ammissione di paternità: la scritta è eseguita al termine del dipinto (diventa il termine puntuale, terminativo) dal pittore stesso ma l’inserimento della terza persona induce l’osservatore a ritenere vero ciò che viene dichiarato proprio per via di questa supposta oggettività della dichiarazione in terza persona⁹. Questo procedimento è sovente stato adottato dagli artisti nelle opere in cui erano rappresentate immagini sacre e devozionali, opere in cui la fede religiosa aveva necessariamente il compito di mediatore- ispiratore, di frapporti tra la creazione artistica e il suo autore il quale diventava egli stesso uno strumento divino, un esecutore di una volontà superiore. È esattamente in questo caso che la firma è tipografica, ha caratteri ordinati e schematizzati, quasi impersonale, perché della soggettività dell’autore non deve rimanere nulla se non un gesto che a tutti gli effetti è stato guidato dalla volontà divina.

⁷ Cfr. Max Friedlaender, (1995).

⁸ Un esempio di questo atteggiamento è quello della pittura di convento: le opere eseguite dalle suore non erano mai firmate. Cfr. Vera Fortunati, 2002 (a cura di) *Vita artistica nel monastero femminile: exempla*, Bologna, Compositori.

⁹ Cfr. Daniel Arasse, (1992: 312) affronta, in un’ottica ravvicinata sull’opera pittorica, la problematica del *fecit* e *faciebat*. Un altro caso particolare di questa prassi nella firma può essere esemplificato dal celebre dipinto di Jacques Louis David *La morte di Marat* (1793) in cui troviamo una nota esplicita del destinatario (à Marat) che serve a sottolineare le motivazioni che lo hanno spinto a eseguire tale opera, e cioè che si tratta di un omaggio, e chiedendo all’osservatore di tenerne presente nel giudizio all’interno di un sistema ben definito di valori.

Il momento storico che si rivela fondamentale è quello che coincide per necessità con il nascere di una nuova attenzione per l'individuo, la sua personalità e la sua operatività che diventa unica e irripetibile. Durante i prodromi del Rinascimento, il XV secolo è spettatore di una tra le più grandi trasformazioni che l'uomo abbia mai subito: da esecutore materiale, dotato certamente di una certa competenza, in grado di produrre più o meno bene quello che gli veniva richiesto, si emancipa in artista autonomo, dotato di una forte personalità, più libero di pensare a ciò che desidera fare, nella posizione di proporre o imporre la sua opera ma soprattutto che si vuole distinguere dall'artigiano, dall'esecutore, dal compilatore e dal suo concorrente. Inizia dunque, un po' alla volta, ad apporre la propria firma sui suoi prodotti artistici e ritiene indispensabile che questo gesto venga riconosciuto come una presa di paternità.

In questo periodo, il Quattrocento, e ancora per qualche secolo a venire, la firma come gesto consolidato, sarà utilizzata dagli autori con le più diverse modalità e strategie, una nuova presenza nella produzione artistica, che si stabilirà nelle forme definitive e nei tipi particolari che oggi conosciamo solamente a partire dal Romanticismo. Da quel momento in avanti, la firma sull'opera d'arte sarà un elemento sempre più consolidato e presente in grado di svolgere la sua funzione e di rendere conto di una certa autenticità¹⁰.

In epoca precedente, nel Medio Evo, la funzione di segno di riconoscimento¹¹ a scopi di autenticazione veniva affidata ai sigilli di ceralacca in cui l'aspetto iconico del monogramma inciso sempre identico, sempre riproducibile ma soprattutto eseguibile da un designato portatore, non riferiva di nessun genere di autografia: gli mancava quel carattere di segno ibrido, composto da alfabeto e gestualità, da elementi discreti e *ductus*, che caratterizzerà invece la firma come traccia, come presenza singolare nel testo del firmatario e della sua personalità nei secoli successivi.

Nel Settecento, l'abate Lanzi nella sua *Storia Pittorica* e in particolare all'interno di un passo dedicato al riconoscimento delle opere da parte dei collezionisti, elogiava le peculiarità insite nel gesto-firma in quanto questa veniva ritenuta, per la sua singolarità e per una certa inimitabilità, uno strumento per garantire sicurezza all'accostamento tra opera e identità dell'autore.

Michelangelo Buonarroti, infatti, appose la firma alla *Pietà* sulla fascia nell'abito di Maria nel 1494 dopo che, avvertendo casualmente il dialogo tra due osservatori che l'attribuivano al lombardo Cristoforo Solari, intuì la necessità di dichiararne la paternità.

¹⁰ Per quanto riguarda una storia della firma in senso ampio, rinviamo al volume *La signature, genèse d'un signe*, di Béatrice Fraenkel, (1992), Parigi, Gallimard, in cui si analizzano da un punto di vista prevalentemente diacronico e funzionale, le emergenze della firma dalle sue prime apparizioni in qualità di sigillo reale e strumento di potere alle sue funzioni burocratiche. Noi ci limiteremo a considerare in questa sede, solamente gli aspetti pertinenti a una firma che si voglia come marca autografica in arte.

¹¹ In quel periodo i segni di riconoscimento dell'identità erano anche di carattere distintivo. Non solo per la validazione dei documenti ma anche per l'identificazione di alcuni individui che la società aveva necessità di isolare: a questo proposito il celebre esempio del giglio impresso sulla pelle di Milady che aveva consentito a D'Artagnan di riconoscere in lei un'avvelenatrice o la 'A' di adulterio che erano costrette a esibire le donne condannate per tale reato.

La *Pietà* giovanile rimane l’unica opera firmata dallo scultore che fu senz’altro sensibile alla necessità che gli fossero attribuiti i suoi lavori.

Le regole del gioco tenderanno a sovvertirsi alla fine del XIX secolo quando un altro ritratto dell’artista, una nuova posizione sociale, nonché una nuova concezione dell’operare artistico, trasformeranno il senso dell’arte e dell’autenticità e di conseguenza modificheranno i modi di esistenza della firma nelle opere¹². Il XX secolo sarà, in un certo senso, l’apice ultimo di utilizzo della firma prima della grande svolta avanguardistica: il ridimensionamento del valore di autenticità e paternità di un prodotto coincideranno nel ventesimo secolo con l’indebolimento della pratica della firma sull’opera. Ma vedremo, più oltre in dettaglio, tutti questi delicati passaggi.

Gigante e Calabrese¹³ condividono la selezione temporale appena suggerita affermando che è a partire dal XV secolo, che la firma sembra una presenza sempre più costante nella storia della pittura occidentale, in particolare figurativa, e che la firma del pittore sia un oggetto di particolare interesse per gli aspetti stilistici, sociali e psicologici che produce, non ultimo quello della volontà di comunicazione della paternità sull’opera dell’artista.

André Chastel¹⁴, a sua volta, riconosce nel XIX secolo il momento di massima presenza della firma, di pratica condivisa e finalmente generalizzata tra gli artisti anche in funzione di una particolare modalità di firma che si instaura:

C’est à partir des Romantiques qu’il est habituel de trouver des tableaux régulièrement signés. [...] Cette normalisation de la signature, qui est donc tardive, contraste avec l’étonnante diversité de solutions qu’on observe aux XV^e et XVI^e siècles: et c’est en fonction de celle-ci [...] que peut être esquissée une sociologie de la signature¹⁵.

In questo arco di tempo, la firma sulla tela, o su qualsiasi altro oggetto d’arte, diventa dunque lentamente e in modo sempre più uniforme e condiviso, un elemento dell’operare artistico imprescindibile per l’affermazione di una identità che tenta di imporsi, di crescere e di essere riconosciuta. È notevole, infatti, che la produzione artistica di questi cinque secoli veda al suo fianco una sempre maggiore produzione di falsi e, congiunta-

¹² Pur dovendo riconoscere l’esistenza di importanti eccezioni alla parabola appena proposta, sia nel senso di presenza di firme antecedenti il Quattrocento, sia l’assenza delle stesse nelle opere di alcuni esponenti del periodo successivo chiamato in causa, riteniamo necessario affrontare dal punto di vista generale la genesi di questo particolare oggetto semiotico ai fini teorici proposti. Tale selezione è segnalata come pertinente anche da Beatrice Fraenkel (cfr. nota precedente), André Chastel, *Signature et signe*, in “Revue de l’Art. L’art de la signature”, 26, 1974, Omar Calabrese e Betty Gigante, *La signature du peintre*, in “Topologie de l’énonciation. La part de l’œil”, 5, 1989, Bruxelles e altri. Nel 1554 un ordine proclamato in Francia, rende obbligatoria l’apposizione manuale della firma sugli atti notarili. I periodi artistici che precedono e che seguono tale *tranche* temporale, necessitano ovviamente di specificazioni relative alle modalità d’esistenza dell’opera in sé e del manifestarsi di tale assegnazione di paternità mediante espedienti altri dalla firma che qui s’intende.

¹³ Omar Calabrese e Betty Gigante, (1989).

¹⁴ André Chastel, (1974).

¹⁵ *Ivi*, p. 10.

mente, offra lo stabilirsi parallelo di questa norma implicita dell'operare artistico che è appunto la firma che diventa il necessario momento strategico da attuare per tentare di contrastare gli effetti delle errate attribuzioni.

Date queste premesse, si può supporre che la presenza della firma sia, oltre a tutte le implicazioni che abbiamo appena incontrato, anche un effetto della nascita dei primi falsi artistici, un mezzo applicato a scopo di tutela e in qualità di dispositivo volto a voler “smontare” le prerogative d'inganno attributivo che minavano la figura dell'artista. Questo atteggiamento ebbe, come si può intuire, dei risvolti imprevisi e che indussero alcuni a sfruttare l'efficacia celebrativa sociale e di prestigio propria della firma.

Un caso interessante anche se non del tutto isolato, fu quello di Sigismondo Malatesti narrato da Pier Giorgio Pasini nella monografia dedicata all'antica casata nobiliare riminese. Sigismondo Pandolfo Malatesti (1417-1468) fu un mecenate e collezionista di grande talento. Il suo carattere orgoglioso, impulsivo e irrequieto, poco affidabile e per nulla onesto, gli procurarono presto cattiva fama, nemici e addirittura la scomunica papale nel 1460. Ma intenditore e uomo di cultura seppe magnificare i suoi atti di mecenatismo che sfioravano la megalomania autocelebrativa in cui lo scopo era soprattutto vantare le fortune sue e della sua famiglia. A dimostrazione di quanto in alcuni casi, già nella prima metà del Quattrocento, la firma avesse quella valenza che abbiamo appena delineato,

Sigismondo ha marcato tutto con il suo nome, la sua sigla, il suo stemma personale, i suoi emblemi e i suoi colori araldici. Tutti gli altri riferimenti, tutti gli altri nomi dovettero sparire: anche quelli degli artisti che ebbe al suo servizio e che aveva ricercato – come i suoi predecessori – soprattutto in Lombardia, nel Veneto e a Ferrara. Agli artisti vietò di firmare le loro opere; infatti per quanto eccellenti erano pur sempre esecutori “meccanici”, artigiani-servi, e le loro individualità secondarie, comunque non rilevanti e non paragonabili a quella del committente. Così le firme di Agostino di Duccio e di Matteo de' Pasti, già scolpite sugli architravi delle navate del Tempio furono cancellate, e così quella del Pasti su molti stampi di medaglie. Anche molte composizioni dei poeti di corte vennero fatte circolare anonime come opera del signore stesso¹⁶.

La cancellazione della firma fu, in questa circostanza, un sintomo e allo stesso tempo, un processo significativo volto a testimoniare quanto si fosse già a quel momento instaurata nelle pratiche artistiche la potenzialità sanzionante che le diverrà comunemente riconosciuta di lì a breve. Se l'invenzione dell'opera e dunque il merito della bontà dell'opera stessa, veniva attribuita al suo fautore mediante la firma, era questa che a sua volta ne denotava esplicitamente il pregio anche se limitato alle competenze di committenza¹⁷ come fu per Malatesti.

¹⁶ Pier Giorgio Pasini, (2000: 19).

¹⁷ La *dispositio*, la regola canonica di composizione veniva spesso determinata dalle esigenze di statuto sociale della committenza. Il committente infatti si riservava il diritto di determinare la costruzione formale dell'opera e ne diveniva automaticamente co-autore o, meglio, autore intellettuale.

Ma è proprio in questo frangente critico di affermazione dell’autorialità, attuato mediante l’apposizione di un nome sull’opera, che si comincia a intuire quali saranno le pieghe che tale dispositivo imprimerà sulle abitudini artistiche.

Come brevemente già accennato, si può confermare il fatto che nelle epoche artistiche in cui si firmava molto, si falsificava molto, soprattutto le firme: se lo scopo ultimo dell’apposizione di una firma era il riconoscimento di chi l’aveva prodotta, allora proprio nei momenti in cui l’autore diventava importante tanto quanto e più dell’opera da lui prodotta, la firma era il meccanismo più semplice di attribuzione ma anche, allo stesso tempo, più immediato di falsificazione.

Se, infatti, la firma è fautrice di meccanismi attributivi, non può non essere sfruttato anche per fini che *simulino* una relazione inesistente tra opera e autore come accade nei casi di apposizione di false firme. Se, la firma, collocandosi in quella posizione intermedia tra rappresentato (o presentato) ed enunciazione, tra finzione e reale, convoca la fiducia dell’osservatore, gli chiede di essere creduta in quanto si presenta appunto come testimonianza di avvenuto compimento dell’opera, allora la falsa firma rimette in gioco il sistema di equilibri che si supponeva avesse consolidato, si riaffacciano le problematiche relative alla generazione e alla gestione di un far-credere che attivano le modalità della veridizione in cui, ovviamente, essa si colloca dalla parte della menzogna: sembrare-non/essere. Una falsa firma sembra l’inevitabile effetto collaterale della firma, come il raggirio di una legge mediante la legge stessa, come un ingranaggio progettato inserendovi i germi della sua auto-distruzione¹⁸.

Le « fausse signature » de l’œuvre textuelle brouille les frontières entre fictionnel et le réel, entre le locutoire et l’illocutoir, entre le performatif « sérieux » et le ludique. Le « supercherie » littéraires, sans être de pures et simples fraudes sont des manipulations du réel [...] elles abusent la confiance du lecteur en réalité du réel, en la vérité de l’énoncé¹⁹.

La falsificazione della firma rientra nella più ampia casistica delle contraffazioni di documenti in quanto si avvale delle medesime strategie che i falsari di manoscritti attuavano per le loro frodi. Le tecniche sono svariate e si adattano al loro oggetto con grande duttilità. Possono essere ricalcate o eseguite a mano libera dove, nel primo caso possono essere tradite dall’effetto tremolante dovuto all’esitazione mentre nel secondo si avrà un effetto certamente più naturale ma meno simile all’originale. I periti grafologi collaborano sovente con gli esperti chiamati a formulare un giudizio sull’autenticità di un’opera firmata e basano la loro analisi in quello che viene definito il *grundrythmus* sostenuto nella sequenza di lettere, il cosiddetto *ductus* e cioè il piano sintagmatico del segno fir-

¹⁸ Gli esempi adducibili sono molteplici. Si possono incontrare firme eseguite da autori importanti su dipinti che non sono stati da loro eseguiti (come nel caso delle botteghe) oppure si possono incontrare dipinti autentici in cui la firma sia stata apposta dal collezionista o dal committente per cui ci si può trovare di fronte a casi davvero intricati in cui non sempre è facile stabilire che cosa, all’interno della stessa opera, sia originale e cosa sia falso. Il caso limite, ma probabilmente anche il più semplice, da questo punto di vista, sono le false firme su false opere.

¹⁹ Gérard Leclerc, (1998: 31).

ma, composto, a livello paradigmatico dalle singole componenti alfabetiche. Il *ductus* si rivela prevalentemente nell'interpretazione grafica delle giunture tra gli elementi e, a detta degli esperti grafologi, è l'oggetto privilegiato dell'analisi in quanto strettamente connesso con le modalità esecutive e la personalità dell'autore della firma. I grandi falsari di firme conoscono bene questo tipo di atteggiamento analitico e volgono le loro energie alla ricerca di un esito naturale ma sostenuto da grande preparazione pregressa.

Questo è il caso dell'affaire Denis Vrain-Lucas, abilissimo falsario di manoscritti, ed è stato inoltre il caso dei falsi smascherati probabilmente più famosi della storia come la Donazione di Costantino, dei Diari di Mussolini ma soprattutto dei Diari di Hitler.

Ora, però, torniamo sulla riflessione che ci conduce lungo il percorso di analisi instaurato all'inizio di questo capitolo in quanto è solo attraversando dettagliatamente la comprensione di questo oggetto semiotico che diviene possibile intuirne la legittimità e la non legittimità, le funzioni e le dis-funzioni.

Che tipo di oggetto è una firma? È semplicemente una dichiarazione? E di che tipo? Nella proposta che ne fanno Gigante e Calabrese²⁰

La signature se présente, avant tout, comme un faire-savoir ayant trait à une transformation dont le tableau que nous contemplons est le résultat, et qui est renvoyée à l'agent qui en est responsable. Expression d'une propriété intellectuelle et sceau d'une paternité, elle instaure entre un Sujet (S) et un Objet (O) une relation impliquant que O est objet de valeur pour S, et demandant à l'interprète de le considérer comme tel²¹.

André Chastel sposta l'accento sulla diversità dei registri utilizzati per l'opera e per la firma sull'opera: “[Signature] soit toute indication sur l'auteur de l'œuvre fournie par un procédé signalétique autre que les ressources mêmes de l'art”²². Dal canto suo Bernard Edelman²³ all'interno di un paragrafo intitolato *Des signes de reconnaissance d'une œuvre d'art* e citando a sua volta Beatrice Fraenkel sostiene: “La signature est le signe le plus emblématique de l'authenticité, la marque ostentatoire et personnalisée qui énonce, de façon indubitable, que l'œuvre a été réalisée par le signataire”. Firmare, dunque, significa e ha sempre significato, far riconoscere, indicare l'autore, sancire un risultato, dichiarare terminata l'opera, sigillare criticamente una produzione e comunicare all'osservatore il desiderio di essere, in modo preferibilmente indubitabile, legato al prodotto così criticamente vagliato.

Ma la questione si complica e le condizioni probabilmente mutano aspetto considerandole relativamente al momento della fruizione.

Se finora abbiamo preso in considerazione la firma e la sua affermazione nella storia come gesto da parte dell'artista, come si può affrontare la stessa problematica dal punto

²⁰ Betty Gigante e Omar Calabrese, (1989: 35).

²¹ *Ibidem*.

²² André Chastel, (1980: 14).

²³ Bernard Edelman e Nathalie Heinich, (2002: 201).

di vista dell’osservatore? La presenza della firma induce sempre a pensare che ci si trovi di fronte a un originale? Ovviamente la firma non ha questo potere incondizionato anche se qualcuno, in un certo momento, ha il dovere di crederlo: ma le condizioni sono in imperituro cambiamento e, almeno, non sempre sono come possono sembrare in quanto il funzionamento di un oggetto come la firma può variare in maniera impreveduta a seconda delle circostanze in cui si trova l’opera e chi la osserva. André Chastel afferma inoltre che:

A défaut du cartouche ou du cartel d’identité fixé sur le cadre du tableau, on cherche instinctivement la signature sur la toile. Celle-ci est d’un grand secours à l’amateur, et elle lui est souvent signalée comme une preuve rassurante d’authenticité. Ce qu’il lui arrive d’être, en effet. Mais les experts, les connaisseurs chevronnés et, avec eux, les historiens sérieux, sont beaucoup moins affirmatifs et confiants²⁴.

Le leggi attualmente vigenti in Francia in materia di diritto d’autore definiscono l’autenticità e la firma delle *qualità* sostanziali dell’opera d’arte che ne definiscono lo stato civile²⁵. Come abbiamo avuto occasione di verificare, la firma e l’autenticità non sono della stessa natura e tanto meno possono essere considerate come giacenti sullo stesso livello d’analisi. Da un lato, con la firma, abbiamo a che vedere con un particolare elemento dell’enunciazione, con una iscrizione della memoria, con una marchiatura indelebile dell’oggetto, un sigillo da parte dell’artista. Dall’altro, con l’autenticità, ci riferiamo a qualche cosa che non è visibile, presente o assente, né tanto meno con qualcosa che dalla presenza o assenza del suddetto particolare possa essere definitivamente determinato.

Esistono, a nostro avviso, delle motivazioni estrinseche all’opera che inducono a relazionare la presenza o l’assenza della firma in un determinato oggetto d’arte alla sua possibile autenticità e che, solo in seconda battuta, conducano a riconoscere nella firma un potenziale dispositivo d’autorialità. Queste motivazioni sono socialmente e storicamente determinate e possono essere individuate grazie alle potenzialità che la firma custodisce.

La firma presenta tre aspetti essenziali nell’opera²⁶:

i) innanzitutto ha una funzione di validazione riferibile per lo più ai documenti e alle autorizzazioni scritte in cui la presenza del nome scritto è l’elemento vincolante, la *conditio sine qua non* per la validità dei contenuti dell’oggetto. Un atto giuridico, ad esempio, è valido in quanto diventa operativo e funzionante dopo essere stato *trasformato* dall’apposizione della firma: la proprietà è stata venduta, il progetto è stato approvato, la società è stata sciolta.

ii) la firma possiede in secondo luogo lo statuto di segno d’identità che invece è rela-

²⁴ André Chastel, (1974: 8).

²⁵ Bernard Edelman e Nathalie Heinich, (2002: 201). Nel diritto francese l’autenticità viene definita come elemento totalmente consustanziale all’opera.

²⁶ Béatrice Fraenkel, (1987). In questo lavoro affronta lo studio della firma presente nelle carte reali francesi dal VII al XIV secolo indagando le testimonianze di ciò che viene definita una tradizione semiografica autonoma. Chiaramente queste implicazioni valgono per la cultura generale alla quale facciamo implicitamente riferimento: la tradizione orientale, prevede tipologie gestuali diverse in relazione alla firma.

tivo al caso più specifico dell'autorialità artistica e che prevede una stretta relazione tra l'oggetto firmato e il nome dell'autore. In questa accezione, si possono ricercare i fattori determinanti l'utilizzo della firma in arte come mezzo dimostrativo di autorialità e ciò che viene firmato inizia a far parte di un gruppo di oggetti appartenenti a un nome al quale si identificano e grazie al quale assumono un determinato valore. Di questa specie sono i testi artistici e letterari che, dal riconoscimento della firma, ottengono e denunciano una determinata identità.

Lo statuto di segno d'identità è il risultato di un processo di assegnazione, di identificazione di un nome, attraverso la pratica dell'attribuzione, della disattribuzione e della riattribuzione, a un corpus nonostante sovente la firma sia irriconoscibile perché ridotta a un segno grafico illeggibile. Questo processo di identificazione, infatti, sottende un saper riconoscere la firma. In quest'ultimo caso la firma sarebbe un segno di identità ma non di identificazione per chi non l'abbia mai visto mentre rimane un mezzo di identificazione nel caso in cui il grafo mantenga una determinata costanza formale in grado di consentirne il riconoscimento. A volte esistono delle firme assolutamente irriconoscibili, grafi illeggibili che, ovviamente, rimangono dei segni d'identità ma non permettono alcuna identificazione²⁷.

iii) infine, la firma si manifesta in una particolare forma grafica, iconica e topologica che la distingue da altri segni presenti: ricopre sempre la medesima funzione, si trova in determinate posizioni all'interno o nell'immediato esterno dell'opera, ha dimensioni proporzionate all'opera complessiva, è solitamente eseguita a mano libera anche su opere eventualmente stampate.

La firma che viene apposta a un dipinto e che indica il nome del suo autore, può altresì indicare la provenienza di quell'oggetto senza necessariamente essere segno specifico di relazione tra sé e un'unica mano. In passato, nelle botteghe in cui la produzione artistica raggiungeva ritmi produttivi sostenuti per il fatto che il maestro si avvaleva dell'aiuto degli allievi, la firma diventava il necessario *trademark*: il caposcuola firmava per tutti riconoscendo come sua l'opera prodotta da altri. Non si trattava, ovviamente, di produzione di un falso, anzi, era pratica condivisa e pubblicamente approvata: il marchio era effettivamente un segno d'identità, anche se plurale, anche se non di mano di ma considerata come se fosse del maestro e quindi di pari valore.

Oggi è compito dell'esperto riconoscere la mano di un allievo o di un altro e formare dei *corpus* autonomi all'interno di quelli più ampi. Le rinomate botteghe rinascimentali come quella di Giovanni Bellini, rimangono un buon esempio di cooperazione artistica contrassegnata da un unico marchio di fabbrica. Un *marque d'atelier* che indica la provenienza, la scuola.

Interessante a tal proposito è la difficoltà che ancor oggi gli storici dimostrano nel riconoscere le opere autografe e di mano di Tiziano rispetto a quanto eseguito da allievi e seguaci ma firmato dal maestro.

²⁷ Béatrice Fraenkel, (1992).

Non molto diverso ciò che accadeva nella bottega di Prassitele e che è testimoniato dal corpus scultoreo esposto al Louvre in cui le didascalie distinguono il termine prassiteliano da prassitelizzante per designare nel primo caso le opere provenienti dalla scuola fondata da Prassitele stesso e dai suoi due figli e nel secondo caso le opere afferenti alla corrente scultorea antica tipica delle imitazioni che di Prassitele venivano fatte ma che permane caratterizzata da grande discontinuità e disomogeneità. Cicerone parlava a proposito di *praxitelia capita* per riferirsi alle teste delle sculture eseguite *à la manière de Prassitele*²⁸.

5.1.1. L’innescò dell’artistico. Manzoni

Nelle botteghe dei pittori veneti del Cinquecento, l’apposizione della firma su un dipinto eseguito a più mani da allievi e collaboratori significava l’assunzione dell’opera da parte del maestro – come se fosse stata da lui eseguita – e, in tal senso, era dotata di tutte le caratteristiche di cui sarebbe dovuta essere in possesso se da questi effettivamente realizzata. Nell’arte contemporanea la firma viene apposta non solo su quell’opera che si riconosce come propria realizzazione artistica ma anche su quell’oggetto che da quel momento assume lo statuto artistico e si dota improvvisamente di una certa identità, l’*object trouvée*, non è il prodotto sul quale l’autore ha a lungo lavorato con o senza l’aiuto e la partecipazione dei suoi allievi e collaboratori, non un dipinto, una scultura scolpita, non un oggetto che sia l’esito di qualche operazione effettiva sulla materia di cui è composto ma un oggetto qualunque, un prodotto industriale o d’artigianato o di qualsivoglia provenienza che per decisione di chi lo assume come realizzazione d’una idea, lo firma, e diventa un oggetto originale, opera d’arte unica e autentica. È in questa particolare circostanza che la firma vanta e sfrutta tutta la sua potenzialità di dispositivo preposto alla consacrazione dell’oggetto che fregia.

Così, nell’ultimo secolo, un foglio bianco, firmato da un artista diventa opera d’arte, il nulla diventa arte, il fiato e perfino (*sic!*) gli escrementi.

Quel segno autografo, che nel Rinascimento era un marchio di fabbrica attestante la bontà del prodotto, nel Novecento diviene un dispositivo di artisticità e, solo secondariamente di autenticità: qualcosa rimane e qualcos’altro si espande in altra direzione, la nozione si trasforma e si adatta al referente.

In effetti, da un dato momento in poi la firma *può* essere apposta su qualcosa che si dichiara in tal modo di accettare come proprio sia che si tratti di un’opera fatta da un allievo, da un artigiano o da una ditta specializzata di cui la *Fontana* di Duchamp ha risaputamente il primato.

Quando l’artista appone il proprio sigillo su di un oggetto preesistente, da altri prodotto, indica l’acquisizione come propria dell’*opera* in questione, come realizzazione

²⁸ Cfr. cap. 2, §2.3.1.

riuscita. Il termine *opera* allude all'esito di una operazione e implica l'attività che l'ha prodotta. In questo caso, l'operazione si limita all'assunzione mediante l'apposizione di una firma per cui il termine *oggetto* potrebbe essere più proprio.

Non solo, un altro aspetto rilevante della questione è anche il fatto che non solo la firma dichiara, come abbiamo visto²⁹, una certa paternità o piena condivisione, ma può elevare, mediante il gesto stesso di un artista, a statuto di *oggetto d'arte* ciò che invece normalmente non lo è: se uno scultore affermato appone la sua firma a un paracarro, non solo diventa un paracarro che gli appartiene e al quale è legato dalla paternità artistica ma, nello stesso istante, il paracarro diviene opera d'arte e, di conseguenza, sarà l'unico originale tra i paracarri artistici nel mondo.

Un artista che ha voluto riflettere su questo potere della firma, è stato certamente Piero Manzoni, nei primi anni Sessanta, mediante la produzione di opere d'arte in cui veniva proposta la riflessione sul concetto di autenticità e di firma³⁰.

Nell'opera, intitolata *Carta d'autenticità*, Piero Manzoni applicava la sua firma in una parte del corpo della persona che desiderava diventasse sua opera d'arte³¹ o che lui riconosceva come tale e, in seguito, l'artista rilasciava il certificato d'autenticità.

Una delle ultime novità milanesi in fatto di arte di avanguardia, ci è stata data come al solito, da Piero Manzoni. L'artista infatti può consacrare all'arte, qualsiasi persona lo desideri. La consacrazione di una persona a opera d'arte avviene nel seguente modo: Manzoni appone una sua firma sulla persona che desidera diventare un'opera d'arte. Quindi consegna alla stessa una tessera sulla quale è certificato il passaggio dell'artista, e sulla stessa viene incollato un bollino. I bollini sono di vari colori, ed ogni colore ha una sua funzione specifica: colore rosso indica che l'individuo è una completa opera d'arte e tale rimane sino alla sua morte. Colore giallo: è valida solo la parte firmata che viene indicata per iscritto sulla tessera. Con il color verde invece si pone una limitazione all'atteggiamento. Si è opera d'arte solo in determinate posizioni: per esempio bevendo o cantando etc. Color viola ha le identiche funzioni del rosso, soltanto è a pagamento. Altra creazione è la base magica che consiste in una base di legno firmata da Manzoni, e tutti coloro che vi montano sopra divengono opera d'arte per il tempo della loro permanenza.

A detta dell'artista stesso, la firma sul corpo eleva la persona a opera d'arte e il certificato ne legittima l'autenticità. Il fatto poi che un piedistallo, con tutto quel che implica, di legno a tronco di piramide ostenti la sua firma, anche se a caratteri tipografici come un cartellino, è sufficiente affinché lo statuto di colui che vi sale si trasformi rapidamente e passi dalla condizione di essere umano qualunque a quella di opera d'arte contemporanea.

Questa sorta di performance ovviamente la dice lunga sul punto di vista dell'artista

²⁹ Cfr. cap. 2, § 2.2.1.

³⁰ Germano Celant, *Piero Manzoni*, Catalogo generale delle opere. Skira, Milano-Ginevra, 2004.

³¹ Particolarmente interessante era anche la reciprocità dell'azione: l'oggetto poteva decidere di diventare opera d'arte e farsi apporre la firma dall'autore.

riguardo all’arte e al concetto di originalità. Filosofia estetica espressa in atti artistici, pensiero concretizzato e comunicato mediante un’operazione o una performance, sono in effetti le specificità dell’atteggiamento artistico contemporaneo comune a molti esponenti del panorama internazionale.

Per certificare questa trasformazione, l’artista ha pensato a qualcosa che possa durare nel tempo, che consenta la conservazione e la trasmissione di questo atto di pensiero e che oggi è diventato esso stesso opera d’arte: le carta d’autenticità.

Tra le persone e le parti di esse firmate da Manzoni, troviamo la scarpa destra di Mario Schifano il 24 aprile 1961, con il numero di carta 023 e, per ultimo, Umberto Eco il 2 giugno del 1962 con il numero 073 che, da questa operazione in poi, nell’idea di Manzoni, diviene un vero e proprio *homme trouvé*.

La ricerca filosofica di Piero Manzoni attorno al concetto di opera d’arte autentica si spinge oltre e la si può rilevare anche nella realizzazione delle cosiddette *Tavole d’accertamento* dove propone la riflessione relativa alle sue impronte digitali (che sono un caso particolare di firma biometrica) e alla *linea* che riprende l’idea dei barattoli contenenti la linea infinita o di una data lunghezza, delle sperimentazioni artistiche di qualche anno prima.

L’opera concettuale di Piero Manzoni rientra nella più ampia panoramica dell’arte che utilizza sé stessa per una riflessione filosofica sul proprio statuto e sulle proprie possibilità³² ma la necessità di affrontare la problematica della autenticità è sempre strettamente connessa con la forte esigenza di definire l’artisticità in senso più ampio³³.

Ecco dunque che ciò che in Manzoni è dotato di certificazione di autenticità, diviene automaticamente opera d’arte. Gran parte della sua produzione artistica ha avuto a che fare con questi due fili conduttori: il fiato d’artista e la merda d’artista, le sculture viventi sulla *Base Magica*, le impronte sulle uova definite sculture da mangiare nella performance intitolata *Consumazione dell’arte dinamica del pubblico, divorare l’arte*³⁴ altro non sono che la concretizzazione, l’oggettivazione di un atto speculativo, di indagini sul gesto artistico di cui rimane effettivamente la traccia fisica che può essere il palloncino sgonfio o la scatola numerata ma necessariamente firmata e autenticata dall’artista stesso, oppure di cui rimane solo la firma e il certificato di supporto³⁵ e, più in generale, in questo tipo di indagini filosofico-artistiche, ciò che rimarrà come opera

³² È significativo notare la quantità di operazioni concettuali degli artisti dell’ultimo secolo relativamente alle loro riflessioni sul concetto di originale e falso. Gran parte della produzione artistica, dalle avanguardie in poi, si è soffermata anche se brevemente sulla possibilità di rappresentare il problema in termini artistici, alcuni artisti lo hanno fatto esplicitamente come nel caso di Manzoni, altri implicitamente, evitando di firmare la propria opera, deformando il proprio nome o autoritratto e cancellando le eventuali tracce di autografia.

³³ Cfr. Cap. 2 § 2.2.

³⁴ Performance che risale all’aprile del 1961 tenutasi nella galleria La Tartaruga di Plinio de Martiis mentre quella relativa alla consumazione delle uova firmate con l’impronta dell’artista si è tenuta il 21 luglio 1960 alle ore 19.00 presso la Galleria Azimut di Milano. “Lo stato di conservazione di queste opere, a ormai più di quarant’anni dalla data di produzione, pone problemi non indifferenti, sia tecnici che teorici” cfr. Germano Celant, Germano Celant, (2004: 673) e cfr. 4.1.1.

³⁵ Cfr. Matthew Gale e Renato Miracco per l’analisi dell’opera di Manzoni, (2005).

d'arte esposta nella galleria oppure al museo, sarà semplicemente la *traccia* dell'autore o il *residuo* materiale della *performance*.

In questo modo il dispositivo-firma diventa dunque non solo il mezzo con cui comunicare e riconoscere l'identità dell'autore dell'opera, non solo la sua dichiarazione di paternità, ma allo stesso tempo si configura come il necessario dispositivo di innesco di un processo di identificazione dell'oggetto con l'artisticità in generale e, di conseguenza, all'interno di un certo corpus d'autore che da solo potrà testimoniare l'esistenza dell'opera, il suo essersi attuata, compiuta in quanto *performance* artistica.

In questo luogo si può affermare che si posizioni lo scarto tra statuto di identità e processo di identificazione, ovvero tra l'acquisizione o meno di un dato oggetto artistico come opera propria e, dall'altro lato, il passaggio graduale, mediante diversi momenti di riconoscimento, aggiustamento, conferimento e posizionamento dello stesso oggetto in trasformazione.

5.2 “Tipologie. Dopo i sigilli e la ceralacca”

La firma, nell'accezione pertinente alla riflessione finora condotta, è una particolare iscrizione linguistica all'interno di un testo artistico presumibilmente d'altra natura. Alcuni dei problemi che stiamo per affrontare non sono infatti presenti nelle opere d'arte letteraria in quanto la sostanza dell'espressione, l'alfabeto, tra oggetto artistico e firma parrebbe la medesima. Dopo i sigilli medievali e le ceralacce che ne veicolavano l'integrità, la firma ha cambiato forma e materiali, si è evoluta, espansa, adeguandosi all'oggetto.

Nell'indagine condotta in modo assai dettagliato e storicamente motivato delle scritte in pittura, Meyer Schapiro³⁶ pone in chiari termini la problematica della differenza di registro dovuta alla spazializzazione della firma, differenza che è necessario tenere presente nel momento in cui ci si appresta ad analizzarne forme ed efficacia come ci è stato precedentemente suggerito da Chastel. “Dove si trova virtualmente? Galleggia o giace tra una parte del paesaggio e la superficie del quadro?” si chiede Schapiro, lasciando a noi la ricerca della risposta.

Da un punto di vista esclusivamente cronologico, in una messa in rapporto tra firma e ciò che è firmato, Michel Foucault, tende a precisare che:

Deux principes ont régné, je crois, sur la peinture occidentale depuis le XV^e jusqu'au XX^e siècle: le premier sépare la représentation plastique (qui implique la ressemblance) et la représentation linguistique (qui l'exclut). Cette distinction est ainsi pratiquée qu'elle permet l'une ou l'autre forme de subordination [...]. Le signe verbale et la représentation visuelle ne sont jamais donnés d'un seul coup. Un plan, toujours, les hiérarchise³⁷.

³⁶ Meyer Schapiro, (2002).

³⁷ Citato in Jean Claude Lebensztein, (1974: 46).

Jean Claude Lebensztein, in *Esquisse d’une typologie*, sottolineando la differenza sostanziale tra firma e scrittura in un testo-immagine propone di vedere questo scontro tra piani come problematico: la firma sembra un’eccezione, uno spigolo conficcato nella rappresentazione visiva, una spina sulla carne, un sintomo doloroso, fastidioso ma inevitabile.

Nell’ampio ventaglio di possibilità espressive che si rinvergono nel dispositivo-firma, Gigante e Calabrese³⁸ ritengono che sia comunque possibile trovare delle coordinate analitiche che consentano di rilevare delle pertinenze utili allo scopo di questo lavoro e, non ultimo, a quello dell’esperto chiamato a interpretarne la natura il quale è a conoscenza del fatto che, come abbiamo visto, al di là dell’ovvia motivazione che induce l’autore ad apporre il proprio sigillo, rimane a tutti gli effetti un elemento problematico per l’analisi³⁹.

Dunque, l’osservazione del fenomeno-firma è vincolata dal riconoscimento dei due livelli comunicativi: uno concerne l’espressione della soggettività dell’artista e l’altro il carattere metalinguistico che la firma possiede.

È evidente l’eterogeneità dei registri: la firma è un elemento della scrittura che viene posto, generalmente, su un’immagine pittorica la quale, più o meno frequentemente a seconda del periodo e dei generi, vuole essere illusoriamente tridimensionale. Supponiamo ora di doverci confrontare con uno di quei casi in cui l’opera d’arte sia un dipinto a olio del Settecento.

Ecco dunque la firma porsi tra due registri spaziali diversi, quello della rappresentazione e quello della superficie, implicando un differente modo di essere letta e interpretata in quanto questi due registri corrispondono anche a due diversi piani discorsivi: l’enunciato, il dipinto e ciò che vi è rappresentato, e l’enunciazione, il fare artistico e la produzione dell’autore. Se, dunque, con l’affermarsi della soggettività artistica dell’individuo, la firma diventa il mezzo di dichiarazione del proprio atto individuale, è solo mediante la sua apposizione che colui che si firma ha la possibilità di sottolineare esplicitamente la responsabilità del processo enunciativo e dell’esito, l’enunciato su cui è iscritta. Come a voler dichiarare la sua esclusività nel consentire il passaggio tra i due livelli.

[La signature] ne se réfère pas, en effet, de façon automatique à l’énonciation, mais à l’acteur manifesté par l’énonciation. Elle se réfère à tel peintre particulier identifié dans le tableau par un nom propre (ou par une représentation iconique équivalente) et définit par un système de propriétés (ses œuvres, par exemple) qui lui sont attribuées⁴⁰.

Ma la firma, a una ulteriore lettura, diviene a sua volta enunciato: il modo in cui è stata apposta, la posizione che ha assunto, le dimensioni, la forma e ciò che vi è scritto.

Firmare, dunque è sia rinviare all’istanza di enunciazione sia parlare del rapporto che esiste tra i tre protagonisti del gesto: artista, quadro e osservatore (sia esso un fruitore occasionale, sia l’esperto al vaglio).

³⁸ Betty Gigante e Omar Calabrese, (1989).

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ivi*, p. 28.

Questa puntualizzazione si rivela indispensabile proprio per il fatto che il nesso tra enunciato ed enunciazione ha delle conseguenze fondamentali nell'analisi della firma come indice di originalità.

Vediamo, per il momento, più da vicino le diverse *topologie* della firma⁴¹: ci sono firme nettamente distinte dall'oggetto che firmano (l'incisione su di un piedistallo, la scritta del proprio nome su un cartellino o finto cartellino, la firma sul retro, la firma sulla cornice o su una finta cornice), ci sono inoltre firme interne all'oggetto firmato ma escluse dalla rappresentazione (è il caso dei dipinti in cui vi è la rappresentazione tridimensionale del supporto della firma), infine abbiamo il caso della firma incorporata nella rappresentazione (qui la firma subisce le stesse leggi prospettiche degli oggetti dipinti nella rappresentazione e, di conseguenza, si ha uniformità tra i due registri spaziali e i due piani dell'enunciato e dell'enunciazione. Un esempio è la firma apposta sopra un oggetto della rappresentazione di cui un celebre esempio potrebbe essere la cosiddetta *Fornarina* di Raffaello Sanzio che ostenta la firma come decorazione del bracciale in primo piano).

A questo ultimo tipo appartiene, con le dovute differenze e dilatazioni, l'autoritratto con funzione di firma.

In un ambito più generico, la questione si fonda inevitabilmente sulla natura e sulla tipologia delle opere che devono essere firmate. Come dicevamo, ci sono opere che si prestano a tale operazione ostensiva, altre che per la loro forma l'escludono inderogabilmente: un classico dipinto, così come una scultura, un disegno, non hanno problemi a ospitare un nome, pur con le dovute accezioni topologiche che abbiamo visto, ma un'architettura? E un brano musicale?⁴²

Oltre alle difficoltà indotte all'apposizione della firma da parte del supporto, del medium dell'opera, gli esperti si possono imbattere in alcuni problemi di lettura delle firme stesse.

Nella contemporaneità, ci si ritrova a dover investire della funzione-firma alcuni segni che sembrano assolutamente diversi per modalità e scopi ma che invece rappresentano l'unico indizio sul quale formulare l'ipotesi di relazione tra un autore e la sua opera. Parliamo dei casi limite dettati da quel genere di opere d'arte che non possono essere firmate, da quelle espressioni artistiche che si allontanano sensibilmente dalle rappresentazioni pittoriche o scultoree.

Già a partire dal celebre monogramma di Dürer⁴³, all'icona suggestiva di Dosso Dos-

⁴¹ *Ivi*, p. 30.

⁴² Strana coincidenza, divertente da notare è che nelle arti in cui l'autore è il produttore della notazione dell'opera che poi da altri (o *anche* da altri) verrà eseguita, non vi sia apparentemente la possibilità di firmare l'oggetto artistico ma solamente il supporto della notazione: lo spartito, il progetto, il libretto. In un brillante articolo pubblicato in Jean Cuisenier (1989), José-Louis de Los Llanos pone il problema delle architetture firmate trattando alcuni precisi casi di edifici parigini che ostentano la firma come accade nei dipinti e chiedendosi quando gli architetti abbiano iniziato a firmare le loro opere e come sia loro concesso apporre la firma, su alcuni ma non tutti, gli edifici che hanno realizzato. Cfr. inoltre Ottavio Banti, *Di una singolare epigrafe posta sulla facciata del duomo di Grosseto. È una firma d'autore?*, in "Critica d'Arte", n. 27-28, p. 36 e segg.

⁴³ Per una più specifica analisi del monogramma si veda Francis Edeline *Il monogramma, un genere intersemio-*

si, al nome siglato di Mondrian⁴⁴, l’esperto chiamato a verificare una firma può trovarsi di fronte a svariate problematiche. Se da un lato, proprio per i presupposti per cui viene inserita (per dichiarare il nesso con l’autore e quindi per siglarne l’autenticità), sussiste il problema di verificarne la reale esecuzione da parte dell’autore, dall’altra le sue molteplici forme non la rendono un oggetto semiotico più accessibile dell’opera da essa contrassegnata. Certamente vi sono artisti che in luogo della firma, reiterano segni, immagini, colori, e che associano il loro nome a questa marca ricorrente. Gilberto Zorio, ad esempio, appone dal 1976, una stella, che Paolo Fabbri⁴⁵ individua come sigillo (*unicum signum*) firma nel firmamento, Kazimir Severinovič Malevič firma meticolosamente l’opera ricorrendo al quadrato nero del periodo 1913-1915, che rimane il segno più associato al suo nome e alla sua celebrità.

Le occasioni di interpretare la firma si moltiplicano in maniera direttamente proporzionale sia alle possibilità che essa stessa possiede a livello comunicativo in generale, sia al valore che di volta in volta può acquisire all’interno di un determinato ambito artistico o contesto culturale. È a ogni modo necessario riconoscere le differenti modalità di presenza (o assenza) e in ogni caso non si rivela mai marginale, nella pratica attributiva, distinguere tra i vari linguaggi artistici e le loro differenti specificità in quanto è rilevante sia l’osservazione della firma a partire da una visione generalizzata della sua presenza nell’arte in un determinato periodo storico, sia la riflessione sulla relazione opera/autore attuata dal gesto artistico stesso all’interno di una operazione concettuale come quella appena analizzata di Piero Manzoni.

Sembra superfluo ricordare che la firma nella storia dell’arte ha avuto diverse modalità di esistenza: le differenze non si colgono solo a una ricognizione storico-geografica ma anche, non di meno, all’interno della stessa pratica artistica tra un linguaggio e un altro: è il caso della grande presenza di firme nella pittura a olio contro l’assenza pressoché totale nei disegni e negli schizzi dei medesimi autori. La firma, per questo motivo, è un gesto che ruota attorno alla pratica professionale, all’abitudine dell’operare artistico, al valore assegnato all’opera e, ovviamente, al plusvalore prodotto dall’apposizione della firma una volta riconosciuto e compiuto il lavoro.

Esiste, inoltre, un fenomeno reso possibile dalle modalità d’*expertise* piuttosto recenti.

tico. In questo contributo all’analisi della firma, Edeline problematizza le caratteristiche di questo particolare genere su più fronti: psicologici (accettazione o rifiuto del nome proprio da parte del suo portatore), semantiche (lo statuto linguistico del nome proprio) ed estetiche (estetizzazione della firma; integrazione estetica della firma all’interno di un artefatto visivo). Il monogramma consiste nell’unire le iniziali del nome, in genere due o tre, in un insieme graficamente e stabilmente ordinato. Ciò che ci riguarda da vicino, da questo punto di vista, è esemplificato con il caso citato di Kandinskij il quale per quarantacinque anni firma per esteso le opere del periodo figurativo. Tra il 1910 e il 1912 fa la sua comparsa il monogramma triangolare nei primi disegni e nelle incisioni della svolta astratta. Infine, dopo il 1914 adotta definitivamente il monogramma a struttura aperta. È intuitivo che la conoscenza di queste scansioni temporali in riferimento alla tipologia di firma usata da Kandinskij riveste una fondamentale funzione in ambito attributivo e di datazione delle opere.

⁴⁴ Cfr. Sophie Mouglin, *Signes et signatures chez Mondrian*, in Jean Cuisenier, (1989: 313).

⁴⁵ Paolo Fabbri, 2006, *Gilberto Zorio*, testo per il catalogo della mostra alla Galleria Franca Mancini di Pesaro, Danilo Montanari Editore, Ravenna.

Le analisi scientifiche hanno in un certo senso generato un nuovo tipo di firma, o meglio hanno potuto individuare, in ciò che effettivamente firma non è, un elemento che sia in grado di svolgere la complessa funzione di connettore tra opere e autore. Per quanto riguarda il processo di identificazione degli ultimi anni, lo stretto rapporto che si è instaurato tra scienza, con i suoi meccanismi di identificazione, e arte, ha condotto al raggiungimento di un altissimo livello di certezza attributiva, di riconoscimento dell'individuo mediante la sua firma, in quanto sono state messe a punto nuove strategie tecnologiche tra cui quella che consente la ricognizione della cosiddetta firma biometria. Questa, diversamente dal segno apposto intenzionalmente, non ha nulla a che vedere con il gesto manuale di apporre un segno su di una superficie ma consiste nel far leggere da appositi macchinari le proprie impronte digitali, il DNA rilevabile in tracce lasciate sull'opera dall'artista senza che questi ne avesse intento alcuno. Ponendosi il dubbio di autenticità dell'orinatoio duchampiano che Pinoncelli ha usato per la sua performance, sarebbe bastato eseguire delle analisi delle urine per accertarsi dell'identità dell'autore. Si tratta a tutti gli effetti di una identificazione *ex post*, di una firma da considerarsi tale solo in senso lato ma che, dal punto di vista delle finalità attributive⁴⁶, gioca oggi un ruolo determinante.

Al pari di una traccia fisiologica, l'operare artistico in quanto percorso di produzione lascia necessariamente dietro di sé o porta con sé dei segni che solo in un senso lato possiamo definire firme ma che sanciscono chiaramente questo effetto firma. Anne Nardin⁴⁷ spiega come sia possibile trattare al pari di una firma, ciò che altro non è se non un'impronta. Ma non un'impronta digitale, come quelle già incontrate e intenzionalmente apposte da Piero Manzoni e nemmeno una qualunque traccia fisica inconsapevole dell'artista sull'opera, bensì quella trasformazione vera e propria del medium artistico che *consente* a tutti gli effetti la realizzazione dell'opera stessa. Stiamo parlando delle scarpine da ballerina e dell'impronta lasciata dal piede sulla forma in cuoio e sulla punta di gesso dalla danzatrice che, attraverso di esse, ha dato vita alla sua arte. Le scarpine sono chiaramente prodotte in serie, tutte uguali, tutte con determinate caratteristiche di ergonomia e resistenza, ma solo dopo il loro utilizzo possono facilmente essere individuate come le uniche scarpine appartenenti a quella e non un'altra étoile⁴⁸.

⁴⁶ Carlo Ginzburg, (1979: 88), affronta la problematica di quella che potremmo definire la ricognizione dell'individualità all'interno della trattazione relativa al paradigma indiziario. È intuitiva la pertinenza di un'indagine di siffatte caratteristiche all'interno delle casistiche da Ginzburg considerate, ma ancor più rilevante l'idea di una possibilità classificatoria ventilata nei secoli scorsi. Tra gli esempi di gesta a tale proposito più o meno riuscite, quella che si avvicinava più allo scopo di formulare un procedimento in grado di classificare e quindi poter identificare le persone, dato che l'immagine di una faccia non poteva seriamente essere catalogata in quanto priva di elementi discreti, è stata quella di Galton nel 1888.

⁴⁷ Cfr. Jean Cuisenier, (1989).

⁴⁸ Molti altri esempi di questo tipo di impronta potrebbero essere adottati per inoltrarsi nell'identificazione di un autore mediante i segni dello sfruttamento dei suoi strumenti di lavoro. Le pratiche artistiche, contemporanee e non, hanno insita nella loro multiforme natura la permanenza fisica di oggetti che sanno svelare potenzialità attributive inedite e inconsapevoli.

5.2.1. L’anonimo

Il n’est guère aisé de penser, dans une société comme la nôtre, à des œuvres d’art qui n’aient point d’auteur, ou plus exactement, à des œuvres d’art créées dans des conditions telles qu’on puisse se demander qui finalement, les a élaborées⁴⁹.

L’assenza di un nome, la mancanza di una firma, il vuoto nella dichiarazione di una paternità è certamente un caso raro nel panorama artistico occidentale. Sovente capita che l’opera non firmata sia stata privata della scritta recante un nome per cause di varia natura: restauri incauti, disattribuzioni drastiche, assegnazioni a corpus differenti dai precedenti oppure ri-acquisizioni da altri autori che ne rivendicano in tale modo una paternità.

L’anonimo è un problema sotto più punti di vista. Primo fra tutti quello relativo alle procedure di *expertise* che, come è risaputo, non posso prescindere dalla prima analisi di un segno grafico sul supporto pittorico. O, piuttosto, tendono a una preliminare verifica d’autenticità della firma per poi vagliarne la coerenza con le ipotesi attributive relative all’opera nella sua complessità.

Ma l’assenza della firma implica un atteggiamento diverso nei confronti dell’opera, richiede che venga effettuato un vero e proprio atto di inferenza, di pre-attribuzione, fondato su elementi che non necessariamente sarebbero incaricati all’identificabilità dell’artefatto. Infatti il procedimento di assegnazione a un soggetto, nel caso in cui non sussistano indicazioni proprie, deve risalire dalle componenti intrinseche dell’oggetto in analisi, componenti che possono essere estrapolate sia da analisi scientifiche sia da riconoscimenti contestuali in grado di chiamare in causa una paternità piuttosto che un’altra. I casi di anonimato in arte dovrebbero, dunque, rendere conto della loro generazione mediante strumenti diversi dalla firma.

Possiamo includere nell’ambito dell’anonimato, inteso nell’accezione più stretta del termine, tre casi ben precisi:

i) nel primo caso si ha a che fare con un artefatto di tipo storico-archeologico, entrato nella sfera delle problematiche relative all’autenticità mediante le caratteristiche di antichità che può esibire⁵⁰. Questo oggetto, proveniente da epoche lontane o semplicemente prodotto in periodi in cui la firma non era atto ricorrente, potrà manifestare l’appartenenza a una mano, a un autore, solo nel caso in cui sia possibile la ricostruzione di un corpus predefinito che lo includa per le sue identità specifiche. Michel Foucault⁵¹ sostiene infatti che è da quando si è stabilito il diritto di proprietà sui testi e sulle riproduzioni che è nata la forte esigenza di attribuire a qualcuno la sua produzione. I testi letterari antichi, ad esempio “erano ricevuti, messi in circolazione, valorizzati senza che fosse posta la questione del loro autore; il loro anonimato non

⁴⁹ Jean Cuisenier, (1989: 7).

⁵⁰ Cfr. cap. 2, § 2.3.

⁵¹ Michel Foucault, (1996) testo tratto da una conferenza tenuta al Collège de France nel 1969.

costituiva difficoltà; la loro antichità, vera o supposta, li garantiva a sufficienza”⁵².

ii) nel secondo caso abbiamo a che vedere con un'opera in cui la firma non sia presente per un preciso motivo, per lo scopo di mantenimento dell'anonimato da parte del suo fautore. Quest'ultimo, privandosi della possibilità di manifestarsi mediante la firma, rinuncia a tutti gli effetti alla responsabilità che deterrebbe, rinuncia a essere identificato e rinuncia all'autorità sulla sua opera.

Così come vi sono autentici non firmati, così ci sono falsi anonimi: affatto rari sono i casi in cui i falsari, dopo aver eseguito l'opera, non appongono né la firma dell'imitato, né, per ovvi motivi, la loro. Questa mancanza è talvolta indice di un certo atteggiamento e istiga il conoscitore ad approfondire un'analisi che altrimenti potrebbe non aver luogo.

Vi sono esempi nella letteratura d'arte contemporanea che indicano come poetico questo atteggiamento di rifiuto di responsabilità (inteso nell'accezione degli autentici non firmati) e che intravedono nell'*anonimo* un segno di liberazione, di emancipazione dai vincoli che la firma implicherebbe. Uno di questi casi può essere l'opera di Emilio Prini *Mostro* esposta a Palazzo Grassi nel corso di *Italics*⁵³.

A tale proposito Jacques Rancière⁵⁴ suggerisce, allargando notevolmente il raggio d'azione di tale concetto, di riconoscere nell'anonimo una delle caratteristiche che distinguono il post-moderno dal moderno in quanto è nell'anonimo che si riesce a dare priorità al regime estetico piuttosto che a quello tecnico⁵⁵.

[...] Il faut donc, à mon avis, prendre les choses à l'envers. Pour que les arts mécaniques puissent donner visibilité aux masses, ou plutôt à l'individu anonyme, ils doivent d'abord être reconnus comme arts. C'est-à-dire qu'ils doivent d'abord être pratiqués et reconnus comme autre chose que des techniques de reproduction ou de diffusion. C'est alors le même principe qui donne visibilité à n'importe qui et fait que la photographie et le cinéma peuvent être des arts⁵⁶.

Anonimo dunque non solo come privo di nome ma inteso nella sua più ampia semantica di riferimento a soggetto artistico, come il qualunque portatore di una poetica intrinseca all'operato stesso che consente il passaggio dai grandi personaggi alle vite anonime in cui si possono rinvenire i sintomi di un tempo e di una società.

⁵² *Ivi*, p. 10.

⁵³ Cfr. Catalogo mostra curata da Francesco Bonami: *Italics. Arte italiana fra tradizione e rivoluzione 1968-2008*, Venezia, Palazzo Grassi, 27 settembre 2008 - 22 marzo 2009. Nella stessa mostra vi era, sempre di Emilio Prini, una didascalia che diceva: “Non ho programmi, vado a tentoni, non vedo traccia di nascita dell'arte (né della tragedia) perché la c.s. [*sic*] non è il frutto del puro lavoro umano (perché non ho fatto io la sedia il tavolo il foglio la penna con la quale scrivo) non creo, se è possibile”. Emilio Prini, 1968.

⁵⁴ Jacques Rancière, (2000a).

⁵⁵ Errore che secondo Rancière avrebbe commesso Walter Benjamin deducendo le proprietà estetiche e politiche di un'arte a partire dalle sue proprietà tecniche.

⁵⁶ *Ivi*, p. 48.

Afferenti a tale tipologia di anonimi, i dispositivi di negazione dell’autorialità trovano una manifestazione diffusa all’interno di quella società che intende far sparire l’identità individuale (società in cui gli elementi divengono numeri intercambiabili) mediante *tag*⁵⁷ e *graffiti*. Questi segni di appropriazione privi di un riferimento a un individuo, si configurano come firme sociali come sigilli mossi dalla necessità di comunicare un punto di vista più che una autorialità, una responsabilità di pensiero condiviso più che un merito artistico individuale.

Così come le avanguardie hanno lasciato intendere che l’arte contemporanea è firma⁵⁸ e che una parte importante del valore di un’opera risiede appunto nel nome che porta, le *tags*, al contrario possono essere considerate le anti-firme. A tale proposito Gérard Leclerc⁵⁹ suggerisce il parallelo filosofico tra la nozione classica di autore traducibile in “Io firmo, dunque io creo; io creo, dunque io firmo” e quella propria delle *tag* “Io firmo, dunque sono. Sono un artista sconosciuto”.

iii) il terzo caso è, infine, individuabile nella molteplicità di autori per un’unica opera che nessuno di essi spicca come autore per cui l’oggetto rimane effettivamente senza firma. Nelle pubblicazioni scientifiche, ad esempio (ma l’accezione è valida anche per le opere d’arte collettiva di cui parleremo), ci si può trovare sovente di fronte a pubblicazioni in cui l’esito della ricerca occupa lo spazio di una pagina dattiloscritta mentre le firme, spesso in rigoroso ordine alfabetico, possono arrivare a occupare un numero indefinito di pagine⁶⁰. Il linguaggio artistico contemporaneo, sia per prese di posizione ideologica relativa all’autorialità, sia per il medium scelto e la per la forma in cui l’opera viene esibita, è una fucina instancabile di oggetti/processi artistici appartenenti a questo terzo tipo di anonimi.

⁵⁷ Segno ibrido tra alfabeto e immagine che suggerisce l’appartenenza a uno status sociale, a una ideologia ma che contiene in sé i germi di una sigla, di una presa di responsabilità avulsa dalla soggettività/individuo che la appone.

⁵⁸ Cfr. cap. 5, §5.1.1.

⁵⁹ Gérard Leclerc, (1998: 13). Pur essendo partito dallo storico quesito foucaultiano “Qu’import qui parle? Pourquoi faut-il que la parole ait un auteur? Que l’énoncé ait un signataire?” Leclerc giunge al termine della sua ricerca, condotta in senso linguistico, poetico, sociologico e storico allo stesso tempo, a una risposta anti-foucaultiana che può essere riassunta nella semplice dichiarazione: l’enunciato anonimo non ha senso.

⁶⁰ Béatrice Fraenkel, (1992).

5.3 L'autore e l'autorialità

*Le peintre n'est pas l'origine
de la production, mais seulement
son agent.*

Jean Claude Lebensztein

*La traccia dello scrittore
sta solo nella singolarità della sua assenza [...] da tempo ormai la critica e la filosofia hanno preso atto di questa scomparsa o di questa morte dell'autore.*

Michel Foucault

Confinato ai limiti del dicibile, rinchiuso nella scatola polverosa dei termini obsoleti, privato della sua forte eloquenza e del fascino che in epoche non lontane emanava, il termine autore si scontra sempre di più con le manifestazioni artistiche contemporanee desiderose di figure genitrici multiple, mutevoli e sfuggenti.

Figlie di anonimi erranti, padri di passaggio o presi in prestito, alcune opere d'arte convivono con sorellastre fatte di solo nome e cognome, esistenti solo perché siglate. Se, infatti, nella grande galleria dell'attuale, possiamo attraversare ammaliati un'installazione frutto di gravi decisioni curatoriali, è anche altrettanto plausibile inarcare le sopracciglia per poi subito aggrottarle davanti a un muro bianco e vuoto dal quale spicca incontrastata e minuscola un'ermetica didascalia col nome dell'autore.

Abbiamo precedentemente visto come nella contemporaneità artistica e nella letteratura estetica a essa relativa si possano incontrare facilmente casi in cui la nozione di autore e di autenticità autoriale siano affatto influenti all'interno di una panoramica riflessione valoriale sull'artisticità di una determinata opera d'arte⁶¹. Se l'indagine volge la sua attenzione alla presenza di una firma o alla dichiarazione di paternità di un'opera sia in riferimento alla qualificazione dell'oggetto come artistico⁶² sia nel vaglio della pertinenza di una analisi relativa all'autenticità, è necessario porre le fondamenta di un tale discorso sul concetto stesso di autore e delle sue funzioni.

Nell'arte contemporanea il concetto di autore sta attraversando un periodo di crisi. Ad esempio Angela Vettese, in un incisivo articolo comparso ne "La Domenica"⁶³, ha posto chiaramente il quesito: "Quale significato va assumendo oggi il concetto di autore? E quale ruolo ha? [...]".

È sempre più frequente notare l'assenza della firma, determinata anche dalla tipologia del supporto qualora *vi sia* un supporto materiale, constatare la mancanza di un autore unico e osservare la scarsità di opere che possano a diritto essere definite appar-

⁶¹ Cfr. cap. 2, § 2.4.

⁶² Cfr. quello che abbiamo definito come innesco dell'artistico cap. 5, § 5.1.1.

⁶³ Angela Vettese, (18 maggio 2008) in "La Domenica", inserto settimanale de "Il sole 24 Ore".

tenenti al regime autografico a meno che non ci si rivolga a quei tipi di manifestazioni artistiche cosiddette tradizionali ma che, a tutti gli effetti, difficilmente rientrano nel panorama delle proposte che la contemporaneità mette in vetrina.

Sembra dunque avverarsi ai nostri giorni un ritorno ciclico all’irrelevanza pre-rinascimentale dell’autore sul prodotto artistico.

Nel Medio Evo infatti “quello che noi chiamiamo l’*Autore* non esiste; intorno al testo antico, solo testo praticato e in qualche modo gestito, come capitale restituito, stanno funzioni diverse: 1) lo *scriptor* ricopia puramente e semplicemente; 2) il *compiler* aggiunge a quel che copia, ma mai niente che provenga da lui; 3) il *commentator* s’introduce è vero nel testo ricopiato, ma solo per renderlo intelligibile; 4) l’*auctor*, infine, dà le sue idee, ma sempre appoggiandosi su altre autorità”⁶⁴.

Affermazioni di questo tipo:

L’architecte n’est et ne peut être qu’une partie d’un tout; il commence ce que d’autres achèvent, et termine ce que d’autres ont commencé; il ne saurait donc travailler dans l’isolement, car son œuvre ne lui appartient pas en propre, comme le tableau au peintre, le poème au poète⁶⁵.

anche se riferiti a un tipo di arte problematica da questo punto di vista, stimolano la riflessione sul concetto di proprietà, di paternità e pongono materiale utile a un nuovo approfondimento volto all’individuazione di una prospettiva concettuale che sappia rendere conto dei diversi modi in cui la funzione autoriale si esprime, anche in riferimento al tipo di arte presa in considerazione.

L’analisi etimologica, con i suoi limiti, le sue a volte infondate pretese di giustificare naturalmente il significato di un termine, la sua frammentarietà e il suo essere per lo più ipotetica, può essere di grande aiuto nell’analisi linguistica e concettuale del termine autore⁶⁶.

Il termine è composto da una radice *aug* e dal suffisso *-tor* e deriva dal verbo *augeo* letteralmente “far crescere, aumentare, far progredire”⁶⁷. Ma cosa ha a che fare questo significato con quello di autore che intendiamo, tacitamente in modo condiviso, oggi? Senza voler in questo frangente ripercorrere tutta l’analisi etimologica, estremamente compiuta che Béatrice Fraenkel ha condotto sul termine, possiamo anticipare che in

⁶⁴ Cfr. Roland Barthes, (1972).

⁶⁵ In Jean Cuisenier, (1989: 249) si trova questa citazione di Viollet le Duc tratta a sua volta dalla prefazione del *Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XI^{ème} siècle au XVI^{ème} siècle*, (Parigi, 1854).

⁶⁶ Un’analisi linguistica molto dettagliata sul termine, è stata condotta da Béatrice Fraenkel in *Pour une théorie de l’auteur dans une théorie de l’action* (2005). Di questo termine si sono occupati a loro volta, e ne abbiamo tenuto conto, Georges Dumézil, (1969) *Augur*, in *Idées Romaines*, Parigi, Gallimard, e Emile Benveniste (1948) in *Noms d’agent et noms d’action en indo-européen*, Parigi, Maissonneuve. Prima di addentrarci in una tematica di siffatte proporzioni, ci siamo confrontati con l’interpretazione che Hubert Damish dà nella voce “Artista” in *Enciclopedia*, Einaudi.

⁶⁷ In Castiglioni Mariotti, *Il Vocabolario della lingua latina*, Torino, Loescher.

verità *augeo* non indicava solamente l'accezione del far crescere ma anche quella del dar vita, far nascere, promuovere.

C'est de ce sens premier qu'auctor dériverait; il désignerait celui qui prend une initiative, qui fonde, qui promet et non celui qui accroît⁶⁸.

Da *auctor* deriva anche il termine *auctoritas*, con la sfumatura semantica che suggerisce una sorta di potere decisionale sul proprio operato e sulla condotta altrui, avvicinandosi così all'idea che di autore possiamo avere nell'ambito più creativo, poetico dell'arte.

Al di là dell'analisi del termine, sia da un punto di vista storico che etimologico, diviene in questa sede fondamentale rivolgersi all'autore come *concetto* assumendo un punto di vista critico sulla sua versione più poetica.

Per quanto siano trascorsi quarant'anni dalla loro formulazione, i due punti cardine della critica al concetto di autore si ritrovano nell'annuncio, proclamato da Roland Barthes nel 1968, della morte dell'autore⁶⁹ a favore della nascita del lettore poi seguito a breve da Michel Foucault, nel 1969, nella conferenza intitolata "Qu'est-ce qu'un auteur?"⁷⁰.

Roland Barthes prende le mosse da autori quali Mallarmé, Proust e Brecht i quali gli offrono lo spunto necessario per considerare il concetto di proprietà in maniera estremamente chiara: l'autore non è più proprietario di ciò che produce, non è colui che dice qualcosa ma è il testo che parla, il suo prodotto, emancipato dall'analisi linguistica, che consente la decostruzione dell'autore rendendolo nulla più che un soggetto, un attante che ha prodotto, non un personaggio. Non esiste, per Barthes, l'idea della generazione dell'opera intesa come esito di una elaborazione della figura autoriale, al contrario, i tempi in causa si invertono, si annullano, l'origine perde il suo valore primordiale:

L'auteur est censé nourrir le livre (aug-), c'est-à-dire qu'il existe avant lui, pense, souffre, vit pour lui ; il est avec son œuvre dans le même temps que son texte, il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est rien le sujet dont son livre serait le prédicat ; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit ici et maintenant. [...] sa main, détachée de toute voix, portée par un pur geste d'inscription (et non d'expression), trace un champ sans origine – ou qui, du moins, n'a d'autre origine que le langage lui-même, c'est-à-dire cela même qui sans cesse remet en cause toute origine⁷¹.

L'autore, dunque non solo si configura come strumento del testo ma perde inesorabilmente la sua autorità e poco a poco viene considerato come nocivo all'opera e alla

⁶⁸ Béatrice Fraenkel, (2005: 42).

⁶⁹ Roland Barthes, (1968), *La mort de l'auteur* pubblicato in (1993-1995), *Roland Barthes. Œuvres complètes I, II, III*. Parigi, Du Seuil.

⁷⁰ Michel Foucault, (1996). Il testo è tratto da una conferenza tenuta al Collège de France nel febbraio 1969.

⁷¹ Roland Barthes, (1968: 493).

sua interpretazione in quanto attribuire un autore a un’opera significherebbe imporgli un colpo d’arresto, sarebbe fermare la scrittura. L’autore sfuma e compare piuttosto una scrittura multipla, esito di diverse culture che entrano tra loro in dialogo e in contrasto. Ma vi è un luogo in cui questa molteplicità si riunisce e questo luogo non è l’autore ma il lettore: il lettore è lo spazio in cui si inscrivono tutte le citazioni di cui è fatta una scrittura; l’unità di un testo non è nella sua origine ma nella sua destinazione. Per concludere “La naissance du Lecteur doit se payer de la mort de l’Auteur”.

Collocandosi esattamente sulla stessa lunghezza d’onda, Foucault smonta a sua volta letteralmente la nozione di autore proponendone una nuova versione che si propone di considerare l’autore come una *funzione* del testo.

Questa nuova visione sarebbe utile alla distinzione e alla comprensione di due tipi diversi di opere: da un lato vi sono quelle dotate di firma o di nome dell’autore, dall’altro quelle che ne sono sprovviste. Chiaramente questi due tipi di testo arrivano a differenziarsi all’interno di un ampio sistema di valori. Come per l’effetto di senso determinato dalla presenza di un nome/firma che è in grado di suggerire una certa soggettività oppure quello in cui l’opera che si ritrova sprovvista di autore rende conto di una formulazione apparentemente più oggettiva.

In questo testo, Foucault annuncia l’uguale problematicità teorica e tecnica (di isolamento) dei concetti di *opera* e di *autore*. Ci sarebbero, in una civiltà come la nostra, un certo numero di discorsi, tra cui anche le opere d’arte, dotati della *funzione-autore* mentre altri ne sarebbero sprovvisti. Questa *funzione-autore* è “caratteristica di un modo di esistenza, di circolazione e di funzionamento di certi discorsi all’interno della società”. Infatti, descrivendo il ruolo del *nome* dell’autore afferma: “[...] esso stabilisce una funzione classificatoria e costruisce un rapporto fra gli stessi testi [...] infine il nome d’autore funziona per caratterizzare un certo modo di essere del discorso. Indica che questo discorso non è una parola quotidiana, indifferente, una parola che se ne va, che vola e passa, una parola immediatamente consumabile, ma che si tratta di una parola che deve essere ricevuta in un certo modo e che, in una data cultura, deve ricevere un certo statuto”⁷².

La firma, uno solo dei modi possibili di esistenza del nome dell’autore, non è solamente indicatrice, non dà semplicemente un’informazione, ma è un gesto ostensivo che equivale a una descrizione e per questo motivo non può essere semplicemente considerato alla stessa stregua di un nome proprio qualsiasi. Il discorso, il testo firmato con il nome dell’autore deve essere recepito in un certo modo e deve ricevere dalla società, alla quale si propone, un certo statuto.

Ma il nucleo centrale del pensiero di Foucault in merito sta nell’idea che questo potere attribuito alla figura dell’autore, altro non è che una proiezione del trattamento che il fruitore (il *lettore* di Barthes) riserva ai testi che incontra sulla base di alcuni tratti che stabilisce come pertinenti, continuativi rispetto ai precedenti.

Più oltre, infatti, afferma: “Si tratta di togliere al soggetto (o al suo sostituto) il ruolo

⁷² *Ivi*, p. 9.

di fondamento originario e di analizzarlo come una funzione variabile e complessa del discorso. [...] Si può immaginare una cultura dove i discorsi circolerebbero e sarebbero ricevuti senza che la funzione-autore apparisse mai⁷³. L'anno successivo all'interno de *L'ordine del discorso*⁷⁴, Foucault sintetizza: "L'autore considerato, naturalmente, non come l'individuo parlante che ha pronunciato o scritto un testo, ma l'autore come principio di raggruppamento dei discorsi, come unità e origine dei loro significati, come fulcro della loro coerenza"⁷⁵ dove chiaramente non intende negare l'esistenza dell'individuo che ha scritto qualcosa o prodotto l'opera ma ritiene invece necessario considerarlo come l'individuo che ha ricevuto la funzione di autore dalla sua epoca e come egli riesca a sua volta attraverso la sua opera a modificarla⁷⁶.

Non possiamo, dati i suggerimenti di Barthes e Foucault, non rievocare ciò che sancì Platone, nei *Dialoghi*: "Non sei tu, artista, che ci parli, è un dio che ti fa parlare. Tu non sai di cosa parli né come fai a parlare. Sei ispirato, folle, posseduto. Sei come un pezzo di ferro cui una pietra calamitata infonde la sua forza d'attrazione. Tu segui i ritmi, trovi le parole. Sono gli altri che, possedendo un'indispensabile competenza, sono chiamati a interpretare il tuo messaggio"⁷⁷.

5.3.1. Il regime poligrafico. Calle e Sussman

Ma è proprio vero che se sono trascorsi oramai quarant'anni dalla pubblicazione dei testi di Barthes e Foucault, la nozione di autore che hanno proposto non è più valida o per lo meno rischia di essere obsoleta?

Riteniamo, al contrario, che si sia efficacemente imposta nella contemporaneità una accezione sottile di questo nuovo concetto, che si voglia sempre più pertinente a quelle suggestioni in quanto le trasformazioni artistiche e sociali hanno di volta in volta determinato una *demitizzazione* del potere creatore dell'autore che all'interno della nostra analisi sulla nozione di autenticità svolge un ruolo di prim'ordine.

Infatti se intendiamo, come abbiamo visto nelle prime pagine di questo lavoro, l'originalità come l'indicazione pressoché esplicita di una origine, e di conseguenza ci sia possibile affermare che spesso quest'origine venga identificata con il nome del suo autore, allora quando si mette inesorabilmente in crisi il concetto di autenticità (ci si conceda l'accezione di originalità autoriale, nel senso del termine proposto) si deve necessaria-

⁷³ *Ivi*, p. 21.

⁷⁴ Michel Foucault, (1972).

⁷⁵ *Ivi*, pp. 24-25.

⁷⁶ All'interno di una pratica di critica testuale del cinema, Antonio Costa, (1996) in *Fotogenia. Oltre l'autore*, analizza la *politique des auteurs* e ne individua l'aspetto "scandaloso [in quanto] è consistito nell'assunzione dell'autore come unico criterio di interpretazione e valutazione dell'opera".

⁷⁷ Platone, *Jone*, traduzione di Zambaldi Francesco, 1927 Bari, Laterza.

mente verificare come questa possa a sua volta prendere pieghe inedite e per lo più imprevedibili nella contemporaneità artistica.

I quattro significati proposti originariamente da San Bonaventura⁷⁸ del termine *autore* (e cioè, *scriptor*, *compiler*, *commentator*, *auctor*) paiono più attuali di quanto si possa pensare e, in una panoramica volta all’arte d’oggi si ritiene indispensabile dotarli di un quinto elemento fondamentale per la genesi artistica odierna: il *contributor*. Quest’ultimo termine si rivela funzionale alla spiegazione dei meccanismi e delle strategie produttive proprie di produzioni poetiche che altrimenti potrebbero non avere esito nella spiegazione della loro creazione, della loro genesi in senso stretto.

Per molte ragioni, intendere la figura del *contributor* come necessariamente accostata a quella più generica di autore, consente di avvallare l’ipotesi di un genere, o meglio, di un regime che vorremmo definire poligrafico.

La necessaria cooperazione che si instaura oggi nella produzione artistica tra più professionalità, mette certamente in crisi l’idea di autore: attorno a un’opera vi è, infatti, sempre più una rete complessa di attori (mercanti, committenti, collezionisti, esperti, critici, banditori, conservatori, restauratori, curatori, storici, e non ultimi, i lettori, i fruitori) senza i quali l’opera non esisterebbe o non avrebbe senso di esistere.

Nelle esposizioni, il ruolo del curatore ha sovvertito le certezze di un tempo, arrivando a configurarsi egli stesso come autore della mostra come proprietario intellettuale del prodotto finito che sarà esposto. Si ricordi a tale proposito il caso dell’esposizione di Henri Langlois del 1998 che fu ritenuta degna della protezione dei diritti d’autore in quanto creazione artistica⁷⁹.

La figura del *contributor* sembra, tra le altre, quella predominante nell’arte contemporanea che, rinunciando quasi totalmente all’autosufficienza dell’autore, riesce concettualmente a inglobare le professionalità coinvolte. In una intervista rilasciata a Lucia Spadano, direttrice della rivista “Segno”, nel numero di settembre 2008, Demetrio Paparoni prende le difese di una visione più classica dell’autorialità, intravedendo nel potere curatoriale una sorta di rischio per la fruizione e la comprensione dei fenomeni artistici. Egli commenta criticamente l’esposizione che sarebbe stata di lì a poco inaugurata a Palazzo Grassi *Italics*: “Con le sue scelte e con le sue dichiarazioni Bonami nega il ruolo centrale dell’artista e afferma che quel ruolo spetta oggi al curatore, cioè a chi ha il potere di scegliere. È chiaro che a suo avviso è il contenitore a conferire importanza al contenuto e non viceversa. Egli stesso accetta la tesi secondo cui c’è una distinzione tra il ruolo del critico e quello del curatore, e secondo cui i ruoli non necessariamente de-

⁷⁸ Corrado Bologna, *Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa (*Teatro, Musica, Tradizione dei classici*, VI, p. 479): “[...] Bonaventura da Bagnorea [...] individua quattro modalità faciendi libros [...]: il modo dello *scriptor*, colui che *scribit aliena, nihil addendo vel mutando*; quello del *compiler*, che *scribit aliena, addendo, sed non de suo*; quello del *commentator*, il quale, il quale *scribit et aliena et sua*, infine il modo e la fase dell’*auctor*, ossia dell’intellettuale che *scribit et sua et aliena, sed sua tamquam principalia*”.

⁷⁹ Cfr. cap. 3, § 3.3.1. Citato anche in Nathalie Heinich (2001: 84).

vono convivere. È da anni che con le sue scelte Bonami ci dà segnali precisi in tal senso. Il suo principale punto di riferimento è Cattelan, artista il cui lavoro sul piano formale è molto interessante. Cattelan ha sempre dichiarato che quello che fa è frutto di una strategia elaborata insieme a un gruppo del quale fanno parte anche Bonami e Gioni. Te l'immagini Jasper Johns o Michelangelo Pistoletto che dichiarano che il proprio lavoro è frutto dell'elaborazione strategica di un gruppo di lavoro? Una cosa del genere con quegli artisti non ti verrebbe mai in mente, e non perché questi non hanno avuto un'idea di marketing a sostegno del lavoro.

Se, sintetizzando, il regime autografico implica la presenza di un autore-creatore che è l'unico responsabile del suo operato e che crea opere non riproducibili in quanto prive di notazione e il regime allografico prevede la notabilità dell'oggetto in vista di una sua reiterazione, nel *regime poligrafico* le due istanze si fondono e vanno a formare un'opera dotata delle caratteristiche di entrambi, opera che ha preso il sopravvento oggi nelle manifestazioni e nei linguaggi artistici. Da un lato permane l'unicità dell'opera, la sua possibile irriproducibilità, determinata anche dalla sua natura di *performance* o evento, ad esempio, dall'altro però il carattere collaborativo insito nelle arti allografiche (che implicano la cooperazione tra diverse competenze che si riferiscono a una notazione: architetto e maestranze, compositore e interpreti) diviene fondamento generativo del fare artistico. L'autore, a cui può rimanere senz'altro la proprietà intellettuale quando ancora esiste, non è più solo. Si affida a commissari, a tecnici specialisti, a curatori, addirittura ad altri artisti e asseconda le esigenze del luogo in cui dovrà esporsi. Questo confluire dinamico verso un esito artistico, è più che mai attuale e si propone come nuova soluzione alla nozione tradizionale di autorialità ormai inadatta a descrivere tali sistemi operativi.

Si pensi alle rappresentazioni teatrali in cui l'autore del libretto non ha pressoché nessun merito sull'esito della rappresentazione teatrale in confronto all'esito ottenuto dalla collaborazione tra attori, registi, scenografi che non solo hanno reso possibile, hanno attuato l'opera, ma ne hanno proposto una versione, forse una traduzione dell'originale. Che cosa rimarrebbe delle opere di Richard Serra se costui non si fosse avvalso di ingegneri, di fonditori, di installatori? Per tornare ai nostri esempi precedenti, la *Spiral Jetty* di Robert Smithson non sarebbe esistita e Eve Sussman non avrebbe mai potuto realizzare i suoi film. Questa compartecipazione rimette in questione l'attività dell'artista e della sua competenza o responsabilità all'interno del prodotto artistico.

Dal punto di vista strettamente concettuale, così come lo è stato in riferimento alla nozione di autenticità per Piero Manzoni, molti artisti hanno volutamente giocato con se stessi e con il ruolo che avrebbero avuto nella loro auto-costruzione o auto-distruzione di figura autoriale. Uno di questi è stato senz'altro Jean Tinguely nella ideazione di macchine in grado di produrre arte⁸⁰.

⁸⁰ Cfr. Catalogo generale delle opere di Piero Manzoni di Germano Celant p. 609. Il tomo: "comunicato stampa: Il 3 settembre 1959, a cura di Piero Manzoni ed Enrico Castellani, *Azimuth*, rivista d'arte che vuole segnare, sia pure in ambito abbastanza ampio, lo sviluppo della più nuova e più giovane pittura d'avanguardia. [...] Fuori testo *Peinture exécutée en collaboration avec méta-matic n. 12 de Tinguely*: si tratta di un disegno eseguito con

Certamente il rapporto tra arte e macchine è un tema che ciclicamente torna a incuriosire artisti, curatori e filosofi, ma, nei limiti preposti a questo lavoro, la visione ludica e provocatoria di Tinguely sull’autorialità e sull’artista si configura come certamente eloquente e innovativa.

Altro interessante esempio di ironico e allo stesso tempo motivato filosoficamente, atteggiamento, nei confronti delle responsabilità dell’artista, è quello della musica e delle sue più estreme modalità di esecuzione. Il più importante tra questi è certamente il lavoro svolto da John Cage.

Nell’esecuzione *Freeman Etudes* per violino solo, del 1980, (opera quasi impossibile da eseguire per la sua complessità) e nella serie di lavori intitolata *Europeras*, composta tra l’87 e il ’90 gli esecutori non erano guidati da un direttore ma da un orologio digitale e le partiture erano delle vere e proprie citazioni operistiche dei secoli precedenti. In *Seventy-Four*, composta tra il 1987 e il 1992, i settantaquattro interpreti della American Composer Orchestra hanno potuto liberamente interpretare le indicazioni di durata del suono, di volume suggeriti da Cage. Anche in questo caso il direttore era sostituito da un orologio. La *dispositio* prescritta da Cage include in sé le imprevedibili varianti che saranno appunto determinate dalla libertà esecutiva assegnata a ogni musicista.

Nella partitura originale, il non-detto diventa fonte di irriproducibilità (in senso tecnico) e allo stesso tempo rimane come traccia progettuale, come diagramma per lo svolgimento del brano in una determinata circostanza. Allo stesso livello si possono situare le opere di Sol LeWitt che era solito far eseguire le sue opere dai collaboratori dopo aver fornito loro le indicazioni indispensabili per l’esecuzione e, per spingere oltraggiosamente l’esperimento, si può pensare a quelle opere/performance in cui è il fruitore che esegue l’opera: la mangia, la sposta, la rompe.

Sorgerebbe in questo frangente la domanda: ma, allora, l’originale è solo il progetto? È la serie di iscrizioni a scopo esemplificativo/esecutivo tracciate magari frettolosamente su un pezzo di carta, oppure l’effetto della trasformazione dell’autorialità si infonde anche sull’artefatto modificandone i presupposti teorici di originalità?

Howard Becker⁸¹ ha dedicato molti dei suoi studi alla problematica sociale della collettività in arte. Egli, considerando prevalentemente l’arte come un lavoro vero e proprio e interessandosi più alle forme di collaborazione messe in gioco dalle opere d’arte

una macchina automatica costruita da Tinguely la quale veniva azionata dall’inserimento di un gettone. Cfr. inoltre *Azimuth*, cat. Mostra a cura di Lea Vergine (Milano, Studio Luca Palazzoni, gennaio 1975), Roma, Multigrafica, 1975. *Azimuth&Azimuth, 1959: Castellani, Manzoni e...*, catalogo della mostra a cura di Marco Meneguzzo, Mondadori, Milano. “Jean Tinguely e Bruno Munari. La meravigliosa avventura delle macchine inutili”, ed. Mazzotta (Macchine prigioniere dei loro movimenti vs libertà dell’autore). Il catalogo è stato pubblicato in occasione della mostra del 2004 “Tinguely e Munari – opere in azione”, è diviso in due parti, una per ciascun artista. La parte dedicata a Tinguely ha degli insoliti protagonisti: le sue “opere-macchina”, come Uovo soliloquio, Meta-matic, la Scavatrice nello spazio, né quadri, né sculture, ma “relief”. Tinguely dipinge utilizzando le macchine al posto dei pennelli, e per costruire queste macchine si ispira a Jean Arp e a Malevič, lavorando con Yves Klein. Protagonista della seconda parte sono invece le Macchine Inutili e la Scultura da Viaggio di Bruno Munari, ma anche Flexy e i Giocattoli nel vento.

⁸¹ Howard Becker, (1982).

che alle opere stesse, ha proposto di far luce sulla nozione di autore non considerandolo come un artista dotato di chissà quali prerogative ma come un lavoratore singolarmente poco diverso dagli altri lavoratori che partecipano alla realizzazione delle opere. Tutti i lavori artistici, come d'altro canto lo sono le attività umane in generale, possono implicare le attività congiunte di un numero talvolta elevato di persone. L'opera d'arte esiste, sostiene Becker, solo grazie a questa collaborazione più o meno allargata e ne porta sempre con sé le tracce. Ciò che egli chiama i mondi dell'arte non sono altro che le strutture di attività collettive sistematicamente implicate in questa produzione. Tale prospettiva, giustifica in senso ampio l'approccio sociologico all'arte o alle arti contemporanee. Molto semplicemente, affinché un'orchestra abbia la possibilità di eseguire il suo repertorio, è stato precedentemente necessario costruire gli strumenti in un certo modo, con determinate caratteristiche di acustica; è servito scrivere una notazione musicale, lo spartito come esito della composizione; è stata portata avanti una certa disciplina nell'apprendimento per l'utilizzo degli strumenti in vista dell'esecuzione di quella partitura, annunciare il programma, pubblicizzare il concerto, e, infine, ma non meno importante, ascoltarlo e apprezzarlo.

Come sembra intuitivo affermare, questa lunga lista si può ulteriormente espandere e può essere adattata, a seconda dei casi, a tutte le differenti arti perché, una volta concepita, l'opera deve essere realizzata, deve essere eseguita e deve essere divulgata sia che si tratti di un film, di una pittura, di una scultura, di un balletto o, addirittura, di un'opera d'arte concettuale in quanto anch'essa, ridotta nella forma di un libro, concretizzata in un testo eventualmente scritto, deve pur sempre possedere un supporto e prevedere una certa efficacia comunicativa dei mezzi di cui disporrà.

In ultima istanza arriva il discorso critico. L'opera, per essere fruita, necessita di un'attività discorsiva che ne interpreti i moventi e le fattezze, che ne possa valutare la forze enunciativa e che argomenti l'interesse che può suscitare. Becker afferma:

Prenons le cas extrême où une seule personne ferait tout: elle fabriquerait tout, inventerait tout, aurait les idées, interpréterait ou exécuterait l'œuvre et l'apprécierait, sans l'intervention d'un tiers. Cette situation est difficile à imaginer, car tous les arts que nous connaissons, comme toutes les activités humaines, supposent la coopération d'autrui⁸².

Chiaramente questo discorso implica non solo una suddivisione dei compiti ma anche e soprattutto una formazione pregressa delle singole competenze. All'interno di questa grande cooperazione, la qualifica di artista o di autore, come titolo onorifico, è dato, secondo Becker, a colui che è maggiormente importante ai fini della realizzazione dell'opera ma, dal punto di vista pratico, riveste la stessa funzione dei *contributor* di cui si avvale. Questo modo di affrontare la questione, la nozione romantica di artista, che lo pone al di sopra degli altri elementi coinvolti nella pratica e talvolta anche sopra l'artefatto stesso, non ha più senso di essere, tanto meno in considerazione del fatto che

⁸² *Ivi*, p. 33.

quella visione dell’artista non viene comunemente condivisa in molte società anche se senza dubbio è stata più radicata in Occidente che altrove dal Rinascimento in poi⁸³.

La collaborazione tra più soggetti specializzati implica sostanzialmente due fattori primari:

i) ci deve essere un soggetto (anche multiplo) che predisponga le attività.

ii) ci deve essere un sistema notazionale in grado di mantenere il coordinamento delle competenze al lavoro.

Nel 2007, al Padiglione Francia, all’interno dei Giardini della Biennale d’Arte di Venezia, Sophie Calle ha esposto l’opera *Prenez soin de vous*.

L’artista⁸⁴ ha proposto una ricognizione sul lavoro di 107 donne di diverse professionalità e di provenienze socialmente eterogenee che lei stessa aveva invitato a esprimersi mediante la traduzione-interpretazione di una lettera di posta elettronica da lei stessa ricevuta. Questa ricognizione si avvaleva di tutti i media possibili e scrittura, fotografia, video, registrazione audio, grafica, pittura e altri, rivestivano le pareti del padiglione. La lettera le era stata inviata da un non meglio specificato signore che, adducendo svariati motivi, le annunciava la pur dolorosa scelta di doverla lasciare e mai più rivedere. È frequente, se non usuale, per Sophie Calle, trovare nella vita privata i soggetti e i moventi delle proprie opere d’arte.

Questa lettera una volta letta, ma non capita, dalla diretta interessata è stata sottoposta al vaglio di quelle centosette donne e riproposta al Padiglione attraverso le loro traduzioni-interpretazioni: la ballerina si esibiva in una danza che evocasse i contenuti della lettera, la traduttrice nel linguaggio dei segni ne riprendeva il più fedelmente possibile le singole frasi, la scrittrice per l’infanzia, la psicologa, la divorzista, la casalinga, tutte queste donne diverse tra loro ma accomunate dal solo fatto di essere donne, ne davano una versione espressa linguisticamente in modo diverso e che, in questo modo, apportava contributo alla comprensione generale. Sophie Calle, infatti, aveva esposto il problema di non aver compreso i contenuti di questa lettera e di non sapere come reagire e soprattutto se farlo.

Questa installazione collettiva ha saputo rimettere in questione la nozione di funzione autoriale.

Nella pagina introduttiva del catalogo dell’esposizione, Sophie Calle scrive:

Ho ricevuto una mail di rottura. Non ho saputo rispondere.

Era come se non fosse destinata a me.

Terminava con le parole: Abbi cura di te.

Ho preso questa raccomandazione alla lettera.

⁸³ *Ivi*, p. 40.

⁸⁴ È forse sintomatico che nell’arte contemporanea e nelle sue recensioni il termine “autore (dell’opera x)” sia sempre più frequentemente sostituito con quello più corretto di “artista (che ha proposto l’opera x)”? L’accento in tal modo sarebbe posto sulla possibilità da parte sua di operare artisticamente piuttosto che sulla relazione di originalità che si potrebbe instaurare tra opera e autore.

Ho chiesto a 107 donne, scelte in base al loro mestiere e al loro talento, di interpretare la lettera da un punto di vista professionale. Analizzarla, commentarla, recitarla, danzarla, cantarla.

Sviscerarla. Esaurirla. Comprenderla per me.

Parlare al mio posto.

Un modo per concedersi il tempo di rompere.

Con i miei ritmi.

Prendersi cura di me.

Quest'opera è a tutti gli effetti una traduzione intersemiotica condotta con modalità collettive. L'artista ha prodotto solamente le poche righe appena riportate mentre il lavoro di traduzione è stato eseguito da ben 107 altre voci che hanno colto l'invito assolutamente privo di indicazioni, consistente nella lettera da tradurre. Ma la protagonista della lettera non scompare in quanto artista-organizzatrice dietro al lavoro complessivo: tutto ha inizio con una lettera che lei riceve e tutto termina con una frase di chiusura solamente da lei firmata.

La Calle, una volta accettato l'invito alla Biennale di Venezia, decide di affidare la curatela del padiglione a un artista, Daniel Buren, per la sua risaputa competenza in allestimenti. "Artista al servizio di un'artista, Buren consegna alla sua collega, dopo che lo hanno fatto centosette ermeneute, una buona parte della sua *auctoritas*"⁸⁵ e consentendole dunque il passaggio da *scriptor* a quello di *auctor*, riconducendo la molteplicità dei punti di vista a quello della Calle.

Un altro esempio particolarmente calzante degli aspetti collettivi che l'arte della contemporaneità pone in gioco così frequentemente, è dato dall'interessante lavoro di Eve Sussman. Anche il lavoro di questa artista può senz'altro essere definito come una traduzione intersemiotica che si è avvalsa della collaborazione di molteplici competenze. *89 Seconds at Alcàzar* del 2004 è un video in alta definizione – tratto dal dipinto di Diego Velasquez *Las Meninas* del 1656 – esposto per la prima volta nel 2005 al Museo del Prado di Madrid. Il video ripercorre gli 89 secondi impiegati dai reali di Spagna per posizionarsi all'interno della famosa sala nello stesso modo in cui furono ritratti da Velasquez. Il video inizia con la ripresa dei soggetti intenti a prepararsi alla posa e termina con un primo piano alla grande tela presente nella parte sinistra del dipinto che rimane di spalle, incognita, imperscrutabile.

Per la realizzazione di questo filmato, la Sussman si è avvalsa della collaborazione di trentacinque diverse persone: dall'architetto che ha progettato la sala ricostruendola nei minimi dettagli, alla sarta che ha confezionato gli abiti, al tecnico delle luci e della ripresa in alta definizione dedicando più di tre anni per la realizzazione del prodotto finale.

All'artista, come si può vedere dalle firme/titoli di coda, non è rimasto che il ruolo di co-produttore.

⁸⁵ Yves Hersant, (2009).

Conclusioni

Le mie opere non sono che le ceneri della mia arte.

Yves Klein

L'arte della contemporaneità, multiforme, indefinibile, non circoscrivibile, sembrava il luogo dello scioglimento delle certezze, della crisi intesa nella sua semantica originaria di *cambiamento*. Questa virata, dovuta alla fondamentale trasformazione sia dei canoni artistici sia dei canoni critici a essi ascrivibili, ha condotto la riflessione lungo un percorso estremamente tortuoso e ricco di imprevisti. I presupposti teorici di fondo, astratti al punto da rendersi plasmabili nelle circostanze storico-artistiche indagate, presupponevano e contenevano in *nuce* esiti tutt'altro che prevedibili.

Le fondamenta estetico-filosofiche sui concetti di autenticità, di doppio, di regime allografico e autografico, di identità specifica e numerica, di modi di immanenza e di modi di trascendenza hanno mantenuto inalterata la loro efficacia euristica lungo l'analisi dei casi scelti, non nonostante, ma proprio per la loro difformità dal modello canonico, per la loro iridescenza, per la loro eterogeneità in grado di mettere di volta in volta in crisi le ipotesi già condivise.

Letteralmente smontate le relazioni supposte come necessarie all'instaurarsi di un regime di autenticità e sciolti i legami tra autore e opera, liberata quest'ultima da una pretesa di antichità e infine affrancata dalla necessità di una legittimazione contestuale come quella del museo, si è proceduto al capovolgimento della questione nella ferma convinzione che, parafrasando Goodman, se non è possibile trovare risposta a una domanda non è perché questa sia particolarmente difficile o inaccessibile ma semplicemente perché è posta male. Abbiamo esordito chiedendoci: ha ancora senso oggi parlare di autenticità? E se sì, come?

Tutto pareva condurci nella direzione di una risposta al negativo se ci si fermava all'idea che l'autorialità si sia trasformata in un concetto labile e a volte d'intralcio alla produzione artistica stessa e se ci si arrendeva all'impossibilità di stabilire confini spaziali deputati alla nominazione dell'artistico ormai immateriale, diffuso, non sempre archiviabile.

Dalle prime occorrenze del *ready-made* a oggi, lo sviluppo delle ricerche in ambito artistico ha preteso un adattamento delle strumentazioni critiche partendo dalla constatazione che alcune considerazioni non siano più tacitamente valide se non riferite esclusivamente alle modalità espressive del passato: inutile tentare di applicare strutture critiche del secolo scorso alle pratiche performative di Yoko Ono o di Marina Abramovič, così come risulta del tutto privo di senso tentare di modellare il vecchio concetto di autenticità e falsità a quei momenti del contemporaneo che con i loro stessi mezzi hanno indagato e interpretato.

Dall'ossatura teorica di partenza, dunque, attraverso i casi studio, siamo giunti a una ulteriore formulazione che si pone anzitutto come nuova apertura problematica, come ipotetico suggerimento strumentale da sottoporre alla critica e alla riflessione. La proposta è di adottare il concetto di regime poligrafico nella descrizione dei fenomeni della contemporaneità, di sfruttare quello che abbiamo definito un *ibrido fecondo* tra i due regimi goodmaniani per spiegare non la morte dell'autore, non la morte dell'arte, non la morte dell'autenticità ma per riaffermarne la grande vitalità in nuove forme e sostanze espressive, in nuovi media, con nuovi progetti teorici di fondo che implicano e richiedono una certa attenzione, consapevolezza e valutazione retorica ma che rifiutano visioni nostalgiche e impressionistiche.

Se abbiamo sostenuto che l'autentico è tale solo in quanto esito di una valorizzazione discorsiva, risultato di una assegnazione tensiva, solo perché è stato posto in condizione di esserlo e che non dipenda mai dalle proprietà intrinseche dell'oggetto artistico dai suoi presupposti ontologici, allora siamo anche in grado di affermare che l'artisticità e l'autenticità di un prodotto o processo contemporaneo sono il risultato di quella serie di strategie nuove, che a esso si sono uniformate. Infatti, abbiamo visto come i ruoli apparentemente canonizzati, standardizzati di conoscitori, esperti e falsari, siano stati rimessi in discussione, si siano scambiate le mansioni e che le competenze di cui dovevano essere forniti, si siano rivelate utili per fini talvolta contrari: i falsari sono diventati esperti e i conoscitori hanno dovuto ammettere lo scacco, i restauratori sono diventati falsari e gli artisti hanno svolto compiti propri degli esperti. Così, allo stesso modo, è sopravvenuta la trasformazione del concetto di restauro dove, includendo nelle procedure volte alla *rimessa in funzione* di un oggetto artistico alcune modalità pertinenti all'ambito della falsificazione come la copia, il facsimile e la riproduzione, è parso finalmente possibile rendere conto di quei nuovi atteggiamenti fruitivi che nel passato sarebbero stati impensabili o accusati di assecondare operazioni come la contraffazione e il plagio.

L'allargamento delle possibilità riproduttive digitali offerto dalle tecnologie odierne non sarà, dunque, più sottoposto a giudizio etico-morale sulla scorta nostalgica di Benjamin, ma sarà agevolmente accolto come nuovo modo di fare o ri-fare l'arte per restituirla alla fruibilità di cui necessita per sopravvivere.

È stato infine sul concetto di autorialità che si è riflettuto. Concetto che nel passato e nelle pratiche più canoniche ha avuto, ci sia consentito il gioco di parole, indiscussa autorità. Precedentemente inteso come giustificazione, spiegazione, motivazione valoriale di un'opera, ora il nome dell'autore è divenuto un operatore sociologico, esito di pratiche e di analisi sull'opera più che fonte, origine indiscussa e dogmatica del fare artistico. L'arte contemporanea si è svincolata da tale peso, da tale responsabilità univoca e pare si sia volta alla riflessione su questo tema con un approccio decisamente filosofico come hanno a loro volta fatto Prini, Manzoni e altri, per sostenerne in ultima analisi la fondamentale volubilità.

Esempi come quelli offerti da Ontani, Orlan, Sophie Calle, Maurizio Cattelan, le sperimentazioni musicali di John Cage, solo per citarne alcuni anche non troppo recenti,

hanno avuto tutti i diritti di sovvertire i presupposti di tali concetti, hanno indotto la critica a cimentarsi nell'utilizzo di categorie nuove e più pertinenti alle operazioni in analisi, hanno prodotto quello scarto che ha ridimensionato i valori fondati sui preconcetti e sugli affetti a favore di un ampliamento panoramico dell'estetica diretto alla *clinica* artistica.

A seguito di tante rivelazioni date per negazione in questo lavoro, se oggi qualcosa dell'autentico rimane, questo qualcosa giace incontrastato nel *gesto*, nell'attuarsi circostanziato di un'operazione artistica che vede nel suo *frame*, inteso in senso goffmaniano, il suo ambito di valorizzazione e che convoca responsabilità a volte singole, a volte plurime, in grado di dialogare più che mai con una sfera fruitiva che si fa partecipe, si fa componente attiva nella generazione del discorso artistico.

L'osservatore ha sempre avuto ruolo nella costruzione dell'opera, il suo punto di vista determinava una lettura a scapito di un'altra, il suo sistema di valori, di provenienza e le sue strutture critiche operavano concretamente sulla lettura, e, dunque sull'efficacia, dell'opera. Da tempo ormai, chi guarda è anche chiamato a fare, ad agire, intervenire oppure a bloccare, fermare la performance, rifiutarla volgendo lo sguardo, tappandosi le orecchie o consumarla, mangiandola, finché nulla ne rimane.

La notabilità di un'arte, la presenza di uno spartito sul quale si potevano disporre le regole per la realizzazione di un esemplare valido dell'opera, trova nel contemporaneo la sua evoluzione nell'improvvisazione che *solo tradendo l'originale si fa autentica*. Le tecniche di notazione e di improvvisazione sembrano apparentemente contraddittorie dal punto di vista funzionale, ma non è così, o per lo meno non è più solamente così. L'improvvisazione come fuga dal sistema notazionale è vero, garantisce un sapore autografico ma si pone innanzitutto come gesto che si colloca tra il poetico, della produzione e l'estesico, della fruizione, tra la scrittura di un segno e quella (per la musica) di un suono o (per la danza) di un movimento. Dando per lecito che la notazione rimane intesa come un dispositivo semiografico, in cui i segni fissano prescrittivamente l'esecuzione e descrivono l'ideazione, allora l'improvvisazione non è casualità, non è gioco del fortuito o, almeno, non solo quello. Il *Jazz* è un genere, se così si può definire, che potrebbe servire a esemplificare i funzionamenti del sopravvenire dei nuovi linguaggi artistici in genere. Esso ha le sue regole, i suoi *dispositivi di emergenza* così come l'arte della contemporaneità e l'ipotesi che sia possibile individuarlo come paradigma delle forme di improvvisazione anche collettiva così come è richiesto nei diversi e nuovi linguaggi artistici, come genere che si libera solo parzialmente delle regole, delle notazioni appunto e che sfrutta l'attività dell'ascoltatore, o fruitore, come membro variabile non come astante assorto o, peggio, assopito.

La nozione di fondo sta nell'acquisizione del funzionamento dei regimi di immanenza come base di partenza per l'intelligibilità di questi fenomeni. L'improvvisazione, non solo musicale s'intenda, starebbe tra l'autografico e l'allografico, come forma particolare di quello che abbiamo voluto chiamare *regime poligrafico* in quanto è sia suscettibile di notazione a posteriori, mediante trascrizioni, registrazioni o filmati (con conseguente

moltiplicazione) e allo stesso tempo implica una sorta di compartecipazione tra la libertà esecutiva e l'adesione della collettività, di una società che dà vita a nuove forme espressive.

Alleggerita dal suo ego la figura dell'autore mantiene una sua identità che diventa però dinamica, asseconda la sua opera più che crearla, si adatta al linguaggio scelto e subisce gli effetti critici dell'intero corpus da lui prodotto. Come sosteneva Merleau Ponty, non vi è gesto che non sia collocato in uno spazio e in un tempo, per cui il *frame* potrà veicolare sempre quel surplus di senso all'opera autografica in senso tradizionale che comunque mantiene la sua presenza nell'arte contemporanea. La rilevazione di un momento produttivo nell'opera, la rivelazione dell'enunciazione come può essere l'evidenza di una firma sembra connettere il fruitore con l'opera più d'ogni altro dispositivo ed è appunto per questo motivo che, con l'affermarsi di una nuova consapevolezza per l'autenticità si modificano anche i dispositivi di espressione della stessa, i suoi segnali, i suoi indici. Ma l'efficacia di questi connettori svolge la sua azione all'interno di un ambito prettamente passionale, laddove invece quello funzionale sarebbe trasmissibile anche da riproduzioni assolutamente fedeli.

Ci si è posti sul livello dell'analisi *argomentativa* di questi casi studio, sulla potenzialità retorica delle pratiche di cui erano esito. Far-credere, convincere, dissimulare, far-sembrare, tutte procedure dal risvolto euristico promettente ed esteticamente utile.

Data l'ambizione scientifica della critica d'arte che si avvale di strumenti quali l'estetica e la semiotica e dati i limiti connaturati del presente lavoro, desideriamo concludere citando Galileo che nel *Dialogo sopra i massimi sistemi*, (VII, 62) ha affermato: "Quanto alla scienza stessa, ella non può se non avanzarsi".

Bibliografia

Sono di seguito riportati i volumi che sono stati indicati nel testo come rinvio bibliografico nella loro prima edizione e in lingua originale e, qualora fosse diversa, nella loro versione tradotta o successivamente edita di cui si è fatto uso per un più agile confronto delle numerazioni delle pagine. In tal caso, l'edizione consultata viene riportata di seguito a quella originale. I contributi in forma di articolo in raccolte o volumi collettivi, se singolarmente utilizzati, sono sempre riportati sotto nome dell'autore del singolo saggio, mentre se il volume è stato consultato nel suo insieme, viene riportato il nome del curatore o, qualora non vi fosse esplicito riferimento, in ordine cronologico sotto la dicitura Autori Vari.

- AA.VV., 1973, *Copies, répliques, faux*, in "Revue de l'Art", n. 21, Parigi, Editions du C.N.R.S.
- AA.VV., 1974, *L'art de la signature*, in "Revue de l'Art", n. 26, Parigi, Editions du C.N.R.S.
- AA.VV., 1987, "VS Versus: quaderni di studi semiotici", n. 46, gennaio-aprile, Milano, Bompiani.
- AA.VV., 1888, "Archivio Storico dell'Arte", I, Roma, Loreto Pasqualucci.
- AA.VV., 1989, *Retaining the original: multiple, copies and reproduction*, Washington, National Gallery of Art.
- AA.VV., 1990, "Eidos. Rivista di arti, letteratura e musica", IV, n. 7, dicembre 1990, Asolo, Edizioni Asolo Arti.
- AA.VV., 1991, *Vrai ou faux?: Copier, imiter, falsifier*, Parigi, Editions Bibliothèque Nationale.
- AA.VV., 1993, *Copier, Créer. De Turner à Picasso: 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, Parigi, Editions de la Réunion des Musées du Louvre.
- AA.VV., 1994, *Vrai ou faux: l'expertise des objets d'art et de collection*, Digione, Union Française des Experts, Faton.
- AA.VV., 1997, *Dynamiques spatiales*, in «Visio. La revue de l'association internationale de sémiotique visuelle AISV», vol. 2, n. 2, Université Laval, Québec. Questa è la dicitura completa che si trova
- AA.VV., 2000, "VS Versus: Sulla traduzione intersemiotica", nn. 85/86/87 gennaio-dicembre, Milano, Bompiani.
- AA.VV., 2004, *Il Grifone e il Leone. La Guardia di Finanza a Venezia a Tutela dell'Arte*, Venezia, s.e.
- AA.VV., 2007, "Rivista Segno. Attualità Internazionali d'Arte Contemporanea", Pescara, Salla Editori.
- ALPERS Svetlana,
1988, *Rembrandt's Enterprise. The studio and the market*, University of Chicago Press; trad. it., 1990, *L'Officina di Rembrandt: l'atelier e il mercato*, Torino, Einaudi.
- AIKEMA Bernard,
1984, *Pietro della Vecchia, a profile*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", n. 14, Firenze, Leo S. Olschki Editore.
- 1990, *Pietro della Vecchia and the heritage of the Renaissance in Venice*, Firenze, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte.
- ALTSHULER Bruce,
2005, *Collecting the new*, Woodstock, Princeton University Press.
- ANCESCHI Luciano,
1983, *Progetto di una sistematica dell'arte*, Modena, Mucchi.
- ANGELUCCI Daniela,
2006, *Il raggiro universale: Welles e Deleuze*, in "Rivista di Estetica", n. 31, 1, XLVI, Torino, Rosenberg and Sellier.
- ANZIEU Didier,
1985, *Le moi peau*, Paris, BORDAS.
- APPADURAI Arjun (a cura di),
1986, *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, Cambridge, University Press.
- ARASSE Daniel,
1992, *Le detail: pour une histoire rapprochée de la peinture*, Parigi, Flammarion.
- 1993, *L'ambition de Vermeer*, Parigi, A. Biro Edition; trad. it., 2006, *L'ambizione di Vermeer*, Torino, Einaudi.
- 2005, *On n'y voit rien: descriptions*, Parigi, Denoel.

BIBLIOGRAFIA

- ARNAU Frank, (pseud. di Heinrich Schmitt),
1960, *Kunst dreitausend Jahre Betrug mit Antiquitäten*, Droemer, Knauer; trad. it., 1960, *Arte della falsificazione. Falsificazione dell'arte*, Milano, Feltrinelli.
- ASSINI Alfonso, MIGLIORINI Maurizia,
2000, *Pittori in tribunale. Un processo per copie e falsi alla fine del Seicento*, Nuoro, Ilisso.
- AUSTIN John Langshaw,
1962, *How to do things with words*, Oxford, Clarendon Press.
- BAGNI Prisco,
1985, *Guercino e il suo falsario: i disegni di figura*, Bologna, Nuova Alfa.
- BALLIS Aristide,
1979, *Giorgio de Chirico a fuoco*, Venezia, Helvetia.
- BANTI Ottavio,
1959, *Di una singolare epigrafe posta sulla facciata del Duomo di Grosseto. È una firma d'autore?*, in "Critica d'Arte", nn. 27-28, Firenze, Vallecchi.
- BARBERO Carola,
2006, *La verità del falso*, in "Rivista di Estetica", n. 31, 1, XLVI, Torino, Rosemberg and Sellier.
- BARILLI Renato,
1981, *Tra presenza e assenza*, Milano, Bompiani.
1982, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Bologna, Il Mulino.
- BAROCCHI Paola,
1979, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in *Storia dell'arte italiana*, I, *Materiale e problemi*, vol. 2, *L'artista e il pubblico*, Torino, Einaudi.
- BARTHES Roland,
1964, *Eléments de Sémiologie*, Parigi, Seuil; trad. it., 1966 e 1992, *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi.
1968, *La mort de l'auteur*, in Eric Marty (a cura di) *Roland Barthes. Œuvres complètes I, II, III*, Parigi, Du Seuil.
1970, *L'empire des signes*, Parigi, Skira.
1976, *La partition comme théâtre*, in Eric Marty (a cura di) 1993-1995, *Roland Barthes. Œuvres complètes I, II, III*, Parigi, Du Seuil.
1980, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Parigi, Gallimard; trad. it., 1980, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi.
1982, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Parigi, Du Seuil; trad. it., 1985-2001, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi.
1984, *Le bruissement de la langue*, Parigi, Du Seuil.
1993-1995, (a cura di) Eric Marty Roland Barthes. *Œuvres complètes I, II, III*, Parigi, Du Seuil.
- BASSO FOSSALI Pierluigi,
1999, (a cura di) *Eloquio del senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri*, Milano, Costa & Nolan.
1999b, *Per un lessico di semiotica visiva*, in Lucia Corrain, (a cura di), *Leggere l'opera d'arte II*, Bologna, Esculapio.
2001, *Introduzione ai modi dell'immagine*, in Pierluigi Basso Fossali, (a cura di), *Modi dell'immagine*, Bologna, Esculapio.
2002, *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche*, Roma, Meltemi.
- BASTIDE Françoise,
1981, *La démonstration. Analyse de la structure actantielle du faire-croire*, in "Actes Sémiotiques-Documents", III, 28, Parigi, Editions du CNRS.
1985, (e Paolo Fabbri), *Procédures de decouverte*, in "Actes Sémiotiques", VIII, 33, Parigi, Editions du CNRS.
- BATAILLE Georges,
1955 *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Ginevra, Skira; trad. it., 2007 (a cura di) Susanna Mati, *Lascaux. La nascita dell'arte*, Milano, Mimesis.
- BAUDRILLARD Jean,
1978, *Système des objets*, Parigi, Gallimard.
- BAXANDALL Michael,
1985, *Patterns of Intention, New Heaven*, Yale University Press; trad. it., 2000, *Le forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Torino, Einaudi.
1972, *Painting and Experience in Fifteenth century Italy*, Londra, Oxford University Press; trad. it., 1978, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi.
- BECKER Howard S.,
2006, *Les mondes de l'art*, Parigi, Flammarion.
- BELLI Andrea,
1996, *Beni culturali VS realtà virtuale. Limiti della tecnologia e autenticità dei valori*, in "Restauro. Quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi. La scienza dell'arte del costruire", 135/1996, Napoli, La Buona Stampa.
- BELPOLITI Marco,
1996, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi.
- BELTING Hans,
2001, *Il culto delle immagini: storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma, Barocci.
2007, *La vrai image. Croire aux images?*, Parigi, Gallimard.

- BENINI Alberto, TORREALTA Maurizio,
1981, *Simulazione e falsificazione. Il segno come valore: semiotica e lotta di classe*, Verona, Bertani.
- BENJAMIN Walter,
1955, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag; trad. it., 2000, *L'Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi.
- BERIO Luciano,
2006, *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, Torino, Einaudi.
- BERTRAND Denis,
1986, *Les passion. Explorations sémiotiques*, in "Actes sémiotiques", XI, 39, Parigi, Editions du CNRS.
2000, *Précis de sémiotique littéraire*, Parigi, Nathan; trad. it., 2002, (a cura di Gianfranco Marrone e Antonio Perri), *Basi di semiotica letteraria*, Roma, Meltemi.
- BESSY Christian, CHATEAU-RAYNAUD Francis,
1995, *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Parigi, Métailié.
- BOATTO Alberto,
1984, *L'opera invisibile*, in "Alfabeta: mensile di informazione culturale", 67, Milano, Cooperativa Intrapresa.
- BODART Didier,
1994, *Giorgio de Chirico-Rubens. Nostalgia di un ruolo perduto*, Roma, Bestetti.
- BOCHENSKI Jozef M.,
1979, *Qu'est-ce que l'autorité? Introduction à la logique de l'autorité*, Parigi, Le Cerfs.
- BOSSAGLIA Rossana,
1984, *Occhio*, in "Alfabeta: mensile di informazione culturale", n. 67, Milano, Cooperativa Intrapresa.
- BOURDIEU Pierre,
1979, *La distinction*, Parigi, Minuit; trad. it., 1983, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino.
1982, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Parigi, Arthème Fayard; trad. it., 1988, *La parola e il potere*, Napoli, Guida.
1992, *Les règles de l'art*, Parigi, Seuil.
- BRANDI Cesare,
1958, Concetto di falsificazione in "Falsificazione, Enciclopedia Universale dell'Arte", vol. V. Firenze, Sansoni.
1963, *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi.
- BRAUDEAU Michel,
2006, *Faussaires éminents*, Parigi, Gallimard.
- BRETON Le David,
2003, *La peau et la trace. Sur les blessures de soi*, Parigi, Métailié; trad. it., 2005, *La pelle e la traccia. Le ferite del sé*, Roma, Meltemi.
- BURKE Peter,
1979, *L'artista: momenti e aspetti*, in "Storia dell'Arte Italiana", 1, II, Torino, Einaudi.
- BURKHARDT Jakob,
1882 (io ho trovato 1990), *L'autenticità di quadri antichi*, in *Arte e Storia. Lezioni 1844-1877*, Torino, Bollati & Boringhieri.
- BUTOR Michel,
1969, *Les mots dans la peinture*, Ginevra, Skira.
- CALABRESE Omar,
1987, *Falsi d'Arte*, in "VS Versus: quaderni di studi semiotici", n. 46, gennaio-aprile, Milano, Bompiani.
- CALCANI Giuliana,
2006, *L'archeologia tra verità e falsificazione*, in "Rivista di Estetica", n. 31-1, XLVI, Torino, Rosenberg and Sellier.
- CALIANDRO Stefania,
1998, *L'identification en art: le procès cognitif de l'attribution*, in "Visio, La revue de l'association internationale de sémiotique visuelle AISV", vol. 2, n. 2. Université Laval, Québec.
- CALVINO Italo,
1993, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori.
1996, *Furti ad Arte*, in Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi.
- CARANDINI Silvia (a cura di),
1994, *Il valore del falso. Errori, inganni, equivoci sulle scene europee in epoca barocca*, Roma, Bulzoni Editore.
- CECCHI Roberto,
2007, *I beni culturali. Testimonianza materiale di civiltà*, Milano, Spirali.
- CELANT Germano,
2004, *Piero Manzoni*, Milano, Skira.
- CELLINI Pico,
1992, *Falsi e Restauri*, Roma, s.l., Archivio Guido Izzi.
- CENTANNI Monica (a cura di),
2005, *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, Milano, Bruno Mondadori.
- CERTEAU Michel de,
1981, *Croire: une pratique de la différence*, in "Documents de Travail e prépublications", Cen-

BIBLIOGRAFIA

- tro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Università di Urbino, 106.
- CHASTEL André,
1974 *Signature et signe*, in "Revue de l'Art", 26, Parigi, Editions du C.N.R.S.
- 1978, *Fables, Formes, Figures*, Parigi, Flammarion; trad. it., 1988 *Favole, Forme, Figure*, Torino, Einaudi.
- CHATEURAYANAUD Francis, BESSY Christrian,
1995, *Experts et Faussaires*, Parigi, Métailié.
- CHATEAU Dominique,
1998, *L'Héritage de l'Art. Imitation, tradition et modernité*, Parigi, L'Harmattan.
- CHINOL Elio,
1986, *Falsi nell'arte: il caso Martini*, Roma, Laterza.
- CHIANTORE Oscar, RAVA Antonio,
2005, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Milano, Electa.
- COCO Paola,
1988, *Teoria del falso d'arte*, Padova, Cedam.
- COMETTI Jean-Pierre, MORIZOT Jaques, POUIVET Roger,
2000 *Questions d'esthétique*, Parigi, Presses Universitaires de France; trad. it., 2002, *Le sfide dell'estetica. Momenti e problemi della contemporaneità*, Torino, Utet.
- COMPAGNON Antoine,
1979, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Parigi, Le Seuil.
- CONTI Alessandro,
1979, *L'evoluzione dell'Artista*, in *Storia dell'arte Italiana*, I, vol. 2, Torino, Einaudi.
- 1988, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, Electa.
- 1996, *Manuale di Restauro*, a cura di Marina Romiti Conti, Torino, Einaudi.
- 1988 (a cura di) Ernst Gombrich [et Al.], *Sul Restauro*, Torino, Einaudi.
- CORRAIN Lucia (a cura di),
2004, *Semiotiche della pittura*, Roma, Meltemi.
- CORRAIN Lucia, VALENTI Mario (a cura di),
1991, *Leggere l'opera d'arte*, Bologna, Esculapio.
- COSTA Antonio,
1996, *François, Eric, Claude, Jean-Luc, Jacques e 'les auteurs'*, in "Fotogenia. Storie e teorie del cinema. Oltre l'autore". Bologna, Clueb.
- CRAWFORD LUBER Kathrine,
2005, *The Feast of the Rose Garlands II*, in *Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance*, Cambridge University Press.
- CRISTINELLI Giuseppe, FORAMITTI Vittorio,
1999, *Il restauro fra identità ed autenticità*, in *I principi fondativi del restauro architettonico*, Atti della tavola rotonda, Venezia 31 gennaio - 1 febbraio 1999.
- CUISENIER Jean (a cura di),
1989, *Anonymat et Signature*, Parigi, La Documentation Française.
- CUOMO DI CAPRIO Ninina,
1993, *La galleria dei falsi, dal vasario al mercato dell'antiquariato*, Roma, L'Erma di Bretschneider.
- D'ACUNTO Giuseppe,
2004, *Il disegno del cosmo. L'architettura mandalica di Angkor Vat*, Padova, Libreria Internazionale Cortina.
- D'ANGELO Paolo (a cura di),
2006, "Rivista di Estetica", n. 31 (1-2006) anno XLVI, Torino, Rosenberg and Sellier.
- DAGOSTINO Maria Rosaria,
2006, *Cito dunque creo. Forme e strategie della citazione visiva*, Roma, Meltemi.
- DALLA VIGNA Pierre,
1987, *L'opera d'arte nell'età della falsificazione. Una riflessione estetica a partire dalla vita e l'opera di Van Meegeren, il più noto falsario del XX Secolo*, Milano, Mimesis.
- DAMISH Hubert,
1977-1984 *Arti e Artista*, in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi.
- DANTO Arthur C.,
1981, *The transfiguration of commonplace*, Cambridge (USA), Harvard University Press; trad. fr., 1989, *La transfiguration du banal*, Parigi, Seuil.
- 1986, *The philosophical disenfranchisement of art*, New York, Columbia University Press; trad. fr., 1993, *L'assujettissement philosophique de l'art*, Parigi, Seuil.
- 1992, *Beyond the Brillo box. The visual arts in post-historical perspective*, Farrar, Straus & Giroux; trad. fr., 1996, *Après la fin de l'Art*, Parigi, Seuil.
- 1999, *Indiscernibility and perception: a reply to Joseph Margolis*, in "The British Journal of Aesthetics", vol. 39, n. 4, Oxford, British Society of Aesthetics, Oxford University Press.
- 2001, *Seeing and Showing*, in "Symposium: the historicity of the Eye in The Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 59, n. 1, 2001, San Francisco, John Wiley and Sons.

- DEBRAY Régis,
1999, *Vita e morte dell'immagine*, Milano, Il Castoro.
- DECOEN Jean,
1951, *Back to the truth*, Rotterdam, Donker Publishing.
- DE MARCHI Andrea,
2001, *Falsi Primitivi*, Torino, Umberto Allemandi.
- DELEUZE Gilles,
1968, *Différence et répétition*, Parigi, Presses Universitaires de France; trad. it., 1997, *Differenza e ripetizione*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- 1981, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Parigi, La Difference; trad. it., 1995, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet.
- DERRIDA Jacques,
1971, *Signature événement contexte*, in "Marges de la philosophie", Parigi, Minuit.
- 1978, *La vérité en peinture*, Parigi, Flammarion; trad. it., 2005, *La verità in pittura*, Roma, Newton & Compton.
- 2003, *Il sogno di Benjamin*, Milano, R.C.S. Libri.
- 2005, *Histoire du Mensonge*, Parigi, L'Herne; trad. it., 2006, *Breve storia della menzogna. Prolegomeni*, Castelvecchi, Roma.
- DI MONTE Michele,
2006, *Fatti e contraffatti: cos'è veramente falso nella storia dell'arte?*, in Paolo D'Angelo (a cura di), "Rivista di Estetica", n. 31, anno XLVI, Torino, Rosenberg and Sellier.
- DONÀ Massimo,
2006, *Il mistero dell'esistere. Arte, verità e insignificanza nella riflessione teorica di René Magritte*, Udine, Mimesis.
- 2006b, *Filosofia della musica*, Milano, R.C.S. Libri.
- EBERHARD Paul,
1981, *Falsificazioni di antichità in Italia dal Rinascimento alla fine del XVIII secolo*, in *Storia dell'arte Italiana*, vol. 2, Torino, Einaudi.
- ECO Umberto,
1962, *L'Opera Aperta*, Milano, Bompiani.
- 1968, *La Struttura Assente*, Milano, Bompiani.
- 1975, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- 1990, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
- 1997, *Kant e l'Ornitorinco*, Milano, Bompiani.
- 2003, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.
- 2007, *Dall'albero al labirinto*, Milano, Bompiani.
- EDELMAN Bernard, HEINICH Nathalie
2002, *L'art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris, La Découverte & Syros.
- ELKINS James,
1999, *The domain of images*, New York, Cornell University Press.
- EUDEL Paul,
1908, *Le truquage. Alteration, fraudes et contrefaçon dévoilées*, Parigi, Molière.
- FABBRI Franco,
2006, *La musica: un falso molto autentico, veramente fasullo*, in Paolo D'Angelo (a cura di), "Rivista di Estetica", n. 31-1, XLVI, Torino, Rosenberg and Sellier.
- FABBRI Paolo,
1987, *A passion veduta: il vaglio semiotico*, in Isabella Pezzini (1991), *Semiotica delle passioni*, Bologna Esculapio.
- 1988, *Introduzione*, a A.J. Greimas, *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio.
- 1998a, *La svolta semiotica*, Bari-Roma, Laterza.
- 2000, *Elogio di Babele*, Roma, Meltemi.
- 2002, *Il girotondo delle muse*, intervista da Rai Educational.
- 2006, (a cura di) René Thom, *Morfologia del semiotico*, Roma, Meltemi.
- 2007, (a cura di) *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Bruno Mondadori.
- FABBRI Paolo, MARRONE Gianfranco (a cura di),
2000, *Semiotica in nuce, I e II*, Roma, Meltemi.
- FARIES Molly,
2003, *Recent developments in the technical examination of early netherlandish painting*, Cambridge Turnhout.
- FAVARO Roberto,
2000, *Segno, struttura, gesto. L'improvvisazione nella musica 'colta'*, in "Musica Oggi", n. 20, Milano, Musica Oggi.
- 2002, *La musica nel romanzo italiano del '900*, Milano, BMG Ricordi Music Publishing e LIM editrice.
- FERRARI Federico (a cura di),
2007 *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, Milano, Bruno Mondadori.
- FERRETTI Massimo,
1981, *Falsi e tradizione artistica*, in *Storia dell'arte Italiana*, Parte III *Situazioni, momenti, indagini, e Conservazione, Falso, Restauro*, Torino, Einaudi.
- FONTANILLE Jacques,
2002, *La patina e la connivenza*, in Landowski e Marrone (a cura

BIBLIOGRAFIA

- di), *La società degli oggetti*, Roma, Meltemi.
- 2004 (trad. e cura di Pierluigi Basso Fossali), *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi.
- FOUCAULT Michel,
1966, *Les mots et les choses*, Paris, Ed. Galimard; trad. it., 1998, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Bur.
- 1970, *L'ordre du discours*, Parigi, Gallimard; trad. it., 1972, *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi.
- 1973, *Ceci n'est pas une pipe*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana; trad. it., 1988, *Questa non è una pipa*, Milano, SE.
- 1996, (a cura di Cesare Milanese), *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli.
- FRAENKEL Béatrice,
1992, *La Signature. Genèse d'un signe*, Parigi, Gallimard.
- 2002, 'Littéralité', 'Signature', 'Support d'écriture', 'Polygraphie', 'Lecteur au travail', in *Dictionnaire d'analyse du discours*, Parigi, Seuil.
- 2004, *Les signatures anonymes ou l'abréviation comme stratégie de dissimulation du nom*, in *Écriture Abrégées*, Orphys, Parigi, Bibliothèque de Faits de Langue.
- 2005, *Pour une théorie de l'auteur dans une théorie de l'action. Approches étymologiques*, in Hayez, C. e Lisse, M., *Apparitions de l'auteur*, Berna, Peter Lang.
- FOCILLON Henry,
1999, *La vita delle forme. Elogio della mano*, Torino, Einaudi.
- FREEDBERG David,
1989, *The power of images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago; trad. it., (1993), *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi.
- FRIEDLAENDER J. Max,
1995, *Il conoscitore d'arte*, Milano, Tea.
- FUNARI Enzo,
2000, *Il falso Mozart: arte e patologia dell'imitazione*, Milano, Corrina.
- GALE Matthew, MIRACCO Renato,
2005, *Oltre la pittura. Burri, Fontana, Manzoni*, Milano, Gabriele Mazzotta.
- GALLAZZI Claudio, SETTIS Salvatore,
2006, *Le tre vite del Papiro di Artemidoro. Voci e sguardi dall'Egitto greco-romano*, Milano, Electa.
- GAMBONI Dario,
1998, *Manet, Whistler, Mallarmé: Signature et Lisibilité*, in *L'écriture du nom propre*, (a cura di A.M. Christin), Parigi, L'Harmattan.
- GAY Fabrizio,
2004, *Tra Forma e Figura. Tre seminari sulla rappresentazione*, Venezia, Cafoscarina.
- GARGANI Aldo,
1979, *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Torino, Einaudi.
- GAROUSTE Elizabeth, BONETTI Mattia (a cura di),
1988, *Vraiment Faux*, Parigi, Blanchard, le Petit-Robinson.
- GARRONI Giovanni,
2005, *Elogio dell'imprecisione: percezione e rappresentazione*, Torino, Bollati Boringhieri.
- 2006, *Il falso in architettura*, in Paolo D'Angelo (cura di), "Rivista di Estetica" n. 31-1, XLVI, Torino, Rosemberg and Sellier.
- GEERTZ Clifford,
1988, *Antropologia interpretativa*, Il Mulino, Bologna.
- GENETTE Gérard,
1987, *Seuils*, Parigi, Seuil.
- 1992, *Esthétique et poétique*, Parigi, Seuil.
- 1994, *L'Œuvre de l'Art. Immanence et transcendance*, Parigi, Seuil; trad. it., 1999, *L'Opera dell'Arte. Immanenza e Trascendenza*, Bologna, Clueb.
- 1997, *L'Œuvre de l'Art. La relation esthétique*, Parigi, Seuil; trad. it., 1998, *L'Opera dell'Arte. La relazione estetica*, Bologna, Clueb.
- 1999, *Figure IV*, Parigi, Seuil.
- GIL Fernando,
1993, *Traité de l'évidence*, Grenoble, Jérôme Million.
- GINZBURG Carlo,
1979, *Spie, radici di un paradigma indiziario*, in Gargani Aldo, *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Torino, Einaudi.
- 1992, *Miti, emblemi, spie: morfologia e storia*, Torino, Einaudi.
- 2006, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli.
- GIGANTE Elisabetta, CALABRESE Omar,
1989, *La signature du peintre*, in "Topologie de l'énonciation. La part de l'œil", n. 5, Bruxelles, La part de l'œil.
- GIOLI Alessandro,
1992, *I momenti del progettare: luogo, analisi, tipo, norma in architettura*, Firenze, Alinea.
- GOFFMAN Erwin,
1974, *Frame analysis. An essay on the organization of experiences*, Cambridge, Harvard University Press; trad. it., (a cura di Ivana Matteucci) 2001, *Frame Analysis. L'organizzazione*

- dell'esperienza, Roma, Armando.
- GOMBRICH Ernst,
1960, *Art and illusion*, New York, Pantheon Books; trad. it., 1983, *Arte e Illusione*, Torino, Einaudi.
1988, (a cura di A. Conti) Ernst Gombrich [et Al.], *Sul Restauro*, Torino, Einaudi.
- GOODMAN Nelson,
1951, *The structure of appearance*, Cambridge, Harvard University Press; trad. it., 1985, *La struttura dell'apparenza*, Bologna, Il Mulino.
1968, *Languages of Art*, London, Bobbs Merrill; trad. it., 1976, *I Linguaggi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore.
1978 *Ways of Worldmaking*, Indianapolis-Cambridge, Hackett Publishing Company; trad. it., 1988, *Vedere e costruire il mondo*, Bari, Laterza.
- GORNI Guglielmo,
1994, *Il Dante perduto. Storia vera di un falso*, Torino, Einaudi.
- GRAFTON Antony,
1996, *Falsari e critici. Creatività e finzione nella tradizione letteraria occidentale*, Torino, Einaudi.
- GRASSI Luigi, PEPE Mario,
2004, *Dizionario di Arte*, Torino, UTET.
- GREIMAS Algirdas Julien,
1966, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Parigi, Larousse; trad. it., 1968, *La semantica strutturale*, Milano, Rizzoli.
1970, *Du Sens*, Parigi, Seuil; trad. it., 1974, *Del Senso*, Milano, Bompiani.
1984, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, Parigi, Seuil; trad. it., *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in Corrain Lucia e Valenti Mario (a cura di) 1991, *Leggere l'opera d'arte*, Bologna, Esculapio.
- GRIMAL Claude,
1987, *De l'imperfection*, Parigi, Fanlac; trad. it., 1988, *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio.
- GRIMAL Claude,
1979, *Le faux et sa vérité: à propos d'Ossian*, in "Action poétique", n. 80, Parigi, Gallimard.
- GUARESCHI Massimiliano,
2001, *Gilles Deleuze Popfilosofo*, Milano, Shake Underground.
- GUIDIERI Remo,
1992, *Cronaca del neutro e dell'au-reola. Il museo dei feticci*, Treviso, Pagus Edizioni.
- HAERLE Clemens Carl (a cura di),
2005, *Ai limiti dell'immagine*, Macerata, Quodlibet.
- HAMMAD Manar,
2003, *Leggere lo spazio comprendere l'architettura*, Roma, Meltemi.
- HANSLICK Eduard,
1854 [2001], *Il Bello Musicale*, Palermo, Aesthetica.
- HASKELL Francis,
1966, *Patrons and painters*, Princeton, Princeton University; trad. it., 1985, *Mecenati e pittori: studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze, Sansoni.
1976, *Rediscoveries in art*, New York, Cornell University Press; trad. it., 1982, *Riscoperte nell'arte: aspetti del gusto, della moda e del collezionismo*, Milano, Edizioni di Comunità.
1987, *Past and present in art and taste*, New Haven and London, Yale University Press.
1991, *Avant-propos*, in *Vrai ou Faux? Copier, imiter, falsifier*, Parigi, Bibliothèque Nationale.
- HAYEZ Cécile, LISSE Michel,
2005, *L'Apparition de l'auteur. Etudes interdisciplinaires du concept d'auteur*, Berna, Ed. Peter Lang.
- HAYWOOD Ian,
1987, *Faking it: art and the politics of forgery*, New York, S. Martin Press.
- HEBBORN Eric,
1994, *Troppo bello per essere vero. Autobiografia di un falsario*, Vicenza, Neri Pozza.
1995, *Il manuale del falsario*, Vicenza, Neri Pozza.
- HEINICH Nathalie,
1998a, *L'art contemporain exposé aux rejets. Etudes de cas*, Nîmes, J. Chambon.
1998b, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Parigi, Les Edition de Minuit.
1999, *Qu'est-ce qu'un événement artistique? Contribution à une sociologie de la singularité*, in N. Heinich e J.M. Schaeffer, *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*. Nîmes, J. Chambon.
2001, *La sociologie de l'art*, Parigi, La Découverte; trad. it., 2004, *La sociologia dell'arte*, Bologna, Il Mulino.
2004, *À propos de Originalité de soi*, in N. Heinich e J. M. Schaeffer, *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, Nîmes, J. Chambon.
2007, *La sociologie à l'épreuve de l'art II*, Parigi, Aux Lieux d'être.
- HELLMANN Marie-Christine (a cura di),
1993 *Copier, Créer. De Turner à Picasso: 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, Parigi, Editions de la Réunion des Musées du Louvre.
- HENNESSY John Pope,
1980, *The forging of italian Renaissance*

BIBLIOGRAFIA

- sance sculpture, in "Apollo XCIX 146", Londra, Ed. Apollo.
- 1991, *The Piero della Francesca Trail*, Hudson, Biggins Holdings Ltd; trad. it., *Sulle tracce di Piero della Francesca*, Torino, Umberto Allemandi.
- HERCHENROEDER Christian,
1980, *Il mercato dell'arte: storia e cifre del mercato di pittura, scultura e arti minori; le grandi aste internazionali e le vendite più clamorose; la politica dei musei, le gallerie, i collezionisti, i falsi, le perizie, i critici e la pubblicistica*, Milano, Bompiani.
- HOFSTAEDTER Douglass R.,
1979, *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid*, Basic Books Inc.; trad. it., 2004, *Gödel, Escher, Bach: un'eterna ghirlanda brillante*, Milano, Adelphi.
- HONOUR Hugh,
1968, *Neo-classicism*, Harlow, Penguin Books Ltd.; trad. it., 1993, *Neoclassicismo*, Torino, Einaudi.
- HOLLANDER Barnett,
1959, *The international law of art for lawyers, collectors and artists*, Londra, Bowes & Bowes.
- HOPKINS Robert,
2005, *Aesthetics, experience and discrimination*, in "Journal of aesthetics and art criticism", n. LXIII, 2, Oxford, Oxford University Press.
- IACONA Andrea,
2005, *L'Argomentazione*, Torino, Einaudi.
- IRVING Clifford,
1969, *Fake! The Story of Elmyr de Hory, the Greatest Art Forger of Our Time*, McGraw-Hill, New York.
- JAKOBSON Roman,
1963, *Essais de linguistique générale*, Parigi, Editions de Minuit; trad. it., 1966, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli.
- JANSSEN Horst,
1981, *Die Kopie*, Munchen, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- JEPPSON Lawrence,
1971, *Fabulous Frauds. A study of great art forgeries*, London, Arlington Books.
- JIMENEZ Marc,
2005, *La querelle de l'art contemporaine*, Parigi, Gallimard.
- JONES Mark, SPAGNOL Mario,
1993, (a cura di), *Sembrare e non essere: i falsi nell'arte e nella civiltà*, Milano, Longanesi.
- JONES Mark,
1990, *Fake? The art of deception*, Londra, Editions of British Museum.
- JONI Icilio Federico,
1984, *Le memorie di un pittore di quadri antichi con alcune descrizioni sulla pittura a tempera e sul modo di fare invecchiare i dipinti e le dorature*, Firenze, Sansoni.
- JULLIEN Francois,
2004, *La grande images n'a pas de forme*, Parigi, PUF; trad. it., *La grande immagine non ha forma: pittura e filosofia tra Cina antica ed Europa contemporanea*, Torino, Einaudi.
- 1995, *Le détour et l'accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Parigi, Editions Grasset & Fasquelle; trad. it., 2004, *Strategie del senso in Cina e in Grecia*, Roma, Meltemi.
- KENNICK William E.,
1985, *Art and inauthenticity*, in "The journal of aesthetics and art criticism", n. XLIV, London, Oxford University Press.
- KILBRACHEN Lord,
1967, *Van Meegeren*, Bristol, Edimburg, T. Nelson & son, Western Printing Service Ltd.
- KOBAU Pietro,
2006, *Rappresentazioni pittoriche, vere e false*, in Paolo D'Angelo (a cura di), "Rivista di Estetica", n. 31-1, XLVI, Torino, Rosemberg and Sellier.
- KOSUTH Joseph,
1997, *Joseph Kosuth*, Milano, Skira.
- KRAUSS Rosalind E.,
1981, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, MIT; trad. it., 1998, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Milano, Bruno Mondadori.
- 2004, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte di oggi*, Milano, Bruno Mondadori.
- 2007, *L'originalità dell'Avanguardia e altri miti modernisti*, Roma, Fazi Editore.
- KRIS Ernst, KURZ Otto,
1980, *La leggenda dell'artista: un saggio storico*, Torino, Bollati Boringhieri.
- KUBLER George,
1972, *The shape of time*, Yale, University Press; trad. it., 1989, *La forma del tempo*, Torino, Einaudi.
- KUKI Shūzō,
1992, *La Struttura dell'Iki*, Milano, Adelphi.
- KURZ Otto,
1948 *Fakes*, Londra, Faber & Faber; trad. it., 1961, *Falsi e falsari*, Vicenza, Neri Pozza.

- LANDOWSKI Eric,
2002, e Gianfranco Marrone (a cura di), *La società degli oggetti*, Roma, Meltemi.
- LATOUR Bruno,
2004, *Powers of the Facsimile: A Turino Test on Science and Literature*. In <http://www.brunolatour.fr/articles/article/94-POWERS-TURING.pdf>.
2007a, *On a volé les Noces de Cana de Véronèse!* In http://www.brunolatour.fr/presse/presse_art/029-TEC-REV-FACSIMIE-6.pdf.
- LATOUR Bruno, LOWE Adam,
2007b, *The migration of the aura, or how to explore the original through its facsimiles*, in *Switching Codes* (a cura di Thomas Bartscherer), University of Chicago Press.
- LEBENSZTEIN Jean Claude,
1974, *Esquisse d'une typologie*, in "Revue de l'Art", n. 26, Parigi, Editions du C.N.R.S.
- LECLERC Gérard,
1998, *Le Sceau de l'œuvre*, Parigi, Edition du Seuil.
- LE GOFF Jacques,
1978, "Documento - Monumento" in *Enciclopedia*, vol. V. Torino, Einaudi.
- LEGRENZI Paolo,
2005, *Creatività e Innovazione*, Bologna, Il Mulino.
2005b, (a cura di Legrenzi Paolo con Emanuele Arielli), *Psicologia e Management*, Milano, "Il sole 24 Ore".
- LEIGHTEN Patricia,
2003, *Critical Terms for Art History*, Chicago, Nelson e Schiff, The University of Chicago Press.
- LEMME Fabrizio,
1995, *La contraffazione e l'alterazione delle opere d'arte nel diritto penale*, Padova, Cedam.
2001, *Sentenza di falsità: è giusto che sia per sempre?*, in "Il Giornale dell'Arte", Torino, Allemandi.
- LEQUETTE DE KERVENOAËL Stéphanie,
2006, *L'Authenticité des œuvres d'art*, Parigi, Librairie Générale de droit et de Jurisprudence.
- LEVINSON Jerrold,
1979, "Defining art historically in British Journal of Aesthetics", n. 19, Oxford, British Society of Aesthetics, Oxford University Press.
1990, *Autographic and allographic art revisited in Music, art and metaphysics*, Ithaca, Cornell University Press.
1998 *L'art, la musique et l'histoire*, Parigi, L'Éclat.
- LINDEMANN Adam,
2006, *Collecting Contemporary*, Colonia, Taschen.
- LYOTARD Jean-François,
1979, *La condition postmoderne*, Parigi, Les Editions de Minuit; trad. it., (1998), *La condizione Postmoderna*, Milano, Feltrinelli.
- LONGHI Roberto,
1985, *Critica d'arte e Buongoverno: 1938-1969*, Firenze, Sansoni.
1987, *Dubbi su una tegola (o su un mattone) alla Mostra del Signorcelli*, in "Paragone: rivista mensile di arte figurativa e letteratura", Firenze, Sansoni.
- LORD KILBRACHEN,
1967, *Van Meegeren*, Bristol, Western Printing Services Ltd.
- MAGLI Patrizia,
1995, *Il volto e l'anima: fisionomia e passioni*, Milano, Bompiani.
- 2004, *Semiotica. Teoria, metodo, analisi*, Venezia, Marsilio.
- 2009, *Degli oggetti divenuti immagine*, in "E/C", nn. 3-4, Rivista dell'AISS, Palermo.
- MALRAUX André,
1947, *Psychologie de l'art. La monnaie de l'absolut*, Ginevra, Skira.
1951, *Les voix du silence*, Paris, Gallimard; trad. it., 1994, *Il museo dei musei*, Milano, Leonardo.
- MANCINI Giulio,
1620, *Considerazioni sulla pittura*, Accademia dei Lincei, Roma.
- MARCHETTI Luca,
2006, *Arte ed estetica in Nelson Goodman*, in *Supplementa. Aesthetica Preprint*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica.
- MARCHI Andrea,
2001, *I falsi primitivi. Prospettive critiche e metodi di esecuzione*, Torino, Umberto Allemandi.
- MARGOLIS Joseph,
1995, *Interpretation: Radical but Not Unruly. The new puzzle of the Arts and History*, Oakland, University of California Press.
1999, *What After All, is a Work of Art? Lectures in Philosophy of Art*, Pennsylvania Park, The Pennsylvania State University Press.
- MARIN Louis,
2001, (a cura di Lucia Corrain), *Della rappresentazione*, Roma, Meltemi.
- MARRONE Gianfranco,
1994, *Il sistema di Barthes*, Milano, RCS libri.
2002, (a cura di Gianfranco Marrone, con Eric Landowski), *La società degli oggetti*, Roma, Meltemi.

BIBLIOGRAFIA

- MARSCIANI Francesco, ZINNA Alessandro,
1991, *Elementi di semiotica generativa. Processi e sistemi della significazione*, Bologna, Esculapio.
- MAZZEI Lorenza,
2002, *Estetica e Semiotica. Teorie a confronto*, Bologna, Book editore.
- MAZZONI Gianni,
2001, *Quadri antichi del Novecento*, Vicenza, Neri Pozza.
2004, (a cura di), *Falsi d'autore. Iclio Federico Ioni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*, Siena, Protagon.
- MENDAX Fritz (pseud. di Hubert Schrade),
1955, *Art fakes and forgeries*, Londra, Werner Laurie.
- MENNA Filiberto,
1984, *Il livello della copia*, in "Alfabeta: mensile di informazione culturale", n. 67, Milano, Cooperativa Intrapresa.
- MERLEAU-PONTY Maurice,
1964, *L'Œil et l'Esprit*, Parigi, Les Editions Gallimard; trad. it., 1989, *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE.
- MIGLIORE Tiziana,
2007, *Una nuova "aura". Il facsimile delle "Nozze di Cana" di Paolo Veronese*, in "Progetto Restau-ro", n. 44-2007.
- MIGLIORINI Maurizia e ASSINI Alfonso,
2000, *Pittori in tribunale. Un processo per copie e falsi alla fine del Seicento*, Nuoro, Ilisso.
- MOULIN Raymonde,
2003, *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Parigi, Flammarion.
- MORELLI Giovanni,
1880, *Die Werke Italienische Meister*, (ined. scritto sotto lo pseudonimo di Ivan Lermolieff); trad. it., 1980, Adelphi, Milano.
- MORIZOT Jacques,
1996, *La philosophie de l'Art de Nelson Goodman*, Nîmes, Édition Jaqueline Chambon.
1999, *Sur le problème de Borges. Sémiotique, ontologie, signature*, Parigi, Editions Kim.
- MOSSETTO Gianfranco, VECCO Marilena,
2004, *The Economics of copying and Counterfeiting*, Milano, Franco Angeli.
1993, *Aesthetics and economics*, s.l., Kluwer Academic.
- NATALE Mauro,
1997, *L'art d'imiter: falsifications, manipulations, pastiches: images de la Renaissance italienne au Musée d'art et d'histoire*, Ginevra, Département des affaires culturelles.
- NAUMANN Francis M.,
1999, *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Parigi, Hazan.
- NUTTAL Paula,
2004, *From Flanders to Florence*, Yale, University Press.
- OJETTI Ugo,
1930, *Bello e brutto*, Milano, Treves.
- PANOFSKY Ervin,
1990, *Originale e riproduzione in facsimile*, in "Eidos", IV, 7, Asolo, Asolo Arti.
1952, *Idea, contributo alla storia dell'estetica*, Firenze, La Nuova Italia.
- PARRONCHI Alessandro,
1968, *Sul probabile tipo del Cupido Dormiente*, in *Opere giovanili di Michelangelo I*, Leo S. Firenze, Olschki Editore.
- 1975, *Il cupido dormiente*, in *Opere giovanili di Michelangelo II, il paragone con l'antico*. Leo S. Firenze, Olschki Editore.
- PASINI Pier Giorgio,
2000, *Il tempio malatestiano: splendore cortese e classicismo umanistico*, Milano, Skira.
- PASQUIER Alain, MARTINEZ Jean Luc (a cura di),
2007, *Praxitèle*, Parigi, Editions du Musée du Louvre.
- PAVANELLO Giuseppe (a cura di),
2007, *Il Miracolo di Cana. L'originalità della riproduzione. Storia, creazione e riproposizione delle Nozze di Cana di Paolo veronese per il refettorio palladiano di San Giorgio Maggiore*, Venezia, Cierre Edizioni.
- PEIRCE Charles Sanders,
1868, *Some Consequences of four Incapacities*, in *Collected Papers*; trad. it., 1980, *Pensiero-segno-uomo*, in "Semiotica", Torino, Einaudi.
- PERELMAN, Chaim,
1977, *Argomentazione e Analogia e metafora*, in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino.
- PETERSON Frederick A.,
1958, *Contraffazione di oggetti etnografici*, in *Falsificazione*, Enciclopedia Universale dell'Arte, V, Firenze, Sansoni.
- PHILLIPS David,
1997, *Exhibiting Authenticity*, Manchester, Manchester University Press.
- PLATONE,
1927, *Dialoghi*; trad. it., 1927, in

- Francesco Zambaldi, Bari, Laterza.
- POMIAN Krzysztof,
1987, *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Paris, Venise: XVI-XVIII siècle; Parigi, Gallimard; trad. it., 1989, *Collezionisti, amatori e curiosi*. Parigi-Venezia: XVI-XVIII secolo, Milano, Mondadori.
2003, *Des saintes reliques à l'art moderne*. Venise-Chicago XIII-XX siècle, Parigi, Gallimard; trad. it., 2004, *Dalle sacre reliquie all'arte moderna*. Venezia-Chicago XIII-XX secolo, Milano, Il Saggiatore.
- POUIVET Roger,
1999, *L'ontologie de l'œuvre de l'art*, Nîmes, J. Chambon.
2003, *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation. Un essai d'ontologie de l'art de masse*, Bruxelles, La Lettre volée.
2007, *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art*, Parigi, Librairie Philosophique J. Vrin.
- PORCIATTI Anna Maria,
1983, *Luis Jorge Prieto su Arte e Conoscenza*, Firenze, Alinea.
- POZZI Gianni,
1989, *Teste a sorpresa*, Firenze, Ponte alle Grazie.
- POREBSKI Mieczysław,
1977, *Attribuzione*, in *Enciclopedia*, II, Torino, Einaudi.
- PRIETO Jorge Luis,
1975, *Pertinence et pratique. Essai de Sémiologie*, Parigi, Minuit; trad. it., 1976, *Pertinenza e Pratica*, Milano, Feltrinelli.
1988, *Il mito dell'originale: l'originale come oggetto d'arte e come oggetto di collezione*, in 1991, *Saggi di Semiotica II. Sull'arte e sull'oggetto*, Parma, Pratiche.
1991, *La significazione dell'opera d'arte*, in *Saggi di semiotica II*.
- Sull'arte e sull'oggetto*, Parma, Pratiche.
- PRODAN Mario,
1958, *Falsificazione in oriente e falsi di arte orientale*, in *Falsificazione*, Enciclopedia Universale dell'Arte, V, Firenze, Sansoni.
- RADNÓTI Sandor,
1999, *The fake. Forgery and its place in art*, Lahman, Rowman & Littlefield.
2006, *L'originalità*, in Paolo D'angelo (a cura di), "Rivista di Estetica", n. 31-1, XLVI, Torino, Rosenberg and Sellier.
- RAGGHIANI Carlo L.,
1950, *Un falsario d'eccezione, van Meegeren*, in "La Critica d'arte", XXX, pp. 411-416.
1955, *L'Affaire van Meegeren*, in "Sele Arte: rivista bimestrale di cultura, selezione, informazione artistica internazionale", n. 17.
1961a, *Il caso de Chirico*, in "Critica d'arte", n. 43, Vicenza, Neri Pozza.
1961b, *I falsi artistici*, in "Critica d'arte", n. 43, Vicenza, Neri Pozza.
1948, *Prefazione* in Otto Kurz, *Fakes*, Londra, Faber & Faber; trad. it., 1961, *Falsi e falsari*, Vicenza, Neri Pozza.
- RALLS Anthony,
1972, *The uniqueness and reproducibility of a work of art: a critique of Goodman theory*, in "Philosophical quarterly", n. 1972.
- RANCIERE Jacques,
2000a, *Le partage du sensible*, Parigi, La Fabrique.
- REALE, Giovanni, ANTISERI, Dario
1983, *Il pensiero occidentale dalle origini ad oggi*, Brescia, La Scuola.
- RICOEUR Paul,
1985, *Qu'est-ce que un texte?*, in *Du texte à l'action*, Parigi, Seuil.
1983, *Tempo e Racconto*, Milano, Jaca Book.
- RYKWERT Joseph,
1972, *On Adam's house in Paradise*; trad. it., 2005, *La casa di Adamo in Paradiso*, Milano, Adelphi.
1976, *The idea of a Town*; trad. it., 2002, *L'idea di città*, Milano, Adelphi.
- ROCHLITZ Reiner,
1992, *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Parigi, Gallimard.
- SAGOFF Marc,
1976, *The aesthetic status of forgery*, in "The Journal of Aesthetics and Art criticism", XXXV, London, Oxford University Press.
- SAUSSURE de, Ferdinand
1922, *Cours de linguistique générale*, Parigi, Payot; trad. it, 1987, *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza.
- SAWYER Robert Keith,
1996, *The semiotics of improvisation*, in "Semiotica", Rivista, n.108.
- SCHAEFFER Jean-Marie,
1996, *Le Célibataire de l'art*, Parigi, Gallimard.
1997, *Originalité et expression de soi: éléments pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste*, in 2004, Nathalie Heinich e Jean-Marie Schaeffer (a cura di) *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, Nîmes, J. Chambon.
- SCHAPIRO Meyer,
2002, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma, Meltemi.

BIBLIOGRAFIA

- SCHÜLLER Sepp,
1961, *Falscher, Handler und Experten*; trad. it., *I falsi nell'arte*, Roma, Mediterranee.
- SCHWARTZ Hillel,
1996, *The culture of the copy. Striking, likenesses, unreasonable facsimiles*, Zone Books, New York.
- SCHWARZ Heinrich,
1985, *Art and Photography. Fore-runners and Influences*; trad. it., 1992, *Arte e fotografia, precursori e influenze*, Torino, Bollati Boringhieri.
- SHEARMAN John,
1965, *Andrea del Sarto*, Oxford University Press.
- SOLMI, F. e DEZZI BARDESCHI, M. (a cura di)
1981, "Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici", in *Atti delle giornate di studio su Alfonso Rubbiani e la cultura del restauro nel suo tempo 1880-1915*. Casalecchio di Reno, Bologna.
- SONTAG Susan,
1973, *On photography*, New York; trad. it., 1992, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*. Torino, Einaudi
- SORCE KELLER Marcello,
2006, *Originalità, autenticità e diritto d'autore: una modesta proposta per ripensare la proprietà intellettuale della musica*, "Musica/Realtà", n. 181, Milano, LIM.
- STOICHITA Victor I.,
1993, *L'instauration du tableau, Méridiens Klincksieck*; trad. it., 1998, *L'invenzione del quadro*, Milano, Il Saggiatore.
2006, *The Pygmalion effect. Towards a historical anthropology of simulacra*, University of Chicago Press; trad. it., 2006, *L'effetto pigmalione. Breve storia dei simulacra da Ovidio a Hitchcock*. Milano, Il Saggiatore.
- TALBOT Michel,
1992, "L'autentico e lo spurio", in Aa.Vv. *Vivaldi vero o falso. Problemi di attribuzione*. Firenze, Olschki.
- TALON-HUGON Carole,
2003 *Goût et dégoût. L'art peut-il tout montrer?* Nîmes, J. Chambon.
- TAYLOR P. Richard,
1999, "Fractal analysis of Pollock's drip painting" in *Nature* 399-422; trad. it., 2003, "Ordine nel caos di Pollock" in *Le Scienze* 413.
- THOM René,
2006, (a cura di Paolo Fabbri), *Morfologia del semiotico*, Roma, Meltemi.
- TIETZE Hans
1934, *The psychology and aesthetics of forgery in art* in Washington, *Metropolitan Museum Studies*.
1948, *Genuine and false. Copies, imitation and forgeries*, Londra, Max Parrish & Co.
- TIMPANARO Sebastiano,
1966, "Di alcune falsificazioni di scritti leopardiani", in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXLIII, 1966. Roma.
- TROY Nancy J.,
2003, *Couture Culture. A study in Modern Art and Fashion*, Cambridge-London, The MIT press.
- URBANI Giovanni,
1958, "Falsi di arte medievale e moderna" in *Falsificazione*, Enciclopedia Universale dell'Arte, V, Firenze, Sansoni.
- USPENSKIJ, B., LOTMAN J.M. (a cura di)
1973, *Ricerche semiotiche: nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, Torino, Einaudi.
- VALERY Paul,
1928, *La conquête de l'ubiquité*, in *Œuvres*, Parigi, Gallimard; trad. it., 1984, *La conquista dell'ubiquità* in *Scritti sull'arte*, Parma, Guanda.
- VALLESE Gloria
1980, *Conoscere la pittura. Guida al laboratorio dello specialista*, Milano, L'Espresso.
- VASARI Giorgio,
1991, (1550 e 1568) *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori et architetti italiani da Cimabue ai nostri tempi*. Torino, Einaudi.
- VETTESE Angela,
2001, *A cosa serve l'arte contemporanea*, Torino, Allemandi.
2005a, *Dal corpo chiuso al corpo diffuso* in (a cura di) Francesco Poli, *Arte Contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Milano, Mondadori.
2005b, *Ma questo è un quadro? Il valore nell'arte contemporanea*, Roma, Carocci.
- VERNANT Jean Pierre,
1968, *Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique*, Paris, Librairie François Maspero; trad. it., 1978, Torino, Einaudi.
- VILIANE VINCENT Michel,
2001, *Vrai ou faux van Gogh?*, Coulommiers, Paris.
- VLAD BORRELLI Lucia,
1958, "Storia ed aspetti delle falsificazioni" in *Falsificazione*, Enciclopedia Universale dell'Arte, V, Firenze, Sansoni.
- VON SCHLOSSER Julius,
1908, *Die Kunst und Wunderkammer*

- mern der Spaetrenaissance, Lipsia; trad. it., 1974, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, Firenze, Sansoni.
- WAHROL Andy,
1975, *The philosophy of Andy Warhol. From A to B and back again*; trad. it., *La filosofia di Andy Warhol*, Milano, Bompiani.
- WELLES Orson,
1975, *F For Fake. Verités et mensonges*. Film.
- WETERING Van De Ernst,
2003-2004, *Rembrandt as a searching artist*, in "Versie" 27-4-06. Oxford University press.
- WILDT Adolfo,
2002, *L'arte del marmo*, Milano, Abscondita.
- WITTKOWER Rudolf, WITTKOWER Margot,
1968, *Nati sotto Saturno: la figura dell'artista dall'antichità alla Rivoluzione Francese*, Torino, Einaudi.
- WOLLHEIM Richard,
1973, *Giovanni Morelli and the Origins of Scientific Connoisseurship*, in *On Art and the Mind. Essays and lectures*, London.
1992, *The institutional theory of art I* in *Art and its project*, Canto, Cambridge University Press.
1996, *Art and its objects*, Cambridge University Press.
- YATES Frances,
1966, *The art of memory*, Routledge & Kegan Paul Ltd. Londra; trad. it., 1993, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi.
- ZEIMBEKIS, John
2006, *Qu'est-ce qu'un jugement esthétique?* Parigi, Librairie Philosophique J. Vrin.
- ZERI Federico,
1976 e 1983, *Il falsario in calcinaccio* in *Diari di lavoro I e II*, Torino, Einaudi.
1987, *Dietro l'immagine conversazioni sull'arte di leggere l'arte*, Milano, Longanesi.

Indice dei nomi

- Abramovič Marina, 235
 Adorno Theodor, (85)
 Aikema Bernard, (155)
 Alberti Leon Battista, (105-106)
 Alighieri Dante, 51, (154)
 Alpers Svetlana, 113, 140, (140)
 Anselmo Giovanni, 176,
 Appadurai Arjun, (89)
 Arp Jean, (230)
 Arzenton Madeleine, 112
 Austin John, 202
- Bach Johann Sebastian, 53, 166
 Banti Ottavio, (217)
 Barthes Roland, 39, 73, 128, 150,
 152-153, 225-227, (80, 127-128,
 152, 224-225)
 Basso Fossali Pierluigi, 167, 180,
 189, (57, 59, 61, 77, 85, 88, 167,
 169, 180, 189)
 Bastianini Giovanni, (140)
 Bataille George, 182, (182)
 Battaglia Salvatore, (128)
 Baudelaire Charles, 157, (143)
 Baudrillard Jean, (78, 122)
 Baxandall Michel, 111, 156, (111,
 122, 156)
 Becker Howard, 230-231, (230)
 Beecroft Vanessa, 148, (148-149)
 Beeke Anthon, 148, (149)
 Beethoven Ludwig Van ,63, 151
 Belli Andrea, 181, (181)
 Bellini Giovanni, 211
 Belpoliti Marco, (158)
 Belting Hans, 88, 89, (88)
 Bembo Pietro, (105-106)
 Benjamin Walter, 15, 55-56, 85-
 86, 179, 181, 187-188, 236, (56,
 179, 221)
 Benveniste Emile, (224)
 Berio Luciano 151, (151)
 Bertelli Carlo, (178)
 Bertolotto Gio Lorenzo, 132
 Bessy Christian, (127, 129, 135)
 Beuys Joseph, 176
 Boccaccio Giovanni, (154)
- Böcklin Arnold, 156
 Bojarwski Ceslaw, 159
 Bologna Corrado, (228)
 Bonami Francesco, 228-229, (221)
 Bonaparte Napoleone, (184)
 Bonsanti Giorgio, 124, 126, 136-
 137 (124, 126, 136)
 Borges Jorge Louis, 63, 84, (63)
 Bossaglia Rossana, 145, (136, 138)
 Brahms Johannes, 151
 Branca Vittore, 187
 Brancusi Constantin, 72, 160
 Brandi Cesare, 37, 46, 48, 93, 99,
 116, 122, 169, 182, (46-47, 93,
 99, 169-170)
 Braudeau Michel, 158-159
 Braun Martin, (145)
 Brecht Bertold, 225
 Brenk Frederick, 184
 Bruni Claudio, 36, 140, (140)
 Bruno Giordano, (154)
 Buonarroti Michelangelo, 45, 72,
 103-108, 119, 205, (104-106)
 Buren Daniel, 233
 Burkhardt Jakob, (99)
 Burri Alberto, 175
 Butor Michel, 121 (121)
- Cage John, 230, 236
 Cajkovskij Piotr Illyich, 59, (59)
 Calabrese Omar, 52, 111, 206,
 209, 216, (52, 111, 206, 209,
 216)
 Calcani Giuliana, 100, (100)
 Caliarì Paolo (detto il Veronese),
 14-15, 38, 186-187, 192, (105,
 184-185)
 Calvino Italo 158, (158)
 Carboni Alessandra, (70)
 Castellani Enrico, (229-230)
 Cattelan Maurizio, 78-79, 148,
 229, 236, (90)
 Celant Germano, (213-214)
 Cellini Pico, (100, 170)
 Centanni Monica, 109, (44, 109)
 Cézanne Paul, 118, 148
- Chasles Michel, 159
 Chastel André, 177, 206, 209-210,
 215, (104-105, 139, 206, 209-
 210)
 Chateauraynaud Francis, (127,
 129, 135)
 Chinol Elio, 141, (141)
 Ciatti Marco, 136, 144
 Cicerone, 110, 212
 Coltro Paolo, (170)
 Cometti Jean-Pierre, (79)
 Comotti Francesca, (168)
 Compagnon Antoine, (150)
 Condivi Ascanio, (106, 108)
 Conti Alessandro, (170-171, 178)
 Corrain Lucia, (151, 157)
 Costa Antonio, (227)
 Crawford Lubet Katherine, (150)
 Curtis John, 160
- D'Acunto Giuseppe, 197
 D'Angelo Paolo, 62-63
 D'Este Isabella, 107-108
 Dal Pozzolo Enrico Maria, (104)
 Damisch Hubert, (79, 224)
 Danto Arthur, (80, 85, 129)
 David Jacques Louis, (204)
 De Chirico Giorgio, 47-48, 51, 53,
 103, 140, (36, 63)
 Cornelis Hofstede De Groot, 140
 De Hory Elmyr, 159
 De Marchi Andrea, 50
 Decoen Jean, (54)
 Del Sarto Andrea, 102, 114
 Derrida Jacques, (47, 127)
 Despinis Geroges, 110
 Di Monte Michele, 87, (87, 98)
 Di Pierfrancesco Lorenzo, 106,
 (108)
 Diers Michael, (178)
 Dolce Lodovico, (154)
 Don Chisciotte, 63, (63)
 Dossena Alceo, (131)
 Duchamp Marcel, 68, 74, 80, 93,
 95-96, 212, (95)
 Dürer Albrecht, 58, 72, 84, 102,

- (150)
Duthui George, (179)
Dutton Dennis, (87)
- Eco Umberto, 38, 44-45, 47-48, 55-56, 59, 65-67, 71, 75, 94, 116, 144-145, 162, 165-166, 185-186, 195, 214, (44-45, 47, 59, 61, 89, 98, 127, 138, 144, 165-166, 185, 189, 195)
Edeline Francis, (217-218)
Edelman Bernard, (123, 209-210)
Eduard Hanslick, 70
Escholier Raymond, 115
- Fabbri Franco, 48, 125, (48, 71, 124-125, 177)
Fabbri Paolo, (90, 127, 152, 184, 193, 218)
Faries Molly, 146, (145-146)
Feld Steven, (184)
Ferretti Massimo, 50, 103, (102, 106-107, 169-170)
Floch Jean Marie, (151)
Fontana Lucio, 78
Fontanille Jacques, 171 (171)
Fortunati Vera, (204)
Foucault Michel, 39, 142, 162, 215, 220, 223, 225-227, (98, 141, 150, 225, 227)
Francastel Pierre, (122)
Fraenkel Béatrice, 209, 224, (205-206, 210-211, 222, 224-225)
Freedberg David, 87, (87)
Freud Sigmund, 139
Frey Carl, (106)
Friedlaender Max, 149, 204, (41, 137, 149, 204)
Friedrich Caspar David, 147
- Gagliardi Pasquale, 187
Gale Matthew, (214)
Garroni Giovanni, 168
Gates Bill, 181, 184
Gaudi Antoni, 167-168, (168, 196)
Gauguin Paul, 160
Genette Gérard, 38, 55-56, 64, 68, 70-75, 83-84, 90, 122, 153, 192, 194, (60, 62, 69-74, 83-84, 122, 153, 179, 194, 203)
Gigante Betty, 206, 209, 216, (206, 209, 216)
Gil Fernando, (127)
Ginzburg Carlo, 139, 143, 170, 193-194, (139, 184, 193-194, 219)
Giunti Umberto, (131)
Goffman Erwin, 93, (86)
Gombrich Ernst, 170, 198
Gonzales Torres Felix, 176
Goodman Nelson, 38, 55-65, 67, 71, 73, 75, 81-82, 122, 129, 142, 176, 180, 190-192, 194-196, 235, (56-60, 62-63, 65-67, 69, 71, 73, 81, 92, 126, 135, 142, 190-191, 193)
Göring Hermann, 92
Grafton Anthony, (147)
Grassi Luigi, (169)
Greenhalghs *Family*, 158-160, 161
Gregotti Vittorio, (185)
Greimas Algirdas Julien, 132
Grove Sophie, 160, (160)
Guttenberg Johann, 188
- Halthofer Heinz, 174
Haskell Francis, (91, 110)
Haywood Ian, 52, 88 (52, 118)
Hebborn Eric, 50, 171, 201, (149)
Hedley Gerry, (171)
Heinich Nathalie, 80, 155, 176, (42, 62, 78, 80, 95, 97, 122, 133, 155, 176, 209-210, 228)
Hellmann Marie-Christine, (101, 115)
Hennessy John Pope, (139)
Herchenroeder Christian, 112, (111)
Hersant Yves, 157, (152, 157, 233)
Highsmith Patricia, (98)
Hirst Damien, 113, 119
Hitler Adolf, 209
Hokusai Katsushika, (82)
Holmes Sherlock, 139, 162
Hopkins Robert, 129, (129)
- Irving Clifford, 159
- Joni Icilio Federico, 103, 131, 171, 173, (131)
Jefferson Thomas, 160
Jessi Sergia, 129, (128)
Johns Jasper, 229
Jones Marc, 33, 97, (141)
Just Carl, 107
- Kandinsky Vasilij Vasil'evič, (151)
Kaprow Allan, 176
Kennick William E., 63, (63)
Klein Yves, 122-123, 235, (230)
Koerner Joseph, (184)
Koons Jeff, 175
Kosuth Joseph, 148, 166
Kubler George, 98, (98)
Kurz Otto, 174, (174)
- Lambertini Roberto 50, (50, 55, 89)
Latour Bruno, 186-188, (184, 186, 188)
Lavier Bertrand, 122
Le Corbusier (pseud. di Charles-Edouard Jeanneret-Gris), 167, 196, (196)
Le Duc Viollet, (224)
Le Goff Jacques, 101, (54, 101)
Le Witt Sol, 230
Lebensztein Jean Claude, 216, (215)
Leclerc Gérard, 202, (202-203, 208, 222)
Léger Fernand, 77
Legros Fernand, 143
Leibniz Gottfried Wilhelm Von, 104
Lemaitre Estelle, 112
Lemme Fabrizio, (49)
Lermolieff Ivan (pseud. di Richard Wollheim), (139)
Levinson Jerrold, 64, (64)
Lipman Jean, 112
Longhi Roberto, 170, (136, 170)
Lord Kilbrachen, (54)
Lowe Adam, 9, 185-189, 192-193, (68, 105, 184, 186)
Luciano Berio 151, (151)
- Magli Patrizia, 93, (65, 93-94)

- Magritte René, 149
 Maillol Aristide, 118
 Maiolo Luca, (190)
 Malatesti Sigismondo, 207
 Malevič Kazimir Severinovič, 218, (230)
 Mallarmé Stéphan, 225
 Malraux André, 12, 96, 179, 187, 192, (179, 189, 192)
 Mancini Giulio, 138-139, 143, 162, (193)
 Manet Edouard, 149, 157
 Mantegna Andrea, 128-129, (170)
 Manzoni Piero, 78-79, 89, 212-214, 218-219, 229, 236, (213-214, 229-230)
 Margarit Joan, (168)
 Margolis Joseph, 71 (129)
 Marshal Richard, 112
 Martinez Jean-Luc, (109)
 Martini Arturo, 51, 53, 141
 Masson André, 152
 Matisse Henri, 115, 159
 Mazzoni Gianni, 131, (124, 126, 132, 136)
 Miracco Renato, (214)
 Modigliani Amedeo, 53, 135, 137, 140, 158-160, 181, (136)
 Molfino Mottola Alessandra, 131, (132)
 Mondrian Piet, 218, (218)
 Monroe Marilyn, 148
 Moore Henry, 160
 Moran Thomas, 160
 Morelli Giovanni, 139, 143, 162, (139)
 Morimura Yasumasa, 150
 Morizot Jacques, (59, 79)
 Morris Robert, 62
 Mossetto Gianfranco, (125)
 Mougin Sophie, (218)
 Mrugalla Edgar, 146-148, (37, 148)
 Munari Bruno, (230)
 Mussolini Benito, 209
 Nardin Anne, 219
 Naumann Francis, (95)
 Newman Barnett, 175
 Newton Isaac, 159
 Nietzsche Friederich, 142, 156
 Nuttal Paula, (150, 156)
 Oldenburg Claes Thure, 82
 Ono Yoko, 235
 Ontani Luigi, 236
 Orlan (pseud Mireille Suzanne Francette Porte), 236
 Oubrierie José, 196, (196)
 Palladio Andrea, 12, 187, (184-185)
 Panofsky Erwin, 177-180, 186, 188, (105-106, 178)
 Paparoni Demetrio, 228
 Parmigianino (detto il, Girolamo Francesco Maria Mazzola), 102
 Parronchi Alessandro, (104, 106)
 Pascal Blaise, 5, 159
 Pasini Pier Giorgio, 207, (207)
 Pasquier Alain, 109, (109)
 Pedretti Bruno, (196)
 Peirce Charles Sanders, 71, 203, (203)
 Pepe Mario, (169)
 Perelman Chaïm, 128, (128)
 Phillips David, 112
 Picasso Pablo, 68, 81, 91, 112, 115, 118, 158-159, 181, (115)
 Pico Gian Francesco, (105-106)
 Pinoncelli Pierre, 87, 90, 92-93, 95-96, 219
 Pistoletto Michelangelo, 229
 Platone, 79, 227, (227)
 Pollock Jackson, 72, 190-191, (190)
 Pomian Krysztof, 90, (90)
 Porciatti Anna Maria, (165)
 Porebski Mieczyslaw, (126)
 Pouivet Roger, 82, (59, 79, 82)
 Pozzi Gianni, (53, 135)
 Prassitele/Praxitéle, 104, 106, 109-110, 115, 212, (68, 108-109)
 Prieto Jorge Louis, 38, 55-56, 64-69, 71, 73, 75, 86, 94, 110, 121, 142, 163-165, 185, (58, 64-65, 67-69, 85, 164, 166)
 Prini Emilio, 221, 236, (236)
 Proust Marcel, 225
 Pugnani Gaetano, 62
 Puppi Lionello, 126
 Quintavalle Carlo, 170
 Radnóti Sándor, 98, (98)
 Raffaello Sanzio, 59, 102, 113-115, 119, 130, 181, 194, 217, (105-106)
 Ragghianti Carlo, 174, (174)
 Ragot Gilles, 196, (196)
 Ralls Anthony 186, (186)
 Rancière Jacques, 221, (221)
 Ray Man, 160
 Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 33, 60, 63, 67, 72, 82, 91, 140-141, (141, 150)
 Ricoeur Paul, 157, (157)
 Ripa Cesare, (154)
 Romano Giulio, 114
 Rossignol Lorraine, (148)
 Rosso Medardo, 103, 123
 Rubens Pieter Paul, (150)
 Sanzio Raffaello, 59, 102, 113-115, 119, 130, 181, 194, 217, (105-106)
 Sauser Hall Anne, 149
 Schaeffer Jean Marie, 42-43, 61, 115, (42, 80)
 Schopenhauer Arthur, 156
 Schubert Franz, 151
 Schwartz Hillel, (222)
 Serra Richard, 229
 Settis Salvatore, 170, 189, (189)
 Shakespeare William, (143)
 Shapiro Meyer, (121)
 Solari Cristoforo, 205
 Spadano Lucia, 228
 Spagnol Mario, (141)
 Stoichita Ieronim Victor, (86, 157)
 Taylor Richard, 190, (190)
 Thom René, (193)
 Tinguely Jean, 229-230, (230)
 Tradescant John, 10, 14
 Turner William, 112, 115, (115)
 Uccello Paolo, 13

Urbani Giovanni, (170)

Valenti Mario, (151)

Valentiner W.R., 107, (104-107)

Valery Paul, 178, (56)

Valla Lorenzo, 144, (54)

Van De Wetering Ernst, (141, 150)

Van der Rohe Mies, (166, 196)

Van Meegeren Han, 48, 54, 92, 135, 159, (92, 135, 145)

Varchi Benedetto, (154)

Vasari Giorgio, 104-107, 114, 186, (102, 104-106, 114, 156)

Vecco Marilena, (125)

Vecellio Tiziano, 139, 155, 211, (104)

Velasquez Diego, 11, 157, 233

Veljovic Evelyne, (103)

Venturi Adolfo, 108

Vergine Lea, (230)

Vermeer Johannes, 54, 92, (135, 145)

Vettese Angela, 223, (223)

Vivaldi Antonio, 51

Vrain Lucas Denis, 159, 209

Vuitton Louis, (148-149)

Warhol Andy, 89, 148, (85)

Welles Orson, 159, (55)

Wittkower Rudolf e Margot, (154)

Wollheim Richard, 71, (139)

Yamagata Hiro, 70

Zeri Federico, 91, 137, 158, 162, (91, 100, 131, 137-138)

Zilsel Eduard, 155

Zorio Gilberto, 218, (218)

Zuccari Federico, (189)

FINITO DI STAMPARE PER CONTO DI
ZEL EDIZIONI
DA EUROPRINT, QUINTO DI TREVISO (TV)
OTTOBRE 2015