

# Conversazioni in arte e diritto

*a cura di*

Laura Castelli e Silvia Giudici



**Giappichelli**

# Conversazioni in arte e diritto

a cura di

Laura Castelli e Silvia Giudici

*Note preliminari alla nozione giuridica di bene culturale*

Laura Castelli

*La tutela e la valorizzazione dei beni notificati presenti nelle collezioni private. – Dialogo con Antonella Crippa*

## 2. Arte e diritto d'autore

Questo libro è stato stampato su carta certificata riciclata al 100%

*Arte e diritto (d'autore): alcuni spunti di riflessione*

Silvia Giudici

*Alcune questioni giuridiche in tema di protezione delle opere d'arte. Dialogo con Pamela Campaner*

## 3. Arte e processo: il problema dell'"originale" nell'arte e della sua tutela

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume, associato di diritto, dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 17, commi 1 e 2, della legge 22 aprile 1978 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o promozionale, o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Nazionale per la riproduzione Edizionali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, e-mail [clearedi@clearedi.org](mailto:clearedi@clearedi.org) e sito web [www.clearedi.org](http://www.clearedi.org).

Michèle Vanetti

*La tutela dei diritti soggettivi in campo artistico: una panoramica*



**Giappichelli**

# Indice

	<i>pag.</i>
<i>Gli Autori</i>	XI
<i>Prefazione</i>	XIII
<b>1. La nozione di bene culturale</b>	
Antonio Gambaro	
<i>Note preliminari alla nozione giuridica di bene culturale</i>	3
Laura Castelli	
<i>La tutela e la valorizzazione dei beni notificati presenti nelle collezioni private. – Dialogo con Antonella Crippa</i>	11
<b>2. Arte e diritto d'autore</b>	
Silvia Giudici	
<i>Arte e diritto (d'autore): alcuni spunti di riflessione</i>	17
Silvia Giudici	
<i>Alcune questioni giuridiche in tema di protezione della fotografia. – Dialogo con Pamela Campaner</i>	29
<b>3. Arte e processo: il problema dell'“originale” nell'arte e della sua tutela</b>	
Sharon Hecker	
<i>Variazioni del concetto di “originale” nel tempo</i>	35
Michelle Vanzetti	
<i>La tutela dei diritti soggettivi in campo artistico: una panoramica</i>	43

#### 4. La circolazione dei beni culturali

Manlio Frigo

*Problemi di circolazione dei beni culturali e delle opere d'arte: restituzione e ritorno dei beni nelle principali Convenzioni internazionali*

55

Laura Castelli

*La circolazione di opere d'arte moderna e contemporanea. – Dialogo con Matteo Lampertico*

72

Francesco Isolabella e Nicola Pietrantonì

*La circolazione internazionale dei beni culturali: aspetti di diritto penale*

80

Francesco Isolabella e Nicola Pietrantonì

*Il ruolo e l'operatività delle case d'aste internazionali. – Dialogo con Filippo Lotti*

104

#### 5. Gli Archivi d'Artista

Alessandra Donati

*Archivi d'Artista e Comitati per le Autentiche: le buone pratiche*

111

Alessandra Donati

*Il ruolo degli Archivi d'Artista. – Dialogo con Filippo Tibertelli de Pisis*

123

#### 6. Il mecenatismo culturale

Andrea Montanari

*Qualche osservazione di arte e diritto sul mecenatismo culturale*

129

Andrea Montanari

*Il nuovo modello di mecenatismo culturale. – Dialogo con Elena Tettamanti*

137

pag.

**7. Arte e assicurazione**

Albina Candian e Santa Nitti

Art Insurance: *distribuzione produzione* 143**8. Arte, fisco ed economia**

Francesco V. Albertini

*Artisti e opere d'arte nel sistema tributario attuale: appunti* 163

Paola Parravicini

*Domanda e offerta d'arte: quando l'investimento incontra la creatività* 181Antonella CRIPPA, Responsabile del coordinamento *Art Advisory & Fair Value* (direzione Arte, Cultura e Beni Storici Intesa San Paolo).

Alessandra DONATI, Professore Aggregato di Diritto privato comparato, Università degli Studi di Milano Bicocca, e Docente di Legislazione del Mercato dell'Arte, NABA Milano e Opificio della Pietre Dure, Firenze.

Manlio FRIGO, Professore Ordinario di Diritto della Comunità Internazionale e dell'Unione Europea, Università degli Studi di Milano.

Antonio GAMBARO, Professore Emerito dell'Università degli Studi di Milano (già ordinario di Diritto civile).

Silvia GRUDICI, Professore Associato di Diritto industriale, Università degli Studi di Milano.

Sharon HECKER, Storica dell'arte, curatrice e fondatrice di *The Hecker Standard*®.

Francesco ISOLABELLA, Avvocato del Foro di Milano (Studio Legale Associato Isolabella).

Matteo LAMPERTICO, Storico dell'arte e gallerista.

Filippo LOTTI, *Managing Director* di Sotheby's Italia.

Andrea MONTANARI, Professore Associato di Diritto privato, Università delle Camere di Commercio "Mercatorum" di Roma.

Santa NITTI, Ricercatore di Diritto privato comparato, Università degli Studi di Milano.

## Variazioni del concetto di "originale" nel tempo

di Silvia Foccheri

### 3.

### Arte e processo: il problema dell' "originale" nell'arte e della sua tutela

1. Nel mondo odierno delle fiere d'arte virtuali e delle mostre online, delle immagini "Instagrammabili" e degli NFT (Non Fungible Tokens) digitali sempre più sofisticati, il concetto di "originale" può sembrare un ritorno all'età d'oro dell'arte e del diritto dell'artista. In realtà, questo termine per ragioni diverse non distingue tra un'opera d'arte originale creata da un artista e tutto ciò che deriva dall'originale, né eleva l'originale al di sopra di tutte le forme ad esso collegate, e a denigrare il resto come inferiore all'originale. Anche il mercato mantiene questa distinzione, per creare gerarchie di valore, secondo le quali l'opera d'arte originale è automaticamente percepita come di qualità superiore e di maggior valore, e quindi con un prezzo più alto di qualsiasi suo derivato. Le leggi sulla proprietà intellettuale in vari paesi si sforzano di definire la differenza tra un'opera d'arte originale e altre forme derivate da essa. In tutti questi campi, le più sottili distinzioni sono usate per distinguere ciò che è "genuino" e ciò che non lo è. Come hanno dimostrato numerosi studi, questo avviene perché le copie sfidano l'unicità dell'opera d'arte singolare, unica e firmata, mettendo in discussione la nozione di un unico originario e autore, alimentando l'ossessione della nostra cultura di emulare l'autorialità, l'individuo creativo, le intuizioni, le concezioni e le invenzioni degli artisti<sup>1</sup>.

Potrebbe essere sorprendente per il lettore scoprire che l'enfasi sull'originale rispetto alla copia non è sempre stato il caso nell'arte occidentale, e non tutte le culture apprezzano l'originale sopra ogni altra cosa. Nel Rinascimento, l'imitazione (o emulazione dei modelli antichi) era privilegiata rispetto all'ingegno. Questa dualità fu invertita dal periodo barocco, che valorizzava

<sup>1</sup> Tra i tanti esempi, si veda R.E. KRAUSS, *The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition*, *October*, 18, autunno 1981, pp. 41-66; ripubblicato in R.E. KRAUSS, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, MA, 1985, pp. 151-170.

## Variazioni del concetto di “originale” nel tempo

di Sharon Hecker

1. Nel mondo odierno delle fiere d'arte virtuali e delle mostre online, delle immagini “Instagrammabili” e degli NFT (Non-Fungible Tokens) digitali sempre più sofisticati, continuare a parlare di “originale” può sembrare un ritorno all'età dei dinosauri. Eppure, la storia dell'arte, il mercato dell'arte e il diritto dell'arte attribuiscono un valore imprescindibile a questo termine per ragioni diverse. Gli storici dell'arte sono addestrati a distinguere tra un'opera d'arte originale creata da un artista e tutto ciò che deriva dall'originale, ad elevare l'originale al di sopra di tutte le forme ad esso collegate, e a denigrare il resto come inferiore all'originale. Anche il mercato mantiene questa distinzione, per creare gerarchie di valore, secondo le quali l'opera d'arte originale è automaticamente percepita come di qualità superiore e di maggior valore, e quindi con un prezzo più alto di qualsiasi suo derivato. Le leggi sulla proprietà intellettuale in vari paesi si sforzano di definire la differenza tra un'opera d'arte originale e altre forme derivate da essa. In tutti questi campi, le più sottili distinzioni sono usate per distinguere ciò che è “genuino” e ciò che non lo è. Come hanno dimostrato numerosi studiosi, questo avviene perché le copie sfidano l'unicità dell'opera d'arte singolare, unica e firmata, mettendo in discussione la nozione di un'unica origine e autore, alimentando l'ossessione della nostra cultura di eroicizzare l'autorialità, l'individuo creativo, le intenzioni, le concezioni e le invenzioni degli artisti<sup>1</sup>.

Potrebbe essere sorprendente per il lettore scoprire che l'enfasi sull'originale rispetto alla copia non è sempre stato il caso nell'arte occidentale, e non tutte le culture apprezzano l'originale sopra ogni altra cosa. Nel Rinascimento, l'imitazione (o emulazione dei modelli antichi) era privilegiata rispetto all'ingegno. Questa dualità fu invertita dal periodo barocco, che valorizzava

---

<sup>1</sup>Tra i tanti esempi, si veda R.E. KRAUSS, *The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition*, *October*, 18, autunno 1981, pp. 47-66; ripubblicato in R.E. KRAUSS, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, MA, 1985, pp. 151-170.

l'invenzione sopra l'imitazione. Il termine “originale” ebbe qui la sua maggiore fortuna nell'ottocento, con l'elevazione della nozione romantica di genio artistico e l'unicità delle creazioni dell'artista solitario senza una bottega alle spalle. Quando la rivoluzione industriale ha fornito i mezzi per produrre copie in modi più precisi, efficienti e facili che mai, è diventato più urgente fare distinzioni tra originali e copie. La fotografia e la produzione industriale delle fusioni scultoree erano solo due dei modi in cui il primato dell'oggetto singolare rischiava di essere destabilizzato. Così, nel mondo occidentale, la nozione di “originale” nell'arte è aumentata di importanza nel tempo. Nell'odierna era digitale il concetto di originale è di nuovo all'apice di una ulteriore trasformazione.

Fa parte della natura umana cercare le origini. Per svelare la questione del perché l'originale ha guadagnato un tale potere sulla copia, dobbiamo risalire all'uso più antico della parola “originale”. Nella sua forma etimologica più pura, “originale” deriva dal latino *originalis*, *originem*, *origo*, che significa “inizio, fonte, nascita”, da *oriri* (alzarsi, sorgere, diventare visibile, nascere, ricevere vita). Questo a sua volta deriva dal protoindoeuropeo “sorgere”, dal sanscrito *iyarti*: mettere in moto, muovere<sup>2</sup>. Così, seguendo il suo significato iniziale, l'originalità può semplicemente riferirsi alla prima volta che qualcosa appare. “Originale” significa un punto di origine. Ma questo non significa necessariamente o automaticamente che l'“originale” sia la migliore o la più compiuta o la più piena, intera, completa o unica manifestazione artistica del suo genere. Oggi, nuove teorie indicano una visione laterale e orizzontale dell'originale rispetto alla copia, piuttosto che una gerarchica verticale<sup>3</sup>. Oggi sappiamo che il primo può non essere sempre il migliore. Alcuni studiosi preferiscono non usare affatto la parola “originale”. Molti vedono il primo semplicemente come quello che può essere adattato ad un altro formato, e in molti casi, vediamo l'adattamento prima di conoscere l'opera da cui è stato adattato, o addirittura senza mai conoscere o vedere l'opera che lo ha preceduto<sup>4</sup>.

È quindi sorprendente che continuiamo a usare la parola “originale” nell'arte per indicare qualcosa della più grande o più alta qualità, la più completa e la più perfetta, inimitabile e unica. Spesso, quando sosteniamo l'originale, allo stesso tempo ignoriamo convenientemente il fatto che un'opera d'arte “originale” può essere un punto di origine ma anche attingere al pas-

<sup>2</sup> <https://www.etymonline.com/word/original>.

<sup>3</sup> L. HUTCHEON, *A Theory of Adaptation*, Routledge, London, 2012; M.H. LOH, *Titian Remade: Repetition and Transformation of Early Modern Italian Art*, Getty Publications, Los Angeles, 2007.

<sup>4</sup> L. HUTCHEON, *op. cit.*



sato. Per esempio, potremmo pensare che Leonardo da Vinci sia un artista "originale", o che abbia fatto un'arte "originale", ma è ben noto che Leonardo ha preso la sua idea di sfumato dalla precedente pittura nordica. Molte delle fantastiche macchine da guerra disegnate da Leonardo, che noi attribuiamo alla sua sola originalità e al suo "genio", si rivelano essere rielaborazioni creative e adattamenti di macchine da guerra medievali. Questo non sminuisce le realizzazioni di Leonardo, ma ci porta a chiederci perché siamo così ossessionati dalla sua originalità al di sopra di tutta la ricca produzione culturale del passato che ha contribuito alla sua arte, che a sua volta è stata adattata e rivista da innumerevoli altri artisti dal suo tempo ad oggi. Leonardo, che era lui stesso preoccupato dalla questione delle origini e delle fonti, credeva che tutto nel presente si riferisse a un'origine precedente. Questa era la ragione del suo fascino per il mondo pagano che prefigurava quello cristiano, così come per la figura di San Giovanni Battista che prefigurava l'arrivo di Cristo, della rappresentazione nei suoi quadri di immagini di fiumi e corsi d'acqua, che derivava dal suo desiderio di trovare la "fonte" naturale da cui scorrevano. In definitiva Leonardo arrivò a credere che l'"origine" del mondo – il più grande momento creativo originale di tutti – è un mistero che non potrà mai essere pienamente conosciuto o illuminato dagli uomini.

Eppure, quando torniamo al nostro pragmatico mondo quotidiano, continuiamo a chiederci: dove sta esattamente l'originalità di un'opera d'arte? Questa è una domanda su cui gli storici dell'arte, i giudici e gli avvocati riflettono e cercano di comprendere e definire, dagli studi accademici alle leggi sulla proprietà intellettuale e il diritto d'autore. Come possiamo definire l'originalità? Perché è così importante? La situazione è caotica e le risposte a queste domande sono meno chiare di quanto si possa immaginare. Oggi, per esempio, la firma dell'artista viene presa per significare un'opera d'arte "originale" di mano dell'artista. Ai tempi di Paolo Veronese, tuttavia, molte opere firmate da sua mano erano completamente realizzate da altre mani nel suo studio. Infatti, le grandi botteghe del Rinascimento sfidano qualsiasi nozione di originalità di un singolo artista o la mistificazione o il culto quasi religioso che tendiamo ad avere della mano o del genio dell'artista. Il nome dell'artista funziona più come un marchio. Un esempio di questo problema è emerso recentemente con il *Salvator Mundi*, il cui esorbitante valore di mercato era basato sull'idea che fosse stato dipinto da Leonardo stesso, mentre molti studiosi sono dell'opinione che sia stato dipinto in parte o in tutto da assistenti. Questo diminuisce il valore intellettuale, sociale, spirituale e culturale del dipinto stesso o la sua bellezza percepita? Solo nella misura in cui la nostra cultura valorizza l'idea dell'"originale" rispetto a qualsiasi altra forma d'arte. Si potrebbe alternativamente dire che l'"originalità" di un'opera d'arte potrebbe risiedere non nella mano, nella pennellata o nella tecnica impie-

gata, ma piuttosto nell'idea o nel concetto che ha dato origine all'opera. Che l'opera d'arte sia stata fisicamente eseguita dall'artista o meno sarebbe allora irrilevante, purché sia stata realizzata sotto la supervisione dell'artista o fatta da artigiani di fiducia dell'artista.

Questa non è solo una questione rinascimentale ma anche contemporanea, soprattutto quando si tratta di arte concettuale. Prendiamo, per esempio, il caso delle opere concepite da Donald Judd ed eseguite dal suo artigiano di fiducia, Peter Ballantine. Opere d'arte come quelle di Judd esistono solo come concetto o serie di istruzioni, e non è chiaro come l'oggetto stesso sarà costruito tra cento anni, quando né Judd né il suo artigiano di fiducia saranno vivi e forse gli stessi materiali e tecniche non saranno più disponibili. Come intuì Da Vinci molto tempo fa, non c'è una risposta completa o soddisfacente a dove risiede l'originalità: nella mente o nella mano, nell'occhio di chi guarda, o da qualche parte completamente fuori di noi.

Se consideriamo gli originali come un singolo punto in un *continuum* orizzontale più ampio, allora possiamo cominciare a capire che non sono necessariamente il punto finale di un'opera d'arte. La storia dell'arte ci mostra che da un punto di origine possono svilupparsi molte cose, dagli studi alle copie, agli omaggi, alle emulazioni, alle imitazioni, alle ricostruzioni, alle rifabbricazioni e ai falsi. Oggi, gli adattamenti e le appropriazioni da parte di un artista del lavoro di un altro sono comuni. Appropriarsi dell'arte altrui è una pratica così diffusa che sembra essere stata normalizzata. Allo stesso tempo, la copia non riconosciuta o il plagio sembrano essere tra le controverse legali più diffuse tra gli artisti. Appropriazioni come le fotografie di Cindy Sherman, che prendono da foto di moda, TV e pubblicità, così come ritratti famosi del passato, non sono state considerate problematiche per quanto riguarda il prestito dalle loro fonti.

Un altro tipo di copia è l'omaggio che, a differenza del plagio, è una dimostrazione di rispetto, riverenza, ammirazione e dedizione da parte di un artista per il lavoro di un altro artista. Un'analogia per il sentimento di fondo di questa impresa potrebbe essere nell'antica visione e pratica culturale cinese di "reincarnare" un maestro passato copiando il suo lavoro. Ma nel mondo occidentale ci si aspetta che la copia comporti anche ulteriori elaborazioni. Andy Warhol ha riconosciuto Giorgio de Chirico come modello e ha reso omaggio all'artista precedente creando una serie di opere interpretative intorno ai suoi dipinti metafisici. L'artista tedesco Sigmar Polke ha reso omaggio a Francisco Goya. Il critico Robert Rosenblum ha scritto poeticamente su *Artforum* che "come fantasmi, le immagini macabre di Goya vivono spesso nel tessuto stesso dell'opera di Polke, letteralmente con i fantasmi acrilici su tessuto tratti dai *Caprichos* ... Polke, con una familiare magia alchemica, ha scrutato gli strati sepolti della tela di Goya con i raggi X e l'occhio nudo,

come per evocare gli spiriti nascosti in agguato sotto le superfici del maestro"<sup>5</sup>. Questo non è diverso dal ripetuto omaggio di Francis Bacon al ritratto di Papa Innocenzo X di Diego Velázquez del 1650. In questo caso, Bacon ha pagato il suo tributo distorcendo e deformando il ritratto di Velázquez, pur mantenendo il riferimento originale nella forma e nei titoli. Alcuni artisti rendono omaggio direttamente ai pensatori o agli scrittori che li hanno ispirati. Anselm Kiefer ha dedicato la sua recente mostra alla Galerie Thaddaeus Ropac di Parigi, "Für Andrea Emo", al filosofo italiano. Il pensiero nichilista di Emo, scritto in frammenti e appunti, è stato un'ispirazione per l'artista che ha deliberatamente versato piombo fuso sui suoi dipinti per distruggere ciò che aveva creato e permettere a nuove immagini di emergere dall'atto distruttivo.

Molti artisti oggi continuano a dialogare con gli artisti del passato mostrando il loro rispetto per il loro lavoro. Per *Untitled (de Kooning)* di Richard Prince (un artista che in passato ha avuto problemi legali in questo ambito), esposto alla Gagosian Gallery nel 2011, Prince ha detto: "Era ora di rendere omaggio a un artista che mi piace molto. Alcune persone pregano all'altare: io credo in de Kooning"<sup>6</sup>. Prince ha disegnato sopra le immagini dei dipinti di de Kooning che ha trovato in un catalogo, incollando anche elementi tagliati da riviste pornografiche per avvicinarli alle sue opere. Ha fatto esplodere i montaggi risultanti con una stampante a getto d'inchiostro e li ha montati su tela, ribellandosi contro e simultaneamente reinventando i dipinti di de Kooning mentre accreditava l'artista come la matrice da cui è partito. Dare il giusto credito a de Kooning non sminuisce gli sforzi di Prince. Aumenta Prince e arricchisce il suo lavoro, creando strati di significato storico. (Gli autori la pensano allo stesso modo, quindi sentitevi liberi di copiare da questo saggio, purché venga citata la fonte!)

2. Passando a discutere di qualsiasi opera d'arte che può essere prodotta in multipli, è estremamente difficile individuare la differenza tra ciò che viene spesso definito nei cataloghi ragionati e nei cataloghi d'asta un "originale" rispetto a tutti i derivati successivi (escludendo le copie che hanno delle differenze visive marcate ed evidenti rispetto alle versioni riprodotte durante la vita dell'artista). Un problema con la parola "originale" nella scultura seriale è che gli storici dell'arte hanno ripetutamente messo in discussione l'idea di

---

<sup>5</sup>R. ROSENBLUM, *Sigmar Polke: On Goya*, in *Artforum*, gennaio 2020, <https://www.artforum.com/print/200001/sigmar-polke-on-goya-50814>.

<sup>6</sup><https://gagosian.com/exhibitions/2011/richard-prince-de-kooning/>.

un “originale” nella scultura riprodotta meccanicamente<sup>7</sup>. Solo il primissimo modello plasmato dall'artista (per esempio, un soggetto modellato per la prima volta in creta) può essere considerato “originale”. Nella scultura, il modello in creta viene distrutto nel processo di creazione di modelli più durevoli in gesso da cui fare le fusioni, il che significa che un originale non esiste più. Un altro problema nella scultura seriale è che la parola “originale” può riferirsi alle fusioni prodotti dagli artisti durante la loro vita. Questo termine è inteso a distinguere una fusione “originale” fusa in vita dalle fusioni postume create dai modelli originali dell'artista, che sono talvolta chiamate “riproduzioni” o “copie” o “repliche” o “esemplari” e sono regolarmente percepite come di qualità inferiore. La nozione generalmente sostenuta è che le fusioni fatte in vita hanno una maggiore desiderabilità di mercato/intellettuale/spirituale perché sono state eseguite sotto il controllo degli artisti e sono parte della loro visione artistica. Sarebbe difficile sostenere il contrario. Tuttavia, sorge un problema quando la parola “originale” viene sostituita a “in vita”, o quando “originale” viene usato per distinguere le fusioni create in vita da quelle postume, perché questo implica che le fusioni postume sono “non originali” o in qualche modo false rappresentazioni della visione dell'artista, anche se possono provenire dagli stessi modelli in gesso e possono essere legalmente autorizzate. In alcuni paesi, le fusioni postume sono legalmente etichettate come “originali” o anche “originali postumi”.

La questione delle intenzioni degli artisti di continuare ad avere delle fusioni postume prodotte e commercializzate dopo la loro morte è complessa. Ho analizzato questa questione in dettaglio altrove<sup>8</sup>. Le intenzioni degli artisti sono spesso usate per determinare se le fusioni postume sono state autorizzate o meno dall'artista. In alcuni casi, come Henry Moore, le sue intenzioni erano chiare – non voleva che le sue opere continuassero ad essere fuse dopo la sua morte. Altri artisti invece si sono espressi positivamente sulla stessa questione. Auguste Rodin ha lasciato i suoi modelli allo Stato francese insieme all'autorizzazione di continuare la fusione postuma delle sue opere. Ma alcuni artisti muoiono prematuramente e altri non lasciano istruzioni (come Alberto Giacometti e Umberto Boccioni). Altri artisti ancora sono stati ambigui e non hanno sentito il bisogno di mantenere una posizione univoca. Per esempio, Medardo Rosso fondeva molte delle sue opere, acco-

<sup>7</sup>R.E. KRAUSS, *The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition*, cit., pp. 47-66.

<sup>8</sup>S. HECKER, *The afterlife of sculptures: posthumous casts and the case of Medardo Rosso (1858-1928)*, in *Journal of Art Historiography*, pp. 1-18, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2017/05/hecker.pdf>.

gliando errori e artefatti del processo nelle sue fusioni, così che ogni sua scultura seriale era anche per molti versi un oggetto unico. Questo processo di lavoro così particolare durante la vita può suggerire che Rosso non sarebbe stato contento della fusione postuma delle sue opere da parte di una fonderia professionale, che produceva fusioni in un modo più standardizzato. Allo stesso tempo, Rosso espresse e accettò pienamente e ripetutamente l'idea della fusione postuma delle sue opere, e lasciò una cassa di gessi ad un amico avvocato, con un testamento scritto a mano in cui concedeva all'amico il permesso di fare fusioni postume delle sue opere in qualsiasi modo e quantità che gli piacesse.

Nel caso delle fusioni di alcuni artisti, è difficile fare distinzioni visive tra le fusioni fatte in vita e quelle postume fuse dallo stesso modello di gesso usando gli stessi materiali e tecniche. In altri casi, anche se le fusioni postume sono state autorizzate, le differenze visive possono essere minori o significative. Ci sono ancora altri casi in cui i cosiddetti "originali" fusi durante la vita dell'artista sono di qualità materiale inferiore rispetto a quelle postume, per esempio quando l'artista non poteva permettersi materiali costosi. In alcuni casi, come la scultura greca, non esistono affatto gli "originali" – sono stati persi del tutto, e le riproduzioni postume degli artisti romani erano molto apprezzate. Torniamo al punto di partenza di questo saggio. Nella scultura, come in qualsiasi opera d'arte fatta da una matrice, come le litografie, le fotografie o le incisioni, la domanda sorge di nuovo: dove si trova l'originalità? Nel modello originale in creta (di solito perduto), nel/i modello/i in gesso, nelle fusioni in bronzo, nelle copie fatte dopo gli originali perduti? In tutti questi? <sup>9</sup>

*Fast forward* fino ad oggi, con l'emergere delle copie digitali o NFT (Non Fungible Tokens), la questione dell'"originale" è ulteriormente complicata e resa caotica. Recentemente, la Galleria degli Uffizi di Firenze ha riprodotto e venduto in forma digitale una serie numerata del *Tondo Doni* (1503-04) di Michelangelo. James Bradburne, il direttore della Pinacoteca di Brera, si è chiesto: "È una riproduzione, una copia oppure un nuovo originale? Non vedo queste cose in contrasto. Piuttosto, vedo l'iniziativa ... in uno spettro in cui sono situate le opere che ci portano verso un approfondimento del nostro rapporto con la cultura" <sup>10</sup>. La società che ha prodotto gli NFT dice che la copia digitale è "in scala 1:1, esattamente come l'originale" <sup>11</sup>. L'azienda ha

---

<sup>9</sup> Per un'analisi attenta della questione legale rispetto alla confusione che potrebbe nascere nel mercato tra fusione in vita e fusione postuma si veda *infra*, saggio di M. Vanzetti, nota 11.

<sup>10</sup> <https://www.cinello.com/it/daw/>.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

anche notato che l'NFT non è copiabile ed è unica. Allo stesso tempo, ci chiediamo, questi sono veramente “originali”, “unici”, “nuovi originali”, “esattamente come l'originale”?

Aggrapparsi nostalgicamente alla vecchia idea di originalità oggi può sembrare assurdo, ma anche chiamare “originale” l'arte digitale che è una copia dell'arte del passato sembra essere scorretto. Mettendo da parte i giudizi di valore o le questioni legali o di mercato, le copie digitali non sono la stessa cosa rispetto all'opera da cui sono state adattate. Possono essere entrambe uniche, ma una è fatta da un computer, richiede una notevole abilità tecnologica, e non funziona senza elettricità, mentre l'opera da cui è stata adattata è un dipinto su un pannello di legno che proviene da un albero, dipinto con tempera grassa, un'antica preparazione di colore che combinava i pigmenti secondo ricette segrete attentamente custodite. La sua forma fisica è rotonda, e l'elaborata cornice creata per il dipinto è stata accuratamente realizzata come se fosse una scultura dall'intagliatore di legno fiorentino Francesco Tasso. È altamente tattile, e le teste delle figure nella cornice sporgono nel nostro spazio in modo tridimensionale, dando al dipinto una qualità scultorea. Anche se forse non useremo la parola “originale” ancora per molto, rimane importante che la storia dell'arte continui a descrivere e raccontare le differenze che ogni opera d'arte, originale o copia, contribuisce al suo momento storico.