



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

In Economia e gestione delle arti e delle attività culturali

D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

## **Il rapporto tra copia e originale nel mondo dell'arte: i casi italiani**

**Relatore**

Prof.ssa Émilie Passignat

**Correlatore**

Prof.ssa Caterina Paparello

**Laureando**

Asya Mari

Matricola 876408

**Anno Accademico**

2023/2024

# Indice

<b>Indice.....</b>	<b>2</b>
<b>Introduzione .....</b>	<b>3</b>
<b>Capitolo 1 Il dibattito tra copia e originale .....</b>	<b>5</b>
Il restauro .....	14
Factum Arte .....	16
Legislazione sul tema della copia .....	19
<b>Capitolo 2 I casi di sostituzione del dipinto originale con una copia .....</b>	<b>24</b>
<i>Le nozze di Cana</i> di Paolo Veronese .....	24
<i>La natività con i Santi Lorenzo e Francesco d’Assisi</i> di Caravaggio .....	37
<i>Lo Sposalizio della Vergine</i> di Raffaello .....	53
<b>Capitolo 3 I casi di sostituzione della scultura originale con una copia .....</b>	<b>62</b>
<i>Le porte bronzee del Battistero di San Giovanni</i> a Firenze .....	62
<i>La statua di Marco Aurelio</i> a Roma .....	77
<i>Il David</i> di Michelangelo .....	90
<i>Il Colosso di Costantino</i> a Roma .....	100
<i>Le nicchie di Orsanmichele</i> a Firenze.....	107
<b>Conclusioni .....</b>	<b>115</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>117</b>
<b>Sitografia.....</b>	<b>120</b>
<b>Bibliografia e sitografia immagini .....</b>	<b>123</b>

## Introduzione

Nel 2021, la riproduzione di un capolavoro iconico ha suscitato un acceso dibattito tra gli esperti d'arte e il pubblico internazionale: la copia in scala 1:1 del *David* di Michelangelo, realizzata con le tecnologie di stampa 3D, è stata esposta all'Expo di Dubai. Questo evento ha riaperto la discussione sul valore delle copie d'arte e sul loro impatto sulla percezione dell'opera originale. Le nuove tecnologie, da un lato, permettono una riproduzione fedele di dettagli impossibili da cogliere ad occhio nudo, mentre dall'altro pongono interrogativi sulla funzione e sul valore delle copie nel contesto contemporaneo: è possibile che una copia sostituisca l'originale senza sminuirne l'unicità? Oppure, come sosteneva Walter Benjamin, l'aura dell'opera d'arte originale si perde inevitabilmente nella sua riproduzione?

Questo non è un tema nuovo. Il rapporto tra l'opera originale e la sua copia ha affascinato filosofi, storici e critici d'arte fin dall'antichità. Infatti, nell'Antica Grecia, Aristotele discuteva del concetto di *contrafactum*, sottolineando l'impossibilità che una copia possieda lo stesso valore ontologico dell'originale. Tuttavia, la copia ha sempre avuto un ruolo centrale nella storia dell'arte, sia come mezzo di diffusione del patrimonio artistico, sia come strumento per preservare l'integrità degli originali, spesso vulnerabili a deterioramento o distruzione. In Italia, in particolare, il dibattito è stato intenso e articolato, tanto da influenzare la legislazione e le pratiche museali attuali.

Questa tesi si propone di esaminare il complesso rapporto tra copia e opera originale nel contesto dell'arte italiana, esplorando i casi in cui le copie sono state utilizzate per sostituire le opere originali in spazi pubblici o museali. Attraverso domande critiche come “la copia può preservare la stessa forza espressiva dell'opera originale?” o “in che misura la sostituzione con una copia altera il valore storico e artistico del contesto in cui l'opera è collocata?”, si intende affrontare un tema che, ancora oggi, continua a generare controversie.

Come accennato precedentemente, il focus della tesi è geograficamente circoscritto all'Italia, un paese che ospita alcuni dei più grandi capolavori della storia dell'arte e che ha visto numerosi esempi di sostituzione di opere originali con delle copie. I casi studio selezionati non sono solo esemplari per la loro importanza artistica, ma anche per la rilevanza che hanno avuto nel dibattito pubblico ed istituzionale sul valore della copia.

La struttura della tesi è organizzata in tre capitoli principali, ciascuno dei quali affronta il tema della copia da una diversa prospettiva.

Il primo capitolo offre una panoramica sul dibattito teorico che ha accompagnato la questione della copia e dell'opera originale. Si parte, quindi, da un'analisi storica del restauro, un processo

che spesso include la creazione di copie per proteggere gli originali da ulteriori deterioramenti. In questo contesto si colloca il contributo dell'organizzazione *Factum Arte*, nota per la sua innovativa applicazione di tecnologie di riproduzione artistica. Un approfondimento specifico, inoltre, è dedicato alla legislazione italiana sul tema della copia, con riferimento alle normative che regolano la sostituzione di opere d'arte pubbliche e museali con delle riproduzioni.

Il secondo capitolo si focalizza su casi specifici in cui dipinti celebri sono stati sostituiti da copie. Si analizzano le opere più rappresentative di questo fenomeno, come *Le Nozze di Cana* di Paolo Veronese, la quale oggi si trova al Louvre, ma che in origine fu dipinta per il refettorio di San Giorgio Maggiore a Venezia. Viene inoltre trattato il caso della *Natività con i Santi Lorenzo e Francesco d'Assisi* di Caravaggio, opera rubata nel 1960 e mai ritrovata, per la quale si è tentato di ricreare una copia basata su testimonianze fotografiche. Infine, si esamina lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello, la cui sostituzione ha posto numerose domande sulla capacità della copia di mantenere la stessa intensità dell'originale.

Il terzo capitolo è dedicato, invece, alla scultura e analizza casi emblematici in cui statue iconiche sono state sostituite con copie per preservarne l'integrità. Si parte dalle porte bronzee del Battistero di San Giovanni a Firenze, capolavori del Rinascimento, oggi sostituite con repliche fedeli. Si prosegue con la statua equestre di Marco Aurelio a Roma, di cui l'originale è stato spostato nei Musei Capitolini, mentre una copia troneggia ancora in Piazza del Campidoglio. Uno dei casi più noti è il già menzionato *David* di Michelangelo, la cui copia adorna Piazza della Signoria, mentre l'originale è custodito alla Galleria dell'Accademia. Il capitolo si chiude con un'analisi del *Colosso di Costantino* a Roma e delle statue delle nicchie di Orsanmichele a Firenze, altre sculture chiave nel panorama artistico italiano sostituite con delle copie per motivi conservativi.

Attraverso questo percorso, la tesi intende dimostrare come la copia non sia semplicemente un prodotto derivato o secondario, ma uno strumento cruciale per la conservazione, la fruizione e l'evoluzione dell'arte. Sebbene il valore intrinseco dell'originale rimanga indiscusso, le copie offrono nuove prospettive sulla relazione tra patrimonio e innovazione, tra passato e presente.

# Capitolo 1

## Il dibattito tra copia e originale

La controversia sul tema dell'opera originale e della sua copia non è nata in epoca contemporanea, ma prende forma già ai tempi dell'Antica Grecia: infatti Aristotele discuteva del termine *contrafactum*, ovvero “una cosa che non può essere o non essere nello stesso momento”.<sup>1</sup> Quindi tutto quello che è originale non può essere identico alla sua copia; quest'ultima, invece, può soltanto persistere come un ricordo dell'originale. Per quanto le copie, per alcuni studiosi, possano non avere lo stesso valore estetico delle opere originali, hanno sempre avuto il proprio pubblico e sono strumenti che arricchiscono la fruizione dell'arte preservandone il patrimonio.

Quando si pensa al concetto di classico, lo si collega spesso a quello di unicità. Tuttavia, in nessuna fase dell'arte occidentale la riproduzione di opere d'arte del passato è stata tanto rilevante quanto nella Roma della tarda Repubblica e dell'Impero. Un esempio significativo di questa riflessione è offerto dalla mostra *Serial Classic*, curata da Salvatore Settis e da Anna Anguissola. L'esposizione, dedicata alla scultura classica, approfondisce il legame complesso tra originalità ed imitazione nella cultura romana, mettendo in luce come la riproduzione di copie multiple fosse un omaggio all'arte greca ed un elemento centrale della sua diffusione.<sup>2</sup>

Non erano di questo avviso, invece, gli artisti fiorentini di metà Ottocento, i quali ritenevano che destinare elevate somme di denaro per la riproduzione di opere importanti, come il *David* di Michelangelo, fosse una vera e propria forma di disprezzo verso l'arte moderna. «Volete farci venire a noia qualunque cosa sebbene bella? Fatene delle riproduzioni. Volete che si resti muti davanti al Giudizio Universale di Michelangelo dipinto nella Sistina? Fatene delle copie e spargetele per Roma e per l'Italia»<sup>3</sup>: secondo il punto di vista dei macchiaioli, la riproduzione del modello originale avrebbe potuto indebolire l'eccezionalità e l'autorità intrinseche dell'opera originale. Questa visione, quindi, suggerisce che essi vedevano la copia non solo come un mezzo di espressione artistica, ma anche come una possibile minaccia all'unicità e alla forza originaria dell'opera.

---

<sup>1</sup> Raffaella MORSELLI, *Le riproduzioni delle opere d'arte ci sono sempre state*, 13 luglio 2023 <https://www.finestresullarte.info/opinioni/contrafactum-le-riproduzioni-delle-opere-d-arte-ci-sono-sempre-state> (ultimo accesso maggio 2024)

<sup>2</sup> Salvatore SETTIS, *Serial/Portable Classic*, Fondazione Prada, 2015 <https://www.fondazioneprada.org/project/serial-classic/>

<sup>3</sup> Antonio PAOLUCCI, Gary RADKE, Franca FALLETTI, *Michelangelo: il David*, Firenze, Giunti Editore S.p.A., 2014, p. 44

Le controversie riguardanti il rapporto tra copie e originali tornarono in auge nel 1900, quando il Circolo degli artisti fiorentini avanzò l'idea di commissionare una copia in marmo del *David* per ripristinare piazza della Signoria al suo stato di trent'anni prima. Infatti, nel 1870, il capolavoro di Michelangelo si trovava ancora davanti all'ingresso di Palazzo Vecchio. Per la precisione, era collocato alla destra del suddetto ingresso, rivolto verso la piazza.

Nel contesto di queste polemiche, da un lato c'era chi sosteneva la sostituzione degli originali trasferiti nei musei con delle copie, ritenendola una pratica legittima; dall'altro lato, invece, c'era chi si opponeva fermamente a questa pratica, auspicando di poter rivedere gli originali esposti nei luoghi d'origine per i quali erano stati concepiti.<sup>4</sup>

La discussione si mantenne focalizzata su tali temi fino a quando, nel 1902, un intervento dell'acclamato scultore e teorico tedesco Adolf von Hildebrand sulle pagine del quotidiano "La Nazione", non riuscì a modificare radicalmente il modo di concepire la questione. Egli, quindi, sollevò un punto cruciale: il valore intrinseco e la bellezza del *David* non erano legati al contesto fisico in cui era situato. In altre parole, non era la piazza della Signoria a conferire prestigio al capolavoro di Michelangelo, ma piuttosto era il *David* stesso a conferire prestigio e significato alla piazza. Questa affermazione gettò una nuova luce sull'intero dibattito, spostando l'attenzione dall'importanza del luogo al ruolo e alla rilevanza dell'opera d'arte nel contesto urbano.<sup>5</sup>

Per conferire nuovamente la piena forza e il significato dell'impatto architettonico della piazza, si riteneva necessario riportare in equilibrio gli antichi rapporti colmando il vuoto lasciato dalla rimozione del *David* con una copia identica all'originale. Questo significava non solo preservare l'integrità visiva della piazza, ma anche ricreare l'armonia e il dinamismo che l'opera originale aveva contribuito a conferire alla sua ambientazione urbana. In questo modo, la copia avrebbe agito come un ponte tra il passato e il presente, conservando la storia e l'estetica della piazza mentre garantiva una continuità visiva e concettuale con il suo glorioso passato artistico.<sup>6</sup> La disputa, protrattasi per lungo tempo e nella quale si fece sentire anche la voce autorevole dello scultore Domenico Trentacoste, si concentrò sul concetto di identità materiale tra la copia e l'originale, che egli sostenne essere impossibile da raggiungere. Solo nel 1910 la lunga controversia trovò una soluzione concreta, ovvero quando la copia in marmo del *David* fu collocata di fronte al palazzo della Signoria. Questo atto segnò la conclusione di

---

<sup>4</sup> Ivi, p. 45

<sup>5</sup> Ibidem

<sup>6</sup> Ibidem

anni di dibattito e di decisioni, ponendo finalmente fine alla questione e stabilendo un nuovo equilibrio visivo e concettuale nella piazza.<sup>7</sup>

La proposta di sostituire gli originali con copie era oggetto di una forte opposizione da parte del massimo teorico italiano del secolo, ovvero Cesare Brandi. La sua opposizione si basava su un rigido principio di autenticità e un profondo rispetto per l'integrità e l'unicità delle opere d'arte.<sup>8</sup> Ma, la sostituzione di un originale con una copia, soddisfa innanzitutto esigenze di memoria storica, poiché serve a ricordare che in quel preciso luogo esisteva un'opera d'arte originale. Va considerato, inoltre, che la presenza di un monumento privo di quella particolare opera d'arte, comporta una perdita sia dal punto di vista ambientale, sia scenografico. In questo senso l'opera d'arte non è considerata semplicemente un elemento decorativo, ma parte integrante del contesto che la circonda. Di conseguenza, la sua assenza altera l'ambiente, lasciandolo incompleto e meno armonioso. Anche dal punto di vista scenografico, un'opera d'arte contribuisce a creare un'atmosfera e un impatto visivo specifici, quindi la sua mancanza lascia una lacuna visiva, rendendo l'area meno suggestiva e potrebbe influire negativamente sull'esperienza dei visitatori e sulla percezione del luogo.

In questo modo il monumento stesso, privato di quella presenza unica e significativa, subisce un impoverimento che può essere percepito in due modi distinti, ma complementari: da un lato si verifica un depauperamento della memoria storica e dell'identità culturale associata all'opera originale; dall'altro lato si registra un impoverimento visivo e concettuale dell'ambiente circostante, poiché la presenza dell'opera d'arte contribuiva alla definizione e all'arricchimento del paesaggio urbano.<sup>9</sup>

È importante sottolineare che queste decisioni riguardanti la sostituzione di un'opera d'arte con una copia dovrebbero essere sempre completamente reversibili, con la speranza che l'opera d'arte sia stata adeguatamente restaurata e riportata alla sua posizione originaria, dove dovrebbe essere nuovamente ammirata nel contesto per cui è stata concepita.<sup>10</sup> Questa reversibilità offrirebbe una flessibilità fondamentale nel gestire il patrimonio artistico e culturale, consentendo di adattarsi a cambiamenti nelle preferenze estetiche, nei contesti urbani e nelle esigenze della comunità. Inoltre, sottolinea il concetto che la preservazione dell'autenticità e dell'integrità delle opere d'arte sia una priorità fondamentale, e che le copie non possano mai sostituire completamente il valore e il significato dell'originale.

---

<sup>7</sup> Ivi, p. 46

<sup>8</sup> Antonella SALVI, *Meteo e Metalli, Conservazione e Restauro delle sculture all'aperto*, Nardini, 2007, p. 14

<sup>9</sup> Ivi, p. 15

<sup>10</sup> Ibidem

In epoca contemporanea, invece, l'utilità e il senso della copia sono percepiti in maniera differente: si replicano le opere d'arte sia per quanto concerne lo studio, sia per conservare l'integrità di un oggetto estremamente fragile. Dunque, la copia viene intesa come uno strumento di conoscenza e di garanzia di sopravvivenza dell'opera d'arte, in quanto quest'ultima viene conservata a lungo nel tempo, in un luogo adatto e con le giuste tecniche di conservazione.<sup>11</sup> La riproduzione possiede, di conseguenza, l'aspetto dell'opera originale, ma si discosta da essa nel suo nucleo concettuale: indipendentemente dall'epoca, l'essenza del capolavoro non potrà mai essere riprodotta completamente. Anche Walter Benjamin discute in maniera approfondita il tema della riproducibilità delle opere d'arte e la loro essenza o, come la definisce lui, aura. Quest'ultima, secondo il suo punto di vista, viene spiegata come l'unicità di un'opera d'arte che è legata alla sua esistenza nel tempo e nello spazio. Questa unicità, infatti, comprende l'originalità, l'autenticità e la presenza fisica dell'opera. Con la riproducibilità tecnica, come la fotografia e la stampa, le opere d'arte possono essere copiate e distribuite in massa. Questo processo porta ad una perdita dell'aura, poiché la copia non può catturare l'unicità e l'esperienza dell'originale.<sup>12</sup> In sintesi, Walter Benjamin sostiene che l'essenza del capolavoro, o la sua aura, non potrà mai essere completamente riprodotta. Le riproduzioni, pur avendo un valore significativo nel rendere l'arte accessibile ad un pubblico vasto, non possono sostituire l'esperienza unica e irripetibile dell'opera d'arte originale.

Nonostante l'inconfutabilità di questa argomentazione, la copia diventa di fondamentale importanza oggi: difatti, è un'occasione per apprezzare il luogo nativo per il quale un'opera d'arte era stata pensata e costruita. Tutto ciò senza danneggiare l'originale, il quale sarà collocato e conservato in qualche museo.

In generale, il facsimile e il restauro artistico sono stati al centro di un'opposizione politica che ha influenzato lo sviluppo della conservazione, intesa come un campo sempre più radicato nella metodologia scientifica.<sup>13</sup> Il concetto di "facsimile" comunemente si riferisce ad una replica esatta dell'oggetto originale, come un manoscritto o un disegno, ottenuta mediante la riproduzione fotografica o con altri mezzi;<sup>14</sup> una "copia", invece, si può riferire a qualsiasi cosa,

---

<sup>11</sup> M. PABST BATTIN, *Exact replication in the visual arts*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 2, 1979, pp. 153-158

<sup>12</sup> Walter BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Donzelli Editore, Roma, 2012, pp. 28-31

<sup>13</sup> Rebecca CAPUA, *Facsimiles, Artworks and Real Things*, [https://www.metmuseum.org/-/media/files/about-the-met/conservation-and-scientific-research/paper-conservation/rebecca-capua\\_metropolitan\\_museum\\_journal\\_v\\_56\\_2021.pdf?sc\\_lang=en](https://www.metmuseum.org/-/media/files/about-the-met/conservation-and-scientific-research/paper-conservation/rebecca-capua_metropolitan_museum_journal_v_56_2021.pdf?sc_lang=en) (ultimo accesso maggio 2024) (traduzione mia)

<sup>14</sup> Grande Dizionario della Lingua Italiana, p. 579 <https://www.gdli.it/Ricerca/Libera?q=facsimile> (ultimo accesso agosto 2024)

come ad esempio la copia di un artista oppure una mera fotocopia. Le copie potrebbero differire rispetto al facsimile in termini di precisione della linea pittorica o di raffigurazione, oppure ancora per contrasto o per colore, non essendo quindi abbastanza fedeli nell'imitare l'originale. I termini "replica" e "riproduzione", invece, hanno una connotazione più commerciale. Sebbene esistano queste differenze sostanziali, i vari vocaboli vengono frequentemente utilizzati in modo intercambiabile.<sup>15</sup>

Nel 2001, Gianni Carlo Sciolla nel suo lavoro *Studiare l'arte* offre un'ampia panoramica della storia delle copie artistiche:

La copia si distingue dalla replica autografa perché consiste nella riproduzione di un originale realizzato da un autore diverso da quello che ha eseguito il prototipo. La copia può essere più o meno fedele all'originale. Le copie furono introdotte già nell'antichità classica: si pensi al fenomeno della diffusione delle copie di sculture greche in età romana. Furono ampiamente adottate nel Rinascimento, nell'epoca barocca, nel Settecento. [...] Le copie nacquero per diffondere e moltiplicare le invenzioni e il gusto di un determinato autore per conoscerne, impararne ed imitarne la "maniera".<sup>16</sup>

Sciolla esamina le varie motivazioni dietro alla creazione di copie, che vanno dalla pratica pedagogica alla conservazione del patrimonio culturale. Inoltre, esplora come le copie abbiano svolto un ruolo significativo nella trasmissione e nella diffusione dell'arte attraverso i secoli, influenzando la percezione e l'apprezzamento delle opere originali. La sua analisi fornisce un quadro ricco e dettagliato della complessa relazione tra originalità e riproduzione nell'ambito dell'arte. Nella sua prospettiva sul concetto di aura, Gianni Carlo Sciolla delinea una distinzione significativa tra le copie antiche e quelle moderne. Secondo lui, le copie antiche erano concepite con l'intento di educare e fornire modelli agli artisti del futuro, possedendo un'aura di unicità e originalità che le rendeva preziose come strumenti didattici. Tuttavia, le copie moderne, pur essendo più facilmente accessibili e comprensibili al pubblico, perdono quella stessa aura di singolarità e preziosità. L'autore suggerisce che questa mancanza di aura le renda meno efficaci come modelli educativi rispetto alle loro controparti storiche. In sintesi, la sua analisi evidenzia

---

<sup>15</sup> Rebecca CAPUA, *Facsimiles, Artworks and Real Things*, [https://www.metmuseum.org/-/media/files/about-the-met/conservation-and-scientific-research/paper-conservation/rebecca-capua\\_metropolitan\\_museum\\_journal\\_v\\_56\\_2021.pdf?sc\\_lang=en](https://www.metmuseum.org/-/media/files/about-the-met/conservation-and-scientific-research/paper-conservation/rebecca-capua_metropolitan_museum_journal_v_56_2021.pdf?sc_lang=en) (ultimo accesso maggio 2024) (traduzione mia)

<sup>16</sup> Gianni Carlo SCIOLLA, *Studiare l'arte. Metodo, analisi e interpretazione delle opere e degli artisti*, Torino, UTET libreria, 2001, p. 10

come l'evoluzione delle copie nell'arte abbia influenzato sia la loro funzione educativa, sia la percezione del pubblico nei confronti dell'opera d'arte.<sup>17</sup>

Anche Walter Benjamin, nel suo saggio del 1935 intitolato *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, analizzò profondamente il concetto di aura legato all'opera d'arte e il suo cambiamento nell'era della riproducibilità tecnica. Benjamin evidenzia come l'originale sia considerato un oggetto sacro, intriso di un'aura che lo rende unico e irripetibile, rappresentativo del momento e del luogo in cui è stato creato. Tuttavia, con l'avvento della riproducibilità tecnica, quest'aura si dissolve, e le copie diventano diffuse in modo massiccio, perdendo quel legame originario con il *hic et nunc*.<sup>18</sup> Benjamin sottolinea come la riproducibilità tecnica trasformi radicalmente la percezione dell'opera d'arte, rendendola accessibile ad un vasto pubblico, ma al contempo privandola della sua autenticità e rarità. Le copie, in questo contesto, diventano simulacri dell'originale, privi dell'aura che caratterizza quest'ultimo. Attraverso il suo saggio, Benjamin getta luce sulle implicazioni culturali e filosofiche della riproducibilità tecnica, evidenziando come essa cambi radicalmente il modo in cui le opere d'arte vengono prodotte, distribuite e percepite nella società moderna. Dal testo:

Anche nel caso di una riproduzione altamente perfezionata, manca un elemento: l'*hic et nunc* dell'opera d'arte – la sua esistenza irripetibile nel luogo in cui si trova. L'*hic et nunc* dell'originale costituisce il concetto della sua autenticità. Ciò che viene meno, insomma, può essere riassunto nel concetto di aura e si può dire: ciò che viene meno nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte è la sua aura.<sup>19</sup>

In uno dei capitoli conclusivi del suo libro *L'inverno della cultura*, Jean Clair, eminente scrittore, curatore e storico dell'arte francese, offre una riflessione stimolante sull'importanza e il ruolo delle copie nell'ambito dell'arte contemporanea. In questa analisi considera le copie quasi come dei beni essenziali. Clair argomenta che le copie contemporanee svolgono un ruolo cruciale nel panorama artistico odierno, fornendo una serie di benefici che vanno oltre il semplice riprodurre un'opera preesistente. Sottolinea, inoltre, come le copie moderne servano a preservare opere d'arte fragili o a renderle accessibili ad un pubblico più vasto attraverso la riproduzione digitale e altre tecnologie innovative.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Ivi, pp. 11-12

<sup>18</sup> Walter BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 6-8

<sup>19</sup> Ibidem

<sup>20</sup> Jean CLAIR, *L'inverno della cultura*, Milano, Skira editore, 2011, pp. 90-92

Cosa è meglio: un originale che, una volta depositato al museo ha perso la sua destinazione, o una copia che, recuperando la destinazione dell'originale, finisce per ritrovare un suo senso? Cosa è meglio: l'opera snaturata e deteriorata, oppure la copia, di qualità superiore all'originale, alla quale il luogo restituisce la sua ragione d'essere? Per quanto perfetta sia la riproduzione, per quanto alterato sia l'originale, quest'ultimo possiede una qualità, se non una virtù, la qualità della reliquia. Si preferirà *Le Nozze di Cana* del Louvre alla versione realizzata a Venezia, sebbene il quadro sia deteriorato, male illuminato e posto in un contesto che lo snatura, perché, si sa, o si crede di sapere, che è stato fatto dalla mano dello stesso artista. Staccate dalla loro origine e dalla loro funzione, le opere dei nostri musei sono diventate i nostri idoli.<sup>21</sup>

Jean Clair, dunque, si interroga sul motivo per cui un'opera d'arte venga esaltata rispetto alla copia: è per le sue qualità intrinseche o perché è vista come una sorta di idolo? Questa domanda incisiva solleva un dilemma fondamentale nel mondo dell'arte e della percezione estetica. L'autore suggerisce che l'adorazione per un'opera d'arte può essere influenzata da fattori esterni, come il suo status sociale, la sua provenienza storica o il suo valore di mercato. In tal caso, l'opera stessa potrebbe essere vista come un idolo, quindi venerata più per ciò che rappresenta che per la sua vera essenza artistica.

Ma Clair riconosce che molte opere d'arte sono ammirate per le loro qualità estetiche e concettuali uniche, che le rendono vere e proprie gemme nel panorama artistico: l'idolatria per queste opere deriva dalla loro capacità di ispirare, emozionare e stimolare un pensiero. Questa considerazione, quindi, invita ad una riflessione critica sulla natura dell'ammirazione artistica e sull'importanza di valutare le opere d'arte non solo in base al loro status o alla loro provenienza, ma anche in base alla loro sostanza artistica e al loro impatto emotivo e intellettuale.

Un altro autore rilevante è Eric Hebborn, rinomato falsario e pittore britannico, il quale ha lasciato un'impronta indelebile nel mondo dell'arte con due opere pubblicate negli anni '90: *Troppo bello per essere vero* (1991)<sup>22</sup> e *Il manuale del falsario* (1997)<sup>23</sup>. Nel primo, l'autore ci conduce attraverso un viaggio affascinante nel mondo del mercato e della critica d'arte, dove si esplorano le dinamiche complesse che regolano il mondo dell'arte. Il secondo è una guida

---

<sup>21</sup> Ibidem

<sup>22</sup> Il titolo originale è *Drawn to Trouble: The Forging of an Artist, an autobiography* ed è stato pubblicato a Edimburgo, in lingua inglese, nel 1991. Questo libro, con il passare degli anni, è diventato un cult per i falsari o gli aspiranti tali per le tecniche che in esso vi sono descritte. Inizialmente, però, non ebbe il successo che sperava l'autore: solo dopo la sua tragica morte violenta, nel 1996, si generò il mito attorno ad Eric Hebborn.

<sup>23</sup> Il titolo originale di questo libro è *The Art Forger's Handbook*, è stato scritto in inglese ed è stato tradotto in italiano da Mary Archer. La prima edizione del 1997 è stata pubblicata a Londra da Archeus Fine Art Ltd ed ha avuto lo stesso successo postumo di *Drawn to Trouble*.

istruttiva su come creare e vendere un falso d'arte in modo così convincente da ingannare anche i più esperti del settore. Hebborn rivela le tecniche e le strategie che ha utilizzato nel corso della sua carriera di falsario: il manuale offre una prospettiva unica sul mondo dell'arte, mettendo in luce non solo la genialità creativa di Hebborn, ma anche la complessità e, a volte, la corruzione del mercato artistico. Insieme, queste due opere rappresentano non solo il lascito di un uomo controverso, ma anche una riflessione stimolante sul valore e sulla percezione dell'arte nel mondo contemporaneo.

La distinzione tra copia e falso risiede principalmente in una questione etica e morale. Una copia viene dichiarata apertamente e spesso è considerata subordinata all'originale, mentre un falso è destinato a ingannare sia il pubblico che gli esperti, facendosi passare per un'opera originale. In sostanza, mentre la copia rispetta una sorta di legame con l'opera originale, il falso non lo fa, dato che è stato progettato per raggirare. Questa distinzione, tuttavia, ha generato una certa confusione, sfumando la linea di separazione tra copia e falso. Questo perché, nel mondo dell'arte, la sottigliezza dei confini tra i due concetti può rendere difficile discernere tra l'imitazione onesta e l'inganno intenzionale.<sup>24</sup>

Nell'introduzione al suo libro *Il manuale del falsario*, Hebborn argomenta che le imitazioni sono una costante sin dalla nascita stessa dell'arte:

Riassumendo a grandi linee: alcuni artisti imitano la natura, altri imitano l'arte, ma tutti sono imitatori. Ora, se si condanna ogni imitazione dell'arte precedente come contraria all'etica, ci si trova nell'imbarazzante necessità di trattare con sospetto artisti come Michelangelo, Cellini, Rembrandt, Rubens, Fragonard, Delacroix, Degas e centinaia di altri. Un tempo non soltanto gli artisti si formavano eseguendo copie e imitazioni, ma anche gli studiosi e tutti coloro che volevano diventare esperti d'arte. Sono dell'avviso che quella pratica dovrebbe essere ripristinata.<sup>25</sup>

Hebborn offre una sorta di giustificazione alla pratica della falsificazione, mettendola in relazione con l'atto stesso di imitare e con la ricca storia di tale pratica. Egli ritorna frequentemente su questo argomento, evidenziando soprattutto le copie realizzate dagli stessi artisti nel corso dei secoli. In questo contesto dimostra, quindi, un entusiasmo diverso rispetto ai suoi predecessori nei confronti dei facsimili contemporanei.<sup>26</sup> La sua prospettiva potrebbe suggerire che la falsificazione non sia semplicemente un fenomeno moderno o deviante, ma piuttosto un'estensione di una tradizione artistica più ampia. Hebborn potrebbe enfatizzare il

---

<sup>24</sup> Eric HEBBORN, *Il manuale del falsario*, Vicenza, Neri Pozza, 1995, pp. 10-11

<sup>25</sup> Ibidem

<sup>26</sup> Ibidem

fatto che molti grandi maestri del passato hanno creato copie o varianti delle proprie opere, spesso con l'intenzione di soddisfare richieste specifiche o di esplorare nuove idee. Quindi, questo diverso entusiasmo dell'autore potrebbe essere interpretato come una sfida alla percezione tradizionale della falsificazione come un atto criminale o immorale. Piuttosto, potrebbe invitare a una riflessione più profonda sull'idea stessa di autenticità e originalità nell'arte, suggerendo che tali concetti possono essere più fluidi e complessi di quanto comunemente riconosciuto.

Un ulteriore punto focale del dibattito preso in considerazione è il fatto che, a seguito delle numerose devastazioni causate dalla Seconda guerra mondiale, il giudizio sulla relazione tra opera originale e copia sta mutando pesantemente a favore della seconda.<sup>27</sup> Più precisamente, a partire dal 1945 si è avviato un cambiamento nella percezione del valore delle copie rispetto agli originali: è un processo che ha avuto inizio nel passato e che ha continuato ad evolversi nel corso dei decenni, fino ad arrivare ai giorni nostri, con sfumature e dinamiche che si sono adattate al contesto contemporaneo.

Di fatto, la preservazione e la tutela delle opere in pericolo di degrado diventano una responsabilità morale e culturale verso le prossime generazioni, quindi si è costretti ad andare incontro all'utilizzo della copia per salvaguardare l'originale.

Nel Cinquecento, la creazione delle fontane emergeva come uno dei compiti principali della scultura profana, incarnando una simbiosi tra l'arte scultorea e l'elemento vitale dell'acqua. Queste opere non solo rappresentavano il culmine dell'abilità tecnica degli scultori del tempo, ma anche un'espressione artistica che si manifestava nel paesaggio urbano in modo visibile e complesso. La scultura e l'acqua, intrecciandosi in un legame ideale, si arricchivano reciprocamente, trasformando i luoghi pubblici in ambienti suggestivi, dove la bellezza artistica si fondeva con la funzionalità pratica.<sup>28</sup> Un esempio rilevante è la *Fontana di Nettuno* di Bartolomeo Ammannati, la quale svela il suo meraviglioso colore viola soltanto quando è avvolta dall'acqua, mentre il verde rame dei bronzi perde di brillantezza e si trasforma in una tonalità opaca quando è asciutto. Per citare alcuni degradi della fontana:

Le pareti in alcuni punti sono ridotte a meno di un millimetro di spessore. Incrostazioni e gore di verderame rendono difficile la lettura di queste statue, bagnate per secoli dall'acqua, esposte al gelo d'inverno, al sole cocente d'estate e pertanto ridotte a uno stato di fragilità allarmante,

---

<sup>27</sup> Beatrice PAOLOZZI STROZZI, Dimitrios ZIKOS, *L'acqua, la pietra, il fuoco: Bartolomeo Ammannati scultore*, Firenze, Giunti Editore S.p.A., 2011

<sup>28</sup> Ibidem

riscontrabile non solamente negli esemplari a Firenze ma nei bronzi lasciati all'aria aperta in tutta Europa.<sup>29</sup>

La poesia ambientale della fontana presa in esame, e di tutte le altre opere concepite per un ambiente esterno, raramente si può riprodurre all'interno di un museo. Per questo motivo, fin troppo spesso, si decide di intervenire per il recupero e la restaurazione di un monumento che si trova all'aperto solo all'ultimo momento. Tuttavia, è proprio nel museo che si verificano delle trasformazioni sorprendenti: la scultura, pensata in origine per gli spazi aperti della natura, quando si trova confinata entro i limiti di una sala non è più un semplice ornamento scenografico, ma rivela anche la sua magia artistica con un'intensa vitalità. Di conseguenza, oggi la scenografia artificiale non è più giudicata come una falsificazione dell'opera originale pensando con la diffidenza del passato, ma, al contrario, diventa di fondamentale importanza salvaguardare i capolavori che si trovano in pericolo di degrado.<sup>30</sup>

## **Il restauro**

La conservazione e il restauro rappresentano le pratiche essenziali attraverso le quali si adempie al compito cruciale di preservare un'opera d'arte una volta identificata come tale. La sfida della conservazione del patrimonio artistico e culturale non può, però, essere risolta solamente attraverso il restauro. Infatti, quest'ultimo si dimostra inadeguato a causa della sua complessità e dei lunghi tempi necessari per essere completato, oltre alla sua limitata capacità di essere applicato in modo universale a tutte le opere.<sup>31</sup>

Nella pratica si tende ad intervenire periodicamente con i restauri, trascurando invece la manutenzione, la quale costituisce il metodo fondamentale della conservazione. Sfortunatamente, anche nei musei, dove è più probabile che siano presenti strutture di gestione ben organizzate, è raro osservare una vera manutenzione: quest'ultima dovrebbe includere il monitoraggio degli ambienti interni e la protezione delle opere dell'ambiente esterno.<sup>32</sup>

Nel campo dei Beni Culturali, inoltre, si presta maggiore attenzione ai problemi legati alla conoscenza e alla fruizione piuttosto che a quelli relativi alla gestione e alla conservazione. La carenza di sistemi di controllo è evidente: molto spesso risulta arduo determinare quale sia il risultato tecnico effettivo di un intervento conservativo o di restauro. Questo, però, non implica

---

<sup>29</sup> Ibidem

<sup>30</sup> Ibidem

<sup>31</sup> Antonella SALVI, *Meteo e Metalli, Conservazione e Restauro delle sculture all'aperto*, Nardini, 2007

<sup>32</sup> Ivi, p. 28

che non si possa eseguire un intervento corretto. Al contrario, indica che il giudizio sull'efficacia di un restauro rimane principalmente legato al risultato estetico ottenuto.<sup>33</sup>

Ma, persino per l'attività di restauro delle opere d'arte, era in corso una controversia tra i cosiddetti "conservatori" e i "puristi", i quali adottavano due linee di pensiero divergenti tra loro. I primi ambivano a restaurare il fascino estetico che è stato perso o ridotto a causa del trascorrere degli anni, dei danni accidentali oppure dei vandalismi. I secondi, invece, permettevano esclusivamente la pulitura delle opere d'arte e il riattaccamento dei pezzi originali che potevano essere caduti. Infatti, ripudiavano qualsiasi altro intervento su un oggetto danneggiato, anche se questo avrebbe potuto restaurare il suo aspetto originale.<sup>34</sup> Inoltre ritenevano che il prodotto finale, dopo le varie azioni di restauro, si sarebbe trasformato in una sorta di falso che non possiede lo stesso valore estetico dell'originale.

È risaputo che gli effetti dello scorrere del tempo sottraggono all'opera d'arte il suo senso estetico, ma questo fenomeno non riguarda esclusivamente dipinti o sculture: ad esempio, si vuole riparare il muro danneggiato di un'abitazione oppure sostituire un vecchio pezzo di arredamento che è stato rovinato dal passare degli anni. Allo stesso modo, questa considerazione estetica arriva anche nelle opere d'arte per giustificare gli sforzi compiuti dall'attività di restaurazione.<sup>35</sup>

Ma è possibile che le superfici danneggiate conferiscano un ulteriore senso estetico alla condizione originale di un'opera? La risposta è del tutto affermativa e si possono verificare due scenari distinti. Il primo caso riguarda un incremento estetico in senso negativo e si verifica quando l'aspetto originale dell'oggetto è radicalmente differente rispetto a quanto si è abituati. Alcuni esempi rinviano a certi pezzi di scultura greca e medievale, i quali sono stati precedentemente ricoperti di colori sgargianti. Anche se sarebbero facilmente restaurabili, questa azione offenderebbe il nostro gusto estetico perché diventerebbero "un po' troppo vistosi per il nostro gusto sobrio".<sup>36</sup>

Siamo talmente abituati ai dipinti scoloriti e alle statue incolore che, per la stessa ragione, non riusciremo quasi mai a vedere un'opera, in entrambe le arti, che sembra ancora come quando era nuova. Quando grazie ad un miracolo un dipinto ha mantenuto la sua originalità, come nel caso dell'*Annunciazione* di Vincenzo Catena, questo offende il nostro gusto artistico.<sup>37</sup>

---

<sup>33</sup> Ivi, p. 29

<sup>34</sup> Yuriko SAITO, *Why restore works of art?* In «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 2, 1985, pp. 141-151 (traduzione mia)

<sup>35</sup> Ivi, p. 142

<sup>36</sup> Ibidem

<sup>37</sup> Bernard BERENSON, *Aesthetics and History in the Visual Arts*, New York, Doubleday, 1965

Bernard Berenson, uno dei più influenti storici dell'arte del XX secolo, ha scritto molto sul modo in cui percepiamo l'arte e come il nostro gusto estetico sia influenzato dalle condizioni in cui le opere d'arte sono giunte fino a noi. Sostanzialmente, la citata riflessione di Berenson, sebbene radicata in un contesto storico ormai passato, solleva questioni fondamentali sulla percezione e l'apprezzamento dell'arte, i quali rimangono rilevanti ancora oggi. Pertanto, se il restauro viene motivato esclusivamente sulla base della preoccupazione estetica, allora esso non sarebbe auspicabile in nessuno di questi contesti.

Il secondo caso preso in esame riguarda un incremento positivo del tempo, il quale contribuisce al senso estetico di un oggetto d'arte in modo più lineare. La consapevolezza che gli effetti del tempo sugli oggetti materiali possano conferire fascino estetico è ampiamente riconosciuta sia per gli oggetti artistici, sia per quelli non artistici.<sup>38</sup> A riprova di questa affermazione, alcuni oggetti che mostrano la loro vecchiaia sono diventati una sorta di culto in determinate culture: alcuni esempi possono essere il culto britannico per il pittoresco durante il diciottesimo secolo, oppure il gusto giapponese per gli oggetti vecchi e rovinati. Tuttavia, l'invecchiamento e il passato non sono considerati parte integrante del processo creativo per la realizzazione di un'opera d'arte e, di conseguenza, non possono essere valutati come tali.<sup>39</sup> Quindi, il punto emerso dalla questione esaminata in precedenza è che sarebbe preferibile restaurare l'opera d'arte al suo stato originale.

## **Factum Arte**

«Factum Arte consiste in un team di artisti, tecnici e conservatori che si dedicano alla mediazione digitale».<sup>40</sup> I fondatori sono Adam Lowe, il quale è attualmente a capo di Factum Arte, Manuel Franquelo e Nando Guereta, che hanno fatto nascere lo studio indipendente a Madrid nel 2001.

L'obiettivo principale viene focalizzato sulla produzione di opere d'arte per gli artisti contemporanei, come ad esempio Marc Quinn e Anish Kapoor, utilizzando allo stesso tempo nuove tecnologie per creare dei facsimili accurati. L'approccio esercitato mira a fornire una comprensione più approfondita dell'importanza delle prove materiali, consentendo quindi una lettura più completa e significativa dell'opera d'arte. Inoltre, Factum Arte vuole dimostrare

---

<sup>38</sup> Yuriko SAITO, *Why restore works of art?* In «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 2, 1985, pp. 141-151 (traduzione mia)

<sup>39</sup> Ivi, p. 145

<sup>40</sup> Factum Arte, *What is factum arte?* <https://www.factum-arte.com/aboutus> (ultimo accesso maggio 2024) (traduzione mia)

cosa può succedere quando la tecnologia viene sviluppata ed applicata da pensatori creativi e dove la linea tra fisico e digitale diventa inesistente.<sup>41</sup> Merita una certa attenzione il pensiero dell'artista contemporanea Marina Abramovic riguardo a Factum Arte: «è uno di quei posti curiosi dove, essendo un artista, senti che è possibile reinventare il processo di “fare” opere d'arte, e dove allo stesso tempo la parola “no” è praticamente inesistente».<sup>42</sup> Le sue riflessioni, quindi, offrono uno sguardo sull'approccio innovativo e il valore delle opere prodotte da questa collaborazione. L'artista fornisce una prospettiva preziosa che va ad arricchire il dialogo sull'importanza sia dell'arte contemporanea, sia delle nuove tecnologie applicate alla creazione artistica.

«Vogliamo mostrare che i facsimili, soprattutto quelli che fanno affidamento su tecniche digitali complesse, sono il modo più fecondo per esplorare l'originale, e anche per aiutare a ridefinire che cosa sia oggi l'originalità»<sup>43</sup>, spiega Lowe. Questo suggerisce una visione dinamica dell'autenticità artistica, dove la riproduzione fedele di un'opera d'arte può essere considerata ugualmente un'interpretazione creativa e significativa in sé stessa.

Ma Lowe solleva una domanda che scuote le fondamenta di un sistema artistico talvolta troppo rigido nelle sue certezze: «com'è possibile avere una reazione estetica ed emotiva di fronte ad una copia?».<sup>44</sup> Per provare a rispondere a questa domanda, si può considerare l'esempio delle antiche incisioni nella grotta sacra di Kamukuwaká in Brasile, le quali sono andate distrutte. Tra il 2018 e il 2019, Factum Foundation for Digital Technology in Preservation, consociata di Factum Arte, ha creato una replica in 3D e in scala 1:1 della grotta.

Abbiamo lavorato per due anni a stretto contatto con le comunità indigene e gli antropologi locali. L'esatta ricostruzione forense si basava sulla registrazione 3D ad alta risoluzione dell'intera grotta, sulla conoscenza locale e sulle fotografie dei petroglifi prima dell'attacco. Quando hanno visto la replica a Madrid, i rappresentanti delle comunità che gravitano intorno alla grotta l'hanno definita un nuovo originale.<sup>45</sup>

La decisione della comunità brasiliana di accettare la replica della grotta come un luogo legittimo per conservare i testi sacri e trasmettere le conoscenze ancestrali va oltre la mera

---

<sup>41</sup> Ibidem

<sup>42</sup> Ibidem

<sup>43</sup> Vito DE BIASI, *Il facsimile salverà l'arte?*, 18 febbraio 2023 <https://www.esquire.com/it/cultura/arte-design/a34973009/arte-facsimile/> (ultimo accesso maggio 2024)

<sup>44</sup> Ibidem

<sup>45</sup> Ibidem

distinzione tra originale e copia, superando anche la semplice risposta estetica ed emotiva di fronte ad una replica. Quindi, si tratta di un accordo che garantisce un prolungamento della vita dell'antico attraverso il nuovo. È una rivoluzione nel modo di concepire l'arte e non solo una compensazione per le violenze subite.<sup>46</sup>

Factum arte, dunque, utilizza le informazioni digitali per registrare in modo accurato le caratteristiche delle opere d'arte, consentendo di documentarle, monitorarle e riprodurle fedelmente attraverso la tecnologia dei facsimili. Questo processo mira a preservare la complessità della superficie e le peculiarità dell'opera originale, offrendo una replica che si avvicina il più possibile all'autenticità e all'integrità dell'originale. La dimostrazione della rilevanza delle nuove tecnologie in ambito di conservazione è uno dei maggiori scopi dello studio indipendente. L'impiego dei facsimili, sia virtuali che fisici, potrebbe influenzare significativamente l'approccio complessivo alla gestione e alla tutela del patrimonio culturale. Questa pratica potrebbe favorire una maggiore accessibilità alle opere d'arte, consentendo quindi ad un pubblico più ampio di fruirne senza comprometterne l'integrità.<sup>47</sup> Inoltre, l'uso di facsimili potrebbe rappresentare una soluzione efficace anche per la conservazione delle opere d'arte, riducendo al minimo l'usura derivante dall'esposizione continua e consentendo la protezione degli originali. Questo approccio potrebbe portare a una rivalutazione dei concetti tradizionali di autenticità e originalità nell'ambito dell'arte e della cultura, spingendo quindi verso nuove modalità di preservazione e diffusione del patrimonio culturale.

È noto il fatto che il nostro patrimonio artistico e culturale non sia eterno e che, con il passare del tempo, tutte le opere subiranno inevitabilmente dei cambiamenti irreversibili, nonostante gli sforzi di restauro e le migliori pratiche di conservazione messe in atto.

Non possiamo sicuramente trascurare il fatto che la tecnologia digitale, nonostante le critiche che spesso riceve, rappresenta il nostro futuro e potrebbe essere un prezioso alleato nella conservazione e nella perpetuazione del nostro ricco patrimonio storico-artistico. Le opere d'arte, anche se oggetto di meticolose protezioni e cure, non sono immortali nel loro significato e impatto culturale. Pertanto, l'utilizzo della tecnologia digitale e la creazione di "copie del futuro" potrebbero offrire una via per preservarne la sostanza e la portata culturale per le generazioni a venire.

---

<sup>46</sup> Ibidem

<sup>47</sup> Giuseppe PAVANELLO, *Il miracolo di Cana: l'originalità della ri-produzione: storia, creazione e riproposizione delle Nozze di Cana di Paolo Veronese per il refettorio palladiano di San Giorgio Maggiore, Venezia, Cierre, 2007, pp.145-146*

## Legislazione sul tema della copia

La parabola che ha caratterizzato l'era della riproducibilità tecnica delle opere d'arte sin dai primi anni del XX secolo, è stata un percorso tortuoso e dinamico, ampiamente esplorato dal già citato Walter Benjamin negli anni '30. Infatti, questa via si è sviluppata attraverso diverse fasi significative.

Inizialmente, c'era una totale assenza del concetto stesso di diritto di riproduzione. Questo significa che gli artisti e i detentori dei diritti non avevano un controllo formale sulla riproduzione delle loro opere. Tutto ciò ha creato un ambiente in cui i capolavori potevano essere riprodotti senza restrizioni, dando vita ad una diffusione ampia, ma non regolamentata, dell'arte. Successivamente alla Seconda guerra mondiale, si è passati ad una fase, tra gli anni '50 e '70, in cui c'era una disponibilità molto ampia da parte degli artisti e dei detentori dei diritti verso gli editori. In quel momento, la riproduzione delle opere d'arte è diventata più regolamentata e controllata, ma ancora relativamente aperta rispetto ai giorni nostri. Oggigiorno, siamo testimoni di una frammentazione dei diritti stessi tra l'autore, l'istituzione proprietaria dell'opera d'arte e talvolta il fotografo. Questo significa che i diritti di riproduzione possono essere divisi tra diverse parti interessate, complicando ulteriormente la gestione e il controllo delle opere.<sup>48</sup>

In aggiunta a questa frammentazione, c'è anche un sostanziale diritto di veto da parte degli autori e degli altri detentori dei diritti. In altre parole, essi hanno il potere di opporsi alla riproduzione delle loro opere in determinati contesti o per certi fini che ritengono inappropriati o non graditi. Questa parabola dell'evoluzione dei diritti di riproduzione è in continua evoluzione, soprattutto in relazione alle continue rivoluzioni tecnologiche. Attualmente ci avviciniamo ad un punto cruciale di questo viaggio, dove le tecnologie emergenti stanno ridefinendo ulteriormente il modo in cui le opere d'arte vengono riprodotte, distribuite e controllate.<sup>49</sup>

Anche se è urgente restaurare e preservare le opere d'arte in deterioramento attraverso la replicazione, è essenziale che le istituzioni museali, come ad esempio la Tate, operino nel rispetto del *Copyright, Designs and Patents Act* del 1988. Infatti, devono ottenere il permesso dal detentore del copyright o dai suoi eredi, qualora egli fosse deceduto, per produrre una replica ed evitare, in questo modo, accuse di violazione del copyright. Questo si applica, naturalmente, quando l'opera è ancora soggetta a diritto d'autore, dato che non esistono eccezioni nel

---

<sup>48</sup> Stefano PIANTINI, *Il diritto d'autore e di riproduzione delle opere dell'ingegno. Realtà, prassi, paradossi*, 24 gennaio 2021 <https://www.tribune.com/professionisti-e-professionisti/diritto/2021/01/diritto-autore-riproduzione-opere/> (ultimo accesso maggio 2024)

<sup>49</sup> Ibidem

*Copyright, Designs and Patents Act* per quanto concerne la copia non autorizzata di opere d'arte a scopo di conservazione da parte dei musei. Tuttavia, se il copyright su un'opera cessa di esistere, il museo sarà libero da restrizioni nella creazione di repliche e non dovrà ottenere il permesso per la copia.<sup>50</sup>

Comunque, già nel 1769, divenne imperativa la necessità di fornire direttive rigorose e preferibilmente univoche per garantire una gestione ordinata dei flussi di artisti nelle gallerie, dato che mancava un regolamento definito per ottenere la licenza di copia. Inoltre, dopo uno spiacevole incidente accaduto nel corridoio della Galleria degli Uffizi, si decise che i pittori stranieri avrebbero dovuto allegare alla loro richiesta di eseguire una copia, una lettera di raccomandazione dal ministro della propria nazione o di un'altra figura di rilievo, mentre le copie realizzate sarebbero state valutate personalmente dal direttore.<sup>51</sup>

Quindi, con il passare del tempo e con l'aumento del numero di copisti, era diventata evidente la necessità di disciplinare questa pratica e stabilire regole generali ed uniformi per tutti. La prima regola documentata risale al 1831 ed è stata pubblicata da Alice Parri.<sup>52</sup> Composta da nove articoli, aveva il carattere di un regolamento interno: veniva confermata la prassi di richiedere una domanda scritta al direttore, mentre per gli artisti stranieri si manteneva l'obbligo di presentare un attestato rilasciato dall'ambasciatore della loro nazione. Gli studenti provenienti dalle accademie, invece, dovevano fornire un certificato attestante la loro appartenenza a queste ultime, emesso direttamente dal direttore dell'istituto. Alle gallerie era concesso il potere di accettare o rifiutare la richiesta e di determinare i dettagli pratici, come il luogo e la tempistica dell'esecuzione della copia. La mancata conformità a tali disposizioni comportava la perdita dei diritti di continuare il processo di copia; inoltre, le gallerie decidevano se far copiare gli originali in cornice con vetro o senza. Il regolamento dettagliava anche le norme di comportamento da seguire: si richiedeva silenzio, rispetto per l'ambiente e un abbigliamento decoroso. Era permesso copiare solo ciò che veniva esplicitamente autorizzato ed era vietato esporre opere già realizzate, al fine di preservare l'integrità delle sale del museo e prevenire che diventassero un mercato d'arte o uno spazio promozionale per i copisti.<sup>53</sup> I regolamenti erano progettati per preservare l'integrità delle opere originali, ma, come confermato dalla direzione della Galleria Palatina nel 1859, anche per mantenere l'ordine e la

---

<sup>50</sup> Tate Legal and Copyright Department, *Replication of Sculpture / Works of Art: Legal Guidelines*, in «Tate Papers», no. 8, 2007 <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08/replication-of-sculpture-works-of-art-legal-guidelines> (ultimo accesso maggio 2024) (traduzione mia).

<sup>51</sup> Cristiano GIOMETTI, Loredana LORIZZO, Cinzia Maria SICCA, *La fabbrica della copia, Firenze e Napoli fra Settecento e Ottocento*, Roma, Carocci editore, 2023, pp. 27-29

<sup>52</sup> Alice PARRI, *Il Regolamento da praticarsi nella R. Galleria*, parte II, 2020, pp. 91-93

<sup>53</sup> Ivi, p. 36

pulizia degli spazi ampiamente visitati ogni giorno da un vasto pubblico. Sempre nello stesso anno, la direzione della Galleria Palatina comunicò al Ministero della Pubblica Istruzione che agli Uffici era consentito l'accesso ad un massimo di ottanta copisti.<sup>54</sup>

La centralità dei regolamenti era fondamentale non solo per una gestione equa delle richieste, ma anche per prevenire spiacevoli incidenti. Si vietava, pertanto, di avvicinarsi agli originali, di eseguire lucidi o misurazioni su di essi, e si richiedeva di impegnarsi a mantenerli intatti. Inoltre, si intimava di informare immediatamente l'ispettore nel caso fosse necessario rimuoverli dal cavalletto. Le raccomandazioni, però, non erano mai troppo numerose e, infatti, si verificavano incidenti che venivano sanzionati con sospensioni temporanee e ritiro del permesso, come nel caso di Lydia Edgar: avvicinatasi senza alcuna cautela alla *Flora* di Tiziano, la goffa pittrice la urtò causando una “per fortuna lieve ammaccatura nel colore e piccola perforazione nella tela”.<sup>55</sup>

Il regolamento del 1877, il quale era composto da tredici articoli, era progettato per garantire che solo gli artisti qualificati, con attestati rilasciati dalle accademie, potessero copiare le opere d'arte. Per presentare un'istanza di copia, gli artisti dovevano rivolgersi direttamente all'ispettore del museo dove era collocata l'opera desiderata. La direzione del museo comunicava poi al copista quando poteva iniziare il lavoro, e se non avesse rispettato i tempi indicati, avrebbe potuto perdere il proprio turno. Oltre a ciò, era compito del direttore valutare quanti copisti potessero lavorare contemporaneamente su uno stesso dipinto, al fine di consentire agli studiosi e ai visitatori di esaminare l'originale. Questa disposizione garantiva che il lavoro dei copisti non interferisse con la fruizione dell'opera da parte del pubblico e degli studiosi.<sup>56</sup>

Tornando ai giorni nostri, si presume che la maggior parte delle opere d'arte del XX secolo destinate al restauro nel progetto di replicazione delle sculture siano ancora protette dal diritto d'autore. Questo perché, di solito, il copyright per un'opera artistica non scade fino a settant'anni dopo la morte dell'autore, o, nel caso in cui l'opera sia stata resa pubblicamente disponibile, fino a settant'anni dopo la sua prima pubblicazione. Secondo la legge *The Copyright, Designs and Patents Act*<sup>57</sup>, sezione 12, l'autore di un'opera scultorea detiene il copyright sull'opera e solo lui ha il diritto esclusivo di copiarla o distribuirne le copie al pubblico, senza restrizioni. Affinché un terzo possa copiare l'opera, come ad esempio crearne una replica, è necessario ottenere un permesso esplicito o una licenza dal detentore del diritto

---

<sup>54</sup> Ivi, p. 37

<sup>55</sup> Ivi, p. 39

<sup>56</sup> Ivi, pp. 42-43

<sup>57</sup> È la legge attuale del copyright in Inghilterra.

d'autore attraverso un accordo legale. L'assenza di tale permesso costituirebbe una violazione del copyright, soggetta ad azioni legali da parte della persona o dell'istituzione che ha realizzato la copia non autorizzata.<sup>58</sup>

Quindi, il diritto d'autore nel contesto delle opere d'arte è un concetto complesso che si sdoppia in due dimensioni principali: quella temporale e quella della proprietà delle opere stesse. Nei musei che ospitano opere di artisti come Caravaggio, Munch, Kandinsky o Le Corbusier, il diritto d'autore può assumere varie forme, in particolare nel caso della riproduzione delle opere di proprietà dei musei.<sup>59</sup>

Innanzitutto, vi è il diritto di riproduzione delle opere che è legato al possesso delle stesse da parte dei musei. Questo diritto consente loro di controllare e regolare la riproduzione delle opere presenti nelle loro collezioni. Di norma, i musei richiedono una compensazione economica per la riproduzione delle opere, poiché esse rappresentano parte del loro patrimonio e della loro attrattiva culturale. Tuttavia, il diritto di riproduzione non si limita solo ai musei, ma può coinvolgere anche gli eredi degli artisti. Ad esempio, nel caso di un dipinto di Pablo Picasso, i diritti d'autore possono essere rivendicati sia dagli eredi dell'artista, sia dal museo o dall'istituzione che possiede l'opera. Questo significa che la riproduzione di opere d'arte può generare diritti d'autore multipli, i quali devono essere gestiti e negoziati tra le varie parti interessate. In alcuni casi, soprattutto quando si tratta di opere tridimensionali o performance artistiche, il diritto d'autore può essere diviso tra tre soggetti distinti: ad esempio, se una performance artistica viene documentata da un fotografo, i diritti d'autore possono essere condivisi tra l'artista stesso, il fotografo e l'organizzazione che gestisce l'evento o il luogo in cui si è svolta la performance.<sup>60</sup>

La Tate Modern è un esempio che illustra in modo eccellente come un'istituzione artistica può gestire complessità legali e collaborazioni per preservare, replicare e condividere opere d'arte importanti con il pubblico, rispettando allo stesso tempo i diritti degli artisti. Questo dimostra la flessibilità e l'adattabilità dell'istituzione nel gestire questioni legali complesse.

Nel caso della Tate Modern, infatti, gli accordi legali che le consentono di realizzare le repliche delle opere d'arte possono assumere una delle seguenti forme di documento legale: un accordo di acquisizione (per l'uso nell'acquisizione dell'opera), una licenza di copyright e una lettera di

---

<sup>58</sup> Tate Legal and Copyright Department, *Replication of Sculpture / Works of Art: Legal Guidelines*, in «Tate Papers», no. 8, 2007 <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08/replication-of-sculpture-works-of-art-legal-guidelines> (ultimo accesso maggio 2024) (traduzione mia).

<sup>59</sup> Stefano PIANTINI, *Il diritto d'autore e di riproduzione delle opere dell'ingegno. Realtà, prassi, paradossi*, 24 gennaio 2021 <https://www.artribune.com/professionisti-e-professionisti/diritto/2021/01/diritto-autore-riproduzione-opere/> (ultimo accesso maggio 2024)

<sup>60</sup> Ibidem

accordo. La questione relativa alla Tate Modern e ad altri musei, oppure organizzazioni artistiche che ottengono il permesso dall'eredità del detentore del copyright per replicare un'opera d'arte, è emersa nel contesto di un'opera di László Moholy-Nagy, ovvero la *Light Prop for an Electric Stage*. La Tate Modern, in questo caso, ha replicato l'opera nel 2005 in preparazione della mostra del 2006 intitolata *Albers & Moholy Nagy: From the Bauhaus to the New World*, con l'accordo che tale copia sarebbe stata di proprietà dei musei d'arte dell'università di Harvard, i quali possiedono l'originale.<sup>61</sup>

Nel mondo occidentale, i diritti d'autore e di riproduzione delle opere sono comunemente gestiti da società che operano per conto degli artisti o dei loro eredi. In Italia, questo compito è affidato alla SIAE, acronimo di Società Italiana degli Autori ed Editori, cioè un ente pubblico economico a base associativa. La SIAE ha il compito di tutelare i diritti degli artisti e degli autori, garantendo loro un equo compenso per l'uso e la riproduzione delle loro opere. Questo include la gestione dei diritti di riproduzione, di esecuzione pubblica, di distribuzione e di comunicazione al pubblico delle opere artistiche. Inoltre, svolge un ruolo fondamentale nel proteggere e promuovere la creatività artistica in Italia, assicurando che gli artisti e gli autori possano beneficiare dei loro sforzi creativi e della loro proprietà intellettuale.<sup>62</sup>

In conclusione, il diritto d'autore nel contesto delle opere d'arte è un terreno complesso e articolato che richiede una gestione attenta e una negoziazione tra le varie parti interessate, inclusi gli artisti, gli eredi, i musei ed altri enti proprietari delle opere.<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> Tate Legal and Copyright Department, *Replication of Sculpture / Works of Art: Legal Guidelines*, in «Tate Papers», no.8, 2007 <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08/replication-of-sculpture-works-of-art-legal-guidelines> (ultimo accesso maggio 2024) (traduzione mia).

<sup>62</sup> Stefano PIANTINI, *Il diritto d'autore e di riproduzione delle opere dell'ingegno. Realtà, prassi, paradossi*, 24 gennaio 2021 <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/diritto/2021/01/diritto-autore-riproduzione-opere/> (ultimo accesso maggio 2024)

<sup>63</sup> Ibidem

## Capitolo 2

### I casi di sostituzione del dipinto originale con una copia

#### *Le nozze di Cana di Paolo Veronese*

Il rapporto tra un'opera d'arte e il contesto in cui essa viene esposta è cruciale per la comprensione e l'apprezzamento del lavoro stesso dell'artista. Questo principio risulta particolarmente vero per le opere d'arte che, originariamente, erano parte integrante di un ambiente specifico, come nel caso delle *Nozze di Cana* di Paolo Veronese: un dipinto creato per il refettorio del convento benedettino sull'Isola di San Giorgio Maggiore a Venezia (Fig. 1). Questo sottocapitolo esplora la necessità di ricontestualizzare tale opera, di ricostruire i legami tra l'architettura dipinta e quella palladiana, tra il dipinto e la luce del refettorio, nonché tra il dipinto e Venezia stessa.

L'introduzione di una copia del celebre dipinto nel refettorio palladiano, in luogo dell'originale custodito al Louvre, solleva interrogativi sul concetto di originalità di un'opera d'arte in relazione al contesto in cui è situata, portando ad un'esplorazione delle intersezioni tra concezioni architettoniche e interventi successivi degli artisti. Tale situazione stimola una riflessione sulla natura dinamica della percezione artistica e sulla reinterpretazione delle opere d'arte nel contesto di spazi nuovi e diversi.<sup>64</sup>

Le *Nozze di Cana* di Paolo Veronese sono state lodate sin dalla loro creazione negli anni 1562-1563 fino ad oggi per la loro vivace palette di colori, il loro contesto architettonico palladiano e per la rappresentazione di un numero senza precedenti di figure intente a banchettare. Pur rimanendo fedele al racconto dei Vangeli e agli elementi iconografici tradizionali, il dipinto rappresenta lo splendore di un banchetto sontuoso contemporaneo. I banchetti rinascimentali mostrano una nuova complessità in termini di cibo più elaborato e della sua presentazione, vaste quantità di argenteria, scenografiche intricate e vari intrattenimenti.<sup>65</sup>

La trasformazione dell'acqua in vino, quindi, rappresenta non solo un gesto di generosità e provvidenza da parte di Gesù, ma anche un segno della sua divinità e del suo potere creativo. Il fatto che il vino generato da quest'ultimo sia descritto come il migliore tra quelli serviti alle nozze, sottolinea la superiorità della sua azione. È fondamentale contestualizzare l'evento nel contesto storico e culturale del primo secolo nella Palestina ebraica: le nozze, infatti,

---

<sup>64</sup> Factum Arte, *Veronese vs Palladio*, [https://www.factum-arte.com/resources/files/fa/articles/LOTUS\\_VERONESE\\_May\\_2014.pdf](https://www.factum-arte.com/resources/files/fa/articles/LOTUS_VERONESE_May_2014.pdf) (ultimo accesso maggio 2024)

<sup>65</sup> Pascale RIHOUE, *Veronese's Goblets: Glass Design and the Civilizing Process*, in «Journal of Design History», Vol. 26, No. 2, 2013, p. 133

rappresentavano un momento di grande importanza sociale e religiosa, e la mancanza di vino durante il banchetto nuziale costituiva non solo un imbarazzo per gli sposi, ma anche un segno di inadeguatezza e di fallimento.

Veronese fu chiamato a dipingere un banchetto per i Benedettini di San Giorgio Maggiore a Venezia. Questa tela monumentale doveva decorare il refettorio completato da Andrea Palladio tra il 1560 e il 1562. Il 6 giugno 1562 “messer Paulo Caliar da Verona pictor” firmò il contratto per dipingere “la istoria di la cena del miracolo fatto da Cristo in Cana Galilea”. Il dipinto doveva avere la larghezza e l’altezza della parete, in modo da riempirla completamente, e doveva contenere quante più figure possibile in modo da risultare comodo e appropriato al soggetto. I monaci dovevano fornire il telaio e la tela, ma il pittore era responsabile della preparazione e di altre spese; inoltre, si impegnava ad usare solo i colori migliori, in particolare il più pregiato blu oltremare. Paolo ricevette 324 ducati per l’opera, la quale si impegnò a completare entro la festa della Madonna di settembre 1563, ossia l’8 settembre, la festa della Natività della Vergine.<sup>66</sup>

Il monastero, inoltre, promise di fornire una botte di vino e di pagare i pasti nel refettorio all’artista. Potrebbe sembrare ironico, però, che i pii monaci che fissavano questo dipinto mentre mangiavano i loro presunti umili pasti avessero commissionato un dipinto così grande e opulento per il loro refettorio. In realtà, le prove suggeriscono che i monaci benedettini mangiassero frequentemente gli stessi cibi raffigurati nel dipinto e che, quando ospitavano qualcuno, mangiassero da piatti sfarzosi (Fig. 2). Il banchetto di nozze del Veronese, quindi, riflette non solo la lunga tradizione culinaria benedettina, ricca di verdure e frutti coltivati nei giardini del monastero, ma anche la regola benedettina che enfatizzava l’ospitalità. Secondo San Benedetto, infatti, i monaci dovevano accogliere ed offrire ospitalità alle persone, proprio come Cristo era stato accolto a Cana.<sup>67</sup>

In alcune sezioni, l’impianto decorativo della sala si estendeva idealmente nel dipinto stesso. L’intento del pittore era di creare un’illusione ottica che facesse sembrare la sala senza fine, proseguendo visivamente all’interno dell’opera. Veronese studiò attentamente le angolazioni della luce e delle ombre nel quadro, in modo che queste corrispondessero esattamente all’illuminazione naturale proveniente dalle finestre del refettorio. Di conseguenza, ogni elemento dell’opera risultava in perfetta armonia con l’ambiente circostante, creando una

---

<sup>66</sup> David ROSAND, *Paolo Veronese*, Londra, Harvey Miller Publishers, 2023, p. 156 (traduzione mia)

<sup>67</sup> Katherine A. Mciver, *Banqueting at the Lord’s Table in Sixteenth-Century Venice*, Vol. 8, No. 3, 2008, p. 8 (traduzione mia)

simbiosi in cui sala e dipinto si esaltavano reciprocamente, necessitando l'una dell'altra per manifestare appieno la loro bellezza.<sup>68</sup>

Come ha dimostrato il recente restauro del dipinto, quest'ultimo mostra una padronanza del tocco in ogni sua parte, una sicurezza tecnica e una maestria nel tratto che animano ogni porzione della sua vasta superficie. I marmi variegati dell'architettura, con i loro motivi differenti di venature; la ricca varietà di sete, rasi, broccati e tessuti grezzi; i piatti sulla tavola e tutti i riflessi delle nuvole sono dipinti con una sicurezza nel tratto. Sebbene gli assistenti siano stati indubbiamente coinvolti, il maestro stesso evidentemente assunse la responsabilità finale del dipinto. Dopo il successo a San Sebastiano, questo dipinto fu la successiva ambiziosa vetrina di Veronese a Venezia: una dimostrazione pubblica della sua arte e la prima delle sue opere veramente monumentali.<sup>69</sup>

L'intento, quindi, era quello di decorare la parete di fondo del refettorio, che era stato ristrutturato appena due anni prima da una figura di indiscussa autorità nel campo dell'architettura: Andrea Palladio. Quest'ultimo esaltò la maestosità della sala rettangolare attraverso un'attenzione particolare all'illuminazione, ottenuta mediante l'apertura di finestre che diffondono una luce intensa ed armoniosa in tutto l'ambiente. Gli elementi dell'estetica di Palladio trovano un parallelo nelle strutture spaziali delle composizioni ambiziose e monumentali di Veronese, cioè i suoi famosi banchetti. Tra questi ultimi, oltre alle *Nozze di Cana*, vanno presi in considerazione *La Cena di San Gregorio Magno* e *Il Banchetto in casa Levi*. In queste opere, il banchetto si svolge in un vasto contesto architettonico: tuttavia, Veronese ignora deliberatamente o sovverte le regole della prospettiva classica. In nessuna di queste composizioni simmetriche le ortogonali convergono in un punto di fuga centrale.<sup>70</sup>

Il refettorio, quindi, fu concepito come un complesso articolato di ambienti disposti in successione. Il primo spazio, di forma quadrata, è caratterizzato da una volta a padiglione. Il secondo ambiente è dotato di volte a botte e di due lavamani, utili per le abluzioni. Infine, si trova la grande sala destinata ai pasti dei monaci, arredata con lunghi tavoli. L'eleganza tipica dello stile palladiano si manifesta in questo itinerario attraverso l'inserimento di due portali dal disegno raffinato e di due lavamani in marmo rosso, collocati all'interno dei tabernacoli corinzi, che conferiscono un tocco di solennità e purezza estetica all'intero complesso.<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> Aries, *Le nozze di Cana: un dipinto, due sale grazie al 3D*, 2020 <https://www.aries-project.it/le-nozze-di-cana-un-dipinto-due-sale/> (ultimo accesso maggio 2024)

<sup>69</sup> David ROSAND, *Paolo Veronese*, Londra, Harvey Miller Publishers, 2023, p. 156 (traduzione mia)

<sup>70</sup> David ROSAND, *Theater and Structure in the Art of Paolo Veronese*, in «The Art Bulletin», Vol. 55, No. 2, 1973, p. 224

<sup>71</sup> Guido BELTRAMINI, *Palladio e il refettorio del monastero di San Giorgio Maggiore*, pp. 93-103

Le *Nozze di Cana* sono intimamente connesse al refettorio. La sequenza degli edifici in stile palladiano, la luce che dalla finestra si estende nel dipinto, i lavamani per la purificazione prima del pasto e il tavolo dei monaci nella sala, che sembra prolungarsi idealmente nella tavola raffigurata nel dipinto, creano un legame forte e suggestivo. Inoltre, la scena si sviluppa come su un palcoscenico, integrandosi perfettamente con l'architettura circostante, creando un'armonia tra l'opera pittorica e lo spazio fisico che la ospita.<sup>72</sup>

In primo piano, alla base della coordinata centrale, si trova il famoso quartetto di pittori veneziani, un collegamento diretto con il mondo dello spettatore del XVI secolo. Cristo, frontalmente iconico e direttamente sull'asse centrale, è il centro immobile di un mondo in movimento, la causa efficiente del miracolo e quindi delle reazioni di quelle figure, in basso a sinistra e a destra, che in quel momento sono consapevoli della trasformazione del liquido: "Questo inizio dei miracoli fece Gesù a Cana di Galilea e manifestò la sua gloria e i suoi discepoli credettero in lui".<sup>73</sup> L'importanza dell'asse compositivo del dipinto è sviluppata in modo straordinariamente sottile, illuminando la sofisticatezza dell'intelligenza pittorica di Veronese. Con precisione geometrica, le coordinate dell'aureola di Cristo fissano la sua centralità nel campo visivo.<sup>74</sup>

In alto, immediatamente sopra Cristo, un gruppo di figure sullo sfondo è impegnato a preparare la carne per il banchetto; il coltello sollevato funge da accento culminante per l'asse verticale. È giustificato aspettarsi che la sequenza musicisti, Cristo, macellaio abbia un significato centrale per l'intera immagine. Una chiave per questo significato è offerta dalla clessidra sul tavolo in mezzo ai musicisti: questo oggetto, totalmente privo di funzione nella pratica musicale, è puramente simbolico, rendendo esplicita l'interpretazione della musica come tempo misurato. La clessidra, dunque, può essere intesa come un'allusione alla risposta di Cristo a sua madre: "la mia ora non è ancora venuta". La preparazione dell'agnello e, quindi, una profezia del sacrificio di quell'ora a venire, assume un significato simbolico positivo in armonia con la sua prominenza visiva.<sup>75</sup>

Quindi, questa è la festa in cui Gesù ha santificato il sacramento del matrimonio. Qui Cristo stesso, manifestando la sua gloria, usurpa il posto centrale d'onore sia tematicamente che visivamente: siamo direttamente di fronte allo sposo celeste, la cui sposa amata è Maria, *sponsa Christi*. Letta in questa luce, la scelta di Veronese di collocare la trasformazione miracolosa ai

---

<sup>72</sup> Pasquale GAGLIARDI, Bruno LATOUR, Pedro MEMELSDORFF, *Coping with the past: creative perspectives on conservation and restoration*, Firenze, Olschki, 2010, p. VIII

<sup>73</sup> David ROSAND, *Theater and Structure in the Art of Paolo Veronese*, in «The Art Bulletin», Vol. 55, No. 2, 1973, p. 231

<sup>74</sup> David ROSAND, *Paolo Veronese*, Londra, Harvey Miller Publishers, 2023, p. 156 (traduzione mia)

<sup>75</sup> Ivi, p. 233

lati del campo visivo e la sua raffigurazione di un Cristo rigidamente sull'asse non dovrebbero sembrare così iconograficamente arbitrarie.<sup>76</sup>

Il tempo, inoltre, è un'altra coordinata nella complessa struttura dell'arte di Veronese e funziona in due modi fondamentali: come riferimento storico e come sequenza narrativa. Uno dei suoi principali mezzi per stabilire i parametri del riferimento storico è il costume; le variazioni di moda vengono giustapposte per creare una serie di allusioni temporali che spaziano su ampi tratti di geografia e cronologia. Così, all'interno dello splendore sartoriale delle *Nozze di Cana*, i cui riferimenti spaziano dal lusso sontuoso della Venezia del XVI secolo agli abiti sontuosi alla turca, le vesti di Cristo, Maria e dei discepoli che li accompagnano appaiono quasi anonime nella loro umile semplicità. La gloria di Gesù e di sua madre risplende piuttosto nel bagliore divino attorno alle loro teste. In questo modo, i costumi dei personaggi rafforzano la struttura drammatica della loro composizione, che contrappone la purezza della gloria celeste all'opulenza materiale della ricchezza terrena e, allo stesso tempo, riporta al presente quel momento passato in cui Cristo era con l'uomo sulla terra.<sup>77</sup>

Tornando all'analisi principale, Adam Lowe, artista britannico specializzato nella creazione di facsimili, ha riprodotto in scala 1:1 le *Nozze di Cana* di Paolo Veronese. L'11 settembre 2007 ha reinstallato questa replica nel refettorio del monastero benedettino di San Giorgio Maggiore a Venezia (Fig. 3). Questo progetto solleva importanti riflessioni sul rapporto intrinseco tra lo spazio architettonico e l'opera pittorica, dimostrando come il recupero di questa originalità spazio-temporale possa superare il concetto tradizionale di originalità associato alla tela autentica conservata al Louvre.<sup>78</sup> La collaborazione con quest'ultimo ha permesso l'analisi e il restauro dell'opera, con la specifica condizione di adottare metodologie che garantissero un contatto limitato con la superficie e che le operazioni fossero svolte solo al di fuori degli orari di apertura al pubblico. Il processo di restauro ha coinvolto una procedura innovativa, dove la tela è stata esaminata in piccole sezioni mediante l'impiego di un sistema progettato appositamente, consistente in sensori CCD e luci a led montati su un telaio di precisione. Sono anche stati utilizzati due diversi dispositivi fotografici ad altissima definizione per documentare dettagliatamente ogni fase del restauro.<sup>79</sup> In aggiunta, è stata eseguita una scansione tridimensionale della parte inferiore del dipinto al fine di catturare con precisione le

---

<sup>76</sup> Ivi, p. 232

<sup>77</sup> Ivi, p. 233

<sup>78</sup> Ordine e fondazione dell'ordine degli architetti, pianificatori, paesaggisti e conservatori della provincia di Milano, *Le nozze clonate: originali altrove e copie al posto giusto* <https://ordinearchitetti.mi.it/it/news/2007-12-03/le-nozze-clonate-originali-altrove-e-copie-al-posto-giusto> (ultimo accesso maggio 2024)

<sup>79</sup> Factum Arte, *Veronese vs Palladio*, [https://www.factum-arte.com/resources/files/fa/articles/LOTUS\\_VERONESE\\_May\\_2014.pdf](https://www.factum-arte.com/resources/files/fa/articles/LOTUS_VERONESE_May_2014.pdf) (ultimo accesso maggio 2024)

caratteristiche specifiche della tela, inclusi i tratti del pennello, le imperfezioni e i segni di usura e di invecchiamento. Da ogni sezione del dipinto, poi, sono stati prelevati numerosi campioni di colore, ottenuti tramite confronto diretto con l'opera originale, i quali sono stati successivamente utilizzati come riferimento durante un complesso processo di calibrazione dei file e di stampa. Tale procedura è stata fondamentale per garantire una fedele riproduzione dell'opera d'arte, preservando al contempo le sue caratteristiche uniche e il suo valore storico.<sup>80</sup> Un'ultima fase di controllo della superficie è stata eseguita dopo l'installazione del clone, utilizzando la luce naturale presente nel refettorio.

Attraverso l'operazione di restauro in collaborazione con il Museo del Louvre, si compie simbolicamente la restituzione delle *Nozze di Cana* alla città di Venezia e all'isola di San Giorgio Maggiore. La sistemazione della riproduzione creata dall'atelier Factum Arte, nel refettorio progettato da Palladio, ha lo scopo specifico di ristabilire l'equilibrio estetico originale. Quest'ultimo, frutto della collaborazione tra Andrea Palladio e Paolo Veronese, sembrava irrimediabilmente perduto dall'11 settembre del 1797, quando i commissari francesi dell'esercito napoleonico rimossero l'opera per portarla a Parigi come bottino di guerra.<sup>81</sup>

Il responsabile del Musée Napoléon, Vivant Denon, non aveva alcuna intenzione di separarsene e, per impedire che il quadro tornasse in Italia, decise di mentire al celebre scultore, sostenendo che l'opera fosse troppo fragile per affrontare il viaggio fino a Venezia.<sup>82</sup> Una spiegazione che appare ineccepibile, ma che in realtà non risulta veritiera, poiché l'opera fu spostata due volte in seguito: la prima rimozione avvenne nel 1870, durante la guerra franco-prussiana; la seconda durante il secondo conflitto mondiale. Denon, probabilmente in difficoltà per non aver soddisfatto le richieste papali e quelle di un artista di grande calibro come Canova, cercò di farsi perdonare concedendo un altro dipinto, il quale purtroppo era di valore notevolmente inferiore: si trattava della *Festa in casa di Simone* di Charles Le Brun, opera del 1653 che il critico inglese John Ruskin descrisse come «buona al massimo per fare da cassa da imballaggio».<sup>83</sup>

Il trasferimento di un'opera d'arte da un contesto originale ad un museo spesso comporta una perdita di significato e di esperienza sensoriale. Nel caso delle *Nozze di Cana*, la collocazione in una sala museale asettica, con un'illuminazione inadeguata, priva l'opera della sua capacità di dialogare con l'ambiente circostante. Il dipinto, infatti, era stato concepito non solo come

---

<sup>80</sup> Ibidem

<sup>81</sup> Musée du Louvre, *From the Mona Lisa to The wedding feast at Cana* <https://www.louvre.fr/en/explore/the-palace/from-the-mona-lisa-to-the-wedding-feast-at-cana> (ultimo accesso maggio 2024)

<sup>82</sup> Pasquale GAGLIARDI, Bruno LATOUR, Pedro MEMELSDORFF, *Coping with the past: creative perspectives on conservation and restoration*, Firenze, Olschki, 2010, p. VIII

<sup>83</sup> Ibidem

una rappresentazione pittorica autonoma, ma anche come un elemento integrato nell'architettura e nella luce del refettorio palladiano. Questa interazione tra opera e spazio architettonico era fondamentale per l'apprezzamento complessivo del lavoro di Veronese.

Ma le rocambolesche vicende del capolavoro di Veronese continuano: durante la guerra franco-prussiana, il dipinto fu nascosto in Bretagna, mentre durante la Seconda Guerra Mondiale venne spostato ripetutamente in varie località della Francia per evitare che cadesse nelle mani dei nazisti.

Durante il restauro eseguito al Louvre tra il 1989 e il 1991, il dipinto ha subito numerose modifiche. La superficie è stata pulita e consolidata, vecchie vernici sono state rimosse, il dipinto è stato riverniciato e le stuccature antiche sono state eliminate e sostituite con nuovi ritocchi. La pulitura delle vecchie vernici e dello sporco ha reso la superficie più omogenea, donando al dipinto una rinnovata brillantezza. Questo intervento ha permesso di rivelare nuovamente le pennellate e i dettagli eseguiti a mano libera da Veronese, rendendoli probabilmente più visibili ora di quanto non lo fossero originariamente. Questo cambiamento di tono potrebbe essere dovuto alla rimozione degli strati di vernice e alla natura intrinseca della pittura ad olio, che con il tempo aumenta il contrasto tra luce e ombra.<sup>84</sup>

Nel 2006, il Louvre ha concesso a Factum Arte l'accesso per lavorare su *Le Nozze di Cana* all'interno del museo, imponendo alcune condizioni: non toccare il dipinto, non utilizzare luci esterne o impalcature e svolgere il lavoro esclusivamente durante le ore di chiusura del museo. Factum arte ha quindi sviluppato un sistema di scansione a colori senza contatto, che utilizza luci e LED integrati. Lo scanner è montato su un'asta telescopica che può raggiungere un'altezza di otto metri e viene mantenuto a una distanza di otto centimetri dal dipinto. I LED emettono una quantità minima di calore e non producono raggi ultravioletti.<sup>85</sup> Le fotografie sono scattate usando l'asta telescopica e sfruttando la luce naturale della sala. La parte inferiore del dipinto viene scansionata con un dispositivo realizzato da Nub 3D in Spagna. La scansione 3D del dipinto non ha ottenuto risultati soddisfacenti a causa della superficie lucida della vernice e dei colori scuri del dipinto. Tuttavia, i dati 3D, pur avendo un ruolo marginale nella creazione del facsimile, sono importanti come valori di riferimento. I dati di rilievo, invece, offrono informazioni dettagliate sulla tela, sulle pennellate e sulla trama del dipinto, ma soprattutto non presentano distorsioni dimensionali.<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> Giuseppe PAVANELLO, *Il miracolo di Cana: l'originalità della ri-produzione: storia, creazione e riproposizione delle Nozze di Cana di Paolo Veronese per il refettorio palladiano di San Giorgio Maggiore, Venezia, Cierre, 2007*, pp. 113-117

<sup>85</sup> Ivi, pp. 105-107

<sup>86</sup> Ibidem

Grazie alla scansione e alla stampa 3D, quindi, è stato possibile riprodurre il dipinto esattamente uguale all'originale, compresi i colori e la texture delle pennellate. Ora si può ammirare il dipinto come doveva essere visto, ovvero come parte integrante del monumentale refettorio palladiano del monastero; possiamo anche immaginare l'esperienza culinaria dei monaci benedettini le cui tavole continuavano lungo le pareti, come estensione del dipinto.<sup>87</sup>

Un facsimile ben realizzato può, infatti, restituire parte del significato perduto, permettendo ai visitatori di sperimentare il dipinto nel contesto per il quale era stato originariamente creato. Questo recupero del senso perduto non riguarda solo l'accuratezza visiva, ma anche la ricostruzione dell'interazione tra il dipinto, l'architettura circostante e la luce naturale del refettorio. In tal modo, il facsimile consente una fruizione dell'opera più vicina a quella immaginata dall'artista.

Durante la scansione vengono realizzati campioni di colore che vengono confrontati con la superficie del dipinto e successivamente archiviati. Questo procedimento è necessario a causa della limitata accessibilità al dipinto e della sua distanza geografica, nonché della complessità cromatica riscontrata. Al Louvre, tutte le colonne di dati registrati vengono assemblate utilizzando il programma *Photoshop Scripting*. L'assemblaggio finale si svolge a Madrid, dove i 1591 file individuali vengono ridotti a unità più ampie e accuratamente unite insieme. Il dipinto finale, quindi, è composto da 185 unità, ciascuna delle quali è di 1 gigabyte. I dati dello scanner sono a colori, ma la correzione cromatica viene effettuata solo dopo l'allineamento dei dati dello scanner con quelli del colore. Ogni fotografia viene distorta e poi modificata per riportare caratteristiche specifiche come le pennellate o le imperfezioni della tela. Factum Arte ha collaborato con il fotografo russo Boris Savelev per garantire un'accurata riproduzione di colori e tonalità; gli aggiustamenti cromatici vengono eseguiti abbinando i colori delle immagini stampate su gesso ai campioni raccolti.<sup>88</sup>

Dopo aver completato i test preliminari, il primo pannello del dipinto viene stampato a grandezza naturale e ulteriormente modificato affinché il tono e il colore dei due strati stampati insieme corrispondano esattamente ai campioni di colore. Una volta apportate le correzioni necessarie, i dati di scansione e le fotografie vengono sovrapposti in stampa; le immagini fotografiche ottenute con la fase uno sono stampate con una ricchezza cromatica e una lucentezza tipicamente «fotografiche», mentre la sovrastampa con i dati di scansione aggiunge

---

<sup>87</sup> Katherine A. MCIVER, *Banqueting at the Lord's Table in Sixteenth-Century Venice*, Vol. 8, No. 3, 2008, p. 8 (traduzione mia)

<sup>88</sup> Giuseppe PAVANELLO, *Il miracolo di Cana: l'originalità della ri-produzione: storia, creazione e riproposizione delle Nozze di Cana di Paolo Veronese per il refettorio palladiano di San Giorgio Maggiore*, Venezia, Cierre, 2007, pp. 105-107

complessità ai toni. Questa combinazione, unita alla texture della tela, crea l'illusione di una superficie dipinta. Gli ultimi passaggi includono la verniciatura e la rifinitura a mano, che completano il processo (Fig. 4 e Fig. 5).<sup>89</sup>

L'inserimento del clone nell'ambiente specifico per il quale il dipinto era stato inizialmente concepito solleva, come detto precedentemente, interrogativi fondamentali sulla nozione di originalità dell'opera d'arte. In questo contesto, l'attribuzione dell'espressione «originale», non tanto in termini di unicità, ma piuttosto come indicazione di una stretta relazione dell'opera con il principio formale che l'ha generata, diventa cruciale.<sup>90</sup> Nel caso della tela di Paolo Veronese, il legame con il luogo di origine assume un ruolo determinante, poiché il dipinto si lega perfettamente con l'ambiente architettonico, completandolo in modo armonioso. Questa nuova configurazione spinge, quindi, a riconsiderare il concetto stesso di originalità, suggerendo che la relazione tra un'opera d'arte e il suo contesto di fruizione possa essere fondamentale per comprendere appieno la sua autenticità e il suo significato.

La copia, pur non essendo il dipinto originale del Veronese, rappresenta un'espressione di originalità particolare proprio grazie alla sua collocazione nel refettorio, poiché sia il dipinto che l'ambiente architettonico traggono vantaggio dalla loro stretta relazione. Questo legame profondo tra l'opera d'arte e il contesto circostante solleva interessanti questioni riguardanti la natura dell'originalità artistica. Tale argomento è stato oggetto di numerosi studi nel campo dell'architettura palladiana; tuttavia, raramente si è considerato l'effetto delle pitture del pittore sull'interpretazione degli interni, dove queste opere creano un significativo scarto rispetto al classicismo delle geometrie tipiche di Palladio.<sup>91</sup>

Nell'estate del 2009 il facsimile diviene parte di un'esibizione multimediale alla Fondazione Cini, progettata da Peter Greenaway: quest'ultimo ha utilizzato la tecnologia multimediale per creare una nuova forma di interazione con l'opera, ma questa rimane comunque distinta dalla fruizione del dipinto nel suo contesto originario. L'artista anima il gigantesco dipinto di Paolo Veronese smembrandolo, proiettandolo sulle pareti, facendolo ruotare su sé stesso e trasformandolo in un'esperienza tridimensionale attraverso mezzi digitali. Alternando con musica sacra, i centoventisei invitati al matrimonio raffigurati nel dipinto intrattengono delle conversazioni animati, prima in inglese, poi in dialetto veneziano, come si conviene a un banchetto di nozze rinascimentale.<sup>92</sup>

---

<sup>89</sup> Ivi, pp. 107-111

<sup>90</sup> Factum Arte, *Veronese vs Palladio*, [https://www.factum-arte.com/resources/files/fa/articles/LOTUS\\_VERONESE\\_May\\_2014.pdf](https://www.factum-arte.com/resources/files/fa/articles/LOTUS_VERONESE_May_2014.pdf) (ultimo accesso maggio 2024)

<sup>91</sup> Ibidem

<sup>92</sup> Sergio PEROSA, *Comment: Letter from Venice: The Biennale*, in «The Hudson Review», Vol. 62, No. 2, 2009, p. 183 (traduzione mia)

Curiosamente, Greenaway sostiene che Paolo Veronese abbia adottato lo schema per il dipinto dal satirico Pietro Aretino, “che scrisse una trascrizione devozionale completa dell’evento così come lo immaginava, prendendo le sue informazioni dal Vangelo di San Giovanni”. Aretino era di fatto il pubblicitista di Tiziano (dal 1540 circa) e Veronese stava competendo con Tintoretto in quel periodo come il più talentuoso allievo di Tiziano.<sup>93</sup>

L’installazione di Greenaway può essere vista come un intervento contemporaneo che può offrire nuove prospettive e stimolare la discussione pubblica, sebbene non possa sostituire l’autenticità e l’integrità del contesto originale (Fig. 6).<sup>94</sup>

Il concetto di ricontestualizzazione di un’opera d’arte è stato esplorato da molti studiosi e critici, tra cui Jean Clair, pseudonimo dello storico e critico d’arte francese Gérard Régnier, nel suo saggio *L’inverno della cultura*. In quest’ultimo analizza come il distacco di un’opera dal suo contesto originale possa portare ad una perdita di significato e di autenticità.

Queste le sue parole:

Che dire però di un falso che diventa più vero del vero? Sempre in Italia, a Venezia, la Fondazione Cini ha appena riaperto il refettorio del convento palladiano di San Giorgio Maggiore. Refettorio che era stato snaturato quando Napoleone aveva fatto staccare dalla parete le *Nozze di Cana* del Veronese per arricchire il Louvre. [...] In attesa che la Francia si decidesse a restituire questo capolavoro a Venezia, si pensò di farne una copia. Delle stesse dimensioni dell’originale, è stata realizzata con una tale perfezione da rendere pressoché impossibile rendersi conto ad occhio nudo che si tratta di una riproduzione. L’illusione è così totale che si è deciso di lasciare la copia nel luogo di origine del dipinto, in modo da ridare al refettorio il suo significato. Sono nel medesimo posto in cui il Veronese le aveva dipinte, di nuovo illuminate dalla loro vera luce – la luce naturale e magnifica della laguna – proveniente dalla finestra di sinistra. L’opera ha ritrovato anche la finalità per cui era stata creata: non soltanto prolungare lo spazio fisico, ma dare ai pasti dei monaci una dimensione tutta spirituale. Il suo senso torna a vivere, come tornano a vivere i colori, più brillanti di prima, più autentici, più fedeli di quelli della tela deteriorata visibile tuttora al Louvre. È vero, sì, che si tratta soltanto di una copia, ma è così perfetta e così felicemente situata che, guardandola, si prova una gioia molto superiore a quella procurata dalla tela originale, affiancata da altri quadri e sotto una misera luce.<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> Gavin KEENEY, *Lived Law and Works for Works*, in «Works for Works», Book 1, Punctum Books, 2022, p. 62 (traduzione mia)

<sup>94</sup> Alessio ANTONINI, *Così Greenaway fa rinascere le Nozze di Cana*, Corriere del Veneto, 2009 [https://corrieredelveneto.corriere.it/veneto/notizie/cultura\\_e\\_tempolibero/2009/2-giugno-2009/cosi-greenaway-fa-rinascere-le-nozze-cana-1501421042205.shtml](https://corrieredelveneto.corriere.it/veneto/notizie/cultura_e_tempolibero/2009/2-giugno-2009/cosi-greenaway-fa-rinascere-le-nozze-cana-1501421042205.shtml) (ultimo accesso giugno 2024)

<sup>95</sup> Jean CLAIR, *L’inverno della cultura*, Milano, Skira, 2011, pp. 88-89

Questa prospettiva offre una nuova luce sulla comprensione delle interazioni complesse tra arte ed architettura, evidenziando il ruolo centrale che le opere d'arte possono svolgere nell'interpretazione e nella percezione degli spazi architettonici. Il processo di ricontestualizzazione di un'opera d'arte come le *Nozze di Cana* sottolinea, quindi, l'importanza di preservare il legame tra il dipinto e il suo contesto originale. La relazione tra l'opera e l'architettura, tra la qualità della luce e l'influenza dell'ambiente sono elementi fondamentali per la piena comprensione e l'apprezzamento dell'arte.



Fig. 1 - Paolo Veronese, *Le Nozze di Cana*, 1562-63, Olio su tela, 677 x 994 cm, Musée du Louvre, Parigi



Fig. 2 - Paolo Veronese, *Le Nozze di Cana*, 1562-63, dettaglio, Olio su tela, 677 x 994 cm, Musée du Louvre, Parigi



Fig. 3 – Il clone delle *Nozze di Cana* nel refettorio di San Giorgio Maggiore a Venezia, 2007, 9,55 x 6,98 cm, foto di Matteo de Fina, Courtesy Fondazione Giorgio Cini onlus



Fig. 4 – La tela rivestita di gesso viene stampata utilizzando una stampante per facsimili di Factum Arte e le stampe sono state assemblate sul pannello posteriore utilizzando acetato di polivinile, Factum Arte, *A facsimile of the Wedding at Cana by Paolo Veronese*



Fig. 5 – Piers Wardle manipola lo scanner progettato appositamente per questo lavoro, Factum Arte, *A facsimile of the Wedding at Cana by Paolo Veronese*



Fig. 6 - Progetto dal vivo di Peter Greenaway proiettato sul facsimile prodotto da Factum Arte. La performance si è svolta nella location originale del dipinto, ovvero il refettorio di San Giorgio Maggiore a Venezia, 2009, Factum Arte, *Peter Greenaway on Veronese's Wedding at Cana*

### ***La natività con i Santi Lorenzo e Francesco d'Assisi di Caravaggio***

La *Natività con i Santi Lorenzo e Francesco d'Assisi* è uno dei capolavori più enigmatici ed affascinanti di Michelangelo Merisi, meglio conosciuto come Caravaggio (Fig. 7). Tradizionalmente attribuita al periodo siciliano dell'artista, quest'opera è stata oggetto di dibattito tra gli storici dell'arte per quanto concerne la sua esatta collocazione temporale.<sup>96</sup> Alcuni storiografi come Giovanni Baglione e Giovan Pietro Bellori, ovvero tra i primi biografi dell'artista, sostengono che l'artista abbia creato l'opera durante una visita a Palermo nel 1609.<sup>97</sup> Il primo, nelle sue *Vite de' pittori, scultori et architetti* del 1642, scriveva che Caravaggio «arrivato all'isola di Sicilia operò alcune cose in Palermo; ma per esser perseguitato

<sup>96</sup> Giovanna Benedetta PUGGIONI, *La storia della Natività (rubata) di Caravaggio*, 23 dicembre 2022 <https://www.focus.it/cultura/arte/caravaggio> (ultimo accesso giugno 2024)

<sup>97</sup> Serena OLIVIERI, *Natività di Caravaggio: una storia semplice? Le intricate vicende investigative del dipinto più ricercato al mondo*, in «The Journal of Cultural Heritage Crime», L'informazione per la tutela del patrimonio culturale, 24 aprile 2020 <https://www.journalchc.com/2020/04/24/nativita-di-caravaggio-una-storia-semplice-le-intricate-vicende-investigative-del-dipinto-piu-ricercato-al-mondo/> (ultimo accesso giugno 2024)

dal suo nemico, convennegli tornare alla città di Napoli»<sup>98</sup>; anche il secondo, nelle sue *Vite* del 1672, sosteneva che «scorrendo egli la Sicilia, di Messina si trasferì a Palermo, dove per l'Oratorio della Compagnia di San Lorenzo fece un'altra Natività».<sup>99</sup> Poiché la permanenza a Messina si estese fino agli inizi del 1609 e poiché durante l'estate dello stesso anno l'artista lombardo fece ritorno a Napoli, si ritenne, basandosi sulle affermazioni di Baglione e Bellori, che la Natività fosse stata realizzata proprio nel 1609.<sup>100</sup>

La datazione tradizionale della *Natività* al 1609, quindi, si fonda essenzialmente su queste due affermazioni, collocandola tra il soggiorno messinese del 1608-1609 e il ritorno a Napoli nell'autunno del 1609. In modo più preciso, l'opera sarebbe stata realizzata tra il 10 giugno 1609, data in cui l'artista consegnò la Resurrezione di Lazzaro nella città dello Stretto, e il 7 novembre successivo, quando si diffuse la notizia che gli era stato sfregiato da ignoti all'uscita di un'osteria napoletana. Va però immediatamente chiarito che ci troviamo di fronte a fonti indirette: Baglione e Bellori erano entrambi romani e nessuno dei due risulta aver mai visitato la Sicilia. Le loro testimonianze, prevalentemente orali e non verificabili sul campo, furono pubblicate diversi decenni dopo i fatti.<sup>101</sup>

Molti si sono da sempre chiesti come mai vi sia stato un cambiamento stilistico così repentino, o, per essere più precisi, un singolare ritorno al linguaggio artistico della prima maturità romana. Il dipinto, infatti, come è stato osservato da molti critici, si distingue stilisticamente dalle altre tre autentiche opere siciliane di Merisi: il *Seppellimento di Santa Lucia di Siracusa*, l'*Adorazione dei Pastori* e la *Resurrezione di Lazzaro* di Messina. La stesura pittorica del presepe di Palermo si distingue per una maggiore cura e una più attenta definizione dei dettagli, con una tavolozza di colori più ricca e vivida rispetto ai tre dipinti menzionati. Inoltre, in questi ultimi è sempre presente un ampio spazio vuoto che sovrasta le figure, un elemento assente nella *Natività*, che invece si avvicina ad un concetto di *horror vacui*. È interessante notare che, in origine, lo spazio vuoto era ancora più evidente nell'*Adorazione*, poi ridotto di alcune decime di centimetri nella parte superiore.<sup>102</sup>

L'opinione cronologicamente più recente è quella espressa da Nicola Spinosa, il quale afferma che «contrariamente a quanto si è sempre creduto, il dipinto non fu realizzato a Palermo [...].

---

<sup>98</sup> Michele CUPPONE, *Caravaggio: La Natività di Palermo: nascita e scomparsa di un capolavoro*, Roma, Campisano Editore, 2023, p. 18

<sup>99</sup> Federico GIANNINI, Ilaria BARATTA, *La Natività di Caravaggio: il capolavoro dipinto a Roma, inviato a Palermo e rubato nel 1969*, 17 ottobre 2017 <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/nativita-di-caravaggio-oratorio-san-lorenzo-palermo> (ultimo accesso giugno 2024)

<sup>100</sup> Ibidem

<sup>101</sup> Michele CUPPONE, *Caravaggio: La Natività di Palermo: nascita e scomparsa di un capolavoro*, Roma, Campisano Editore, 2023, p. 18

<sup>102</sup> Ivi, p. 19

In verità ormai è accertato che Caravaggio ha dipinto questa Natività mai pensando a che potesse andare nell'oratorio di San Lorenzo: ha dipinto quest'opera a Roma». <sup>103</sup>

A partire dalle scoperte pubblicate dal 2011 in poi, quindi relativamente recenti e per questo non ancora ampiamente conosciute, la datazione della *Natività* al 1600 non ha incontrato molta opposizione, salvo poche eccezioni. Al contrario, ha ricevuto l'approvazione e il sostegno di alcuni dei più autorevoli studiosi di Caravaggio, tra cui: Maurizio Calvesi, Keith Christiansen, Sybille Ebert-Schifferer, John Gash, Rodolfo Papa, Vittorio Sgarbi, Richard E. Spear, Claudio Strinati, Rossella Vodret e Alessandro Zuccari. <sup>104</sup>

Proprio Sybille Ebert-Schifferer, nel suo saggio *Caravaggio. Sehen-Staunen-Glauben. Der Maler und sein Werk*, parla così del dipinto:

Il 5 aprile 1600, mentre lavorava ancora ai quadri Contarelli, ricevette la commissione per un dipinto non specificato da parte del commerciante Fabio Nuti, che aveva legami con Palermo e che probabilmente aveva agito come intermediario per la locale compagnia di San Francesco, costituita prevalentemente da mercanti laici. Il dipinto doveva essere completato entro giugno 1601 e conformarsi ad un abbozzo, che il pittore aveva presentato e che era stato già approvato. Anche per esso doveva ricevere 200 scudi, un prezzo allora normale per un pittore di maggiore spicco. Sul rispetto del contratto da parte del pittore garantì l'architetto Onorio Longhi, che agì come testimone anche nel luglio 1600 al pagamento finale per i laterali Contarelli. Già nel novembre 1600, Caravaggio riscosse nel Palazzo del Monte il pagamento finale per il quadro, che è stato recentemente identificato in modo convincente con la *Natività di Cristo*, rubato a Palermo nel 1969. <sup>105</sup>

Oppure, sempre a riguardo della datazione della *Natività*, si può citare il celebre storico dell'arte Vittorio Sgarbi in *Il Giornale*:

Come sappiamo poco della scomparsa del dipinto, sappiamo infatti poco anche della sua esecuzione, che non sembra più risalire al soggiorno siciliano di Caravaggio nel 1609. È Giovanni Pietro Bellori che lo dice eseguito per la compagnia dei Bardigli e dei Cordiglieri. Più recentemente Alfred Moir, seguito da Maurizio Calvesi, arretra l'esecuzione del capolavoro al tempo d'oro di Caravaggio, a Roma nel 1600, quando Fabio Nuti gli commissiona un dipinto di

---

<sup>103</sup> Federico GIANNINI, Ilaria BARATTA, *La Natività di Caravaggio: il capolavoro dipinto a Roma, inviato a Palermo e rubato nel 1969*, 17 ottobre 2017 <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/nativita-di-caravaggio-oratorio-san-lorenzo-palermo> (ultimo accesso giugno 2024)

<sup>104</sup> Michele CUPPONE, *Caravaggio: La Natività di Palermo: nascita e scomparsa di un capolavoro*, Roma, Campisano Editore, 2023, p. 33

<sup>105</sup> Sybille EBERT-SCHIFFERER, *Caravaggio. Sehen-Staunen-Glauben. Der Maler und sein Werk*, C.H. Beck, Monaco, 2019, p. 132

palmi 12 per 7 o 8, misure sostanzialmente congruenti con quelle del quadro. L'ipotesi è confermata, al di là dello stile e delle caratteristiche tecniche della tela, più vicini ai quadri dipinti a Roma che non a quelli siciliani di Siracusa e Messina, dagli approfondimenti convincenti di Michele Cuppone. La tesi, accolta dai più attenti studiosi, porta ad escludere che Caravaggio sia stato a Palermo durante il soggiorno siciliano, raggiungendo Napoli e poi Porto Ercole direttamente da Messina.<sup>106</sup>

La Sicilia, avamposto della cristianità, situata troppo vicina ai Mori e frequentemente sotto attacco da parte loro, doveva produrre immagini che fossero perfettamente allineate con la riforma della Chiesa, dimostrando un'ortodossia estrema. Questo fenomeno era particolarmente evidente nelle commissioni artistiche degli ordini religiosi più coinvolti in questo processo: i francescani e i gesuiti.<sup>107</sup>

Infatti, questa tela, caratterizzata da un notturno toccante e coinvolgente, racconta la nascita di Cristo con una straordinaria intensità emotiva. Le figure sono presentate in una composizione a raggruppamento centrale, con una visione ravvicinata che crea un vero e proprio effetto *zoom*.<sup>108</sup>

Al centro della scena si trova una Madonna di straordinaria dolcezza: appare affaticata dal parto e ha una spalla scoperta, un dettaglio che mette in risalto la sua femminilità materna (Fig. 8). Come descrisse il celebre storico dell'arte e il più grande studioso caravaggista del Novecento, Roberto Longhi, dotato di una raffinata sensibilità letteraria, un «bambino miserando, abbandonato a terra come un guscio di tellina buttata».<sup>109</sup> Si tratta di una piccola figura tondeggiante, vista di scorcio, su cui la luce di Caravaggio crea un effetto di rivelazione. Gli occhi del bambino incontrano quelli della madre, la quale gli risponde con la stessa infinita dolcezza, accennando un sorriso.<sup>110</sup> Maria e il Bambino sono il cuore pulsante e il punto focale di questa prima *Natività* dipinta da Caravaggio. Tutti i presenti nella scena convergono con i

---

<sup>106</sup> Vittorio SGARBI, *La Natività di Caravaggio non è perduta per sempre*, in «Il Giornale», 10 novembre 2019, p. 32

<sup>107</sup> Luca SCARLINI, *Il Caravaggio rubato: mito e cronaca di un furto*, Palermo, Sellerio Editore, 2012, p. 43

<sup>108</sup> Francesca SARACENO, *La Natività di Caravaggio: 18 ottobre 1969 – 18 ottobre 2021: nell'anniversario del furto storia e rilettura di un capolavoro*, in «About Art Online», Roma, 24 ottobre 2021

<https://www.aboutartonline.com/la-nativita-di-caravaggio-18-ottobre-1969-18-ottobre-2021-nellanniversario-del-furto-storia-e-rilettura-di-un-capolavoro/> (ultimo accesso agosto 2024)

<sup>109</sup> Michele CUPPONE, *Caravaggio: La Natività di Palermo: nascita e scomparsa di un capolavoro*, Roma, Campisano Editore, 2023, p. 17

<sup>110</sup> Francesca SARACENO, *La Natività di Caravaggio: 18 ottobre 1969 – 18 ottobre 2021: nell'anniversario del furto storia e rilettura di un capolavoro*, in «About Art Online», Roma, 24 ottobre 2021

<https://www.aboutartonline.com/la-nativita-di-caravaggio-18-ottobre-1969-18-ottobre-2021-nellanniversario-del-furto-storia-e-rilettura-di-un-capolavoro/> (ultimo accesso agosto 2024)

loro sguardi e le loro intenzioni verso di loro, centrando l'attenzione sul fulcro della composizione.<sup>111</sup>

Giuseppe, con una muscolatura giovanile, è raffigurato di spalle mentre guarda San Francesco e un altro uomo con un cappello. A sinistra, San Lorenzo, vestito con abiti liturgici, è chinato in adorazione e completa questa scena di profonda devozione.<sup>112</sup> Inoltre, si appoggia sulla graticola del suo martirio in una posa dinamica e inusuale, che richiama quella del giovane curvo sulle monete nella *Vocazione di San Matteo*. La sua figura sembra, per l'appunto, quasi inchinarsi, immersa nella contemplazione della «Verità» che si manifesta davanti ai suoi occhi. Infine, il volto del Santo è particolarmente distintivo, caratterizzato da una folta chioma e un inusuale pizzetto che conferisce un tocco di contemporaneità. Questi dettagli hanno portato ad alcune speculazioni su un possibile ritratto, ma nel contesto del dipinto contribuiscono a creare una sintesi unica e caratteristica dello stile di Caravaggio, combinando materia e spirito, immanenza e trascendenza.<sup>113</sup>

Dietro la Vergine, in piedi e avvolto in un ampio mantello che quasi nasconde completamente un saio sorprendentemente intatto, fermato in vita da un cordone, si trova quella che possiamo identificare con certezza come la figura di San Francesco. In questa rappresentazione, il santo di Assisi è raffigurato con le mani giunte in preghiera, una posa intensa ma meno centrale rispetto al martire con cui condivide il titolo nell'opera. Contrariamente alle consuete immagini di San Francesco di Merisi, che lo ritraggono con i capelli castani, qui il Santo presenta un'ampia stempiatura e capelli e barba insolitamente neri. Inoltre, non è presente la classica chierica. Questo contrasto visivo, quindi, enfatizza la sua umiltà e devozione, pur differenziandosi significativamente dalle altre raffigurazioni del santo create dallo stesso artista.<sup>114</sup>

Dall'alto discende un angelo che, fluttuando nell'oscurità della stalla, punta verso il cielo, creando un legame ideale con il bambino appena nato (Fig. 9). La luce mette in risalto l'evento, mentre la testa di un docile bue, situata al centro, rimane immersa nell'ombra.<sup>115</sup> Tutti i

---

<sup>111</sup> Ibidem

<sup>112</sup> Giovanna Benedetta PUGGIONI, *La storia della Natività (rubata) di Caravaggio*, 23 dicembre 2022 <https://www.focus.it/cultura/arte/caravaggio> (ultimo accesso giugno 2024)

<sup>113</sup> Francesca SARACENO, *La Natività di Caravaggio: 18 ottobre 1969 – 18 ottobre 2021: nell'anniversario del furto storia e rilettura di un capolavoro*, in «About Art Online», Roma, 24 ottobre 2021 <https://www.aboutartonline.com/la-nativita-di-caravaggio-18-ottobre-1969-18-ottobre-2021-nellanniversario-del-furto-storia-e-rilettura-di-un-capolavoro/> (ultimo accesso agosto 2024)

<sup>114</sup> Ibidem

<sup>115</sup> Giovanna Benedetta PUGGIONI, *La storia della Natività (rubata) di Caravaggio*, 23 dicembre 2022 <https://www.focus.it/cultura/arte/caravaggio> (ultimo accesso giugno 2024)

partecipanti mostrano il capo chino, simbolo di sottomissione totale davanti al Salvatore. Le figure rappresentano con chiarezza i tre precetti francescani: obbedienza, castità e povertà.<sup>116</sup>

La sottrazione di questo capolavoro dall'altare di un piccolo oratorio palermitano in una notte d'ottobre del 1969 rappresenta ancora oggi uno dei più grandi misteri irrisolti e uno dei capitoli più oscuri della storia dell'arte italiana (Fig. 10). L'unica opera di Caravaggio a Palermo, di grande realismo, è un olio su tela di notevoli proporzioni che dominava l'altare, incastonata all'interno dei cosiddetti «teatrini», le meraviglie barocche dello scultore palermitano Giacomo Serpotta che abbellivano il complesso dell'oratorio di San Lorenzo. È proprio questa collocazione unica a determinare l'inestimabile valore dell'opera nel suo insieme: non solo per il dipinto in sé, ma anche per il contesto in cui si trovava, rendendo l'unione dei due elementi inscindibile e preziosa.<sup>117</sup>

Secondo le testimonianze, il furto fu perpetrato da alcuni uomini incappucciati che fuggirono poi a bordo di un furgone. Da quel momento, nonostante siano trascorsi più di cinquant'anni, le indagini sono state condotte in modo irregolare e, nonostante l'esame di numerose testimonianze e di piste investigative, la tela non è mai stata recuperata.<sup>118</sup>

Nella mattina successiva al furto, le custodi dell'oratorio scoprirono con sgomento un enorme buco nella cornice vuota che, un tempo, conteneva il dipinto. L'opera era stata brutalmente recisa con una lama, lasciando alcuni frammenti di tela penzolare dalla cornice.<sup>119</sup> Questo atto vandalico non solo privò l'arte italiana di uno dei suoi gioielli più preziosi, ma lasciò anche un vuoto incolmabile nella comunità locale e nel patrimonio culturale mondiale.

Così commentò l'episodio Leonardo Sciascia su «L'Ora»:

Sono sempre stato dell'opinione che l'Italia dovrebbe rinunciare, totalmente e definitivamente, alla custodia e manutenzione delle opere d'arte e anche dei manoscritti e dei libri rari. Non potendoci permettere il lusso di regalare quadri, manoscritti e libri a quei paesi che sanno ben conservarli e proteggerli, si potrebbero fare delle grandi aste che certamente frutterebbero quanto basta per portare tanta gente dalle baracche alle case: e l'effetto sarebbe così doppiamente proficuo, che risolveremmo problemi altrimenti insolubili e ci assicurerebbe della sopravvivenza

---

<sup>116</sup> Luca SCARLINI, *Il Caravaggio rubato: mito e cronaca di un furto*, Palermo, Sellerio Editore, 2012, p. 7

<sup>117</sup> Serena OLIVIERI, *Natività di Caravaggio: una storia semplice? Le intricate vicende investigative del dipinto più ricercato al mondo*, in «The Journal of Cultural Heritage Crime», L'informazione per la tutela del patrimonio culturale, 24 aprile 2020 <https://www.journalchc.com/2020/04/24/nativita-di-caravaggio-una-storia-sempl-le-intricate-vicende-investigative-del-dipinto-piu-ricercato-al-mondo/> (ultimo accesso giugno 2024)

<sup>118</sup> Ibidem

<sup>119</sup> Giovanna Benedetta PUGGIONI, *La storia della Natività (rubata) di Caravaggio*, 23 dicembre 2022 <https://www.focus.it/cultura/arte/caravaggio> (ultimo accesso giugno 2024)

di opere destinate in Italia al trafugamento e alla distruzione. Ma a questa soluzione si oppone naturalmente l'orgoglio nazionale, che è un sentimento del tutto alieno dalle cose concrete.

L'Italia è il paese dell'arte: ma le opere d'arte vadano in malora. Ancora una volta dobbiamo amaramente constatare che questo non è un paese civile. [...] Sembra che non ci sia correlazione tra un Caravaggio facilmente rubato a Palermo e una famiglia costretta a vivere in sei metri quadrati di baracca: e invece c'è, precisa, assoluta. Se il baraccato costituisse preoccupazione, uguale preoccupazione costituirebbe il Caravaggio di San Lorenzo. C'è una interdipendenza, un legame d'ordine: del solo e vero ordine che un paese civile deve tenere.<sup>120</sup>

Queste parole forti descrivono una situazione particolarmente drammatica della fine degli anni Sessanta. Malgrado il miglioramento di tutela diffuso nel corso del tempo, la Sicilia, insieme al resto del territorio nazionale, ha continuato a presentare significative criticità.<sup>121</sup>

Quindi, nonostante le immediate indagini, il dipinto scomparve nel nulla, senza lasciare traccia. L'FBI ha incluso il dipinto nella *Top Ten Crimes*, ovvero la lista dei dieci furti d'arte più rilevanti a livello mondiale, stimando il suo valore di mercato intorno ai 30 milioni di euro.<sup>122</sup> Nel corso degli anni, la *Natività* riemerse solo nelle varie e discordanti testimonianze dei pentiti della mafia. Questi racconti, spesso contraddittori, hanno alimentato numerose ipotesi e speculazioni sul destino dell'opera. Alcuni pentiti affermarono che, dopo diversi tentativi di vendita falliti, la tela fosse stata seppellita nelle campagne di Palermo. Tuttavia, durante una verifica nel luogo indicato, la cassa contenente la tela non fu mai trovata. Altri testimoni dichiararono che il dipinto era ancora intatto e che era stato usato come merce di scambio durante alcune trattative con lo Stato italiano per ottenere delle riduzioni di pena per i condannati dei reati di mafia.<sup>123</sup> Secondo alcune fonti, come quella di Vincenzo La Piana, nipote del boss Gerlando Alberti, la tela sarebbe ancora intatta e custodita nei forzieri dello zio insieme a droga e denaro.<sup>124</sup>

Secondo altre informazioni emerse nel 2009, tra cui quelle di Gaspare Spatuzza, famoso per la strage di via d'Amelio, l'opera sarebbe stata nascosta in una stalla, dove sarebbe stata

---

<sup>120</sup> Luca SCARLINI, *Il Caravaggio rubato: mito e cronaca di un furto*, Palermo, Sellerio Editore, 2012, p. 21

<sup>121</sup> Ibidem

<sup>122</sup> Serena OLIVIERI, *Natività di Caravaggio: una storia semplice? Le intricate vicende investigative del dipinto più ricercato al mondo*, in «The Journal of Cultural Heritage Crime», L'informazione per la tutela del patrimonio culturale, 24 aprile 2020 <https://www.journalchc.com/2020/04/24/nativita-di-caravaggio-una-storia-sempl-le-intricate-vicende-investigative-del-dipinto-piu-ricercato-al-mondo/> (ultimo accesso giugno 2024)

<sup>123</sup> Giovanna Benedetta PUGGIONI, *La storia della Natività (rubata) di Caravaggio*, 23 dicembre 2022 <https://www.focus.it/cultura/arte/caravaggio> (ultimo accesso giugno 2024)

<sup>124</sup> Serena OLIVIERI, *Natività di Caravaggio: una storia semplice? Le intricate vicende investigative del dipinto più ricercato al mondo*, in «The Journal of Cultural Heritage Crime», L'informazione per la tutela del patrimonio culturale, 24 aprile 2020 <https://www.journalchc.com/2020/04/24/nativita-di-caravaggio-una-storia-sempl-le-intricate-vicende-investigative-del-dipinto-piu-ricercato-al-mondo/> (ultimo accesso giugno 2024)

danneggiata dai topi e dai maiali; i resti sarebbero stati successivamente bruciati.<sup>125</sup> Tra le ultime dichiarazioni, si parlò anche di un trasferimento del dipinto in Svizzera, dove avrebbe dovuto essere venduto ad un antiquario e poi suddiviso in quattro pezzi destinati a diversi collezionisti senza scrupoli.<sup>126</sup>

Comunque, l'ipotesi della distruzione del dipinto potrebbe essere avvalorata dalla testimonianza di Francesco Marino Mannoia, una voce autorevole poiché egli stesso partecipò al furto del 1969. In un primo momento, Mannoia dichiarò al giudice Giovanni Falcone che, a causa di errori nel trasporto, il dipinto era stato danneggiato irreparabilmente, rendendolo invendibile e costringendo i ladri a bruciarlo.<sup>127</sup> Nel tentativo di proteggere la tela dalla pioggia, era stata avvolta in un tappeto, causando danni irreversibili alla vernice e disintegrandola parzialmente. Tuttavia, nel 2018, Mannoia ritrattò questa versione, attribuendo la falsa testimonianza alla forte pressione psicologica esercitata dal rigore investigativo di Falcone.<sup>128</sup>

A causa delle molteplici testimonianze contraddittorie come quella appena citata, le indagini non hanno mai portato a risultati concreti. Il danno maggiore è stato quello di privare la collettività di un pezzo significativo della sua storia e di sottrarre al dipinto l'attenzione e la cura che avrebbe meritato.<sup>129</sup>

La connessione tra la mafia e il mondo dell'arte è di lunga data, con la criminalità organizzata spesso al centro del fiorente mercato nero di reperti archeologici sottratti da tombe sconosciute e successivamente venduti illegalmente. Numerose storie raccontano di questi oggetti che finiscono in collezioni prestigiose, senza che la loro provenienza possa essere chiaramente identificata. Sebbene alcuni di questi tesori siano stati recuperati, la maggior parte delle opere trafugate rimangono nascoste in caveaux segreti o esposte nelle collezioni di compratori senza scrupoli.<sup>130</sup>

Diversi pentiti hanno rivelato che, sebbene il furto fosse stato intenzionalmente compiuto da un gruppo di malviventi della piccola criminalità palermitana, il dipinto e le relative manovre

---

<sup>125</sup> Ibidem

<sup>126</sup> Giovanna Benedetta PUGGIONI, *La storia della Natività (rubata) di Caravaggio*, 23 dicembre 2022 <https://www.focus.it/cultura/arte/caravaggio> (ultimo accesso giugno 2024)

<sup>127</sup> Serena OLIVIERI, *Natività di Caravaggio: una storia semplice? Le intricate vicende investigative del dipinto più ricercato al mondo*, in «The Journal of Cultural Heritage Crime», L'informazione per la tutela del patrimonio culturale, 24 aprile 2020 <https://www.journalchc.com/2020/04/24/nativita-di-caravaggio-una-storia-sempl-le-intricate-vicende-investigative-del-dipinto-piu-ricercato-al-mondo/> (ultimo accesso giugno 2024)

<sup>128</sup> Ibidem

<sup>129</sup> Giovanna Benedetta PUGGIONI, *La storia della Natività (rubata) di Caravaggio*, 23 dicembre 2022 <https://www.focus.it/cultura/arte/caravaggio> (ultimo accesso giugno 2024)

<sup>130</sup> Luca SCARLINI, *Il Caravaggio rubato: mito e cronaca di un furto*, Palermo, Sellerio Editore, 2012, p. 38

finirono rapidamente nelle mani di Gaetano Badalamenti, il potente boss di Cinisi, ovvero uno dei gangster siciliani più influenti di tutti i tempi.<sup>131</sup>

Questo caso rappresenta non solo una perdita inestimabile per il patrimonio artistico italiano, ma anche un simbolo delle difficoltà e delle sfide che l'arte affronta di fronte alla criminalità organizzata.

Le riproduzioni attestavano il trionfo e il prestigio di un'opera pittorica che sovente veniva replicata anche attraverso incisioni e stampe. Mia Cinotti, nel suo vasto catalogo caravaggesco del 1991, osservava come non vi fossero repliche dell'epoca della *Natività*, per la quale non si conoscono, al momento, incisioni.<sup>132</sup>

Ma un documento datato 15 novembre 1627 rivela che Paolo Geraci si impegnò a consegnare una copia della *Natività* e una dello *Spasimo* di Raffaello. Egli mantenne tale promessa il 24 giugno dell'anno successivo, consegnando le opere ad Orazio Giancardo, figura di rilievo nell'amministrazione vicereale. Questo atto venne portato alla luce nel 1957 da Filippo Meli, che fu rettore dell'oratorio per molti anni. Tuttavia, non vi era alcuna traccia del quadro. Solo nel 1984, l'allora direttore della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, Salvatore Mirone, informò l'architetto Alvisè Spadaro dell'esistenza di una copia in scala reale della *Natività* presso la Prefettura della stessa città. L'architetto successivamente identificò il dipinto, che adornava una parete dell'ufficio del prefetto, come quello realizzato da Geraci, richiesto esplicitamente a grandezza naturale.<sup>133</sup>

Da una vecchia foto in bianco e nero, non datata e ritrovata presso la Fondazione Longhi di Firenze, si è riscoperta l'esistenza di un'altra copia del dipinto, di fattura più modesta. L'attuale ubicazione di questo dipinto è sconosciuta. Sul retro della fotografia è indicato che esso apparteneva all'ex gerarca fascista Luigi Federzoni e si presume che l'opera sia stata trafugata durante la guerra.<sup>134</sup>

Le copie, in alcuni casi, si rivelano utili per decifrare o persino ricostruire dettagli che nell'originale sono difficilmente leggibili o addirittura perduti. Nel caso specifico della *Natività*, entrambe le copie mostrano che il motivo a strisce nere appaiate, che corre lungo la dalmatica di San Lorenzo, al di sotto delle nappe e all'incrocio tra i tratti verticale ed orizzontale, era originariamente più esteso verso il basso rispetto a quanto appare nelle

---

<sup>131</sup> Serena OLIVIERI, *Natività di Caravaggio: una storia semplice? Le intricate vicende investigative del dipinto più ricercato al mondo*, in «The Journal of Cultural Heritage Crime», L'informazione per la tutela del patrimonio culturale, 24 aprile 2020 <https://www.journalchc.com/2020/04/24/nativita-di-caravaggio-una-storia-semplce-le-intricate-vicende-investigative-del-dipinto-piu-ricercato-al-mondo/> (ultimo accesso giugno 2024)

<sup>132</sup> Luca SCARLINI, *Il Caravaggio rubato: mito e cronaca di un furto*, Palermo, Sellerio Editore, 2012, p. 44

<sup>133</sup> Michele CUPPONE, *Caravaggio: La Natività di Palermo: nascita e scomparsa di un capolavoro*, Roma, Campisano Editore, 2023, p. 47

<sup>134</sup> Ivi, p. 48

fotografie dell'originale. Un frammento di questo motivo è andato perduto e, come risulta dal fascicolo di restauro, quell'area era particolarmente danneggiata. È interessante notare, infine, che anche nella copia catanese questa zona risulta compromessa.<sup>135</sup>

Nel 2015 è stata creata una riproduzione estremamente accurata del capolavoro perduto. Questa copia è stata collocata nell'oratorio di Palermo, per cui il dipinto era stato originariamente concepito, alla presenza del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella.

Questo progetto è stato fortemente sostenuto da Peter Glidewell, dall'Ufficio Beni Culturali della Curia, da Ballandi Multimedia e da Sky Arte International, il quale ha creato un documentario straordinario intitolato *Operazione Caravaggio* basato proprio su questa vicenda. Alla ricostruzione hanno contribuito un restauratore di nome Paolo Frieri e due artisti contemporanei, ovvero Adam Lowe e Jordi Pons.<sup>136</sup>

Nel dicembre del 2014, Peter Glidewell facilitò un incontro tra il direttore di Factum Arte e Bernardo Tortorici, cioè il presidente dell'Associazione Dimore Storiche e di Amici dei Musei Siciliani, il quale era impegnato nella conservazione e nel rilancio dell'oratorio di San Lorenzo.<sup>137</sup>

Il 12 luglio 2015, infatti, è stata posta sopra l'altare dell'oratorio di San Lorenzo la fedele riproduzione dell'opera nelle sue dimensioni originali di 268 x 197 centimetri (Fig. 11). Questa replica è stata commissionata alla società Factum Arte di Madrid, già citata precedentemente per la creazione di facsimili praticamente indistinguibili dalle opere d'arte originali. Il progetto, inoltre, è stato finanziato da Sky Arte con l'obiettivo di restituire al pubblico capolavori distrutti o trafugati.<sup>138</sup>

Il lavoro di Factum Arte è stato oggetto di severe critiche da parte di molti, che lo hanno considerato un tentativo superficiale di replicare capolavori assoluti, senza avvicinarsi minimamente all'essenza dell'originale. Tuttavia, forse più che in altri casi in cui l'azienda spagnola ha operato, dobbiamo tenere in considerazione che senza la loro riproduzione in 3D, il capolavoro non sarebbe più stato accessibile o fruibile.<sup>139</sup>

---

<sup>135</sup> Ivi, p. 49

<sup>136</sup> Lucrezia LUCCHETTI, *La Natività di Caravaggio rivive a Palermo grazie alla tecnologia*, 26 marzo 2018 <https://osservatorio-arte-tecnologia.weebly.com/novitagrave/la-nativita-di-caravaggio-rivive-a-palermo-grazie-alla-tecnologia> (ultimo accesso giugno 2024)

<sup>137</sup> Ibidem

<sup>138</sup> Serena OLIVIERI, *Natività di Caravaggio: una storia semplice? Le intricate vicende investigative del dipinto più ricercato al mondo*, in «The Journal of Cultural Heritage Crime», L'informazione per la tutela del patrimonio culturale, 24 aprile 2020 <https://www.journalchc.com/2020/04/24/nativita-di-caravaggio-una-storia-semplice-le-intricate-vicende-investigative-del-dipinto-piu-ricercato-al-mondo/> (ultimo accesso giugno 2024)

<sup>139</sup> Lucrezia LUCCHETTI, *La Natività di Caravaggio rivive a Palermo grazie alla tecnologia*, 26 marzo 2018 <https://osservatorio-arte-tecnologia.weebly.com/novitagrave/la-nativita-di-caravaggio-rivive-a-palermo-grazie-alla-tecnologia> (ultimo accesso giugno 2024)

Questa riproduzione è stata eseguita sulla base di una delle due immagini fotografiche a colori conosciute dell'opera di Caravaggio: una fotografia scattata da Enzo Brai nel 1967, impiegata da Adam Lowe, e un'altra immagine del 1964, custodita nell'Archivio Scala.<sup>140</sup> L'immagine più datata non è stata considerata dai tecnici, nonostante le differenze nella resa rispetto alla fotografia del 1967. Questa omissione solleva una questione rilevante sulla riproducibilità delle opere d'arte, un tema frequentemente trascurato in favore di altre questioni percepite come più urgenti e pressanti, ma non per questo meno significativo.<sup>141</sup>

Il processo ha previsto la scansione tridimensionale dell'immagine, che è stata successivamente trasferita su computer. Dopodiché, si è utilizzata una piattaforma digitale di stampa appositamente creata e inchiostro a pigmenti per ricreare i colori (Fig. 12). Questo ha permesso di sovrastampare sulla tela anche una parte mancante e le travi del tetto, che nella *Natività* appaiono completamente nere a occhio nudo, a causa della tecnica luministica di Caravaggio. Infine, è stato necessario apportare modifiche manuali per riempire le parti mancanti nella fotografia di Enzo Brai e per riprodurre i graffi e i difetti della tela originale.<sup>142</sup>

Quest'opera, con il suo impatto scenico notevole e la perfetta integrazione nel contesto circostante, è necessaria per raggiungere due scopi fondamentali: innanzitutto, permette di riportare in vita e di rendere giustizia al capolavoro di Caravaggio; in secondo luogo, suscita un dibattito sull'opportunità che le nuove tecnologie offrono per preservare l'immortalità di un'opera d'arte anche in assenza dell'originale.<sup>143</sup>

Factum arte, infatti, come visto in precedenza, si distingue per la sua capacità di concepire e perfezionare strumenti tecnici avanzati per esplorare e replicare materialmente i supporti delle opere d'arte di varie epoche, dall'antichità alla contemporaneità. Tra questi strumenti figurano stampanti 3D e sistemi di scansione in grado di ricreare con precisione colori, dettagli e tratti pittorici.<sup>144</sup> Questo processo non mira a semplici riproduzioni o falsificazioni, ma piuttosto a

---

<sup>140</sup> Federico GIANNINI, Ilaria BARATTA, *La Natività di Caravaggio: il capolavoro dipinto a Roma, inviato a Palermo e rubato nel 1969*, 17 ottobre 2017 <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/nativita-di-caravaggio-oratorio-san-lorenzo-palermo> (ultimo accesso giugno 2024)

<sup>141</sup> Ibidem

<sup>142</sup> Lucrezia LUCCHETTI, *La Natività di Caravaggio rivive a Palermo grazie alla tecnologia*, 26 marzo 2018 <https://osservatorio-arte-tecnologia.weebly.com/novitagrave/la-nativita-di-caravaggio-rivive-a-palermo-grazie-alla-tecnologia> (ultimo accesso giugno 2024)

<sup>143</sup> Serena OLIVIERI, *Natività di Caravaggio: una storia semplice? Le intricate vicende investigative del dipinto più ricercato al mondo*, in «The Journal of Cultural Heritage Crime», L'informazione per la tutela del patrimonio culturale, 24 aprile 2020 <https://www.journalchc.com/2020/04/24/nativita-di-caravaggio-una-storia-semplice-le-intricate-vicende-investigative-del-dipinto-piu-ricercato-al-mondo/> (ultimo accesso giugno 2024)

<sup>144</sup> Lucrezia LUCCHETTI, *La Natività di Caravaggio rivive a Palermo grazie alla tecnologia*, 26 marzo 2018 <https://osservatorio-arte-tecnologia.weebly.com/novitagrave/la-nativita-di-caravaggio-rivive-a-palermo-grazie-alla-tecnologia> (ultimo accesso giugno 2024)

far rivivere siti storici che hanno perso le loro opere d'arte a causa del tempo o della negligenza umana, come nel caso preso in esame.

In casi come questo, è fondamentale fare affidamento esclusivo sulle riproduzioni, dato che gli originali sono andati perduti. Sebbene la ricostruzione del dipinto non possa in alcun modo avere la stessa rilevanza dell'originale, essa ha comunque rivestito un'importanza significativa, permettendo a Palermo di riscoprire almeno lo spirito che permeava l'opera di Caravaggio.<sup>145</sup>

Ecco il pensiero di Adam Lowe riguardo la relazione tra opera d'arte e copia:

Ogni opera è un oggetto dinamico: invecchia, cambia o viene restaurata. L'originalità non è qualcosa di immutabile, ma è un processo. Ecco perché "registrare" la superficie è diventata la mia ossessione [...]. Il fac-simile non è fatto per ingannare, ma per mostrare e informare. Ecco perché se c'è una parola che non sopporto quando si parla di Factum Arte è "falso". Recentemente hanno scritto che siamo "la macchina del falso", ma è una definizione sbagliata: noi siamo la macchina del vero.<sup>146</sup>

Si potrebbe pensare in modo più tradizionalista e sostenere che una copia, anche se riprodotta con una fedeltà straordinaria, non sarà mai in grado di suscitare la stessa empatia, quel legame mistico, spirituale, interiore e personale che ciascuno di noi sperimenta di fronte all'opera originale.<sup>147</sup> Adam Lowe, quindi, ha sfidato e superato i pregiudizi dell'ambito accademico riguardo il concetto di copia. Egli sostiene che essa non deve essere considerata un tradimento né un sostituto inferiore all'originale. Grazie alle nuove tecnologie, infatti, la copia diventa uno strumento prezioso per mantenere viva e preservare l'eredità artistica del passato.<sup>148</sup>

La *Natività* di Caravaggio racconta molteplici storie: descrive il declino di una città durante uno dei suoi periodi più bui e il successivo riscatto. Allo stesso tempo, illustra un problema nazionale che in quegli anni si manifestava con una violenza senza precedenti. Non è un caso che Sciascia abbia scelto di narrare la sua ultima storia, scritta durante la malattia, evocando quest'opera scomparsa.<sup>149</sup> Per lo stesso motivo, si può quasi affermare che tutte le numerose iniziative di recupero culturale in Sicilia negli ultimi decenni siano state influenzate da questo

---

<sup>145</sup> Federico GIANNINI, Ilaria BARATTA, *La Natività di Caravaggio: il capolavoro dipinto a Roma, inviato a Palermo e rubato nel 1969*, 17 ottobre 2017 <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/nativita-di-caravaggio-oratorio-san-lorenzo-palermo> (ultimo accesso giugno 2024)

<sup>146</sup> Lucrezia LUCCHETTI, *La Natività di Caravaggio rivive a Palermo grazie alla tecnologia*, 26 marzo 2018 <https://osservatorio-arte-tecnologia.weebly.com/novitagrave/la-nativita-di-caravaggio-rivive-a-palermo-grazie-alla-tecnologia> (ultimo accesso giugno 2024)

<sup>147</sup> Ibidem

<sup>148</sup> Ibidem

<sup>149</sup> Luca SCARLINI, *Il Caravaggio rubato: mito e cronaca di un furto*, Palermo, Sellerio Editore, 2012, p. 65

dipinto, come se con quel furto sconsiderato si fosse raggiunto un punto di non ritorno, segnando il trionfo dell'arbitrio della malavita sulla giustizia collettiva.<sup>150</sup>

Ad ogni modo, il furto della *Natività con i Santi Lorenzo e Francesco d'Assisi* rimane uno degli enigmi più affascinanti e al tempo stesso tragici della storia dell'arte italiana. Solo attraverso l'impegno continuo nella ricerca e nella tutela del patrimonio artistico sarà possibile sperare in una risoluzione di questo mistero e, soprattutto, nella prevenzione di future perdite simili.



Fig. 7 – Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Natività con i Santi Lorenzo e Francesco d'Assisi*, 1600, olio su tela, 268 x 197 cm, rubato.

---

<sup>150</sup> Ibidem



Fig. 8 - Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Natività con i Santi Lorenzo e Francesco d'Assisi*, 1600, dettaglio con Maria e Giuseppe, olio su tela, 268 x 197 cm, rubato.

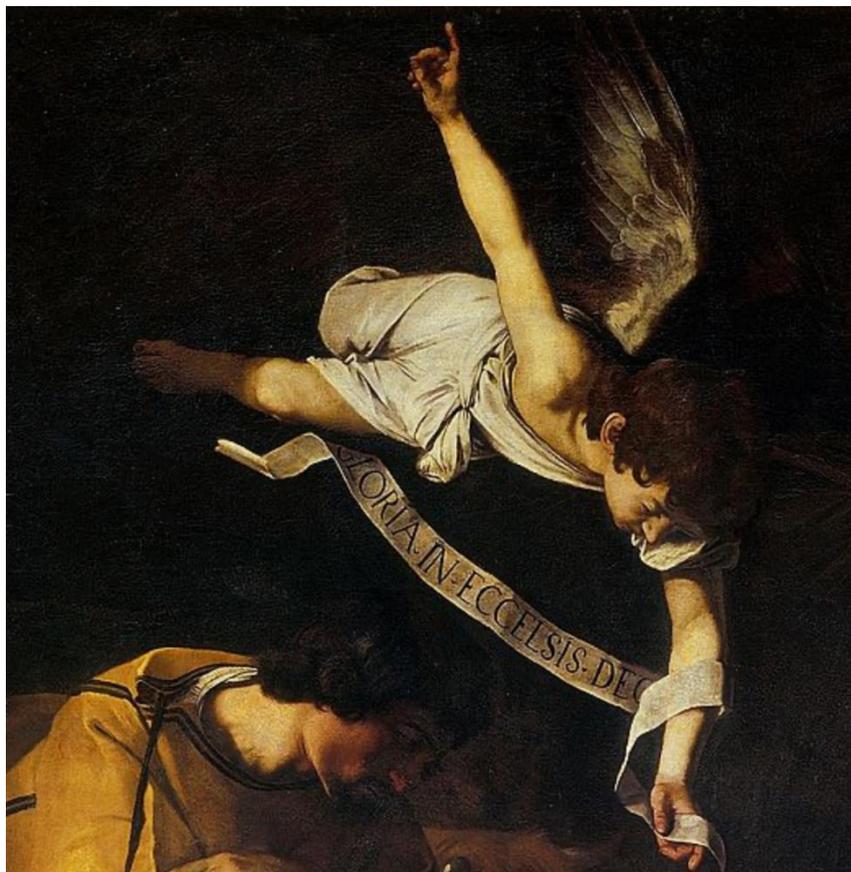


Fig. 9 - Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Natività con i Santi Lorenzo e Francesco d'Assisi*, 1600, dettaglio con l'angelo, olio su tela, 268 x 197 cm, rubato.



Fig. 10 – Altare dell’Oratorio di San Lorenzo privato della *Natività* di Michelangelo Merisi da Caravaggio, Palermo.



Fig. 11 – Cornice vuota nell’Oratorio di San Lorenzo pronta per la collocazione della riproduzione della *Natività* ad opera di Factum Arte.



Fig. 12 – Stampa della riproduzione della *Natività* ad opera di Factum Arte.



Fig. 13 – Riproduzione della *Natività* ad opera di Factum Arte collocata nell'Oratorio di San Lorenzo, Palermo.

## ***Lo Sposalizio della Vergine di Raffaello***

Lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello Sanzio non è solo una delle opere più conosciute dell'artista, ma anche di tutta la storia dell'arte. Realizzata nel 1504, questa pala d'altare rappresenta il matrimonio tra la Vergine Maria e San Giuseppe (Fig. 14). Questo dipinto rispondeva ad una domanda di mercato stabilita da Perugino, e con esso Raffaello puntava a superare il maestro più anziano nel genere in cui eccelleva. Il pittore cattura l'istante più solenne della cerimonia: lo scambio dell'anello tra Maria e Giuseppe sotto lo sguardo attento del sacerdote. Le figure sono posizionate in una spaziosa piazza rinascimentale, evocando gli studi architettonici di Raffaello sull'urbanistica urbinata. Ogni elemento del dipinto è disposto secondo precisi rapporti proporzionali; tuttavia, la naturalezza delle pose e delle espressioni nasconde questo accurato lavoro di studio. Questo è ulteriormente confermato dal disegno originale, scoperto sotto la pellicola pittorica durante un restauro.<sup>151</sup>

L'opera riporta sul fregio del tempio la firma e il luogo di nascita dell'artista, cioè "RAPHAEL URBINAS", insieme alla data dell'opera "MDIIII". Questi elementi sono collocati ai lati dell'arcata frontale del portico che circonda il tempio. Il giovane pittore posiziona firma e data in una posizione molto evidente, dimostrando il proprio orgoglio sia per l'opera, sia per la sua città natale, ovvero Urbino. Quest'ultima era uno dei centri politici, militari e culturali più importanti della penisola italiana, grazie alla lungimiranza e al mecenatismo di Federico III da Montefeltro (1422-1482) e, successivamente, di suo figlio Guidobaldo da Montefeltro (1472-1508).<sup>152</sup> Ricordando, quindi, la propria terra d'origine nell'iscrizione sul tempio dello *Sposalizio della Vergine*, Raffaello manifesta l'attaccamento alle sue radici culturali proprio nel momento in cui sta per lasciare l'Umbria per dirigersi a Firenze, dove lo attendono nuove esperienze artistiche.<sup>153</sup>

Questo capolavoro venne commissionato da Filippo Albizzini nel 1501 per l'altare della cappella dedicata a San Giuseppe e al Nome di Gesù nella chiesa di San Francesco a Città di Castello. Il committente richiese espressamente che l'opera venisse dipinta da Raffaello, indicando come modelli di riferimento lo *Sposalizio della Vergine* di Perugino.<sup>154</sup>

L'opera di Raffaello, quindi, presenta forti somiglianze con la pala d'altare di analogo soggetto realizzata da Perugino nel 1499, su commissione dei priori della Confraternita di San Giuseppe per la Cappella del Duomo di Perugia, ora conservata al Musée des Beaux-Arts di Caen.

---

<sup>151</sup> Marco ALBERTARIO, *Raffaello*, Milano, Arnoldo Mondadori Arte, 1991, p. 25

<sup>152</sup> Laura PICCHIO LECHI, *Lo Sposalizio della Vergine di Raffaello, Tra fortuna critica e documenti inediti*, Firenze, Leo S. Olschki, 2022, p. 1

<sup>153</sup> Ivi, p. 5

<sup>154</sup> Ivi, p. 12

Quest'opera d'arte si distingue per la sua innovazione rispetto alla tradizione iconografica, la quale solitamente raffigurava la scena dello sposalizio all'interno del tempio, sia nei cicli ad affresco sia nelle tavole. Perugino, invece, ambienta la scena all'aperto e conferisce grande importanza alla visione monumentale del tempio, posizionandolo al centro della composizione. L'edificio sacro, che domina una piazza rialzata da gradoni, è arricchito da protiri con coperture elaborate e sottarchi illuminati da un raggio di luce, sottolineando tutta la sua maestosità.<sup>155</sup>

Inoltre, mentre nel gruppo di figure di Perugino quasi nulla disturba la sensazione di simmetria, Raffaello, al contrario, inserisce un elemento di disordine accuratamente studiato: infatti, la testa del sacerdote è leggermente spostata rispetto all'asse centrale. Uno dei pretendenti respinti, situato a destra, si stacca dal gruppo, bilanciandosi su una gamba e spezzando il ramoscello sul ginocchio piegato.

Il confronto tra i due *Sposalizi della Vergine* permette di confermare il modello che Raffaello tenne presente e di evidenziare le peculiarità stilistiche dei due artisti. Si può così notare come il giovane pittore urbinato fosse già capace di prendere spunto dai grandi del suo tempo, rielaborando motivi iconografici e soluzioni compositive per creare opere del tutto nuove. Infatti, mentre Perugino nello *Sposalizio* dimostra di ispirarsi a motivi del proprio repertorio, adattandoli però a nuovi contesti con piccoli aggiustamenti, Raffaello porta sulla tela le idealità, i miti e le aspirazioni della cultura del Rinascimento maturo.<sup>156</sup>

La prima attestazione dello *Sposalizio della Vergine* di Raffaello si deve a Giorgio Vasari, il quale nella sua biografia dedicata all'artista ne scrive in questi termini:

In San Francesco di quella città fece una tavoletta de lo Sponsalizio di Nostra Donna, nel quale espressamente si conosce lo augumento della virtù sua venire con finezza assottigliando e passando la maniera di Pietro. Nella quale opera è tirato un tempio in prospettiva con tanto amore che è cosa mirabile a vedere le difficoltà che in tale essercizio egli andava cercando.<sup>157</sup>

Nel suo lavoro del 1886 intitolato *Raphael*, lo storico Eugène Müntz è, invece, l'ultimo a documentare dettagliatamente lo *Sposalizio della Vergine* alla fine del XIX secolo. Müntz, nel suo testo, discute approfonditamente sia la commissione dello *Sposalizio della Vergine* di Perugino (1496), sia la sua esecuzione avvenuta dopo il 1500 (Fig. 15). Lo storico si sofferma sul confronto tra questo dipinto e l'opera di Raffaello sullo stesso tema, analizzando le

---

<sup>155</sup> Ivi, p. 14

<sup>156</sup> Pierluigi DE VECCHI, *Lo Sposalizio della Vergine di Raffaello Sanzio*, Milano, Tea, 1996, pp. 32-33

<sup>157</sup> Laura PICCHIO LECHI, *Lo Sposalizio della Vergine di Raffaello, Tra fortuna critica e documenti inediti*, Firenze, Leo S. Olschki, 2022, p. 33

similitudini e le differenze stilistiche tra i due lavori. Müntz mette in evidenza come entrambe le opere, pur trattando lo stesso soggetto, riflettano le diverse sensibilità artistiche dei due maestri, offrendo così un contributo significativo alla comprensione tra gli artisti e delle influenze reciproche nella pittura rinascimentale.<sup>158</sup>

Confrontando i due *Sposalizi*, Müntz nota un'impressionante somiglianza tra le opere di Perugino e Raffaello, ma senza che ciò comporti la classificazione del lavoro di quest'ultimo come una semplice copia o ripetizione. Infatti, Raffaello non ha semplicemente copiato Perugino, così come Perugino non si è limitato a copiare dai suoi predecessori.<sup>159</sup> Entrambi gli artisti hanno reinterpretato il tema con una propria visione e originalità, dimostrando un'evoluzione artistica che va oltre la mera imitazione, arricchendo il soggetto con nuove prospettive e sensibilità.

Ogni volta che si studia lo *Sposalizio* di Raffaello, è giusto richiamare alla memoria quello del Perugino (dipinto dopo l'anno 1500, e non nel 1495, come si è a lungo creduto). Questo confronto è giustificato sia dalle relazioni dell'allievo con il maestro, sia da una somiglianza, a prima vista sorprendente, tra le due composizioni. Tuttavia, a nostro avviso, i termini "ripetizione" e "copia", applicati allo *Sposalizio* del 1504, sono del tutto inaccurati. Raffaello non ha più ripetuto o copiato l'opera del suo maestro di quanto quest'ultimo abbia copiato il *Matrimonio della Vergine* dai suoi predecessori.<sup>160</sup>

All'arrivo a Brescia, l'opera non si integrava affatto con il resto della notevole collezione di famiglia, composta principalmente da pitture lombarde, venete e bresciane, e ne superava la qualità. Questo portò l'anziano Faustino Lechi a concepire l'idea di una teca dedicata e di una cornice architettonica ispirata, probabilmente, alle numerose cornici lignee rinascimentali delle chiese bresciane. Questa soluzione, sebbene innovativa, rifletteva la pratica del conte di consultare le numerose storie artistiche e guide che, come egli stesso ammetteva, teneva a sua disposizione. Queste sono le parole di Lechi nel marzo 1798 a riguardo:

Il quadro, ma il quadro! Sbalordisce, inamora, sorprende e rende estatici tutti quelli che lo riguardano. Non v'è libro che non faccia degli elogi di questo quadro. Io li ho tutti alla mano a quest'ora. Lo visito subito alzato, fo lo stesso prima di andare a letto e passo fra il giorno la maggior parte delle ore col Quadro... Tornando al Raffaello, giacché non posso fare a meno ora, ora penso a fare intagliare una cornice magnifica architettonica della maggior ricchezza per

---

<sup>158</sup> Ivi, p. 58

<sup>159</sup> Ivi, p. 59

<sup>160</sup> Ibidem

riporre tutto entro un armadio chiuso a chiave e perché stia solo e senza compagnia d'altri quadri, giacché non potrebbe resistere a confronto, quantunque sia della seconda maniera.<sup>161</sup>

Far rivivere un'opera del passato rappresenta una delle sfide più audaci per gli operatori culturali. Ricontestualizzare un lavoro storico, permettendogli di generare nuovi significati nel presente, è un'impresa tanto affascinante quanto complessa. Tale impresa potrebbe sembrare impossibile senza l'ausilio delle più sofisticate tecnologie contemporanee.<sup>162</sup>

Recentemente, infatti, un intervento innovativo ha permesso di riportare lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello alla sua sede originaria, utilizzando una replica high-tech dell'opera (Fig. 16). Questo progetto di ricontestualizzazione storico-artistica senza precedenti ha visto l'inserimento di una copia perfetta della tavola all'interno della cornice originale, la quale è stata restaurata appositamente per l'occasione. La replica è il risultato di avanzati processi di acquisizione e stampa 3D, che hanno permesso di creare un clone estremamente fedele all'originale. Dopo 222 anni, infatti, questa tecnologia d'avanguardia ha reso possibile una presentazione che rievoca con precisione l'aspetto che l'opera aveva nel contesto storico del suo tempo.<sup>163</sup> L'operazione è stata realizzata dalla tech company novarese chiamata Haltadefinizione, un'azienda fondata a Novara nel 2005 che fa parte del gruppo Franco Cosimo Panini Editore, la quale ha registrato una crescita notevole nel tempo. Luca Ponzio, il fondatore di Haltadefinizione, afferma:

Haltadefinizione ha messo a punto tecnologie per l'acquisizione digitale e per la riproduzione che offrono la possibilità di esplorare e sperimentare nuove modalità di approccio alla valorizzazione e alla divulgazione dell'arte con un potenziale infinito. Grazie a tali tecnologie, da oggi, oltre all'opera originale da ammirare in tutta la sua bellezza alla Pinacoteca di Brera, ci sarà la sua copia perfetta, ricollocata nel luogo di origine a Città di Castello, per restituire alla comunità un pezzo importante della storia del territorio e, ancora, una seconda copia disponibile in Brera per usi didattici, di studio e anche creativi, per fare quello che sull'originale non si può fare, come, ad esempio, toccare con mano la tridimensionalità della pennellata di Raffaello. Straordinarie opportunità che solo una replica può offrire.

---

<sup>161</sup> Matteo CERIANA, *Intorno allo Sposalizio della Madonna di Raffaello: cornici e allestimenti per un capolavoro 1504-1809*, in *Raffaello giovane a Città di Castello e il suo sguardo*, 2021, p. 135

<sup>162</sup> Sky Arte, *Lo Sposalizio della Vergine di Raffaello "torna a casa" grazie alla tecnologia*, 24 dicembre 2020 <https://arte.sky.it/archivio/2020/12/sposalizio-vergine-raffaello-copia-digitale> (ultimo accesso maggio 2024)

<sup>163</sup> La Repubblica, *Un clone da miliardi di pixel: gli incredibili dettagli dello Sposalizio di Raffaello grazie a un'azienda di Novara*, 12 gennaio 2021 [https://torino.repubblica.it/cronaca/2021/01/12/news/sposalizio\\_vergine\\_hd\\_alta\\_definizione\\_raffaello-282214524/](https://torino.repubblica.it/cronaca/2021/01/12/news/sposalizio_vergine_hd_alta_definizione_raffaello-282214524/) (ultimo accesso maggio 2024)

La tecnica di ripresa, realizzata sull'originale a Milano, ha permesso di rappresentare fedelmente la pennellata di Raffaello, le linee di costruzione, i cretti e tutte le ulteriori caratteristiche distintive dell'opera. La riproduzione tridimensionale dello *Sposalizio della Vergine* è stata ottenuta attraverso l'elaborazione di un'immagine digitale in "gigapixel + 3D", ovvero una tecnica avanzata che permette di creare copie digitali ad altissima risoluzione dei dipinti.<sup>164</sup> Il risultato è una pala d'altare tridimensionale con una precisione nell'ordine della decina di micron, capace di riportare alla luce non solo l'immagine dell'opera, ma anche il tocco del pennello e la matericità del colore applicato sulla superficie, comprese le imperfezioni. In altre parole, una vera e propria copia gemella del dipinto di Raffaello, ulteriormente avvicinata all'originale grazie all'applicazione dell'antica cornice lignea dorata.<sup>165</sup> Inoltre, la digitalizzazione di questo capolavoro ha richiesto quindici giorni di elaborazione informatica, producendo un unico file TIF di ben 1,13 terabyte. Per coloro che attraverseranno il portale di San Francesco a Città di Castello, si offrirà ora una prospettiva del tutto simile a quella che un visitatore della chiesa avrebbe potuto apprezzare nel XVI secolo.<sup>166</sup>

L'amministratore delegato di Franco Cosimo Panini Editore, Lucia Panini, ha commentato in questo modo la replica del capolavoro di Raffaello:

L'acquisizione dello *Sposalizio della Vergine*, il capolavoro di Raffaello conservato alla Pinacoteca di Brera, si inserisce nel progetto "L'arte impossibile" con il quale ci siamo posti l'ambizioso obiettivo di realizzare repliche perfette dei grandi capolavori della pittura creando, di ogni opera, sia la fedelissima copia fisica, sia la riproduzione digitale ad altissima risoluzione. Due dimensioni che, integrandosi a vicenda, espandono infinitamente la missione di chi come noi, da decenni, realizza opere facsimilari. Divulgare e diffondere la conoscenza delle opere d'arte e allo stesso tempo preservarne lo stato di conservazione erano gli stessi intenti che avevano guidato mio padre, agli inizi degli anni Novanta, a pubblicare una inedita edizione in facsimile della *Bibbia* di Borso d'Este. Oggi le tecnologie di alta definizione permettono un passaggio ulteriore, rendono possibile quello che fino a qualche anno fa si poteva solo sognare: riprodurre l'opera d'arte in più copie e poterla ricollocare nel luogo per cui era stata commissionata.<sup>167</sup>

---

<sup>164</sup> Ibidem

<sup>165</sup> Sky Arte, *Lo Sposalizio della Vergine di Raffaello "torna a casa" grazie alla tecnologia*, 24 dicembre 2020 <https://arte.sky.it/archivio/2020/12/sposalizio-vergine-raffaello-copia-digitale> (ultimo accesso maggio 2024)

<sup>166</sup> Arte.it, *Lo Sposalizio della Vergine di Raffaello (clonato) torna a casa*, 2020 <http://www.arte.it/calendario-arte/perugia/mostra-lo-sposalizio-della-vergine-di-raffaello-clonato-torna-a-casa-73559> (ultimo accesso maggio 2024)

<sup>167</sup> Ibidem

Inoltre, un altro clone dello *Sposalizio della Vergine* sarà donato da Franco Cosimo Panini Editore e da Haltadefinizione alla Pinacoteca di Brera. Questo gesto mira a promuovere scopi didattici ed educativi, offrendo anche uno strumento prezioso per il monitoraggio continuo dello stato di conservazione dell'opera. Ciò consentirà nel tempo di individuare eventuali variazioni di forma e colore, contribuendo così alla sua preservazione a lungo termine.<sup>168</sup>

Di notevole menzione sono anche le parole di Giuseppe Sterparelli, ovvero l'ideatore e l'organizzazione dell'evento riguardante il clone dello *Sposalizio*:

Vedo questa operazione non come una riproduzione, benché assolutamente perfetta, di un'opera d'arte, ma come la chiave per riattivare connessioni dimenticate e sempre più necessarie. L'Umbria di Raffaello esiste ancora ed è nelle sue architetture silenziose, nel profilo delle colline che rende armonici gli orizzonti, nell'eco di Piero della Francesca, che guarda il vicino confine oltre il Tevere; grazie al lavoro di Haltadefinizione si potrà entrare nella chiesa di San Francesco e, voltando gli occhi verso l'altare di San Giuseppe, ritrovare ancora una ragazza di paese che guarda assorta lo *Sposalizio della Vergine*, come cinquecento anni fa.<sup>169</sup>

Oggi, con la ricollocazione del capolavoro di Raffaello in Umbria, la tecnologia si imbatte nella storia aprendo nuove possibilità per eventuali valorizzazioni future. Per celebrare questo evento, la facciata gotica della chiesa di San Francesco, ancora molto simile a quella che Raffaello vide nel 1504, è stata animata con proiezioni di immagini del dipinto (Fig. 17). All'interno della chiesa, inoltre, una particolare illuminazione ha isolato l'opera tridimensionale all'interno della cornice ottocentesca, creando un'atmosfera indubbiamente suggestiva.<sup>170</sup> A fare da *trait d'union*, le visite sono state arricchite dalla diffusione dell'orchestrazione del compositore Leone d'Oro Salvatore Sciarrino, cittadino onorario di Città di Castello. Questa composizione, ispirata al *Deuxième année de Pèlerinage* di Franz Liszt e dedicata proprio allo *Sposalizio della Vergine*, ha accompagnato i visitatori, creando un'esperienza multisensoriale.<sup>171</sup>

Comunque, la creazione di copie e di repliche delle opere d'arte non è una pratica che nasce al giorno d'oggi. Infatti, a testimonianza della fortuna critica dello *Sposalizio*, le fonti documentano l'esistenza di diverse copie pittoriche, metà delle quali hanno un'ubicazione

---

<sup>168</sup> Arte.it, *Lo Sposalizio della Vergine di Raffaello (clonato) torna a casa*, 2020 <http://www.arte.it/calendario-arte/perugia/mostra-lo-sposalizio-della-vergine-di-raffaello-clonato-torna-a-casa-73559> (ultimo accesso maggio 2024)

<sup>169</sup> Ibidem

<sup>170</sup> Artribune, *Lo Sposalizio di Raffaello è tornato in Umbria. Ma solo in 3D*, 9 gennaio 2021 <https://www.artribune.com/arti-visive/2021/01/raffaello-umbria-3d-sposalizio/> (ultimo accesso maggio 2024)

<sup>171</sup> Ibidem

attualmente sconosciuta. Tra le copie rintracciabili, merita particolare menzione quella pregevole realizzata da Giovanni Andrea Urbani nel 1606 per l'Oratorio di San Giuseppe a Urbino, dove era originariamente conservata nella cappella dello *Sposalizio*. Attualmente, questo dipinto si trova presso Casa Santi a Urbino.<sup>172</sup>

Anche Tommaso Lancisi ha realizzato una copia dell'opera d'arte presa in esame, la quale è conservata nella chiesa di San Paolo a Caprese Michelangelo. Giuseppe Molteni, dopo aver restaurato lo *Sposalizio* di Raffaello nel 1858, ne ha eseguito una copia di dimensioni 113 x 173 cm, attualmente in una collezione privata. Questa copia riproduce fedelmente lo stato dell'opera dopo il restauro, con l'eccezione dell'accentuazione delle passamanerie dorate sulle vesti del sacerdote, di San Giuseppe e della Vergine.<sup>173</sup>

Nella chiesa di Sant'Agostino a Città di Castello si conserva un'altra copia, databile all'ultimo ventennio del XVII secolo. Si tratta di una tavola rettangolare, non centinata, con dimensioni molto simili all'originale. Inoltre, anche Elia Volpi ha realizzato un'ulteriore copia dello *Sposalizio*, anch'essa in una collezione privata. Questa tavola, di dimensioni ridotte rispetto all'originale (65,6 x 94 cm), è in ottimo stato di conservazione e si distingue per una gamma cromatica più olivastra. Infine, un'ultima copia si trova sull'altare della cappella dell'Ospizio del Gran San Bernardo, realizzata da un autore ottocentesco ancora ignoto.<sup>174</sup>

---

<sup>172</sup> Laura PICCHIO LECHI, *Lo Sposalizio della Vergine di Raffaello, Tra fortuna critica e documenti inediti*, Firenze, Leo S. Olschki, 2022, p. 64

<sup>173</sup> Ivi, p. 65

<sup>174</sup> Ibidem



Fig. 14 – Raffaello Sanzio, *Sposalizio della Vergine*, 1504, Olio su tavola, 170 x 117 cm, Pinacoteca di Brera, Milano



Fig. 15 – Perugino, *Lo Sposalizio della Vergine*, 1502-04, Olio su tavola, 234 x 186 cm, Musée des Beaux-Arts, Caen



Fig. 16 – Riproduzione 3D dello *Sposalizio della Vergine* di Raffaello, Chiesa di San Francesco, Città di Castello.



Fig. 17 – Proiezioni di immagini dello *Sposalizio della Vergine* sulla facciata gotica della chiesa di San Francesco a Città di Castello, foto di Enrico Milanese, 2021.

## Capitolo 3

### I casi di sostituzione della scultura originale con una copia

#### *Le porte bronzee del Battistero di San Giovanni a Firenze*

Le porte più celebri nella storia dell'arte sono probabilmente le porte del Battistero di Firenze, in particolare la Porta Nord (Fig. 18) e la Porta del Paradiso (Fig. 19), realizzate da Lorenzo Ghiberti per il Battistero di Firenze. Queste due opere costituiscono un elemento periodizzante e rappresentano in tutti i manuali la transizione dal tardogotico al Rinascimento.

Il 23 novembre 1403, Lorenzo Ghiberti sottoscrisse il contratto per la creazione della Porta Nord del Battistero di San Giovanni a Firenze. Questo incarico fu il risultato del concorso indetto nel 1401 dall'Arte di Calimala, ovvero la corporazione dei mercanti di tessuti responsabile da secoli della gestione del Battistero.<sup>175</sup> In occasione di questo concorso, fu richiesto ai partecipanti di plasmare una formella raffigurante l'iconografia del *Sacrificio di Isacco*.<sup>176</sup> Il tema fu scelto appositamente dai giudici per valutare la competenza di ciascuno nelle "difficoltà dell'arte, per essere storia che ci va dentro paesi, ignudi, vestiti et animali", come scrive Giorgio Vasari nella biografia di Ghiberti nell'edizione del 1568 delle *Vite*.<sup>177</sup>

Il concorso per la realizzazione delle formelle del Battistero rappresenta un momento emblematico nella storia dell'arte fiorentina all'inizio del Quattrocento. Questo evento è universalmente riconosciuto come un punto di svolta cruciale, segnando la transizione tra il Medioevo e il Rinascimento. Le formelle di Ghiberti e di Brunelleschi, che raffigurano entrambe il *Sacrificio di Isacco*, sono le uniche testimonianze rimaste del concorso: le opere di altri partecipanti come Jacopo della Quercia, Francesco di Valdambrino e Niccolò Lamberti sono andate perdute. Queste due opere, quindi, incarnano al massimo livello le tendenze artistiche destinate a inaugurare il Rinascimento.<sup>178</sup>

La competizione è ben documentata grazie a due testimonianze eccezionali: quella del vincitore, Ghiberti, che ne parla nella sua autobiografia, e quella di Antonio Manetti, grande ammiratore e biografo di Filippo Brunelleschi. Sebbene entrambe le prospettive non siano

---

<sup>175</sup> Francesca INTERGUGLIEMI, *Le porte del Battistero di Firenze, il capolavoro di Lorenzo Ghiberti*, 1 giugno 2023, <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/le-porte-del-battistero-di-firenze-capolavoro-di-lorenzo-ghiberti> (ultimo accesso giugno 2024)

<sup>176</sup> Eloise M. ANGIOLA, *Gates of Paradise and Florentine Baptistry*, in «The Art Bulletin», Vol. 60, No. 2, 1978, p. 248

<sup>177</sup> Aldo GALLI, *Ghiberti*, in «Art e Dossier», n. 290, Firenze, Giunti Editore, 2012, p. 6

<sup>178</sup> Antonio PAOLUCCI, *Le porte del Battistero di Firenze alle origini del Rinascimento*, Modena, Panini, 1996, p.

imparziali, confrontando le due versioni risulta possibile ricostruire i fatti con verosimiglianza. Secondo Ghiberti, i partecipanti alla competizione furono sette, tutti originari della Toscana. Oltre a Lorenzo Ghiberti e Filippo Brunelleschi, vi furono figure note nella storia dell'arte, come i senesi Jacopo della Quercia, Francesco di Valdambriano e il fiorentino Niccolò Lamberti. Presero parte anche Simone da Colle Val d'Elsa e l'Arentino Niccolò Spinelli, di cui oggi si hanno poche informazioni.<sup>179</sup>

Il confronto tra Brunelleschi e Ghiberti, messo in particolare rilievo e divenuto quasi leggendario, è emblematico per le distinte visioni artistiche che i due maestri presentarono nel concorso, entrambe innovative per l'epoca. Attualmente, questo storico confronto può essere ammirato da vicino presso il Museo del Bargello a Firenze, dove le due celebri formelle sono custodite.<sup>180</sup>

Da un lato, Lorenzo Ghiberti si dedica alla rivitalizzazione della tradizione gotica, reinterpretandola e adattandola ai gusti moderni dell'epoca. Dall'altro, Filippo Brunelleschi propone una visione unitaria e profonda dello spazio, in cui il rilievo diventa una "scatola spaziale" che, come già in Giotto, ospita un'azione drammatica. Questo confronto non solo riflette le diverse correnti artistiche in competizione, ma prefigura anche la nascita del Rinascimento, con le sue innovazioni nella rappresentazione dello spazio e della forma.<sup>181</sup>

Alla fine, prevalse Ghiberti, il quale narrò l'episodio nei suoi *Commentarii*, redatti tra il 1452 e il 1455, offrendo la propria visione degli eventi.<sup>182</sup> Egli, infatti, scrisse "Mi fu concessa la palma della victoria da tutti i periti e da tutti quelli si provarono mecho [...]. A tutti parve avessi passato gl'altri, senza veruna exceptione". Manetti, scrivendo intorno al 1480, quando i protagonisti della vicenda erano ormai deceduti da tempo e non c'era rischio di contraddizioni, racconta che Ghiberti e Brunelleschi si condividevano l'incarico permise a Ghiberti di assicurarsi l'intera commissione. L'ammirazione per il grande architetto potrebbe aver portato il biografo a enfatizzare alcuni aspetti del racconto, ma il fatto che l'unica formella sopravvissuta, oltre a quella del vincitore, sia proprio quella di Brunelleschi (mentre le altre furono probabilmente

---

<sup>179</sup> Aldo GALLI, *Ghiberti*, in «Art e Dossier», n. 290, Firenze, Giunti Editore, 2012, p. 6

<sup>180</sup> Francesca INTERGUGLIEMI, *Le porte del Battistero di Firenze, il capolavoro di Lorenzo Ghiberti*, 1 giugno 2023, <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/le-porte-del-battistero-di-firenze-capolavoro-di-lorenzo-ghiberti> (ultimo accesso giugno 2024)

<sup>181</sup> Antonio PAOLUCCI, *Le porte del Battistero di Firenze alle origini del Rinascimento*, Modena, Panini, 1996, p. 12

<sup>182</sup> Francesca INTERGUGLIEMI, *Le porte del Battistero di Firenze, il capolavoro di Lorenzo Ghiberti*, 1 giugno 2023, <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/le-porte-del-battistero-di-firenze-capolavoro-di-lorenzo-ghiberti> (ultimo accesso giugno 2024)

rifuse per recuperare il prezioso metallo) potrebbe indicare l'esistenza di un sostegno filobrunelleschiano tra i giurati.<sup>183</sup>

L'artista apparve ai commissari come il più idoneo a garantire il pieno successo del progetto, e i Consoli di Calimala dimostrarono una notevole lungimiranza nella loro scelta. Per una somma di quasi ventiduemila fiorini e attraverso ventuno anni di ininterrotta dedizione (dal 1403, anno del primo contratto, fino alla Pasqua del 1424, quando la Porta fu solennemente inaugurata), Lorenzo Ghiberti riuscì a portare a termine un'opera senza eguali in Italia, sia per la modernità dello stile, sia per la qualità tecnica.<sup>184</sup>

La struttura della Porta Nord, tre metri di larghezza per cinque di altezza, reitera lo schema della Porta Sud realizzata da Andrea Pisano: ventotto formelle sono distribuite su sette fasce; le cinque superiori raffigurano delle scene narrative, mentre le due inferiori presentano le figure singole. Ghiberti offrì una chiara simbologia teologica rappresentando gli episodi della vita di Cristo. Nelle scene raffigurate, San Giovanni Battista e il rito del battesimo assumono un ruolo centrale: attraverso il sacramento del battesimo, il Peccato Originale viene cancellato e il neofita entra ufficialmente nella comunità ecclesiastica.<sup>185</sup>

È verosimile che vi sia una distanza temporale di circa dieci, forse quindici anni, tra le formelle dell'*Annunciazione* (Fig. 20) e della *Natività* (Fig. 21) e quelle che raffigurano *La cacciata dei mercanti dal Tempio* o *L'entrata di Cristo in Gerusalemme*. Le prime sono caratterizzate da un'eleganza ancora acerba e da un certo convenzionalismo nella rappresentazione degli elementi naturalistici e architettonici, mentre le seconde manifestano una ben diversa maestria nel dominio dello spazio e del movimento. Si osservano, infatti, architetture complesse e scenografiche, composizioni dense e affollate, personaggi immersi in azioni tumultuose e un marcato senso della profondità ambientale. Nonostante ciò, l'eleganza melodiosa di Ghiberti riesce a conferire una coerenza stilistica a tutte le formelle della Porta, dalla prima all'ultima, evitando dissonanze e disomogeneità. Anche sotto questo profilo, la prima Porta di Ghiberti emerge come un capolavoro di eccezionale rilevanza nella storia dell'arte occidentale.<sup>186</sup>

---

<sup>183</sup> Aldo GALLI, *Ghiberti*, in «Art e Dossier», n. 290, Firenze, Giunti Editore, 2012, p. 7

<sup>184</sup> Antonio PAOLUCCI, *Le porte del Battistero di Firenze alle origini del Rinascimento*, Modena, Panini, 1996, p. 12

<sup>185</sup> Eloise M. ANGIOLA, *Gates of Paradise and Florentine Baptistery*, in «The Art Bulletin», Vol. 60, No. 2, 1978, p. 245

<sup>186</sup> Antonio PAOLUCCI, *Le porte del Battistero di Firenze alle origini del Rinascimento*, Modena, Panini, 1996, p. 13

L'artista, però, opta per una soluzione distinta nell'incorniciare le scene, inserendole entro una cornice polilobata: egli introduce una decorazione con tralci d'edera e piccoli animali, visibili soltanto attraverso un'osservazione dettagliata (Fig. 22).<sup>187</sup>

L'inaugurazione dell'opera si tenne il 19 aprile 1424. Inizialmente, essa fu collocata sull'ingresso orientale, di fronte al Duomo e divenne immediatamente motivo di orgoglio collettivo per Firenze, una città da sempre attenta al valore civico e simbolico dei suoi edifici pubblici.<sup>188</sup>

La porta rimase in quella posizione per meno di trent'anni, fino a quando non venne sostituita dalla seconda porta che Ghiberti realizzò per il Battistero fiorentino, la quale fu appellata «del Paradiso» da Michelangelo. L'origine del nome, infatti, sembra risalire ad un commento fatto proprio dall'artista, riportato con lievi variazioni in diverse fonti antiche. Il famoso racconto di Vasari narra che un giorno, mentre Michelangelo si trovava davanti alle porte di Ghiberti, un compagno gli chiese cosa ne pensasse. Michelangelo rispose che le porte erano così belle da essere degne di servire come le Porte del Paradiso. Attorno agli anni '70, alcuni studiosi hanno messo in discussione il significato della leggenda di Michelangelo: hanno identificato l'origine del nome in una più antica tradizione architettonica medievale, specificamente nell'esistenza di una porta-paradiso associata con la Cattedrale.<sup>189</sup>

Per la Porta del Paradiso non fu bandito alcun concorso; l'incarico per la creazione dei battenti dell'ultimo ingresso del Battistero fu affidato direttamente a Ghiberti con contratto del 2 gennaio 1425.<sup>190</sup> Egli adottò un approccio completamente nuovo rispetto alla sua opera precedente: per illustrare gli episodi del racconto dell'Antico Testamento, decise di creare dieci rilievi di grandi dimensioni, ciascuno con forma quadrangolare (Fig. 19).<sup>191</sup> Questi dieci pannelli narrativi iniziano con la Creazione di Adamo ed Eva e proseguono con le storie di Caino e Abele, Noè, Abramo, Giacobbe ed Esaù, Giuseppe, Mosè, per concludersi con l'incontro tra Salomone e la Regina di Saba.<sup>192</sup>

---

<sup>187</sup> Francesca INTERGUGLIEMI, *Le porte del Battistero di Firenze, il capolavoro di Lorenzo Ghiberti*, 1 giugno 2023, <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/le-porte-del-battistero-di-firenze-capolavoro-di-lorenzo-ghiberti> (ultimo accesso giugno 2024)

<sup>188</sup> Aldo GALLI, *Ghiberti*, in «Art e Dossier», n. 290, Firenze, Giunti Editore, 2012, p. 21

<sup>189</sup> Eloise M. ANGIOLA, *Gates of Paradise and Florentine Baptistery*, in «The Art Bulletin», Vol. 60, No. 2, 1978, p. 242

<sup>190</sup> Antonio PAOLUCCI, *Le porte del Battistero di Firenze alle origini del Rinascimento*, Modena, Panini, 1996, p. 14

<sup>191</sup> Francesca INTERGUGLIEMI, *Le porte del Battistero di Firenze, il capolavoro di Lorenzo Ghiberti*, 1 giugno 2023, <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/le-porte-del-battistero-di-firenze-capolavoro-di-lorenzo-ghiberti> (ultimo accesso giugno 2024)

<sup>192</sup> Eloise M. ANGIOLA, *Gates of Paradise and Florentine Baptistery*, in «The Art Bulletin», Vol. 60, No. 2, 1978, p. 245

Nella sua autobiografia, Ghiberti attribuisce a sé stesso la decisione di quel profondo rinnovamento: “Mi fu data licentia io la conducesti in quel modo ch’io credessi tornasse più perfettamente e più ornata e più ricca”.<sup>193</sup> In effetti, forte dell’esperienza acquisita con le formelle di Siena, Ghiberti avrà fatto notare ai suoi committenti che nel 1425 era ormai tempo di abbandonare le vecchie cornici a lobi e punti, così come l’idea di riutilizzare, dopo tanto tempo, il *Sacrificio di Isacco* del concorso del 1401. Questo cambiamento nella composizione ridefinisce ancora una volta le relazioni tra opera, spazio e spettatore, risolvendo anche le contraddizioni presenti nella Porta Nord.<sup>194</sup>

In primo piano, le figure emergono in maniera evidente e, talvolta, l’alto rilievo assume una forma quasi completamente scolpita, sporgendo oltre la cornice. Questo contribuisce ad una maggiore profondità nella composizione, dove lo spessore delle figure si riduce gradualmente fino a diventare sottile, con uno spessore di pochi millimetri.<sup>195</sup>

La Porta del Paradiso venne pensata per essere letta da una certa distanza, infatti Ghiberti scrisse:

Furono istorie dieci, tutte in casamenti, colla ragione che l’occhio gli misura, e veri in modo tale [che], stando remoti da essi, appariscono rilevati. Si veggono le figure che sono propinque apparire maggiori e le remote minori, come addimosta il vero.<sup>196</sup>

La dichiarazione di Ghiberti rappresenta una manifestazione programmatica di una concezione del rilievo pienamente rinascimentale, anche se la visione del Rinascimento di Ghiberti risulta notevolmente diversa da quella di Donatello e possiede un carattere altamente personale. Mentre Donatello infonde costantemente al suo dialogo con l’antichità un’impronta drammatica e orientata verso l’espressionismo, il classicismo di Ghiberti mira ad un’eleganza aulica e ad un equilibrio compositivo ottimale. La sua ricerca di un’armonia superiore si esprime attraverso i panneggi, che risultano fluenti, solenni ed essenziali, e costituiscono un elemento distintivo della sua opera.<sup>197</sup>

Tra la firma del contratto nel 1425 e l’inaugurazione dell’opera completata nel 1452, si colloca il periodo più significativo della storia artistica fiorentina, caratterizzato da eventi fondamentali

---

<sup>193</sup> Aldo GALLI, *Ghiberti*, in «Art e Dossier», n. 290, Firenze, Giunti Editore, 2012, p. 34

<sup>194</sup> Ibidem

<sup>195</sup> Francesca INTERGUGLIEMI, *Le porte del Battistero di Firenze, il capolavoro di Lorenzo Ghiberti*, 1 giugno 2023, <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/le-porte-del-battistero-di-firenze-capolavoro-di-lorenzo-ghiberti> (ultimo accesso giugno 2024)

<sup>196</sup> Aldo GALLI, *Ghiberti*, in «Art e Dossier», n. 290, Firenze, Giunti Editore, 2012, p. 34

<sup>197</sup> Ibidem

come la realizzazione della Cappella Brancacci, la costruzione della cupola di Santa Maria del Fiore, i primi lavori di Piero della Francesca e il consolidamento del Rinascimento figurativo. Considerando che il cantiere di Ghiberti per la Porta del Paradiso non solo riflette, ma anche promuove la vasta trasformazione artistica di quegli anni cruciali, è evidente quanto sia prezioso comprendere la cronologia interna dell'opera. Questo tema, infatti, ha occupato a lungo la critica, portando a risultati talvolta divergenti, e offre una chiave interpretativa fondamentale per apprezzare appieno il ruolo dell'opera nel contesto della sua epoca.<sup>198</sup> Si può affermare che le più antiche formelle sono *La Creazione, Il lavoro dei progenitori, le Storie di Abramo* e *le Storie di Esaù e Giacobbe*, tutte realizzate negli anni '30 del Quattrocento.<sup>199</sup>

La Porta fu completata nel 1452, quindi a Ghiberti ci vollero ben ventisette anni per realizzarla. Come detto in precedenza, si decise di installare i nuovi battenti sull'ingresso orientale del Battistero, sostituendo quelli con le *Storie di Cristo* che erano stati posizionati solo trent'anni prima. Questa operazione, complessa e costosa, non fu motivata da considerazioni iconografiche, ma piuttosto dall'ammirazione straordinaria suscitata dalla nuova opera di Ghiberti.<sup>200</sup> La bellezza della porta fu ritenuta così eccezionale, infatti, che si decise di collocarla sull'ingresso principale di fronte al Duomo, il *Paradisium*. Le porte risultavano intercambiabili perché tutte aderivano ad un tema comune. Ogni porta ci mostra una via verso il Portale del Paradiso. In questo modo, le porte dell'Antico Testamento erano appese al portale orientale quando Michelangelo si trovava davanti al Battistero di Firenze.<sup>201</sup>

Nessuno ha compreso la grandezza storica della Porta del Paradiso con la stessa lucidità di Giorgio Vasari, il quale, oltre un secolo dopo, ne interpretò perfettamente il significato come documento emblematico di un'epoca. Vasari colse con acume la perfezione tecnica, la varietà, il decoro, la leggerezza e la grazia che caratterizzano quest'opera. Questo è il suo giudizio finale:

Nella quale opera, da per sé e tutta insieme, si conosce quanto il valore e lo sforzo d'uno artefice statuario possa nelle figure quasi tonde, in quelle mezze, nelle basse e nelle bassissime, operare con invenzione ne' componimenti delle figure, e stravaganza nell'attitudini delle femmine e ne' maschi, e nelle varietà di casamenti, nelle prospettive, e nell'avere nelle graziose arie di ciascun

---

<sup>198</sup> Antonio PAOLUCCI, *Le porte del Battistero di Firenze alle origini del Rinascimento*, Modena, Panini, 1996, p. 17

<sup>199</sup> Ibidem

<sup>200</sup> Francesca INTERGUGLIEMI, *Le porte del Battistero di Firenze, il capolavoro di Lorenzo Ghiberti*, 1 giugno 2023, <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/le-porte-del-battistero-di-firenze-capolavoro-di-lorenzo-ghiberti> (ultimo accesso giugno 2024)

<sup>201</sup> Eloise M. ANGIOLA, *Gates of Paradise and Florentine Baptistery*, in «The Art Bulletin», Vol. 60, No. 2, 1978, p. 248

nesso parimenti osservato il decoro di tutta l'opera; nei vecchi la gravità, nei giovani la leggiadria e la grazia. Ed in vero si può dire che questa opera abbia la sua perfezione in tutte le cose, e che ella sia la più bell'opera del mondo, e che si sia vista mai fra antichi e moderni.<sup>202</sup>

Le porte, sia nelle loro versioni originali che in copia, si trovano ancora oggi nei luoghi in cui furono originariamente collocate. Questo consente di comprenderle non solo nella loro luce, prospettiva e dimensione originarie, ma anche all'interno del sistema di relazioni che le connette tra loro, e ciascuna di esse all'edificio di cui fanno parte. In particolare, esse si integrano nel complesso del Battistero e del Duomo, con cui mantengono un dialogo architettonico, nonché con il contesto urbano che le circonda.<sup>203</sup>

La Porta del Paradiso è stata restituita alla contemplazione pubblica alla fine del 2012 nel Museo dell'Opera del Duomo, dopo un restauro di incomparabile complessità, protrattosi per un periodo di ventisette anni, lo stesso lasso di tempo voluto per realizzarla. Questo intervento ha scongiurato la totale rovina della doratura. L'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, sotto la direzione dell'Opera di Santa Maria del Fiore, ha condotto l'opera di restauro, resa possibile grazie ai finanziamenti del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e al sostegno dell'Associazione Friends of Florence.<sup>204</sup>

La Porta Sud del Battistero di Firenze, la più antica delle tre imponenti porte in bronzo ed oro, fu realizzata quasi sette secoli fa, tra il 1330 e il 1336, da Andrea Pisano, ovvero uno dei più importanti artisti del XIV secolo, nonché discepolo e collaboratore di Giotto (Fig. 23).<sup>205</sup>

Così descrive l'artista Timothy Verdon, Direttore del Museo dell'Opera del Duomo:

Di Andrea di Pontedera o «de Pisis» o «Pisano», non ci sono informazioni prima dell'importantissima commissione per la porta del Battistero. La risposta più ragionevole a questa domanda è che sia stato raccomandato dal maggiore artista del tempo, Giotto di Bondone, con il quale Andrea collaborerà negli anni seguenti per le sculture del campanile, del cui cantiere assumerà la direzione alla morte di Giotto nel 1337. Tale ipotesi è tanto più persuasiva per l'evidente dipendenza di Andrea dell'arte di Giotto nelle scene di vita di San Giovanni della porta.

---

<sup>202</sup> Antonio PAOLUCCI, *Le porte del Battistero di Firenze alle origini del Rinascimento*, Modena, Panini, 1996, p. 20

<sup>203</sup> *Ivi*, p. 7

<sup>204</sup> Francesca INTERGUGLIEMI, *Le porte del Battistero di Firenze, il capolavoro di Lorenzo Ghiberti*, 1 giugno 2023, <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/le-porte-del-battistero-di-firenze-capolavoro-di-lorenzo-ghiberti> (ultimo accesso giugno 2024)

<sup>205</sup> Anna BALZANI, *Al Museo dell'Opera del Duomo di Firenze la Porta Sud di Andrea Pisano*, 28 gennaio 2020, <https://www.florenceisyou.com/2020/01/al-museo-dellopera-del-duomo-di-firenze-la-porta-sud-di-andrea-pisano/> (ultimo accesso giugno 2024)

Nell'impostazione narrativa, nelle composizioni, nella costruzione delle figure e nei drappaggi, Andrea è alunno di Giotto.<sup>206</sup>

Andrea Pisano, conosciuto come il «maestro delle porte», eseguì ventotto formelle per la Porta Sud. L'ordine di lettura delle scene segue una sequenza dall'altro verso il basso e da sinistra verso destra, articolandosi in un totale di venti episodi. L'artista ha sapientemente disposto tutti gli episodi relativi alla predicazione e alla vita pubblica di San Giovanni Battista sul battente sinistro, mentre sul battente destro ha collocato le scene del martirio e degli eventi postumi. Ne risulta un dittico di perfetto equilibrio, che rappresenta in modo equamente significativo i due aspetti principali della storia di San Giovanni: il suo ruolo di profeta e quello di martire.<sup>207</sup>

Le venti scene sono incorniciate da otto figure allegoriche delle Virtù. È importante notare che le Virtù raffigurate sono otto, e non sette come ci si aspetterebbe dall'elenco canonico. Per riempire lo spazio nel settore quadripartito del battente destro, Andrea Pisano ha ideato una figura aggiuntiva: l'Umiltà. Quest'ultima, ispirata dalla vita ascetica di San Giovanni, che vestiva pelli di cammello, si nutriva di locuste sulle rive del Giordano e si dichiarava indegno di portare i sandali del Salvatore, rappresenta un'invenzione audace che non solo arricchisce la composizione, ma risolve anche un potenziale squilibrio compositivo.<sup>208</sup>

Commissionata dalla prestigiosa Arte di Calimala, la corporazione dei mercanti, la Porta Sud è un colosso con un peso di circa 8 tonnellate, un'altezza di 4 metri e 94 centimetri, e una larghezza di 2 metri e 95 centimetri. Per la complessa fusione dell'intelaiatura delle due ante, fu necessario avvalersi dell'abilità dei rinomati fonditori veneziani, Leonardo di Avanzo e i suoi collaboratori.<sup>209</sup>

Di certo non si può ignorare l'impatto della soluzione stilistica adottata dall'artista. La cornice mistilinea, un elemento decorativo di derivazione gotico-francese, tradizionalmente impiegato in lavori orafi di piccola scala, viene qui ampliata e applicata su larga scala. Pisano utilizza questa cornice come un contorno preciso ed elastico per le ventotto figure dorate, ottenendo una sequenza narrativa armoniosa e rigorosa. La serietà del contenuto è bilanciata dall'eleganza del perimetro polilobo. Questa scelta stilistica rappresenta una novità nel panorama artistico:

---

<sup>206</sup> Ibidem

<sup>207</sup> Antonio PAOLUCCI, *Le porte del Battistero di Firenze alle origini del Rinascimento*, Modena, Panini, 1996, p. 10

<sup>208</sup> Ibidem

<sup>209</sup> Olga MUGNAINI, *Firenze, il Battistero: anche la Porta Sud entra nel museo dell'Opera del Duomo*, 6 dicembre 2019, <https://www.lanazione.it/firenze/cronaca/restauro-porta-battistero-8f562b3a> (ultimo accesso giugno 2024)

per la prima volta, un ciclo scultoreo viene organizzato con la stessa naturalezza e coerenza logica che Giotto aveva già introdotto nei suoi capolavori ad Assisi e in Santa Croce.<sup>210</sup>

Il progetto di restauro ebbe inizio nel 1978 con la Porta del Paradiso, proseguendo dal 1978 al 2012. Successivamente, si concentrò sulla Porta Nord dal 2013 al 2015 e, infine, sulla Porta Sud dal 2016 al 2019. Il restauro della Porta Sud di Andrea Pisano coinvolse un'equipe di quattordici restauratori, oltre ad esperti scientifici e tecnici.<sup>211</sup>

Il restauro svolto a partire dal 2003 prende il nome di “Progetto Battistero”: è un'iniziativa di ricerca multidisciplinare che da diverse anni si concentra principalmente sulle Porte Sud e Nord del Battistero di Firenze. Il progetto è nato in risposta ad una richiesta avanzata ai Laboratori Scientifici dell'Opificio delle Pietre Dure, con l'obiettivo di sviluppare un sistema di monitoraggio ambientale sui monumenti fiorentini, con particolare attenzione agli effetti degli inquinanti.<sup>212</sup> Questo progetto è stato avviato con l'installazione di modelli metallici, chiamati “targhette”, sulle Porte Nord e Sud, insieme all'installazione delle apparecchiature per la raccolta delle polveri necessarie alle analisi. Nell'ottobre 2003, al termine di un periodo di esposizione di nove mesi, è stata effettuata una prima raccolta di campioni da ciascuna delle targhette metalliche. Successivamente, nell'aprile 2004, è stata prelevata una seconda serie di campioni.<sup>213</sup> Già dopo un periodo di esposizione relativamente breve, il risultato dello studio fa notare significative alterazioni della superficie metallica, legate alla formazione di nuclei di corrosione e all'accumulo di particolato atmosferico. Le “targhette” presentano un aspetto verdastro e la causa risiede nella formazione di idrossicloruri<sup>214</sup> di rame.<sup>215</sup>

Relativamente al particolato atmosferico depositato sulla superficie metallica, si riscontra principalmente la presenza di idrocarburi pesanti, particelle carboniose e, presumibilmente, gesso, i quali contribuiscono a conferire alla superficie una tonalità grigiastrea. Inoltre, sotto illuminazione con luce UV, emergono piccoli frammenti di fibre caratterizzati da una marcata fluorescenza.<sup>216</sup>

La conservazione della doratura sulle formelle è caratterizzata da una notevole eterogeneità: alcune presentano un deposito consistente di oro, mentre altre mostrano una copertura

---

<sup>210</sup> Antonio PAOLUCCI, *Le porte del Battistero di Firenze alle origini del Rinascimento*, Modena, Panini, 1996, p. 10

<sup>211</sup> Ibidem

<sup>212</sup> Piero TIANO, Carla PARDINI, *Impatto ambientale: monitoraggio sulle Porte bronzee del Battistero di Firenze*, Firenze, Nardini Editore, 2005, p. 11

<sup>213</sup> Ivi, p. 17

<sup>214</sup> L'idrossicloruro, o alluminio cloridrato, è un sale d'alluminio facilmente solubile in acqua.

<sup>215</sup> Piero TIANO, Carla PARDINI, *Impatto ambientale: monitoraggio sulle Porte bronzee del Battistero di Firenze*, Firenze, Nardini Editore, 2005, p. 44

<sup>216</sup> Ibidem

discontinua e, in alcuni casi, addirittura molto lacunosa. In particolare, i rilievi sporgenti nella parte inferiore della Porta evidenziano segni di usura, attribuibili al contatto frequente con le mani, le quali hanno rimosso sia la doratura che la patina di ossidazione del bronzo.<sup>217</sup>

In seguito alle indagini diagnostiche preliminari, con particolare riferimento alle analisi termografiche che hanno rivelato diverse criticità strutturali, è stato eseguito un intervento di pulizia mediante tecniche di nebulizzazione e micro-vaporizzazione. Le superfici dorate ad amalgama di mercurio sono state successivamente sottoposte a trattamento mediante ablazione laser.<sup>218</sup> Le aree non dorate del fronte, il retro e i bordi dei battenti sono state sottoposte a diversi metodi di pulitura meccanica. Tra questi, la crio sabbiatura (o pulitura criogenica) si è rivelata particolarmente efficace nella fase di rifinitura. Questa tecnica utilizza il ghiaccio secco combinato con aria compressa per rimuovere residui di materiali di deposito e alterazioni, specialmente nelle zone di difficile accesso.<sup>219</sup>

Grazie a queste copie, quindi, sono stati permessi la sostituzione ed il restauro delle Porte del Battistero di San Giovanni.<sup>220</sup> Inoltre, sono state finanziate, con un milione e mezzo di euro, dall'Opera di Santa Maria del Fiore, con il contributo di Choichiro Motoyama<sup>221</sup> la Porta del Paradiso e con il sostegno della Guild of the Dome Association la Porta Nord (Fig. 25). L'accordo con Motoyama, che avrebbe versato 800.000 lire per una replica di alto livello utilizzando i calchi originali al fine di sostituire definitivamente il capolavoro, includeva come contropartita il diritto di ottenere una copia aggiuntiva fusa per uso personale.<sup>222</sup> Questa replica rimase a Firenze, chiusa in una cassa di legno, per ben trent'anni. Enrico Marinelli, figlio di Aldo e fondatore della Guild of the Dome Onlus, un'associazione no-profit nata per sostenere e promuovere l'Opera di Santa Maria del Fiore a livello globale, suggerì a Motoyama di far viaggiare le repliche delle porte in tutto il mondo. Questo progetto mirava a promuovere

---

<sup>217</sup> Olga MUGNAINI, *Firenze, il Battistero: anche la Porta Sud entra nel museo dell'Opera del Duomo*, 6 dicembre 2019, <https://www.lanazione.it/firenze/cronaca/restauro-porta-battistero-8f562b3a> (ultimo accesso giugno 2024)

<sup>218</sup> Nicoletta GRAZIANO, *Le tre porte del Battistero di Firenze tornano insieme, al Museo del Duomo*, 18 dicembre 2019, <https://www.exibart.com/arte-antica/le-tre-porte-del-battistero-di-firenze-tornano-insieme-al-museo-del-duomo/> (ultimo accesso giugno 2024)

<sup>219</sup> Ibidem

<sup>220</sup> *Il Battistero*, <https://www.frilligallery.com/it/baptistry.php> (ultimo accesso giugno 2024)

<sup>221</sup> Choichiro Motoyama fu un pioniere del retail giapponese, noto per aver introdotto in Estremo Oriente alcuni dei marchi di moda europei più prestigiosi. Negli anni '60, è stato il primo a portare in Giappone brand come Gucci, Hermès, Loewe e Ferragamo. Grazie ad un costante impegno nello studio e a frequenti viaggi, Motoyama ebbe affinato un gusto raffinato per i beni di lusso, arricchendo i suoi negozi con autentici tesori del design, come accessori in cristallo Baccarat, orologi Patek Philippe e gioielli Asprey.

Fonte: <https://www.japantimes.co.jp/life/2010/10/14/people/fashion-retailer-choichiro-motoyama/>

<sup>222</sup> Olga MUGNAINI, *Firenze, il Battistero: anche la Porta Sud entra nel museo dell'Opera del Duomo*, 6 dicembre 2019, <https://www.lanazione.it/firenze/cronaca/restauro-porta-battistero-8f562b3a> (ultimo accesso giugno 2024)

Firenze, il Rinascimento e soprattutto l'Opera del Duomo stessa attraverso la sua associazione.<sup>223</sup>

Le repliche commissionate da Motoyama hanno compiuto un viaggio dal 2012 al 2016: inizialmente, sono state esposte a Mumbai presso il Doctor Bhau Daji Lad Museum, contribuendo alla prima mostra in India dedicata al Rinascimento e a Firenze, intitolata «Florence – the city as the crucible of arts».

La prima porta replicata nel 1990 fu la Porta del Paradiso: fu realizzata utilizzando calchi fedelissimi dell'opera originale, creati subito dopo la Seconda Guerra Mondiale e appartenenti ad Aldo Marinelli. La seconda replica, quella della Porta Nord, è stata realizzata attraverso un imponente lavoro di ricerca e innovazione, poiché non esistevano calchi dell'originale e non era possibile crearne. Il laborioso lavoro di fonderia ha richiesto circa tre anni, dal 2013 al 2016.<sup>224</sup>

Il Battistero di San Giovanni, dunque, costituisce un raro esempio di evoluzione storico-artistica che, attraverso le sue tre porte bronzee, narra al mondo il passaggio dal Gotico al Rinascimento, anticipando persino il Barocco. Questa struttura rappresenta una testimonianza eloquente di come la civiltà umana abbia progressivamente abbandonato l'età medievale per abbracciare un'epoca di illuminismo e modernità, il cui impatto permane profondamente nella nostra società contemporanea.

---

<sup>223</sup> *Il Battistero*, <https://www.frilligallery.com/it/baptistry.php> (ultimo accesso giugno 2024)

<sup>224</sup> *Ibidem*



Fig. 18 – Lorenzo Ghiberti e collaboratori, La *Porta Nord* del Battistero di San Giovanni, 1401-1424, Bronzo dorato, 506 x 387 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Firenze.



Fig. 19 – Lorenzo e Vittore Ghiberti, La *Porta del Paradiso* del Battistero di San Giovanni, 1425-1452, Bronzo dorato, 520 x 310 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Firenze.



Fig. 20 - Lorenzo Ghiberti, La *Porta Nord* del Battistero di San Giovanni, dettaglio dell'*Annunciazione*, 1401-1424, Bronzo dorato, 506 x 387 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Firenze.



Fig. 21 - Lorenzo Ghiberti, La *Porta Nord* del Battistero di San Giovanni, dettaglio della *Natività*, 1401-1424, Bronzo dorato, 506 x 387 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Firenze.



Fig. 22 - Lorenzo Ghiberti, *La Porta Nord* del Battistero di San Giovanni, dettaglio cornice con lucertola, 1401-1424, Bronzo dorato, 506 x 387 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Firenze.



Fig. 23 - Andrea Pisano, *La Porta Sud* del Battistero di San Giovanni, copia, 1329-1336, Bronzo dorato, 577 x 428 cm, Firenze.

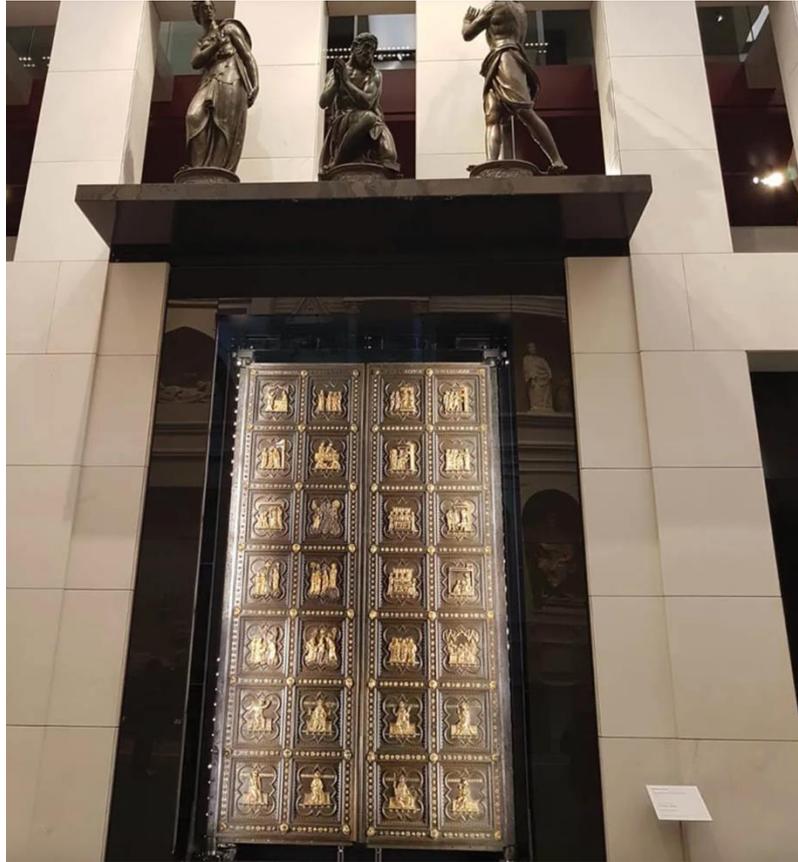


Fig. 24 - Andrea Pisano, *La Porta Sud* del Battistero di San Giovanni, 1329-1336, Bronzo dorato, 577 x 428 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Firenze.



Fig. 25 – Choichiro Motoyama e Aldo Marinelli davanti alla replica delle Porte del Paradiso il giorno dell'inaugurazione nel maggio 1990.

## ***La statua di Marco Aurelio a Roma***

Nato nel 121 d.C. a Roma o, secondo alcuni, a Cordova, Marco Aurelio proveniva da una famiglia di grande ricchezza e di alta posizione sociale: il bisnonno, il nonno e il padre, che perse da bambino, avevano tutti ricoperto cariche importanti. La madre si occupò della sua educazione, scegliendo per lui i migliori maestri e tenendolo sempre con sé. Adottato in seguito da Antonino Pio su volontà di Adriano, si trasferì nella casa di Antonino; dalle lettere di quegli anni indirizzate a Frontone, suo maestro di retorica, emerge l'immagine di un giovane indulgente, solerte, devoto al precettore fino all'adulazione e concentrato a raffinare il suo stile. La sua esistenza privilegiata, quindi, lo preservò da compagnie sfrenate e licenziose e da cattivi esempi.<sup>225</sup>

Inizialmente, la statua è stata associata all'Imperatore Costantino: questa identificazione può essere fatta risalire al X secolo ed è probabilmente di origine carolingia. La scelta di Costantino offriva un nome abbastanza famoso da essere generalmente riconosciuto, un nome cristiano, che richiamava un'epoca in cui Costantinopoli era un satellite di Roma e non una rivale. L'identificazione della statua con figure diverse da Costantino non iniziò fino al XV secolo. L'Umanesimo affrontò il problema in modo scientifico piuttosto che simbolico, e partendo da attribuzioni a Commodo e Settimio Severo, gli studiosi si avvicinarono gradualmente alla soluzione corretta, arrivando alla risposta esatta intorno al 1470.<sup>226</sup>

Ma che cosa rappresenta la statua dell'uomo che visse a Roma circa 2000 anni fa? Descrive la sua dottrina o la sua azione? Per rispondere a queste domande si può riflettere sullo stoicismo romano, il quale aveva scelto come suo nume tutelare Eracle, ovvero il dio che compì fatiche a beneficio dell'umanità: la statua di Marco Aurelio incarna proprio questa immagine, cioè di un imperatore che per secoli è rimasto nel cuore della città di Roma.<sup>227</sup> Dopo la sua morte, Marco Aurelio fu divinizzato e ricevette l'epiteto di *Prus*; gli furono dedicati, inoltre, un tempio e un sacerdozio. La sua immagine venne posta tra i Penati, ovvero le divinità protettrici di molte famiglie e, oltretutto, una statua dorata fu eretta in suo onore nel Senato.<sup>228</sup>

La statua di Marco Aurelio, basandosi sugli elementi ritrattistici, può essere datata tra il 160-161 d.C. e un periodo successivo (Fig. 26). Ha dimensioni colossali, quasi il doppio rispetto alla realtà: questa caratteristica la rende simile alle altre statue equestri citate nei Cataloghi

---

<sup>225</sup> Alessandra MELUCCO VACCARO, Anna MURA SOMMELLA, *Marco Aurelio: storia di un monumento e del suo restauro*, Milano, Silvana Editoriale, 1989, p. 40

<sup>226</sup> James S. ACKERMAN, *Marcus Aurelius on the Capitoline Hill*, in «Renaissance News», Vol. 10, No. 2, 1957, p. 71-73

<sup>227</sup> Alessandra MELUCCO VACCARO, Anna MURA SOMMELLA, *Marco Aurelio: storia di un monumento e del suo restauro*, Milano, Silvana Editoriale, 1989, p. 49

<sup>228</sup> Ivi, p. 120

Regionari, note come *equi magni*. La superficie in bronzo era originariamente ricoperta da uno strato d'oro, una pratica comune a Roma sin dalla prima metà del II secolo a.C. Tuttavia, le parti della doratura che sono giunte fino a noi non sono probabilmente originali, ma risalgono a vari interventi di restauro effettuati durante il periodo medievale o rinascimentale.<sup>229</sup>

Il cavallo, con forme piuttosto massicce tipiche della razza nordica oppure occidentale, è raffigurato al passo in un movimento composto, quasi frenato dalle briglie tese, oggi perdute, che originariamente erano tenute dalla mano sinistra del cavaliere. La zampa anteriore destra è sollevata e piegata al ginocchio, mentre quella sinistra è appoggiata a terra. Delle due zampe posteriori, quella sinistra è leggermente più avanzata della destra. La posizione semi flessa della zampa posteriore sinistra, che sopporta una minima parte del peso, provoca un sovraccarico sull'arto destro, che appare quindi compresso verso il basso. Nel complesso, comunque, l'andatura riproduce il movimento incrociato degli arti tipico del trotto raccorciato al momento dell'arresto, un passo frequentemente rappresentato dagli artisti romani nelle statue equestri per la sua maestosità e il suo aspetto dinamico e imponente.<sup>230</sup>

Non ci sono informazioni verificabili con certezza riguardo all'antico luogo di collocazione e al tipo di installazione della statua equestre. Poiché la statua non è stata rinvenuta attraverso uno scavo sotterraneo, si ritiene che fosse originariamente collocata sul Celio, nella zona del Laterano. È plausibile affermare che la statua sia stata originariamente eretta per una dedica pubblica, il che suggerisce che il suo luogo originale potrebbe essere stato il Foro Romano o la piazza accanto al tempio dinastico che circondava la Colonna Antonina. La presenza della scultura bronzea al Laterano, dunque, è documentata sin dal X secolo, ma è probabile che fosse presente almeno dalla fine dell'VIII secolo. In quel periodo, Carlo Magno, nell'ambito della sua riprogettazione del *campus Lateranensis*, trasferì davanti al suo palazzo ad Aquisgrana una statua equestre simile, la quale era stata rimossa da Ravenna.<sup>231</sup>

Le prime notizie storiche riguardanti il *Marco Aurelio* risalgono alla vita di Papa Giovanni XIII: si racconta che il pontefice ordinò di appendere per i capelli al cavallo di Costantino il cadavere del prefetto di Roma, di nome Pietro, colpevole di aver guidato una rivolta e di aver incarcerato il Papa. Durante tutto il Medioevo, infatti, si è creduto che la statua raffigurasse l'imperatore Costantino e, probabilmente, questa errata convinzione contribuì alla sua preservazione. Solo

---

<sup>229</sup> Ivi, p. 20

<sup>230</sup> Ibidem

<sup>231</sup> Musei Capitolini, *Stata equestre di Marco Aurelio* <https://www.museicapitolini.org/it/opera/statua-equestre-di-marco-aurelio> (ultimo accesso maggio 2024)

verso la metà del XV secolo, confrontando il volto del cavaliere con le monete imperiali raffiguranti Marco Aurelio, si arrivò alla corretta identificazione della statua.<sup>232</sup>

Tra il 966, quindi l'anno della prima menzione conosciuta della statua, e il 1538, quando il monumento equestre fu trasportato al Campidoglio per ordine di Papa Paolo III e su progetto di Michelangelo, non ci sono documentazioni di alcun spostamento, sebbene in diversi momenti ci siano state delle registrazioni di interventi di restauro o di ripristino vero e proprio.<sup>233</sup>

La storia, però, risulterebbe incompleta senza provare a spiegare perché Michelangelo abbia collocato la statua su un rialzo ovoidale che sorge da un anello di gradini che circonda la piazza e decorato con un motivo stellato a dodici punte. È stato definito un segmento del globo terrestre e una rappresentazione del Caput Mundi (ovvero la designazione medievale per il Campidoglio), il che è plausibile, ma non del tutto convincente.<sup>234</sup> L'antico riferimento potrebbe essere uno scudo romano, il che spiegherebbe sia la sua forma ovale che il fatto che sia rialzato piuttosto che piatto. Il ritratto sullo scudo era un privilegio imperiale nell'antichità e fu poi trasferito a Cristo. La fonte medievale potrebbe essere uno dei diagrammi cosmologici nel *De natura rerum* di Sant'Isidoro, che simboleggia la concordanza del ciclo lunare con altre interpretazioni temporali del numero dodici, in particolare mesi, ore e zodiaco. Questo differisce dalla stella distintiva di Michelangelo solo per il fatto di essere iscritta in un cerchio anziché in un ovale. Così, Marco Aurelio diventa l'eroe romano elevato sul simbolo del cosmo: le sue diverse tradizioni si fondono in una testimonianza del ripristino della dignità e della preminenza romana sotto la Chiesa.<sup>235</sup>

Piuttosto che limitarsi a concepire una semplice collocazione per il monumento, il celebre artista fiorentino lo ha reso il fulcro di un complesso architettonico straordinario, che oggi conosciamo come, appunto, la piazza del Campidoglio.<sup>236</sup> La sua ultima collocazione lì fu su un piedistallo spazioso e ben fatto, fornito da Sisto IV nel 1474; si sa anche che sotto Pio II l'opera fu smontata dal suo vecchio supporto per essere riparata. Potrebbe essere rimasta a terra fino a quando ulteriori riparazioni furono completate sotto Sisto IV e il cavallo e il cavaliere

---

<sup>232</sup> N. JELPO, R. MONTANARI, *La costruzione della copia del monumento equestre di Marco Aurelio*, in «Memorie», 2000, p. 21 <https://www.yumpu.com/it/document/read/22100918/la-costruzione-della-copia-del-monumento-equestre-di-marco-aurelio>, (ultimo accesso agosto 2024)

<sup>233</sup> Alessandra MELUCCO VACCARO, Anna MURA SOMMELLA, *Marco Aurelio: storia di un monumento e del suo restauro*, Milano, Silvana Editoriale, 1989, p. 27

<sup>234</sup> James S. ACKERMAN, *Marcus Aurelius on the Capitoline Hill*, in «Renaissance News», Vol. 10, No. 2, 1957, p. 73-74

<sup>235</sup> Ivi, p. 74

<sup>236</sup> Musei Capitolini, *Stata equestre di Marco Aurelio* <https://www.museicapitolini.org/it/opera/statua-equestre-di-marco-aurelio> (ultimo accesso maggio 2024)

furono collocati sul nuovo piedistallo.<sup>237</sup> C'è una buona ragione per supporre che la statua, sebbene ovviamente in una diversa ambientazione, sia stata fin dall'inizio nel sito del Laterano. Un recente rapporto di scavo suggerisce persino che il suo piedistallo originale possa essere stato scoperto. Il sito in questione si trova sotto l'ospedale di San Giovanni, cioè all'estremità occidentale della piazza.<sup>238</sup> Il maestro Gregorio, che era a Roma alla fine del XII o all'inizio del XIII secolo, afferma nella sua *Narracio* che la statua era originariamente posta su quattro colonne dorate di bronzo davanti all'altare di Giove sul Campidoglio, che Gregorio Magno la fece abbattere e trasferì le colonne a San Giovanni in Laterano e che il popolo romano a sua volta eresse nuovamente il cavallo e il cavaliere di fronte al Palazzo del Laterano.<sup>239</sup>

La presenza del monumento equestre sul Campidoglio, quindi, è effettivamente un enigma. Considerando l'importanza dei Dioscuri, perché Papa Paolo III avrebbe dovuto mettere un ritratto imperiale in un posto d'onore? Perché questo ritratto in particolare era così desiderabile da essere rubato dal Laterano, che lo aveva posseduto per oltre un millennio? Infine, perché, quando Michelangelo Buonarroti fu incaricato di progettare la piazza, gli edifici e persino una base elegante per la nuova acquisizione, non fu richiesto anche a lui di realizzare una statua, un monumento per la Roma cristiana? Queste domande sollevano interrogativi interessanti sulla scelta e sul posizionamento delle sculture, ma i cronisti dell'epoca non riescono a rispondere correttamente perché sono confusi riguardo all'identità del cavaliere. Gli antiquari e le guide assicurano di sapere che si tratta di Marco Aurelio, ma aggiungono che il pubblico è confuso sull'argomento. La guida di Bernardo Gamucci del 1565 è tipica in questo senso:

e nel mezo rinchiugono come in un centro quella famosa statua equestre di Marco Aurelio condottavi dalla Chiesa di San Giovanni Laterano al tempo di Paolo terxo Pont. Ott. Max. laquale è chiamata da' volgari de' nostri tempi il *gran Villano*. Alcuni credono che questa statua sia di Settimio Severo, e altri dicono di Lucio Vero; il che à me non pare, per non s'assomigliare in alcuna parte al vero ritratto delle loro medaglie.<sup>240</sup>

Nell'anno in cui il monumento arrivò al Campidoglio, furono espresse diverse opinioni. Un documento, ovvero un decreto di reclamo del Laterano, identifica correttamente l'Imperatore Marco Aurelio, mentre un altro fa riferimento al consiglio di Michelangelo per la "*reformatione*

---

<sup>237</sup> Philipp PI FEHL, *The Placement of the equestrian statue of Marcus Aurelius in the Middle Ages*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», Vol. 37, 1974, pp. 362-363 (traduzione mia)

<sup>238</sup> Ivi, p. 364

<sup>239</sup> Maestro Gregorio, *Narracio de mirabilibus urbis que uel arte magica uel humano labore sunt condita* in Roberto VALENTINI, Giuseppe ZUCCHETTI, *Codice topografico della città di Roma*, Roma, 1940, pp. 145-147.

<sup>240</sup> James S. ACKERMAN, *Marcus Aurelius on the Capitoline Hill*, in «Renaissance News», Vol. 10, No. 2, 1957, p.

*statue M. Antonii*". Tuttavia, un errore più comune emerge in due diari del 1538: quello di Cola Colleone, che affermava che "il cavallo di Costantino fu messo nella piazza del Campidoglio", e quello di Blasio di Martinelli, che menziona il "*locum Capitolii noviter explanatum cum aequo (sic) aereo Constantini ex Laterano translato*".<sup>241</sup>

Fino a circa vent'anni fa, la statua di Marco Aurelio rappresentava l'unico esempio di statua equestre imperiale giunto fino a noi. La sua straordinaria conservazione e l'importanza delle sedi romane che l'hanno ospitata l'hanno resa, fin dal Medioevo, un centro di interesse per studiosi e viaggiatori. Solo nel 1968, durante gli scavi a Capo Miseno, sono stati trovati i resti di una statua equestre imperiale che, in base alla capigliatura sull'occipite, è stata inizialmente attribuita a Domiziano, ma che successivamente è stata riassegnata all'imperatore Nerva a causa della *damnatio memoriae*. Nel 1979, alcuni pescatori greci hanno recuperato una statua equestre di Augusto dal fondo dell'Egeo. Questi ritrovamenti hanno suscitato grande interesse, stimolando sia pubblicazioni, sia mostre, e hanno portato a una nuova valutazione del significato e dell'importanza di questo tipo di statua.<sup>242</sup>

Il recente restauro della statua di Marco Aurelio ha fornito numerose informazioni sulle tecniche di fusione e sui vari interventi effettuati nel corso dei secoli. La pulizia della superficie bronzea ha restituito al modellato plastico della statua, pur non particolarmente raffinato, la sua originaria vitalità. La documentazione grafica prodotta durante il restauro e la possibilità di osservare la statua da vicino hanno permesso di rilevare una serie di asimmetrie sia nella figura del cavaliere che nel cavallo.<sup>243</sup> Queste le parole di Michele d'Elia, direttore dell'Istituto Centrale per il Restauro dal 1987 al 1991:

Il restauro di un grande monumento come il Marco Aurelio Capitolino è un impegno collettivo e di lunga lena, perché tanti e diversi sono i problemi provocati da una lunga incuria che siamo chiamati a risolvere. Nella continuità dello sforzo volto alla salvezza del più antico e prezioso gruppo equestre della cultura occidentale mi sono trovato a proseguire l'opera iniziata da Giovanni Urbani e Umberto Baldini. [...] La necessità di procedere ad un intervento pilota, emersa sia dall'esame storico e filologico del bronzo, sia dai saperi tecnici, ha evidenziato un altro tratto ricorrente della condizione in cui siamo chiamati ad operare: almeno nel caso del patrimonio archeologico, è quasi impossibile procedere a opere di manutenzione, se non a seguito di un

---

<sup>241</sup> Ivi, p. 71

<sup>242</sup> Alessandra MELUCCO VACCARO, Anna MURA SOMMELLA, *Marco Aurelio: storia di un monumento e del suo restauro*, Milano, Silvana Editoriale, 1989, p. 63

<sup>243</sup> Ivi, p. 103

radicale restauro. La conoscenza acquisita conferma il fatto che il restauro è un momento interno alla ricerca sull'opera e offre occasioni irripetibili di ispezione e di verifica.<sup>244</sup>

Il restauro, quindi, attraverso l'esame diretto della materia stessa dell'opera, ha permesso di verificare le complesse vicende di questo tramando, offrendo l'opportunità di leggere le tracce lasciate nel tempo e di confrontarle con altre fonti, come ad esempio quelle archivistiche, archeologiche ed iconografiche. Pertanto, il restauro non solo ha un fine conservativo, ma svolge anche un compito profondamente conoscitivo: offre occasioni irripetibili di ispezione e di indagine interna, rivelando i segni indelebili che gli eventi e gli interventi umani hanno impresso nell'opera. Si tratta, dunque, di una microstoria che si confronta con la macrostoria degli avvenimenti e dei processi più conosciuti.<sup>245</sup>

Attraverso il restauro si può accedere a un'esplorazione dettagliata e approfondita dell'opera, rivelando informazioni che altrimenti sarebbero nascoste o trascurate. Ogni strato, ogni modifica e ogni segno presente nell'opera racconta una parte della sua storia che il restauratore deve saper leggere e interpretare. Questo processo di lettura e interpretazione arricchisce la comprensione dell'opera stessa e, per di più, contribuisce anche alla conoscenza storica e culturale più ampia, mettendo in luce collegamenti e influenze tra l'opera e il contesto storico in cui è stata creata e modificata.

Un altro aspetto significativo che ha permesso al bronzo equestre di giungere fino a noi in eccezionali condizioni di completezza è che il *Marco Aurelio* non ha mai smesso di svolgere la sua funzione di monumento, come evidenzia la storia delle sue vicende. Non è, quindi, un reperto dimenticato o rovinato, riemerso grazie ad un interrimento e ad una successiva riscoperta. È, invece, un monumento. Anche questo elemento trova conferma nello stato materiale dell'opera, che nel suo stato di conservazione non mostra i danni caratteristici del bronzo sotterrato, ma rivela i segni di una prolungata esposizione all'aperto e le tracce delle numerose modifiche subite nel corso del tempo.<sup>246</sup> Va chiarito, però, che l'integrità del monumento è relativa, poiché ci sono state perdite e lacune, sebbene molte di esse siano state riparate già in tempi antichi. La perdita più significativa è certamente, come anticipato prima, quella della figura del barbaro, che si immagina fosse posizionata sotto la zampa alzata del cavallo. La sua esistenza, come è ben noto, è attestata dalla tradizione medievale del *De Mirabilibus Urbis Romae* e del *Mirabilia Urbis Romae*.<sup>247</sup> Questa figura era già andata perduta

---

<sup>244</sup> Ivi, p. 207

<sup>245</sup> Ivi, p. 211

<sup>246</sup> Ivi, p. 212

<sup>247</sup> Ibidem

nel XV secolo, quando Antonio Averlino, detto il Filarete, realizzò una riproduzione per conto di Papa Paolo II. Questa copia fu donata dal pontefice a Pietro de' Medici e oggi è conservata al Museo Albertinum di Dresda. È molto probabile che la figura originale fosse stata rimossa, per ragioni politiche, dopo la caduta dell'Impero Romano. La rimozione di questo elemento di supporto causò problemi di equilibrio statico alla statua, la quale venne stabilizzata colando una lega a base di piombo, direttamente nella gamba posteriore sinistra. Anche la copia risultava instabile e fu necessario zavorrarla con circa 300 kg di pallini piombo per correggerne il baricentro.<sup>248</sup> Un'altra visione, invece, vede l'introduzione di un barbaro necessariamente minuto nell'opera una questione non obbligatoria. Se mai ci fosse stata una figura sotto lo zoccolo, infatti, probabilmente si trattava di un'aggiunta medievale.<sup>249</sup>

Harold von Roques de Maumont ha suggerito che l'opera, che anche negli anni '50 non era tenuta insieme troppo saldamente (il cavallo e il cavaliere si separavano e sotto la sella del cavaliere si apriva un buco piuttosto spaventoso nella schiena del cavallo), fosse supportata da una struttura di mattoni.<sup>250</sup> Il disegno di Heemskerck, il dipinto di Filippo Lippi e un disegno nel *Codex Escurialensis* mostrano che, anche nella sua nuova collocazione sul piedistallo di Sisto IV, si ritenne saggio sostenere i piedi di Marco Aurelio con due piccole colonne e lo zoccolo sollevato del cavallo con un'asta di ferro.<sup>251</sup> Se, al momento del trasferimento su quel piedistallo, fosse stata disponibile una figura di supporto che si potesse considerare antica, difficilmente la si sarebbe gettata via per sostituirla con un'asta. Essendo abituati allo splendore autoportante della statua nella nobile ambientazione fornita da Michelangelo, il restauro sistino può sembrare insignificante, se non traballante. Tuttavia, se si immagina l'opera nella collocazione medievale qui proposta, quando era sollevata solo di poco su quattro colonne quasi sommerse nel terreno e sostenute da mattoni, e la si confronta con la sua posizione dominante sull'ampio piedistallo di Sisto, sul quale i dispositivi di supporto erano posizionati con

---

<sup>248</sup> N. JELPO, R. MONTANARI, *La costruzione della copia del monumento equestre di Marco Aurelio*, in «Memorie», 2000, p. 26 <https://www.yumpu.com/it/document/read/22100918/la-costruzione-della-copia-del-monumento-equestre-di-marco-aurelio>, (ultimo accesso agosto 2024)

<sup>249</sup> Philipp PI FEHL, *The Placement of the equestrian statue of Marcus Aurelius in the Middle Ages*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», Vol. 37, 1974, p. 366 (traduzione mia)

<sup>250</sup> Harold VON ROQUES DE MAUMONT, *Antike Reiterstandbilder*, Berlino, 1958, pp. 57-59

<sup>251</sup> Philipp PI FEHL, *The Placement of the equestrian statue of Marcus Aurelius in the Middle Ages*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», Vol. 37, 1974, pp. 367 (traduzione mia)

Sul disegno nel codice, vedi Michaelis in Egger, *Codex Escurialensis*, fol. 31, pp. 96-97. Michaelis definisce molto plausibilmente il supporto sotto lo zoccolo del cavallo un'asta di ferro. Il punto riparato sullo zoccolo sollevato del cavallo sarebbe stato il punto dove l'asta faceva il suo collegamento. D'altra parte, non credo che abbia avuto ragione nel descrivere il supporto per i piedi del cavaliere come "Plumpe Stützen".

Un'osservazione più attenta del disegno di Heemskerck, così come del dipinto di Filippo Lippi, mostrerà che i supporti sono in realtà colonne sottili. È inoltre nota una copia del disegno di Heemskerck nel British Museum, in cui i due supporti sono inequivocabilmente definiti come colonne.

sufficiente astuzia da essere quasi impercettibili, si può comprendere che la statua doveva apparire come se fosse stata liberata dalla schiavitù medievale e restaurata alla sua antica gloria, come diceva l'iscrizione sul piedistallo:

SIXTUS IIII PONT. MAX. EQUUM HUNG  
AENEUM VETUSTATE QUASSUM ET IAM  
COLLABENTEM CUM SESSORE M. AURELIO  
ANTONINO RESTITUIT.<sup>252</sup>

Ad ogni modo, nel 1912 il *Marco Aurelio* fu sottoposto ad un'accurata pulizia, tanto interna quanto esterna, in quanto si è dovuto otturare i fori formatisi nel corpo del cavallo e rinforzare con dei sostegni alcune parti indebolite.<sup>253</sup> Durante la Seconda Guerra Mondiale, nel 1940, il monumento fu smontato e trasferito in un luogo sicuro, chiamato *Tabularium*, per proteggerlo dai possibili danni causati dai bombardamenti. Solo alla fine del conflitto, la statua fu riportata nella sua posizione originaria nella piazza.

Ma, le ricerche condotte dall'Amministrazione Comunale a seguito dell'attentato terroristico del 19 aprile 1979 presso il Palazzo Senatorio, hanno rilevato che la statua equestre di Marco Aurelio stava subendo gravi processi corrosivi e presentava una situazione statica preoccupante, soprattutto a causa delle fessurazioni localizzate nelle zampe.<sup>254</sup>

Nel corso degli studi relativi al monumento è emerso, inoltre, un altro tipo di danno, che per le sue caratteristiche può essere attribuito a colpi di fucile sparati frontalmente contro di esso, con l'intento di deturparlo. I fori sono stati sommariamente riparati con toppe di piombo e tre di essi sono particolarmente visibili sul collo, sul mento e sul naso dell'imperatore. Sebbene sia difficile determinare l'esatta circostanza di questo atto vandalico, va notato che, dato lo spessore del bronzo (in media di 5-8 mm), la presenza di un foro passante suggerisce l'utilizzo di un'arma moderna.<sup>255</sup> Questo è il monumento che settantacinque anni fa è stato rimesso sul basamento e lì abbandonato, dopo una rapida rimozione durante il periodo bellico, senza alcun intervento di manutenzione, restauro o ispezione, mentre intorno ad esso si sviluppavano enormi processi di degrado e di inquinamento ambientale. È lo stesso monumento che è stato

---

<sup>252</sup> Ibidem

<sup>253</sup> N. JELPO, R. MONTANARI, *La costruzione della copia del monumento equestre di Marco Aurelio*, in «Memorie», 2000, p. 21 <https://www.yumpu.com/it/document/read/22100918/la-costruzione-della-copia-del-monumento-equestre-di-marco-aurelio>, (ultimo accesso agosto 2024)

<sup>254</sup> Musei Capitolini, *Stata equestre di Marco Aurelio* <https://www.museicapitolini.org/it/opera/statua-equestre-di-marco-aurelio> (ultimo accesso maggio 2024)

<sup>255</sup> Alessandra MELUCCO VACCARO, Anna MURA SOMMELLA, *Marco Aurelio: storia di un monumento e del suo restauro*, Milano, Silvana Editoriale, 1989, p. 237

rimosso dall'Istituto Centrale del Restauro nel gennaio del 1981 e posizionato nella sala-laboratorio del complesso di S. Michele a Ripa.<sup>256</sup>

Dopo un lungo e scrupoloso processo di analisi preliminare per valutare lo stato di conservazione e pianificare gli interventi necessari sulla scultura bronzea, tra il 1981 e il 1987 è stato rimosso lo strato esterno di sporcizia e le vernici applicate nei precedenti restauri. Questo lavoro ha permesso di riportare alla luce ciò che restava della lamina d'oro che originariamente copriva l'intera statua, ripristinando anche la patina naturale dovuta ai prodotti di corrosione del bronzo. Inoltre, sono stati risolti i problemi strutturali del monumento. In quell'occasione sono stati condotti alcuni studi per valutare le cause più pericolose di danneggiamento in diverse condizioni di esposizione.<sup>257</sup>

I lavori di restauro sono stati completati, quindi, alla fine del 1988, segnando un nuovo capitolo nella vita del monumento equestre. La fragilità sia strutturale che superficiale del materiale ha sollevato l'importanza della protezione dei capolavori non esposti in museo. È diventato evidente che, per garantire una tutela adeguata al bronzo antico, è necessario evitare qualsiasi stress termico o meccanico derivante dall'esposizione all'aperto. Nonostante il desiderio diffuso di riportare la statua bronzea al centro della piazza del Campidoglio, si è scelto responsabilmente di optare per la soluzione che comportasse il minor rischio possibile.<sup>258</sup>

A causa della crescente preoccupazione dovuta all'incolumità del monumento, minacciato dai crescenti livelli di inquinamento atmosferico e delle piogge acide, una replica del maestoso gruppo in bronzo dorato è stata eretta sulla Piazza del Campidoglio a Roma a partire dal 1997.<sup>259</sup> Come è noto, la decisione di sostituire la statua equestre di Marco Aurelio con una copia fu determinata in gran parte dall'influenza di Alessandra Melucco Vaccaro, storica e archeologa italiana di grande rilevanza. Il suo contributo non si limitò semplicemente alla creazione di repliche come strumento di protezione preventiva delle opere d'arte all'aperto e come mezzo di studio. Alessandra Melucco Vaccaro ha anche utilizzato esempi significativi di interventi per avviare ricerche approfondite sui materiali da impiegare e sulle tecniche di finitura delle superfici.<sup>260</sup>

---

<sup>256</sup> Ibidem

<sup>257</sup> N. JELPO, R. MONTANARI, *La costruzione della copia del monumento equestre di Marco Aurelio*, in «Memorie», 2000, p. 21 <https://www.yumpu.com/it/document/read/22100918/la-costruzione-della-copia-del-monumento-equestre-di-marco-aurelio>, (ultimo accesso agosto 2024)

<sup>258</sup> Musei Capitolini, *Stata equestre di Marco Aurelio* <https://www.museicapitolini.org/it/opera/statua-equestre-di-marco-aurelio> (ultimo accesso maggio 2024)

<sup>259</sup> N. JELPO, R. MONTANARI, *La costruzione della copia del monumento equestre di Marco Aurelio*, in «Memorie», 2000, p. 21 <https://www.yumpu.com/it/document/read/22100918/la-costruzione-della-copia-del-monumento-equestre-di-marco-aurelio>, (ultimo accesso agosto 2024)

<sup>260</sup> Giuliana CALCANI, *Archeologia e restauro. Storia e metodologia del problema*, in «Archeologia Classica, L'Erma di Bretschneider», Vol. 52, 2001, p. 452

Le tecnologie digitali sono state adottate fin dagli anni '80 per la creazione di modelli virtuali tridimensionali (3D) di formazioni geologiche, siti di costruzione e oggetti semplici. La realizzazione di questi modelli 3D avviene attraverso la raccolta di dati utilizzando tecniche avanzate quali la scansione laser, la luce strutturata e la fotogrammetria. Il processo di elaborazione dei dati segue una pipeline che trasforma i point cloud iniziali in mesh, fino ad ottenere i modelli 3D finali, completi di texture, con cui gli utenti possono interagire mediante apposite piattaforme di visualizzazione.<sup>261</sup> I musei hanno avviato collaborazioni con scienziati dell'imaging e storici dell'arte per la realizzazione di modelli digitali tridimensionali delle proprie collezioni, attraverso l'impiego di tecniche avanzate di modellazione 3D. Tali iniziative si sono concentrate prevalentemente sul medium scultoreo. I modelli 3D a colori delle singole opere d'arte sono solitamente caratterizzati da dimensioni contenute, al fine di consentirne l'hosting su piattaforme web, permettendo così agli studiosi e al pubblico di interagire direttamente con questi modelli digitali.<sup>262</sup>

La crescente preoccupazione per l'integrità del monumento, minacciato dall'aumento dei livelli di inquinamento atmosferico e dalle piogge acide, ha condotto alla decisione esporre una copia all'aperto, preservando l'originale in un ambiente a condizioni climatiche controllate all'interno dei Musei Capitolini. La realizzazione della copia è stata resa possibile grazie al sostegno finanziario della RAS (Riunione Adriatica di Sicurtà) e al lavoro congiunto dell'Istituto Centrale del Restauro e dell'Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.<sup>263</sup>

Questa copia, realizzata con l'ausilio di laser e con un processo a cera persa, è stata accuratamente creata per rispecchiare fedelmente l'originale, utilizzando un sofisticato processo fotogrammetrico per guidare la progettazione e la costruzione di un modello tridimensionale. Successivamente, integrando i dettagli mancanti, è stata forgiata la replica in metallo, garantendo la massima precisione ed autenticità.<sup>264</sup> Per mantenere l'accuratezza dell'originale, la replica ha rispettato in modo attendibile le forme e i volumi senza, però, mimetizzare completamente i segni degli interventi passati sulle superfici. Questi segni, come tasselli, toppe e riparazioni, narrano la storia stessa del monumento originale durante i suoi quasi duemila anni di esistenza. Tuttavia, è stata evitata un'imitazione completa per non creare

---

<sup>261</sup> George R. BENT, David PFAFF, Mackenzie BROOKS, Roxanne RADPOUR, John DELANEY, *A practical workflow for the 3D reconstruction of complex historic sites and their decorative interiors: Florence As It Was and the church of Orsanmichele*, in «Heritage Science», 2022, pp. 1-2 (traduzione mia)

<sup>262</sup> Ivi, p. 2

<sup>263</sup> N. JELPO, R. MONTANARI, *La costruzione della copia del monumento equestre di Marco Aurelio*, in «Memorie», 2000, p. 21 <https://www.yumpu.com/it/document/read/22100918/la-costruzione-della-copia-del-monumento-equestre-di-marco-aurelio>, (ultimo accesso agosto 2024)

<sup>264</sup> Musei Capitolini, *Copia di Marco Aurelio* <http://capitolini.info/noi00001/> (ultimo accesso maggio 2024)

una falsificazione, preservando così l'integrità della narrazione storica del monumento (Fig. 27).<sup>265</sup>

I dati ottenuti dalla restituzione sono stati utilizzati per ricostruire la complessa forma della statua attraverso delle sezioni piatte. Queste sezioni, tagliate da lastre in PVC di 5 mm di spessore con una macchina a controllo numerico, sono state generate da un software che ha convertito i dati fotogrammetrici nei movimenti dell'utensile. Successivamente, tutte le sezioni sono state assemblate su una struttura d'acciaio.<sup>266</sup> A causa della limitata precisione delle sezioni, numerosi dettagli superficiali come vene e rughe della pelle sono andati persi, conferendo al modello un aspetto frammentato. Per correggere questa discrepanza, si è applicato uno strato aggiuntivo di plastilina, spesso 2 mm, che ha uniformato la superficie. Questa operazione ha consentito, inoltre, di eliminare gli effetti frammentati, garantendo un'accurata riproduzione di ogni dettaglio della statua originale.<sup>267</sup>

Durante la creazione della replica, si è anche preso in considerazione il problema della conservazione dell'originale in un contesto museale più adatto rispetto a quello temporaneo. Di conseguenza, è stato individuato un luogo all'interno dei Musei Capitolini adeguato sia in termini di dimensioni, sia di prestigio. La ristrutturazione dei Musei Capitolini è stata avviata, quindi, nel 1997, con l'obiettivo di ospitare degnamente la statua originale.<sup>268</sup>

A partire dal 2005, il *Marco Aurelio* è stato posto in mostra nella suggestiva Esedra di Marco Aurelio, una spaziosa sala concepita dall'architetto Carlo Aymonino. Questa sala si trova nell'area conosciuta come il Giardino Romano, situata all'interno dei Musei Capitolini, ed è stata appositamente creata per ospitare questo monumento insieme ad altre significative opere in bronzo delle collezioni capitoline (Fig. 28).<sup>269</sup>

Il nuovo basamento, frutto della progettazione dell'architetto Francesco Stefanori e della realizzazione dei dispositivi di ancoraggio della statua da parte del Centro di Ricerca Scienza e Tecnica per la Conservazione del Patrimonio Storico-Architettonico dell'Università di Roma "La Sapienza", è stato concepito con l'idea di rompere con la continuità rispetto al piedistallo di Michelangelo. Questa scelta è stata motivata sia per evitare un confronto poco opportuno, sia

---

<sup>265</sup> Ibidem

<sup>266</sup> N. JELPO, R. MONTANARI, *La costruzione della copia del monumento equestre di Marco Aurelio* <https://www.yumpu.com/it/document/read/22100918/la-costruzione-della-copia-del-monumento-equestre-di-marco-aurelio>, p. 22 (ultimo accesso maggio 2024)

<sup>267</sup> Ibidem

<sup>268</sup> Musei Capitolini, *Stata equestre di Marco Aurelio* <https://www.museicapitolini.org/it/opera/statua-equestre-di-marco-aurelio> (ultimo accesso maggio 2024)

<sup>269</sup> Musei Capitolini, *Copia di Marco Aurelio* <http://capitolini.info/noi00001/> (ultimo accesso maggio 2024)

per mettere in evidenza la distinzione tra l'originaria collocazione all'aperto del monumento e la sua attuale esposizione museale.<sup>270</sup>

La statua di Marco Aurelio, fragile e intrisa di storia, è strettamente legata alla Piazza del Campidoglio fin dal momento in cui Michelangelo lo ha inserito come fulcro della sua nuova creazione architettonica. Se si prende in considerazione l'idea di spostare il monumento in una sala museale con un ambiente controllato, questo non avviene per insensibilità o mancanza di comprensione nei confronti dei valori architettonici e storici. È piuttosto una necessità inevitabile, che potrebbe essere superata in futuro con l'avanzamento e l'innovazione degli strumenti disponibili e a seconda degli esiti delle ricerche in corso.<sup>271</sup>

La storia del *Marco Aurelio*, dunque, è una cronaca di interventi attraverso i quali ogni periodo ha cercato di preservare il monumento. Esporre oggi, senza le dovute precauzioni, il più antico e pregiato monumento equestre al mondo all'inquinamento urbano di certo non contribuisce alla causa della protezione del patrimonio all'aperto, che non può essere trasferito in un museo. Piuttosto, potrebbe far credere che tutti i problemi siano stati risolti, rinviando ulteriormente la vera causa del degrado urbano e ambientale.<sup>272</sup>



Fig. 26 – *Statua equestre di Marco Aurelio*, 176-180 d.C., Bronzo dorato, 400 x 230 x 410 cm, Musei Capitolini, Roma.

---

<sup>270</sup> Musei Capitolini, *Stata equestre di Marco Aurelio* <https://www.museicapitolini.org/it/opera/statua-equestre-di-marco-aurelio> (ultimo accesso maggio 2024)

<sup>271</sup> Alessandra MELUCCO VACCARO, Anna MURA SOMMELLA, *Marco Aurelio: storia di un monumento e del suo restauro*, Milano, Silvana Editoriale, 1989, p. 250

<sup>272</sup> *Ibidem*



Fig. 27 – La copia della statua equestre di Marco Aurelio collocata sul Campidoglio.



Fig. 28 - La statua originale conservata al Palazzo dei Conservatori, Musei Capitolini, Roma.

## ***Il David di Michelangelo***

Michelangelo Buonarroti iniziò a scolpire il grande blocco di marmo il 16 agosto 1501 e, dopo due anni e mezzo di lavoro, completò il suo capolavoro: il *David* (Fig. 29). L'artista ricevette dall'Opera del Duomo l'incarico di scolpire una statua raffigurante Davide e Golia. Gli venne imposto di utilizzare un grande blocco di marmo che giaceva inutilizzato presso la Bottega della Cattedrale. Questo blocco era già stato parzialmente lavorato dallo scultore Agostino di Duccio nel 1464 e da Bernardo Rossellino nel 1476, con l'intento di scolpirne una figura gigantesca da collocare sugli sproni tra le tribune dell'abside di Santa Maria del Fiore. Si stima che la lunghezza originale del blocco fosse di circa nove braccia fiorentine.<sup>273</sup>

Un'impronta antropomorfa doveva già delinarsi nel blocco di marmo, se questo si era meritato l'appellativo di *gigante* ancora prima dell'opera di Michelangelo. A turbare ulteriormente l'estetica della pietra, oltre alla sua intrinseca fragilità, vi erano le vene che la solcavano e i numerosi taroli, ovvero piccole cavità che punteggiavano la sua superficie.<sup>274</sup>

La commissione, originariamente di natura religiosa e destinata ad essere collocata su uno degli sproni della cattedrale, fu poi assunta dal Governo della Repubblica di Firenze. La figura del David, infatti, era ritenuta un simbolo appropriato delle virtù del buon governo e della difesa della patria.<sup>275</sup> Come spesso accadeva a Firenze, non si trattava soltanto di un incarico artistico, ma di una questione che coinvolgeva l'intera città.

Il tema, ispirato dalla Bibbia, era stato già interpretato da altri eminenti scultori fiorentini del Rinascimento come Donatello, Ghiberti e Verrocchio. Tuttavia, questi artisti avevano sempre rappresentato il David come un giovane ragazzo raffigurato nel momento successivo alla decapitazione del gigante Golia.<sup>276</sup>

Michelangelo, al contrario, raffigurò l'eroe come un giovane uomo di sedici anni, in conformità al racconto biblico. Il *David*, attento come sempre, osserva il nemico con uno sguardo fermo e risoluto, pronto a lanciare la pietra fatale.<sup>277</sup> Un documento rivela che l'artista, però, aveva studiato il *David* di bronzo di Donatello e un disegno attesta la sua familiarità con quella scultura. Infatti, riferendosi alla vittoria che deve ancora essere conseguita, Michelangelo riprende ed esalta la nudità del *David* di bronzo di Donatello, eliminando tuttavia l'ambiguità

---

<sup>273</sup> Cristina ACIDINI LUCHINAT, *Michelangelo scultore*, Milano, Federico Motta Editore, 2005, p. 70

<sup>274</sup> Ibidem

<sup>275</sup> Uffizi, *Il David di Michelangelo all'Accademia* <https://www.visituffizi.org/it/musei-a-firenze/galleria-dell-accademia/il-david-di-michelangelo/> (ultimo accesso luglio 2024)

<sup>276</sup> Ibidem

<sup>277</sup> Antonio PAOLUCCI, Gary M. RADKE, Franca FALLETTI, *Michelangelo: il David*, Firenze, Giunti Editore, 2014, p.

del giovane parzialmente vestito del suo predecessore.<sup>278</sup> Egli è rappresentato con il sasso nella mano destra e la fionda appoggiata sulla spalla sinistra, pronto a colpire il gigante. È interessante notare che Samuele aveva unto David con un olio conservato in un corno, riconoscendolo come l'eletto del Signore destinato a succedere a Saul sul trono d'Israele. La mano sinistra, che solleva la fionda a breve distanza dalla spalla, sembra catturata nell'atto di sistemare una pietra nella posizione desiderata, come suggerito dal leggero rigonfiamento della striscia ripiegata. Alcuni, tuttavia, sostengono che la fionda sia vuota e che i rilievi visibili rappresentino semplicemente lo spessore del cuoio.<sup>279</sup>

La tensione del giovane pastore, di fronte al temibile avversario che nessuno aveva osato affrontare prima di lui, è magistralmente rappresentata dall'artista con dettagli mirabili: l'intensità dell'espressione negli occhi, i muscoli contratti come se trattenesse il fiato e le vene in rilievo, che paiono realmente pulsare di vita.

La muscolatura impeccabile dell'eroe, la sua imponenza e persino le dimensioni esagerate della testa e delle mani suggeriscono che le sue gesta esprimano la volontà e la potenza divina.

Il *David* è l'eroe vittorioso, è l'atleta della libertà fiorentina, è l'Ercole del mito, è il «gladiatore» d'Israele. Ma il *David* è anche «l'affettuosa fantasia che l'arte mi fece idolo e monarca», come riconoscerà Michelangelo stesso in un sonetto famoso della vecchiaia. Il *David* è la pura bellezza virile che reclama i suoi diritti e che in quel preciso momento della sua vita e del suo stile occupa e signoreggia la mente dell'artista e guida le sue mani.<sup>280</sup>

La lavorazione della figura, così come della fionda, del tronco e della base rocciosa, fu accuratamente pianificata per ottenere diversi livelli di finitura e, di conseguenza, variazioni di chiaroscuro. La superficie della pelle, originariamente liscia e levigata su tutto il corpo, come dimostrano le aree rimaste protette e quasi intatte, contrasta con i trattamenti intenzionalmente ruvidi e rustici applicati alla fionda e al tronco, dove si riscontrano tracce della preparazione per la doratura. Nella folta e abbondante chioma, il chiaroscuro fu creato con rilievi marcati e cavità profonde: Michelangelo non solo desiderava conferirle ricchezza volumetrica e sottile gradazione, ma dovette probabilmente integrare nel suo modellato alcune tracce della “scorza vecchia”, ovvero residui della superficie originale del marmo, risolti con l'effetto del “non-finito”.<sup>281</sup>

---

<sup>278</sup> Ibidem

<sup>279</sup> Cristina ACIDINI LUCHINAT, *Michelangelo scultore*, Milano, Federico Motta Editore, 2005, p. 80

<sup>280</sup> Antonio PAOLUCCI, Gary M. RADKE, Franca FALLETTI, *Michelangelo: il David*, Firenze, Giunti Editore, 2014, p. 11

<sup>281</sup> Cristina ACIDINI LUCHINAT, *Michelangelo scultore*, Milano, Federico Motta Editore, 2005, p. 72

Nonostante il marmo fosse originariamente destinato ad un progetto per Santa Maria del Fiore, non era affatto scontato che la statua sarebbe entrata a far parte degli apparati artistici della cattedrale. La destinazione finale dell'opera fu infatti stabilita solo nella primavera del 1504 da una commissione composta dai più illustri artisti fiorentini dell'epoca, tra cui Leonardo da Vinci, Sandro Botticelli, Giuliano da Sangallo, Cosimo Rosselli, Piero di Cosimo, Filippino Lippi, Andrea della Robbia e Pietro Perugino. Mentre Botticelli era l'unico a favore di collocare il *David* nei pressi del duomo, gli altri membri concordarono che la statua dovesse essere posizionata nella piazza più simbolica di Firenze, davanti al Palazzo dei Signori (oggi noto come Palazzo Vecchio), dove sarebbe divenuta, per usare le parole di maestro Francesco, cioè il primo araldo della Signoria, una vera e propria "insegna". Il valore civico della scultura, radicato in una lunga tradizione fiorentina, risultò predominante rispetto alla sua iconografia religiosa.<sup>282</sup>

Il dibattito che portò alla decisione finale fu estremamente intenso e svelò le tensioni e le rivalità tra gli artisti, influenzate anche dalle passate lotte politiche tra sostenitori e oppositori della famiglia Medici. Giuliano da Sangallo evidenziò i problemi di conservazione dell'opera di Michelangelo, affermando che il marmo era «tenero e cotto e, essendo stato esposto all'acqua, non mi sembrava durabile».<sup>283</sup> Per questa ragione, consigliava una collocazione al coperto, come il cortile interno di Palazzo Vecchio o la loggia dei Lanzi.

Tra il 14 maggio e l'8 giugno 1504 si svolse il complesso trasferimento della statua, operazione che coinvolse oltre quaranta uomini e l'utilizzo di una sofisticata macchina da trasporto, ideata dagli illustri architetti e ingegneri Antonio da Sangallo, Simone del Pollaiuolo detto il Cronaca, Baccio d'Agnolo e Bernardo del Cecca. Durante la prima notte del tragitto, il *David* fu bersaglio di una sassaiola da parte di quattro giovani cittadini, un atto la cui natura resta incerta, sospesa tra il dissenso politico e il semplice vandalismo. Questo episodio segnò il primo di molti danni subiti dall'opera nel corso del tempo.<sup>284</sup>

È noto e documentato dalle cronache dell'epoca che l'intenzione della Signoria era di sostituire il gruppo scultoreo di Donatello raffigurante *Giuditta e Oloferne* (Fig. 30) e per rimediare alla percepita inadeguatezza del *David* in bronzo di Donatello, situato allora nella corte retrostante. Secondo i resoconti degli uditori ufficiali, la presenza di una donna che decapita un uomo era considerata inappropriata, e si riteneva inoltre che la statua fosse stata eretta sotto una cattiva stella, contribuendo ad una battuta d'arresto nella guerra contro Pisa.

---

<sup>282</sup> Ivi, p. 78

<sup>283</sup> Antonio PAOLUCCI, Gary M. RADKE, Franca FALLETTI, *Michelangelo: il David*, Firenze, Giunti Editore, 2014, p. 31

<sup>284</sup> Cristina ACIDINI LUCHINAT, *Michelangelo scultore*, Milano, Federico Motta Editore, 2005, p. 78

Il compito del trasporto della statua fu assegnato ad Antonio Sangallo, rinomato architetto militare. A tal proposito, Vasari annota: «... fecero un castello di legname fortissimo e quella figura coi canapi sospesero a quello, acciò che, scotendosi, non si troncasse, anzi venisse crollandosi sempre, e con le travi per terra piane, con argani la tironno e la misero in opra».<sup>285</sup>

Si citano le parole di Luca Landucci, dal suo testo *Diario Fiorentino*:

14 Maggio MDIV, così gli Spogli dello Strozzi d'un libro di Memorie e Ricordi, si trasse dall'Opera il Gigante di marmo, uscì fuori alle 24 hore, e ruppono il muro sopra la porta tanto che ne potesse uscire, e in questa notte fu gittato certi sassi al Gigante per far male; bisognò fare la guardia la notte, e andava molto adagio e così ritto legato, che ispenzolava che non toccava co' piedi, con fortissimi legni e con grande ingegno, e penò quattro dì a giungere in piazza: giunse a dì 18 in su la Piazza a hore 12, haveva più di 40 houmini a farlo andare, haveva sotto quattro legni unti, e quali si mutavano di mano in mano, e penossi sino a dì 8 Giugno 1504 a posarlo in su la ringhiera, dov'era la Giudite, la quale s'hebbe a levare.<sup>286</sup>

Infine, il 18 maggio il *David* giunse sulla piazza. La sua collocazione accanto all'ingresso della sede del governo amplificava ulteriormente l'effetto: lo sguardo accigliato del David si rivolgeva minacciosamente verso sud, in direzione di Roma, dove i medici in esilio si erano stabiliti per orchestrare il loro ritorno a Firenze.

Soltanto l'8 giugno il *David* fu sollevato sul piedistallo di fronte al Palazzo della Signoria, dove rimase per oltre trecentosessant'anni. La scultura fu decorata sul posto con una parziale doratura che evidenziava «la cigna e 'l broncone e la ghirlanda», quest'ultima costituita da «un filo d'ottone con ventotto foglie di rame».<sup>287</sup> Secondo i documenti di pagamento relativi a questi interventi, possiamo dedurre che la cinghia della fionda e il tronco spezzato dietro alla gamba destra furono effettivamente dorati e apparvero così agli occhi dei fiorentini nel 1504.<sup>288</sup>

Il *David* di Michelangelo trasmetteva i messaggi adeguati: non solo rappresentava una figura maschile, contrariamente alla minacciosamente femminile Giuditta, ma incarnava anche una mascolinità sfacciata e una forza fisica imponente, in netto contrasto con la figura androgina e ancora infantile di Donatello.

Davanti al palazzo del governo, quindi, la statua incarnava le virtù e il coraggio di Firenze, simile ad un eroe greco, rappresentato nella sua completa nudità e nella classica postura del

---

<sup>285</sup> Giorgio VASARI, *Le Vite (1550)*, Torino, Einaudi, 1986, p. 887

<sup>286</sup> Antonio PAOLUCCI, Gary M. RADKE, Franca FALLETTI, *Michelangelo: il David*, Firenze, Giunti Editore, 2014, p.

31

<sup>287</sup> Ivi, p. 32

<sup>288</sup> Ibidem

contrapposto. Con la gamba e il braccio destro tesi e i sinistri piegati, la figura emanava un senso di vita e di movimento.<sup>289</sup> Questo era davvero il rinascimento della bellezza antica, rivestita di un significato pienamente contemporaneo.

Si può immaginare, dunque, lo stupore, l'eccitazione e l'ammirazione che devono aver pervaso la folla l'8 settembre 1504, giorno di festa religiosa, quando l'intera popolazione di Firenze si radunò senza dubbio in Piazza della Signoria per contemplare il *David*, «opera che ha tolto il grido a tutte le statue moderne ed antiche, o greche e latine che elle si fossero».<sup>290</sup>

Nel corso di pochi decenni, il *David* fu sottoposto a una serie di interventi di restauro significativi: nel 1813, Stefano Ricci applicò un trattamento ad encausto; successivamente, nel 1843, Aristodemo Costoli eseguì una pulitura radicale utilizzando una soluzione di acido cloridrico al 50% e strumenti affilati per rimuovere le incrostazioni. Infine, nel 1847, Clemente Papi realizzò un calco a tasselli in gesso della statua, con l'intento di produrre copie in gesso.<sup>291</sup>

Le preoccupazioni riguardanti lo stato di conservazione del *David* risalgono almeno all'epoca del restauro eseguito da Costoli nel 1843, ma solo a partire dalla fine del 1851 tali preoccupazioni si traducono in atti ufficiali. Il primo di questi è una lettera datata 24 ottobre 1851, scritta da Antonio Manetti, direttore generale delle Fabbriche Civili dello Stato, indirizzata al presidente dell'Accademia di Belle Arti, Luca Bourbon del Monte. In questa missiva, Manetti evidenzia i rischi a cui è esposto il capolavoro di Michelangelo, ponendo particolare attenzione ai problemi di stabilità strutturale.<sup>292</sup>

Vent'anni dopo, nel 1866, una commissione presieduta da Luigi Menabrea e formata da tecnici, artisti ed esperti del settore iniziò a considerare l'idea di spostare la statua, principalmente per proteggerla dagli agenti atmosferici che ne compromettevano la conservazione.<sup>293</sup> Tale proposta fu accolta nel 1872, e grazie alla visione del rinomato architetto fiorentino Emilio De Fabris, il luogo designato per accogliere il capolavoro fu la Galleria dell'Accademia di Firenze.<sup>294</sup>

Incasellato in una struttura di legno (Fig. 31), della quale è conservato un modellino nel museo di Casa Buonarroti, la scultura attraversò la città con un viaggio molto lento, durato dal 30 luglio al 10 agosto 1873. Purtroppo, durante lo smontaggio, andò perduto il basamento

---

<sup>289</sup> Uffizi, *Il David di Michelangelo all'Accademia* <https://www.visituffizi.org/it/musei-a-firenze/galleria-dell-accademia/il-david-di-michelangelo/> (ultimo accesso luglio 2024)

<sup>290</sup> Giorgio VASARI, *Le Vite (1550)*, Torino, Einaudi, 1986, p. 887

<sup>291</sup> Cristina ACIDINI LUCHINAT, *Michelangelo scultore*, Milano, Federico Motta Editore, 2005, p. 301

<sup>292</sup> Antonio PAOLUCCI, Gary M. RADKE, Franca FALLETTI, *Michelangelo: il David*, Firenze, Giunti Editore, 2014, p.

32

<sup>293</sup> Ivi, p. 8

<sup>294</sup> Cristina ACIDINI LUCHINAT, *Michelangelo scultore*, Milano, Federico Motta Editore, 2005, p. 301

cinquecentesco, che le relazioni dell'epoca descrivevano in pessime condizioni di conservazione.<sup>295</sup>

Dopo il suo trasferimento nel 1873, la piazza rimase priva del suo simbolo per un lungo periodo. Per colmare lo spazio vuoto di fronte a Palazzo Vecchio, si tentò di utilizzare la fusione in bronzo commissionata nel 1866. Tuttavia, i fiorentini rifiutarono di accettare un *David* di materiale e colore completamente diversi. Di conseguenza, il progetto dovette essere abbandonato.<sup>296</sup>

Venne allestita, inoltre, una mostra di copie a grandezza naturale delle opere michelangiottesche, tra cui quelle conservate a Firenze, con un effetto comparabile a quello delle celebri gipsoteche dei musei Victoria and Albert a Londra e Pushkin a Mosca. Un significativo riassetto museale, preludio dell'attuale disposizione, fu realizzato nel 1909 sotto la direzione del soprintendente e illustre studioso Corrado Ricci. Egli rimosse le copie in gesso e collocò lungo le pareti della navata che conduce alla tribuna i quattro *Prigioni*, originariamente destinati alla tomba di Giulio II, e il *San Matteo*, pensato per il duomo. Successivamente, fu anche aggiunta la *Pietà di Palestrina*, un gruppo marmoreo dalla paternità ancora dibattuta. Questa maestosa sfilata di sculture michelangiottesche, definita un "preludio grandioso" che accompagna il visitatore, rappresenta l'ultimo geniale intervento di mitizzazione del *David*.<sup>297</sup>

Finalmente, però, nel 1910 fu commissionata e collocata una copia al suo posto. Realizzata dallo scultore Luigi Arrighetti, questa replica trovò casa in Piazza della Signoria l'8 settembre del 1910 (Fig. 32 e Fig. 33). Quel giorno segna, quindi, una doppia celebrazione: il posizionamento dell'originale nel 1504 e quello della copia nel 1910.<sup>298</sup>

L'opera fu posta dall'architetto Emilio de Fabris al centro di un'edicola voltata ad abside, simile all'altare eucaristico di una chiesa cattolica. Il *David*, illuminato dalla luce che penetra attraverso i vetri della cupola, si staglia isolato nella sua inquietante bellezza, quasi trasfigurato oltre la dimensione storica. Originariamente simbolo della libertà repubblicana, il profeta biblico è divenuto un'icona dell'immaginario artistico universale: la scultura più sublime del mondo che rappresenta l'uomo più affascinante mai creato.<sup>299</sup>

Un'altra copia del *David* è quella in 3D che ha rappresentato l'Italia all'edizione di Expo a Dubai (Fig. 34). Questa riproduzione è stata creata utilizzando una stampante 3D avanzata, che

---

<sup>295</sup> Antonio PAOLUCCI, Gary M. RADKE, Franca FALLETTI, *Michelangelo: il David*, Firenze, Giunti Editore, 2014, p. 8

<sup>296</sup> Ivi, p. 38

<sup>297</sup> Cristina ACIDINI LUCHINAT, *Michelangelo scultore*, Milano, Federico Motta Editore, 2005, p. 301

<sup>298</sup> Ivi, p. 82

<sup>299</sup> Antonio PAOLUCCI, Gary M. RADKE, Franca FALLETTI, *Michelangelo: il David*, Firenze, Giunti Editore, 2014, p.

permette di mantenere la coerenza stilistica e le dimensioni originali della scultura di Michelangelo. La superficie è stata ulteriormente trattata da esperti restauratori per replicare l'aspetto del marmo.<sup>300</sup>

Prima di questa creazione, attorno ai primi anni 2000 e nel contesto del *Michelangelo Digital Project*, fu realizzata l'acquisizione digitale del David mediante uno scanner laser, che permise la creazione di un modello 3D dettagliato. Questo modello è stato utilizzato per molteplici scopi: come contenitore per l'archiviazione di dati, informazioni e rilievi; come base per calcoli precisi riguardanti il baricentro, il volume, il peso e l'altezza della statua; e come strumento di partenza per simulazioni destinate ad analisi specifiche, quali lo spessore dei depositi o la rugosità superficiale.<sup>301</sup> Sono state effettuate ricognizioni visive che hanno prodotto mappature dettagliate della superficie, identificando quattro tipologie principali: difetti originari del marmo, depositi superficiali, rotture e tracce di lavorazione. Inoltre, è stata studiata la stabilità statica del David, con particolare attenzione alle fessurazioni visibili nelle caviglie e nel tronco d'albero alla base. Verificata la soddisfacente stabilità statica della statua in condizioni ordinarie, l'attenzione si è concentrata sulla superficie, compromessa da vene e taroli intrinseci al marmo, che presentava reintegrazioni risalenti a diverse epoche, una diffusa presenza di gesso, "croste nere", residui di cera e resina, macchine e accumuli di polvere. Per il restauro, è stata adottata una pulitura leggera seguendo il metodo sviluppato dal Settore Restauro Materiali Lapidei dell'Opificio, in collaborazione con esperti scientifici.<sup>302</sup> Questo approccio prevedeva l'applicazione di acqua distillata tramite impacchi di polpa di cellulosa e sepiolite, con l'uso di carta giapponese interposta, e tempi di contatto variabili a seconda delle aree e dei depositi. Tale intervento ha portato ad una significativa attenuazione delle macchie.

Il restauro, completato dalla restauratrice Cinzia Parnigoni nel 2004, ha significativamente migliorato la condizione conservativa del *David*, grazie alla rimozione di gesso e polveri contenenti agenti inquinanti. Dal punto di vista estetico, il marmo ha acquisito una maggiore luminosità e omogeneità, avendo eliminato le striature scure di andamento verticale, le quali creavano un effetto zebra e compromettevano la percezione completa e corretta del modellato michelangiolesco.<sup>303</sup>

La stampa tridimensionale rappresenta una sfida rilevante nel contesto dei diritti di proprietà intellettuale e della responsabilità civile, come evidenziato dal Parlamento Europeo nella

---

<sup>300</sup> Silvia STABILE, *Il David verso Expo Dubai 2021*, 7 maggio 2021 <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/diritto/2021/05/david-expo-dubai-2021/> (ultimo accesso luglio 2024)

<sup>301</sup> Cristina ACIDINI LUCHINAT, *Michelangelo scultore*, Milano, Federico Motta Editore, 2005, p. 302

<sup>302</sup> Ibidem

<sup>303</sup> Ibidem

Risoluzione del 3 luglio 2018. Questo settore ha acquisito un'importanza crescente sul mercato negli ultimi anni, trovando applicazione in ambiti diversificati che spaziano dalla prototipazione industriale alla ricerca archeologica, dalla progettazione architettonica e ingegneristica al design, fino alla creazione di opere d'arte.<sup>304</sup> Tuttavia la tecnologia, seppur portatrice di effetti benefici, può nascondere insidiosi rischi e sollevare specifiche preoccupazioni di natura legale ed etica. Queste questioni emergono sia nell'ambito del diritto della proprietà intellettuale, sia nel contesto della responsabilità civile.<sup>305</sup>

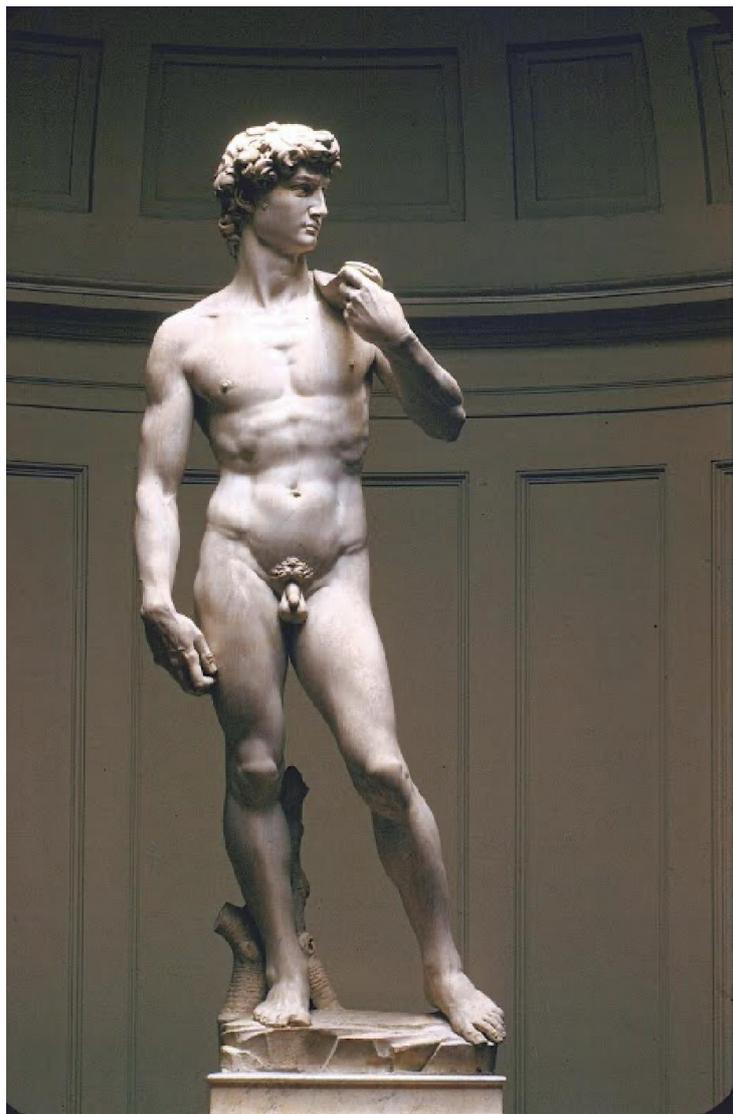


Fig. 29 – Michelangelo Buonarroti, *David*, 1501-1504, Marmo a tutto tondo, 520 cm, Galleria dell'Accademia, Firenze.

---

<sup>304</sup> Silvia STABILE, *Il David verso Expo Dubai 2021*, 7 maggio 2021 <https://www.artribune.com/professionisti-e-professionisti/diritto/2021/05/david-expo-dubai-2021/> (ultimo accesso luglio 2024)

<sup>305</sup> Ibidem



Fig. 30 – Donatello, *Giuditta e Oloferne*, 1453-1457, Bronzo, 236 cm, Palazzo Vecchio, Firenze.

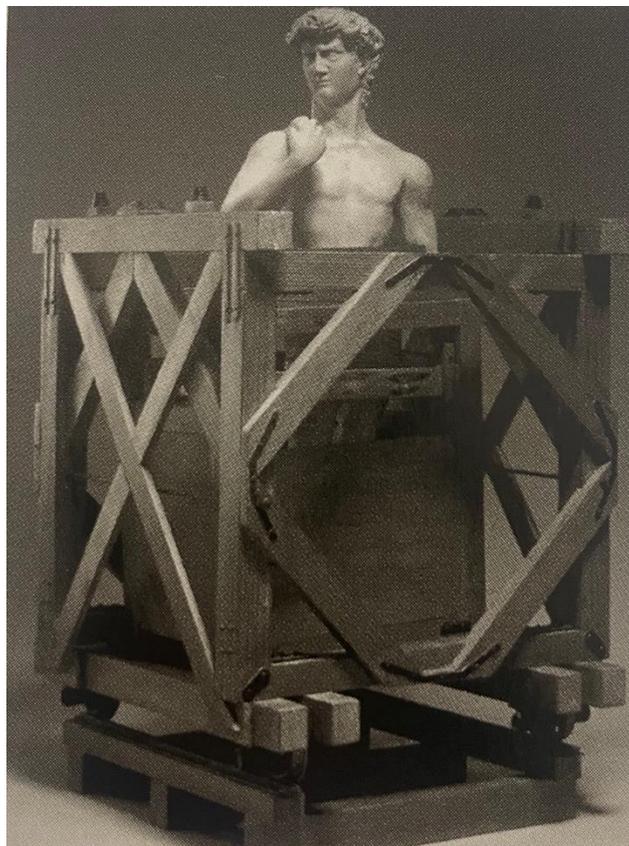


Fig. 31 – Modello dell'armatura lignea che protesse il *David* durante il trasporto su rotaie da piazza della Signoria alla Galleria dell'Accademia.

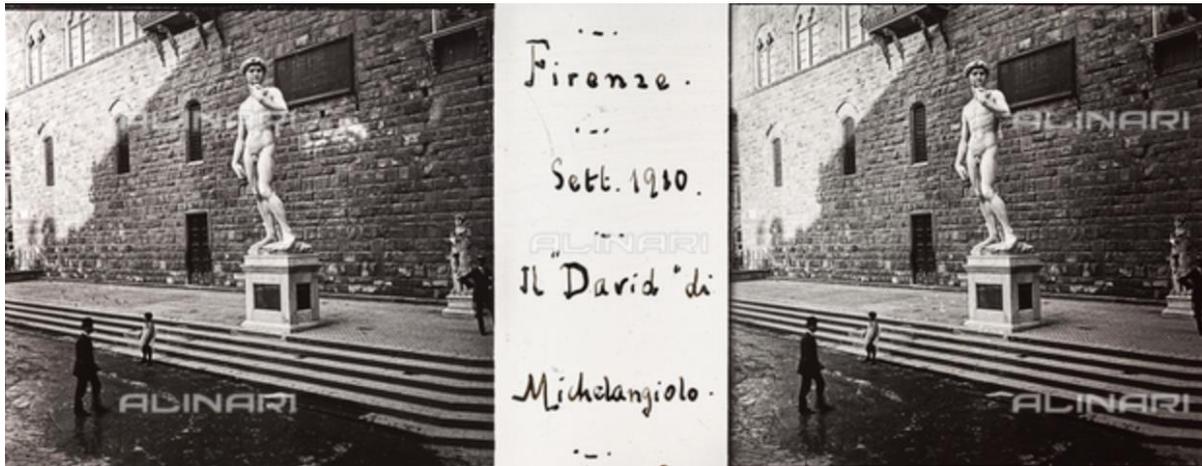


Fig. 32 – Luigi Arrighetti, *David*, copia, 1910, Marmo, Piazza della Signoria, Firenze.



Fig. 33 - Luigi Arrighetti, *David*, copia, 1910, Marmo, Piazza della Signoria, Firenze.



Fig. 34 – Copia del *David* in esposizione all'expo di Dubai, 2021.

## ***Il Colosso di Costantino a Roma***

La monumentale statua di Costantino, datata al IV secolo d.C., rappresenta uno degli esempi più emblematici della scultura romana tardo-antica. Attualmente, di quest'opera grandiosa permangono solo alcuni colossali frammenti marmorei, i quali sono conservati nel cortile del Palazzo dei Conservatori all'interno dei Musei Capitolini (Fig. 35).<sup>306</sup>

I frammenti di marmo pario, attualmente custoditi nei Musei Capitolini, furono scoperti nel 1486 all'interno dell'abside di un edificio che all'epoca si credeva fosse il Tempio della Pace di Vespasiano. Solo all'inizio dell'XIX secolo si è compreso che si trattava, invece, della Basilica di Massenzio, situata lungo la Via Sacra.<sup>307</sup> Si credeva che fossero parti di una statua dell'imperatore Commodo e, a causa della loro straordinaria rilevanza, furono collocati nel Palazzo dei Conservatori durante i lavori di ristrutturazione di tale edificio, eseguiti su progetto di Michelangelo tra il 1567 e il 1569. Il termine "*caput ex colosso Commodi Ant(onini) Aug(usti) alt(itudinis) tricenum cubitum*" non si giustifica con la semplice denominazione del luogo di provenienza, ma sembra derivare da un contesto storico e culturale più complesso, legato all'assimilazione con un'altra figura statuaria di dimensioni sovranaturali, nota dalle fonti letterarie antiche: il Colosso di Nerone. Questo celebre monumento, originariamente eretto per celebrare l'imperatore Nerone, aveva subito modifiche significative dopo la sua caduta in disgrazia. In particolare, le sue fattezze originarie erano state sostituite con quelle dell'imperatore Commodo. Soltanto verso la fine dell'Ottocento, i frammenti vennero riconosciuti come appartenenti a un ritratto colossale dell'imperatore Costantino.<sup>308</sup>

La statua, di dimensioni monumentali, si ergeva imponente alle spalle del Tempio della Pace, noto anche come Foro di Vespasiano, all'interno dell'abside della cosiddetta Basilica di Massenzio, che sovrasta il Foro Romano. Questa basilica, inizialmente edificata per volere dell'imperatore Massenzio, venne successivamente consacrata all'imperatore Costantino, subito dopo la vittoriosa battaglia del Ponte Milvio nel 312 d.C.<sup>309</sup>

---

<sup>306</sup> Musei Capitolini, *In mostra ai Musei Capitolini la ricostruzione del Colosso di Costantino*, 6 febbraio 2024 <https://www.museicapitolini.org/it/notizie/mostra-ai-musei-capitolini-la-ricostruzione-del-colosso-di-costantino> (ultimo accesso luglio 2024)

<sup>307</sup> Exibart, *A Roma è stata ricostruita la Statua colossale di Costantino*, 10 febbraio 2024 <https://www.exibart.com/beni-culturali/a-roma-e-stata-ricostruita-la-statua-colossale-di-costantino/> (ultimo accesso luglio 2024)

<sup>308</sup> Claudio Parisi PRESICCE, *Costantino come Giove: Proposta di ricostruzione grafica del colosso acrolitico dalla Basilica Costantiniana*, in «Bulettno della Commissione Archeologica Comunale di Roma», vol. 107, 2006, p. 128

<sup>309</sup> Thomas VILLA, *Esposta ai Musei Capitolini di Roma la ricostruzione della colossale statua di Costantino*, 30 gennaio 2024 <https://www.tribune.com/arti-visive/archeologia-arte-antica/2024/01/ricostruzione-costantino-statua-musei-capitolini/> (ultimo accesso luglio 2024)

Attualmente sono stati identificati dieci frammenti del Colosso: cinque di questi appartengono agli arti inferiori, tre all'arto superiore destro, uno al torso e l'ultimo è la testa. Il volto della statua colossale di Costantino presenta evidenti segni di rielaborazione. In particolare, la fronte appare chiaramente abbassata sotto la linea dei capelli, risultato di una modifica nella pettinatura. L'intervento di modifica è particolarmente evidente nell'area appiattita e rielaborata davanti alle orecchie, lungo i due profili. Tuttavia, i grandi occhi e le arcate sopracciliari, così come il naso piuttosto prominente e le orecchie, sembrano appartenere al ritratto originale e non mostrano segni di alterazione.<sup>310</sup>

Grazie all'eccezionale ricostruzione a grandezza naturale, ideata e realizzata dalla *Factum Foundation for Digital Technology in Preservation*<sup>311</sup>, sotto la rigorosa supervisione scientifica di Claudio Parisi Presicce<sup>312</sup>, ovvero il Sovrintendente Capitolino ai Beni Culturali, dal 6 febbraio 2024 è possibile contemplare il monumento nella sua completa maestosità nel giardino di Villa Caffarelli, a breve distanza dagli originali marmi antichi (Fig. 36).<sup>313</sup> Proprio Claudio Parisi Presicce commentò che «la ricostruzione del Colosso che oggi presentiamo è un risultato

---

<sup>310</sup> Claudio Parisi PRESICCE, *Costantino come Giove: Proposta di ricostruzione grafica del colosso acrolitico dalla Basilica Costantiniana*, in «Buletino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», vol. 107, 2006, p. 148

<sup>311</sup> La *Factum Foundation for Digital Technology in Preservation* è un'organizzazione senza scopo di lucro, fondata nel 2009 a Madrid da Adam Lowe. Lavora in collaborazione con la sua azienda sorella, *Factum Arte*, un laboratorio multidisciplinare di Madrid dedicato alla mediazione digitale nell'arte contemporanea e alla produzione di facsimili. La *Factum Foundation* è un'organizzazione di livello mondiale nella preservazione del patrimonio culturale e nella tecnologia. Ha lo scopo di dimostrare l'importanza di documentare, monitorare, studiare, ricreare e diffondere il patrimonio culturale mondiale attraverso lo sviluppo rigoroso di tecniche di registrazione ad alta risoluzione e rimaterializzazione. L'obiettivo principale è quello di creare la documentazione digitale ad alta risoluzione dei siti e delle opere d'arte del patrimonio culturale in tutto il mondo. Questa documentazione è destinata a servire come registro per le future generazioni e a consentire la produzione di facsimili indistinguibili, specialmente nei casi in cui l'originale sia stato danneggiato, distrutto, perso, saccheggiato o sia inaccessibile al pubblico.

Fonte: <https://factumfoundation.org/the-foundation/#about-us>

<sup>312</sup> Claudio Parisi Presicce è il Sovrintendente Capitolino ai Beni Culturali dal 2022 e Direttore dei Musei Capitolini dal 2007. Ha diretto scavi archeologici e restauri a Selinunte, a Cirene e a Roma, in particolare sul Campidoglio, nei Fori Imperiali e al Mausoleo di Augusto, e ha pubblicato numerosi studi sull'architettura e topografia antica, ma anche sulla scultura greca e romana. Alcuni studi sono:

- *Hadrianeum, Il progetto architettonico e le fasi costruttive*, 2024
- *Buletino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, (varie edizioni)
- *Fidia. I grandi maestri della Grecia Antica. Roma, Musei Capitolini, Villa Caffarelli*, 2023
- *Civis Civitas Civilitas. La città romana come modello di comunità*, 2024
- *Mura di Roma. Memorie e visioni della città*, 2018
- *Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich*, 2008

<sup>313</sup> Musei Capitolini, *In mostra ai Musei Capitolini la ricostruzione del Colosso di Costantino*, 6 febbraio 2024 <https://www.museicapitolini.org/it/notizie/mostra-ai-musei-capitolini-la-ricostruzione-del-colosso-di-costantino> (ultimo accesso luglio 2024)

che parte da lontano, frutto di un lungo studio dei frammenti appartenenti alla scultura. Questa statua aiuta adesso a leggere i frammenti singoli».<sup>314</sup>

L'iniziativa è stata promossa da Roma Capitale, Assessorato alla Cultura, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali ed è stata realizzata grazie al contributo della Fondazione Prada: quest'ultima ha ospitato la prima esposizione dell'opera a Milano dal 17 novembre 2022 al 27 febbraio 2023, in occasione della mostra «*Recycling Beauty*» curata da Salvatore Settis (Fig. 37).<sup>315</sup> Quest'ultimo spiegò che «il Colosso può essere in effetti visto come un esempio di riuso, potremmo dire di Recycling Beauty».<sup>316</sup> In questa mostra, la statua trovava la sua collocazione all'interno del vasto ambiente della Cisterna: la colossale effigie dell'imperatore possedeva una tale imponenza che, analogamente alla maestosa figura dello Zeus di Olimpia scolpita da Fidia, era inevitabile immaginare che la sua elevazione avrebbe inevitabilmente squarciato il soffitto dell'edificio.<sup>317</sup>

Il giardino di Villa Caffarelli, dove è stata posizionata la fedele riproduzione del Colosso di Costantino, occupa parzialmente l'area un tempo destinata al Tempio di Giove Ottimo Massimo. Quest'ultimo ospitava l'imponente statua di Giove dalla quale il *Colosso di Costantino* potrebbe essere stato ricavato o che, comunque, ne rappresenta il modello ispiratore.<sup>318</sup> La glorificazione dell'imperatore si manifesta pertanto mediante il riutilizzo di una statua colossale preesistente, attraverso la quale egli si presenta come compagno degli dèi, sancendo quindi la natura divina della propria autorità.

«A Roma stiamo cercando di recuperare le dimensioni dell'antichità e la nostra conoscenza e percezione dei capolavori del passato, di cui conserviamo tracce e frammenti» ha affermato il Sindaco Roberto Gualtieri, «rendendo fruibile da tutti questa statua colossale, sia per essere ammirata in sé, sia per essere una porta di accesso a quello scrigno di tesori che è il Colle Capitolino e che sono i Musei Capitolini».<sup>319</sup>

---

<sup>314</sup> Samantha DE MARTIN, *Il Colosso di Costantino (ricostruito) veglia su Roma*, 6 febbraio 2024 <https://www.arte.it/notizie/roma/il-colosso-di-costantino-ricostruito-veglia-su-roma-21165> (ultimo accesso luglio 2024)

<sup>315</sup> Salvatore SETTIS, *Recycling Beauty*, Progetto Prada Arte, 2022

<sup>316</sup> Samantha DE MARTIN, *Il Colosso di Costantino (ricostruito) veglia su Roma*, 6 febbraio 2024 <https://www.arte.it/notizie/roma/il-colosso-di-costantino-ricostruito-veglia-su-roma-21165> (ultimo accesso luglio 2024)

<sup>317</sup> Thomas VILLA, *Esposta ai Musei Capitolini di Roma la ricostruzione della colossale statua di Costantino*, 30 gennaio 2024 <https://www.tribune.com/arti-visive/archeologia-arte-antica/2024/01/ricostruzione-costantino-statua-musei-capitolini/> (ultimo accesso luglio 2024)

<sup>318</sup> Musei Capitolini, *In mostra ai Musei Capitolini la ricostruzione del Colosso di Costantino*, 6 febbraio 2024 <https://www.museicapitolini.org/it/notizie/mostra-ai-musei-capitolini-la-ricostruzione-del-colosso-di-costantino> (ultimo accesso luglio 2024)

<sup>319</sup> Exibart, *A Roma è stata ricostruita la Statua colossale di Costantino*, 10 febbraio 2024 <https://www.exibart.com/beni-culturali/a-roma-e-stata-ricostruita-la-statua-colossale-di-costantino/> (ultimo accesso luglio 2024)

Il progetto di ricostruzione della monumentale statua è stato avviato attraverso un accurato studio archeologico, storico e funzionale dei frammenti esistenti, corroborato dall'analisi delle fonti letterarie ed epigrafiche. Inoltre, questo studio assume una rilevanza storica straordinaria, in quanto rappresenta non solo un'eccezionale impresa tecnica e scientifica, ma anche un prezioso contributo alla comprensione della cultura e dell'arte tardo-antica. In altre parole, la ricostruzione della statua offre una testimonianza tangibile del culto imperiale e della rappresentazione del potere durante l'epoca romana.

Seguendo un'iconografia tipica dell'epoca che assimilava l'imperatore ad una divinità, Costantino è raffigurato nelle sembianze di Giove, con il busto nudo ed un mantello drappeggiato sulla spalla; il braccio destro impugna un lungo scettro, mentre la mano sinistra sostiene il globo.<sup>320</sup>

Alla fine di marzo del 2022, un'équipe della Factum Foundation, composta da Pedro Mirò, Otto Lowe e Imran Khan, ha dedicato tre giorni al cortile dei Musei Capitolini per sottoporre i frammenti ivi custoditi ad un meticoloso processo di scansione mediante la tecnica della fotogrammetria e con l'utilizzo di LiDAR (Fig. 38).<sup>321</sup> Ogni frammento è stato elaborato in 3D ed integrato nel corpo digitale della statua, creato ispirandosi a iconografie di altre statue di culto dell'età imperiale, raffigurate in pose analoghe. Tra queste, si annovera la maestosa copia in gesso della statua dell'imperatore Claudio, rappresentato come Giove, esposta nel Museo dell'Ara Pacis.<sup>322</sup>

Le sezioni ricostruite del corpo sono state prodotte utilizzando poliuretano, un materiale versatile e resistente, successivamente rivestito con strati multipli di resina, a sua volta combinata con polvere di marmo e mica. Questa tecnica ha permesso di ottenere una superficie con un colore bianco marmoreo, uniforme e neutro, evocativo dell'aspetto originale. Per la realizzazione del mantello, è stato impiegato polistirene fresato, ovvero un materiale leggero ma strutturalmente stabile, rivestito con resina acrilica arricchita da polvere di bronzo. Su questo strato è stata applicata una doratura con foglia d'oro invecchiata, che ha conferito al manufatto un aspetto antico e prezioso.<sup>323</sup>

---

<sup>320</sup> Exibart, *A Roma è stata ricostruita la Statua colossale di Costantino*, 10 febbraio 2024 <https://www.exibart.com/beni-culturali/a-roma-e-stata-ricostruita-la-statua-colossale-di-costantino/> (ultimo accesso luglio 2024)

<sup>321</sup> Factum Foundation, *Recording the fragments and references*, 2022 <https://factumfoundation.org/our-projects/3d-sculpting/re-creating-the-colossus-of-constantine/> (ultimo accesso agosto 2024)

<sup>322</sup> Musei Capitolini, *In mostra ai Musei Capitolini la ricostruzione del Colosso di Costantino*, 6 febbraio 2024 <https://www.museicapitolini.org/it/notizie/mostra-ai-musei-capitolini-la-ricostruzione-del-colosso-di-costantino> (ultimo accesso luglio 2024)

<sup>323</sup> Factum Foundation, *Recording the fragments and references*, 2022 <https://factumfoundation.org/our-projects/3d-sculpting/re-creating-the-colossus-of-constantine/> (ultimo accesso agosto 2024)

Una volta integrate le parti mancanti e ultimata la creazione del modello digitale, un team della *Factum Foundation*, guidato da Francesco Cigognetti<sup>324</sup>, ha proceduto con la stampa tridimensionale della ricostruzione del Colosso. La struttura finale consente di contemplare, in un'illusione di straordinaria magnificenza, l'intera figura del Colosso, in cui risultano visibilmente evidenti le ricuciture tra le sezioni rimaterializzate in resina e polvere di marmo e le copie dei frammenti originari, da tempo perduti. Questa combinazione di tecnologie avanzate e restauro scientifico offre una visione completa e integrata della statua, evidenziando al contempo le zone ricostruite e quelle autentiche, in un dialogo armonico tra passato e presente.<sup>325</sup> «La seconda versione del Colosso», anticipò Adam Lowe, «sarà mostrata in Inghilterra, proprio dove Costantino faceva la guardia lungo il Vallo di Adriano prima di diventare imperatore».<sup>326</sup>

La ricostruzione del Colosso di Costantino non è solo un'impresa di restauro, ma un progetto di grande valore storico e culturale, che illumina un'importante epoca della storia romana, riaffermando l'importanza dell'imperatore Costantino e il suo ruolo nella trasformazione dell'Impero Romano. Ciò che riveste particolare importanza è che la ricostruzione della statua di Costantino rappresenta un segnale altamente positivo per la diffusione del patrimonio artistico perduto o di difficile interpretazione. Considerando che i musei svolgono un ruolo cruciale nella formazione continua e nella promozione dell'alfabetizzazione artistica, storica, tecnica e scientifica, il loro approccio non può più limitarsi ad una mera esposizione passiva delle collezioni.<sup>327</sup>

Attualmente, un approccio divulgativo moderno, improntato su una visione più laica e disinteressata, dovrebbe mirare alla comunicazione del patrimonio culturale in sé, con l'obiettivo di illustrare il proprio valore scientifico, l'importanza storica e la rilevanza paesaggistica. In questo contesto, risulta essenziale il contributo delle ricostruzioni realizzate mediante strumenti innovativi, come quelli adottati da Factum Arte, i quali consentono di veicolare con maggiore efficacia tali significati.<sup>328</sup>

---

<sup>324</sup> Francesco Cigognetti è il direttore tecnico di *Factum Foundation*.

<sup>325</sup> Exibart, *A Roma è stata ricostruita la Statua colossale di Costantino*, 10 febbraio 2024 <https://www.exibart.com/beni-culturali/a-roma-e-stata-ricostruita-la-statua-colossale-di-costantino/> (ultimo accesso luglio 2024)

<sup>326</sup> Samantha DE MARTIN, *Il Colosso di Costantino (ricostruito) veglia su Roma*, 6 febbraio 2024 <https://www.arte.it/notizie/roma/il-colosso-di-costantino-ricostruito-veglia-su-roma-21165> (ultimo accesso luglio 2024)

<sup>327</sup> Thomas VILLA, *Esposta ai Musei Capitolini di Roma la ricostruzione della colossale statua di Costantino*, 30 gennaio 2024 <https://www.tribune.com/arti-visive/archeologia-arte-antica/2024/01/ricostruzione-costantino-statua-musei-capitolini/> (ultimo accesso luglio 2024)

<sup>328</sup> Ibidem



Fig. 35 – *Statua colossale di Costantino I*, 320 c.a., Marmo, 1200 cm, Palazzo dei Conservatori, Musei Capitolini, Roma.



Fig. 36 – Una sezione del Colosso di Costantino ricostruito nel workshop di Factum Foundation, giardino di Villa Caffarelli, Roma.



Fig. 37 – Foto della Statua di Costantino alla mostra Recycling Beauty alla Fondazione Prada, Foto di Roberto Marossi.



Fig. 38 – Pedro Miró and Imran Khan che controllano i dati durante la registrazione fotogrammetrica.

## ***Le nicchie di Orsanmichele a Firenze***

Orsanmichele fu il palcoscenico dove i principali esponenti della scultura fiorentina del tempo si incontrarono e si sfidarono pubblicamente. Questo edificio, il cui nome deriva da una corruzione del titolo originale dell'oratorio di San Michele in Orto, risalente al IX secolo, non nacque come una chiesa, come evidenziato dalla sua pianta rettangolare e dai tre piani di altezza.<sup>329</sup>

In seguito alla sua prolungata funzione di convento benedettino, all'alba del XIII secolo l'edificio fu destinato ad ospitare il Mercato del Grano cittadino. Nel 1284, Arnolfo di Cambio vi edificò una grandiosa loggia adibita al commercio, elevando significativamente il prestigio della struttura. La sua rilevanza accrebbe ulteriormente nel 1290, ovvero quando fu ornata da un affresco che raffigurava la Madonna.<sup>330</sup>

A seguito di un devastante incendio all'inizio del XIV secolo, la struttura fu sottoposta ad un complesso processo di restauro e rinnovamento, pur mantenendo inalterata la sua duplice funzione originaria: era sia un luogo di commercio, sia un luogo di preghiera.<sup>331</sup>

Tuttavia, nella seconda metà del Trecento, il mercato fu spostato altrove, le arcate furono chiuse e l'edificio venne convertito in una chiesa molto particolare, mantenendo una forte connotazione civile. Questo aspetto è evidente nella spettacolare serie di quattordici statue dei santi protettori delle principali corporazioni dei lavoratori di Firenze, alloggiata in nicchie lungo le pareti esterne.<sup>332</sup> In questo luogo si confrontarono in una competizione intensa tutti i protagonisti di quella straordinaria stagione: il più anziano Niccolò Lamberti, ma soprattutto Lorenzo Ghiberti, Donatello e l'altro giovane promotore delle innovazioni rinascimentali, Nanni di Banco.<sup>333</sup>

Nel corso del XV secolo, Orsanmichele raggiunse la sua configurazione architettonica definitiva, consolidando la propria centralità anche sotto la Signoria Medicea. Nel 1569, Cosimo I de' Medici convertì i piani superiori in un archivio, incaricando Bernardo Buontalenti di progettare un arco esterno con scala per garantire un accesso diretto dell'archivio stesso. Tale

---

<sup>329</sup> Aldo GALLI, *Ghiberti*, in «Art e Dossier», n. 290, Firenze, Giunti Editore, 2012, p. 26

<sup>330</sup> Arte e Arti, *Restauro e riallestimento del Museo e della chiesa di Orsanmichele*, 16 gennaio 2024

[https://www.artearti.net/riflettori\\_su/restauro-e-riallestimento-del-museo-e-della-chiesa-di-orsanmichele](https://www.artearti.net/riflettori_su/restauro-e-riallestimento-del-museo-e-della-chiesa-di-orsanmichele) (ultimo accesso luglio 2024)

<sup>331</sup> Ibidem

<sup>332</sup> Aldo GALLI, *Ghiberti*, in «Art e Dossier», n. 290, Firenze, Giunti Editore, 2012, p. 26

<sup>333</sup> Ibidem

intervento architettonico conferì al monumento la sua forma definitiva, perpetuando la sua rilevanza storica e funzionale.<sup>334</sup>

Con il passare dei secoli, Orsanmichele è stata testimone del susseguirsi degli eventi storici di Firenze: dalla Signoria al Granducato, fino all'epoca della Repubblica italiana. Durante i difficili anni del fascismo e della guerra, quando la minaccia dei bombardamenti si fece concreta, le statue vennero rimosse dalle loro nicchie e trasferite in un luogo sicuro.<sup>335</sup>

Tornando ai giorni nostri, dopo più di un anno di lavori intensivi, il Complesso di Orsanmichele ha riaperto al pubblico il 19 gennaio di quest'anno, presentandosi in una veste totalmente rinnovata. I lavori hanno compreso il restauro, la messa in sicurezza, la riorganizzazione degli spazi museali e il miglioramento degli accessi.<sup>336</sup> Queste le parole del sindaco di Firenze Dario Nardella:

Un intervento di restauro e riallestimento davvero sorprendente che consentirà allo spettatore di ritrovare all'interno del museo la collocazione originaria delle statue così come erano all'esterno, aumentando in questo modo l'efficacia e la suggestione della visita. [...] Questo lavoro prezioso è il degno suggello di anni straordinari vissuti dalla direttrice Paola d'Agostino che finisce il suo mandato fiorentino ma ci lascia in eredità passione, cura, studio e perseveranza per il nostro straordinario patrimonio artistico.<sup>337</sup>

L'iniziativa di posizionare le opere originali al piano superiore dell'edificio commissionata dai Musei del Bargello scaturisce dalla necessità di riconsiderare la relazione tra statua e spettatore alla luce della prospettiva degli antichi maestri, in primis Donatello, che nella concezione delle loro opere consideravano attentamente la collocazione finale. In questo caso, le statue erano destinate ad una serie di nicchie sopraelevate a due metri dal suolo, richiedendo specifici accorgimenti prospettici per garantire una fruizione ottimale dal punto di vista visivo (Fig. 39).<sup>338</sup> In questa prospettiva, il riposizionamento delle tredici statue monumentali è stato attentamente studiato per rispettare la disposizione originaria, ridisegnando le antiche geometrie

---

<sup>334</sup> Arte e Arti, *Restauro e riallestimento del Museo e della chiesa di Orsanmichele*, 16 gennaio 2024 [https://www.artearti.net/riflettori\\_su/restauro-e-riallestimento-del-museo-e-della-chiesa-di-orsanmichele](https://www.artearti.net/riflettori_su/restauro-e-riallestimento-del-museo-e-della-chiesa-di-orsanmichele) (ultimo accesso luglio 2024)

<sup>335</sup> Ibidem

<sup>336</sup> Ministero della Cultura, *Musei del Bargello - Chiesa e Museo di Orsanmichele* <https://cultura.gov.it/luogo/musei-del-bargello-chiesa-e-museo-di-orsanmichele> (ultimo accesso luglio 2024)

<sup>337</sup> Città Metropolitana di Firenze, *Orsanmichele, il complesso rinasce e riapre al pubblico dopo oltre un anno di lavori*, 15 gennaio 2024 <http://met.provincia.fi.it/news.aspx?n=375383> (ultimo accesso luglio 2024)

<sup>338</sup> Arte e Arti, *Restauro e riallestimento del Museo e della chiesa di Orsanmichele*, 16 gennaio 2024 [https://www.artearti.net/riflettori\\_su/restauro-e-riallestimento-del-museo-e-della-chiesa-di-orsanmichele](https://www.artearti.net/riflettori_su/restauro-e-riallestimento-del-museo-e-della-chiesa-di-orsanmichele) (ultimo accesso luglio 2024)

delle opere in armonia con i moderni allestimenti. Tale intervento ha permesso di ristabilire le relazioni spaziali che un tempo intercorrevano tra le figure dei gruppi scultorei, come i *Quattro Santi Coronati* di Nanni di Banco (Fig. 40), restituendo così la loro integrità visiva e prospettica.<sup>339</sup>

Di particolare fascino sono le statue collocate diagonalmente agli angoli delle pedane, come il *San Luca* di Giambologna (Fig. 41) o il *San Matteo* di Ghiberti (Fig. 42), le quali sembrano sporgere oltre il profilo degli schienali, fissando lo spettatore e proiettando le loro possenti braccia nell'atto di sorreggere i libri. Le statue più rigidamente frontali, come il *San Giacomo Maggiore* di Niccolò Lamberti (Fig. 43) o il *Santo Stefano* di Ghiberti (Fig. 44), riacquistano solennità ad altezze diverse, con i loro sguardi apparentemente spenti che si rianimano quando osservati da lontano.<sup>340</sup>

Infatti, quando le sculture dell'Orsanmichele vengono esposte come esemplari isolati in un museo, diventa evidente che non sono statue indipendenti nel senso greco-romano, ma piuttosto sculture architettoniche progettate per essere viste ad una certa altezza all'interno di specifici tabernacoli, spesso progettati dagli stessi scultori. Non sono subordinate all'effetto complessivo in stile medievale, poiché sono programmaticamente diverse l'una dall'altra. Tuttavia, questi contrasti rendono l'inquadramento architettonico ancora più essenziale: senza di esso, le statue appaiono sorprendentemente disordinate, un miscuglio di dimensioni, stili e materiali differenti.<sup>341</sup>

Nel contesto dell'accordo di collaborazione pubblica firmato nel 2023 tra i Musei del Bargello e l'Opificio delle Pietre Dure, finalizzato al monitoraggio dello stato di conservazione e alle operazioni di smontaggio delle statue durante i lavori di ristrutturazione del museo di Orsanmichele, è stata effettuata la manutenzione della statua di *San Matteo*, opera di Lorenzo Ghiberti (Fig. 42). Il monumentale bronzo di Ghiberti è stato recentemente sottoposto a interventi di manutenzione, che hanno incluso una revisione della pulizia e della protezione delle superfici in lega di rame, nonché l'inibizione dei cloruri.<sup>342</sup> Nel caso delle statue di marmo all'Orsanmichele, infatti, sono emerse gradualmente sulla superficie della pietra delle chiazze di un colore bruno-grigiastro. Questi potrebbero essere causati dalla riemersione della patinatura marrone, che si dice sia stata applicata alle statue nel diciannovesimo secolo, oppure

---

<sup>339</sup> Città Metropolitana di Firenze, *Orsanmichele, il complesso rinasce e riapre al pubblico dopo oltre un anno di lavori*, 15 gennaio 2024 <http://met.provincia.fi.it/news.aspx?n=375383> (ultimo accesso luglio 2024)

<sup>340</sup> Arte e Arti, *Restauro e riallestimento del Museo e della chiesa di Orsanmichele*, 16 gennaio 2024 [https://www.artearti.net/riflettori\\_su/restauro-e-riallestimento-del-museo-e-della-chiesa-di-orsanmichele](https://www.artearti.net/riflettori_su/restauro-e-riallestimento-del-museo-e-della-chiesa-di-orsanmichele) (ultimo accesso luglio 2024)

<sup>341</sup> The Burlington Magazine, *Orsanmichele: figure and frame*, Vol. 148, No. 1245, 2006, p. 809

<sup>342</sup> Città Metropolitana di Firenze, *Orsanmichele, il complesso rinasce e riapre al pubblico dopo oltre un anno di lavori*, 15 gennaio 2024 <http://met.provincia.fi.it/news.aspx?n=375383> (ultimo accesso luglio 2024)

alla realizzazione di stampi per le repliche.<sup>343</sup> Le sculture di marmo esposte nei musei di tutto il mondo mostrano superfici scolorite, rendendo altamente auspicabile una collaborazione internazionale per condurre uno studio comparativo su questo problema.

Successivamente, si è ritenuto necessario effettuare una revisione conservativa dei due bronzi, il *Santo Stefano* dello stesso Ghiberti (Fig. 44) e il *San Giovanni Evangelista* di Baccio da Montelupo (Fig. 45). È stata eseguita una pulizia generale per eliminare i vecchi strati protettivi, che si erano deteriorati al punto da non svolgere più adeguatamente la loro funzione e che, in alcune aree, impedivano una chiara lettura delle sculture.<sup>344</sup>

I puristi ruskiniani hanno spesso osteggiato la sostituzione delle sculture esterne con copie moderne. Tuttavia, sarebbe stato impensabile permettere alle statue dell'Orsanmichele di deteriorarsi in loco e inopportuno lasciare le nicchie vuote. Una simile scelta avrebbe privato l'esterno dell'edificio di gran parte del suo valore artistico e storico. Le copie realizzate, pur non essendo sostituti estetici perfetti, sono di ottima qualità.<sup>345</sup>

Ad ogni modo, queste questioni di esposizione possono sembrare di minore importanza nella lunga storia di un monumento le cui funzioni e l'aspetto sono stati costantemente modificati fin dal XIV secolo. Tuttavia, questo fa ricordare che, sebbene le statue siano ora al sicuro, i tabernacoli di marmo all'esterno, con i loro importanti rilievi scultorei e dettagli decorativi, oltre alle superfici in arenaria dell'edificio, restano pur sempre vulnerabili.<sup>346</sup>

---

<sup>343</sup> The Burlington Magazine, *Orsanmichele: figure and frame*, Vol.148, No. 1245, p. 809, 2006

<sup>344</sup> Città Metropolitana di Firenze, *Orsanmichele, il complesso rinasce e riapre al pubblico dopo oltre un anno di lavori*, 15 gennaio 2024 <http://met.provincia.fi.it/news.aspx?n=375383> (ultimo accesso luglio 2024)

<sup>345</sup> The Burlington Magazine, *Orsanmichele: figure and frame*, Vol.148, No. 1245, p. 809, 2006

<sup>346</sup> Ibidem



Fig. 39 – Statue originali esposte al secondo piano del Complesso di Orsanmichele, 2024.



Fig. 40 – Nanni di Banco, *Quattro Santi Coronati*, 1409-1417, Marmo, 203 cm, Museo di Orsanmichele, Firenze.



Fig. 41 – Giambologna, *San Luca*, 1597-1602, Bronzo, 273 cm, Museo di Orsanmichele, Firenze.

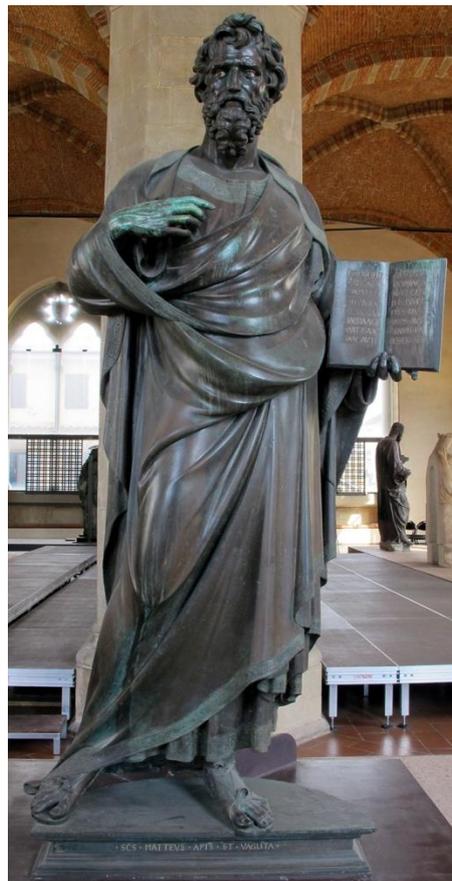


Fig. 42 – Lorenzo Ghiberti, *San Matteo*, 1419-1423, Bronzo, 270 cm, Museo di Orsanmichele, Firenze.



Fig. 43 – Niccolò Lamberti, *San Giacomo Maggiore*, 1420-22, Marmo, Museo di Orsanmichele, Firenze.



Fig. 44 – Lorenzo Ghiberti, *Santo Stefano*, 1427-1428, Bronzo, 250 cm, Museo di Orsanmichele, Firenze.



Fig. 45 – Baccio da Montelupo, *San Giovanni Evangelista*, 1515, Bronzo, 266 cm, Museo di Orsanmichele Firenze.

## Conclusioni

La questione delle copie e delle ricostruzioni di opere d'arte originali ha subito una profonda trasformazione nel corso del tempo, e oggi le reazioni del pubblico e degli esperti riflettono un atteggiamento più pragmatico e consapevole verso queste pratiche. Se un tempo la sostituzione di un'opera originale con una copia era percepita come un tradimento dell'integrità artistica e storica, oggi le dinamiche sono cambiate, anche grazie alle tecnologie sempre più avanzate, che permettono la realizzazione di copie di altissima fedeltà. Questo cambiamento di percezione ha spostato l'attenzione dal concetto romantico di unicità dell'opera alla sua funzione, alla sua fruibilità e, soprattutto, alla sua sopravvivenza nel contesto contemporaneo.

Il pubblico contemporaneo, sebbene ancora legato al concetto di autenticità e valore estetico dell'originale, ha gradualmente accettato le copie come strumenti indispensabili per garantire l'accessibilità e la protezione delle opere d'arte. Questo processo si osserva chiaramente nel caso delle riproduzioni fedeli come quelle realizzate da Factum Arte, una delle principali del dibattito attuale. Progetti come la replica della *Natività* di Caravaggio per l'Oratorio di San Lorenzo a Palermo o le ricostruzioni delle grandi sculture pubbliche, tra cui il *David* di Michelangelo o il *Marco Aurelio*, mostrano come la riproduzione digitale e fisica delle opere abbia ridefinito la fruizione del patrimonio culturale. La copia, in questi casi, non è più vista come un mero duplicato inferiore dell'originale, ma come una sorta di "nuovo originale", capace di mantenere viva la memoria dell'opera stessa, restituendola al suo contesto storico e visivo.

Il pubblico, spesso inizialmente scettico riguardo alla perdita della cosiddetta "aura" di cui parlava Walter Benjamin, ha tuttavia apprezzato la possibilità di avvicinarsi a capolavori altrimenti inaccessibili per ragioni conservative o logistiche. Le riproduzioni diventano un compromesso necessario tra la conservazione dell'opera originale, tutelata in un ambiente museale, e il mantenimento dell'identità scenografica e storica del contesto urbano.

Ciò che emerge chiaramente è una trasformazione del dibattito culturale: mentre in passato la copia era vista come una minaccia all'originalità dell'opera, oggi viene percepita come uno strumento vitale per garantire la sopravvivenza delle opere e l'accesso all'eredità artistica da parte delle future generazioni. La stampa odierna, inoltre, mostra che, al di là delle polemiche iniziali, il pubblico tende ad accettare queste iniziative, riconoscendone il valore educativo conservativo e simbolico, poiché preservano l'integrità estetica e storica dei luoghi per i quali tali opere erano state concepite.

Un altro aspetto che risulta dalle reazioni del pubblico è l'importanza del contesto e della funzione dell'opera. Laddove l'opera originale è stata trasferita in un museo per ragioni conservative, la copia permette di mantenere viva la relazione tra l'opera e il suo ambiente originario. Questo è evidente, ad esempio, nel caso della copia delle Porte del Battistero di Firenze, che continuano ad essere viste come un simbolo della città, mantenendo il loro impatto scenografico e storico.

Il dibattito contemporaneo si allontana dalla dicotomia copia-originale, cercando un equilibrio tra la conservazione dell'integrità delle opere d'arte e la necessità di mantenerle accessibili e visibili nei loro contesti d'origine. Le tecnologie moderne, che permettono la creazione di copie di altissima qualità, hanno offerto una risposta convincente a questi dilemmi, ridefinendo il valore e il significato di termini come "autenticità" e "aura". Le copie, quindi, diventano non solo strumenti di tutela del patrimonio artistico, ma anche mezzi per riscoprire e valorizzare il legame profondo tra un'opera e il luogo per cui era stata concepita.

In definitiva, la sostituzione di un'opera originale con una copia non è più considerata un atto di depauperamento, ma un intervento necessario e virtuoso per il mantenimento della memoria storica e culturale, aprendo nuove riflessioni su cosa significhi veramente "autenticità" nel contesto artistico contemporaneo.

## Bibliografia

- Cristina ACIDINI LUCHINAT, *Michelangelo scultore*, Milano, Federico Motta Editore, 2005
- James S. ACKERMAN, *Marcus Aurelius on the Capitoline Hill*, in «Renaissance News», Vol. 10, No. 2, 1957
- Marco ALBERTARIO, *Raffaello*, Milano, Arnoldo Mondadori Arte, 1991
- Eloise M. ANGIOLA, *Gates of Paradise and Florentine Baptistery*, in «The Art Bulletin», Vol. 60, No. 2, 1978
- Walter BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Donzelli Editore, Roma, 2012
- George R. BENT, David PFAFF, Mackenzie BROOKS, Roxanne RADPOUR, John DELANEY, *A practical workflow for the 3D reconstruction of complex historic sites and their decorative interiors: Florence As It Was and the church of Orsanmichele*, in «Heritage Science», 2022
- Bernard BERENSON, *Aesthetics and History in the Visual Arts*, New York, Doubleday, 1965
- Guido BELTRAMINI, *Palladio e il refettorio del monastero di San Giorgio Maggiore*
- Giuliana CALCANI, *Archeologia e restauro. Storia e metodologia del problema*, in «Archeologia Classica, L'Erma di Bretschneider», Vol. 52, 2001
- Matteo CERIANA, *Intorno allo Sposalizio della Madonna di Raffaello: cornici e allestimenti per un capolavoro 1504-1809*, in *Raffaello giovane a Città di Castello e il suo sguardo*, 2021
- Jean CLAIR, *L'inverno della cultura*, Milano, Skira editore, 2011
- Michele CUPPONE, *Caravaggio: La Natività di Palermo: nascita e scomparsa di un capolavoro*, Roma, Campisano Editore, 2023
- Pierluigi DE VECCHI, *Lo Sposalizio della Vergine di Raffaello Sanzio*, Milano, Tea, 1996
- Sybille EBERT-SCHIFFERER, *Caravaggio. Sehen-Staunen-Glauben. Der Maler und sein Werk*, C.H. Beck, Monaco, 2019
- Pasquale GAGLIARDI, Bruno LATOUR, Pedro MEMELSDORFF, *Coping with the past: creative perspectives on conservation and restoration*, Firenze, Olschki, 2010
- Aldo GALLI, *Ghiberti*, in «Art e Dossier», n. 290, Firenze, Giunti Editore, 2012
- Cristiano GIOMETTI, Loredana LORIZZO, Cinzia Maria SICCA, *La fabbrica della copia, Firenze e Napoli fra Settecento e Ottocento*, Roma, Carocci editore, 2023
- Eric HEBBORN, *Il manuale del falsario*, Vicenza, Neri Pozza, 1995

Gavin KEENEY, *Lived Law and Works for Works*, in «Works for Works», Book 1, Punctum Books, 2022

Maestro Gregorio, *Narracio de mirabilibus urbis que uel arte magica uel humano labore sunt condita* in Roberto VALENTINI, Giuseppe ZUCCHETTI, Codice topografico della città di Roma, Roma, 1940

Katherine A. MCIVER, *Banqueting at the Lord's Table in Sixteenth-Century Venice*, Vol. 8, No. 3, 2008

Alessandra MELUCCO VACCARO, Anna MURA SOMMELLA, *Marco Aurelio: storia di un monumento e del suo restauro*, Milano, Silvana Editoriale, 1989

M. PABST BATTIN, *Exact replication in the visual arts*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 2, 1979

Beatrice PAOLOZZI STROZZI, Dimitrios ZIKOS, *L'acqua, la pietra, il fuoco: Bartolomeo Ammannati scultore*, Firenze, Giunti Editore S.p.A., 2011

Antonio PAOLUCCI, *Le porte del Battistero di Firenze alle origini del Rinascimento*, Modena, Panini, 1996

Antonio PAOLUCCI, Gary RADKE, Franca FALLETTI, *Michelangelo: il David*, Firenze, Giunti Editore S.p.A., 2014

Alice PARRI, *Il Regolamento da praticarsi nella R. Galleria*, parte II, 2020

Giuseppe PAVANELLO, *Il miracolo di Cana: l'originalità della ri-produzione: storia, creazione e riproposizione delle Nozze di Cana di Paolo Veronese per il refettorio palladiano di San Giorgio Maggiore*, Venezia, Cierre, 2007

Sergio PEROSA, *Comment: Letter from Venice: The Biennale*, in «The Hudson Review», Vol. 62, No. 2, 2009

Philipp PI FEHL, *The Placement of the equestrian statue of Marcus Aurelius in the Middle Ages*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1974, Vol. 37

Laura PICCHIO LECHI, *Lo Sposalizio della Vergine di Raffaello, Tra fortuna critica e documenti inediti*, Firenze, Leo S. Olschki, 2022

Claudio Parisi PRESICCE, *Costantino come Giove: Proposta di ricostruzione grafica del colosso acrolitico dalla Basilica Costantiniana*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», vol. 107, 2006

Pascale RIHOUEY, *Veronese's Goblets: Glass Design and the Civilizing Process*, in «Journal of Design History», Vol. 26, No. 2, 2013

David ROSAND, *Paolo Veronese*, Londra, Harvey Miller Publishers, 2023

David ROSAND, *Theater and Structure in the Art of Paolo Veronese*, in «The Art Bulletin», Vol. 55, No. 2, 1973

Yuriko SAITO, *Why restore works of art?*, In «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 2, 1985

Antonella SALVI, *Meteo e Metalli, Conservazione e Restauro delle sculture all'aperto*, Nardini, 2007

Luca SCARLINI, *Il Caravaggio rubato: mito e cronaca di un furto*, Palermo, Sellerio Editore, 2012

Gianni Carlo SCIOLLA, *Studiare l'arte. Metodo, analisi e interpretazione delle opere e degli artisti*, Torino, UTET libreria, 2001

Salvatore SETTIS, *Recycling Beauty*, Progetto Prada Arte, 2022

Vittorio SGARBI, *La Natività di Caravaggio non è perduta per sempre*, in «Il Giornale», 10 novembre 2019

The Burlington Magazine, *Orsanmichele: figure and frame*, Vol. 148, No. 1245, 2006

Piero TIANO, Carla PARDINI, *Impatto ambientale: monitoraggio sulle Porte bronzee del Battistero di Firenze*, Firenze, Nardini Editore, 2005

Giorgio VASARI, *Le Vite (1550)*, Torino, Einaudi, 1986

Harold VON ROQUES DE MAUMONT, *Antike Reiterstandbilder*, Berlino, 1958

## Sitografia

Alessio ANTONINI, *Così Greenaway fa rinascere le Nozze di Cana*, Corriere del Veneto, 2009 [https://corrieredelveneto.corriere.it/veneto/notizie/cultura\\_e\\_tempolibero/2009/2-giugno-2009/cosi-greenaway-fa-rinascere-le-nozze-cana-1501421042205.shtml](https://corrieredelveneto.corriere.it/veneto/notizie/cultura_e_tempolibero/2009/2-giugno-2009/cosi-greenaway-fa-rinascere-le-nozze-cana-1501421042205.shtml)

Aries, *Le nozze di Cana: un dipinto, due sale grazie al 3D*, 2020 <https://www.aries-project.it/le-nozze-di-cana-un-dipinto-due-sale/>

Arte e Arti, *Restauro e riallestimento del Museo e della chiesa di Orsanmichele*, 16 gennaio 2024 [https://www.artearti.net/riflettori\\_su/restauro-e-riallestimento-del-museo-e-della-chiesa-di-orsanmichele](https://www.artearti.net/riflettori_su/restauro-e-riallestimento-del-museo-e-della-chiesa-di-orsanmichele)

Arte.it, *Lo Sposalizio della Vergine di Raffaello (clonato) torna a casa*, 2020 <http://www.arte.it/calendario-arte/perugia/mostra-lo-sposalizio-della-vergine-di-raffaello-clonato-torna-a-casa-73559>

Artribune, *Lo Sposalizio di Raffaello è tornato in Umbria. Ma solo in 3D*, 9 gennaio 2021 <https://www.artribune.com/arti-visive/2021/01/raffaello-umbria-3d-sposalizio/>

Anna BALZANI, *Al Museo dell'Opera del Duomo di Firenze la Porta Sud di Andrea Pisano*, 28 gennaio 2020, <https://www.florenceisyou.com/2020/01/al-museo-dellopera-del-duomo-di-firenze-la-porta-sud-di-andrea-pisano/>

Rebecca CAPUA, *Facsimiles, Artworks and Real Things*, [https://www.metmuseum.org/-/media/files/about-the-met/conservation-and-scientific-research/paper-conservation/rebecca-capua\\_metropolitan\\_museum\\_journal\\_v\\_56\\_2021.pdf?sc\\_lang=en](https://www.metmuseum.org/-/media/files/about-the-met/conservation-and-scientific-research/paper-conservation/rebecca-capua_metropolitan_museum_journal_v_56_2021.pdf?sc_lang=en)

Città Metropolitana di Firenze, *Orsanmichele, il complesso rinasce e riapre al pubblico dopo oltre un anno di lavori*, 15 gennaio 2024 <http://met.provincia.fi.it/news.aspx?n=375383>

Vito DE BIASI, *Il facsimile salverà l'arte?*, 18 febbraio 2023 <https://www.esquire.com/it/cultura/arte-design/a34973009/arte-facsimile/>

Samantha DE MARTIN, *Il Colosso di Costantino (ricostruito) veglia su Roma*, 6 febbraio 2024 <https://www.arte.it/notizie/roma/il-colosso-di-costantino-ricostruito-veglia-su-roma-21165>

Exibart, *A Roma è stata ricostruita la Statua colossale di Costantino*, 10 febbraio 2024 <https://www.exibart.com/beni-culturali/a-roma-e-stata-ricostruita-la-statua-colossale-di-costantino/>

Factum Arte, *Veronese vs Palladio*, [https://www.factum-arte.com/resources/files/fa/articles/LOTUS\\_VERONESE\\_May\\_2014.pdf](https://www.factum-arte.com/resources/files/fa/articles/LOTUS_VERONESE_May_2014.pdf)

Factum Arte, *What is factum arte?* <https://www.factum-arte.com/aboutus>

Factum Foundation, *Recording the fragments and references*, 2022 <https://factumfoundation.org/our-projects/3d-sculpting/re-creating-the-colossus-of-constantine/>

Federico GIANNINI, Ilaria BARATTA, *La Natività di Caravaggio: il capolavoro dipinto a Roma, inviato a Palermo e rubato nel 1969*, 17 ottobre 2017 <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/nativita-di-caravaggio-oratorio-san-lorenzo-palermo>

Grande Dizionario della Lingua Italiana, p. 579 <https://www.gdli.it/Ricerca/Libera?q=facsimile>

Nicoletta GRAZIANO, *Le tre porte del Battistero di Firenze tornano insieme, al Museo del Duomo*, 18 dicembre 2019, <https://www.exibart.com/arte-antica/le-tre-porte-del-battistero-di-firenze-tornano-insieme-al-museo-del-duomo/>

Il Battistero, <https://www.frilligallery.com/it/baptistry.php>

Francesca INTERGUGLIELMI, *Le porte del Battistero di Firenze, il capolavoro di Lorenzo Ghiberti*, 1 giugno 2023, <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/le-porte-del-battistero-di-firenze-capolavoro-di-lorenzo-ghiberti>

N. JELPO, R. MONTANARI, *La costruzione della copia del monumento equestre di Marco Aurelio*, in «Memorie», 2000, p. 21 <https://www.yumpu.com/it/document/read/22100918/la-costruzione-della-copia-del-monumento-equestre-di-marco-aurelio>

La Repubblica, *Un clone da miliardi di pixel: gli incredibili dettagli dello Sposalizio di Raffaello grazie a un'azienda di Novara*, 12 gennaio 2021 <https://torino.repubblica.it/cronaca/2021/01/12/news/sposalizio-vergine-hd-alta-definizione-raffaello-282214524/>

Lucrezia LUCCHETTI, *La Natività di Caravaggio rivive a Palermo grazie alla tecnologia*, 26 marzo 2018 <https://osservatorio-arte-tecnologia.weebly.com/novitagrave/la-nativita-di-caravaggio-rivive-a-palermo-grazie-alla-tecnologia>

Ministero della Cultura, Musei del Bargello, *Chiesa e Museo di Orsanmichele* <https://cultura.gov.it/luogo/musei-del-bargello-chiesa-e-museo-di-orsanmichele>

Raffaella MORSELLI, *Le riproduzioni delle opere d'arte ci sono sempre state*, 13 luglio 2023 <https://www.finestresullarte.info/opinioni/contrafactum-le-riproduzioni-delle-opere-d-arte-ci-sono-sempre-state>

Olga MUGNAINI, *Firenze, il Battistero: anche la Porta Sud entra nel museo dell'Opera del Duomo*, 6 dicembre 2019, <https://www.lanazione.it/firenze/cronaca/restauro-porta-battistero-8f562b3a>

Musée du Louvre, *From the Mona Lisa to The wedding feast at Cana* <https://www.louvre.fr/en/explore/the-palace/from-the-mona-lisa-to-the-wedding-feast-at-cana>

Musei Capitolini, *Copia di Marco Aurelio* <http://capitolini.info/noi00001/>

Musei Capitolini, *In mostra ai Musei Capitolini la ricostruzione del Colosso di Costantino*, 6 febbraio 2024 <https://www.museicapitolini.org/it/notizie/mostra-ai-musei-capitolini-la-ricostruzione-del-colosso-di-costantino>

Musei Capitolini, *Stata equestre di Marco Aurelio*  
<https://www.museicapitolini.org/it/opera/statua-equestre-di-marco-aurelio>

Serena OLIVIERI, *Natività di Caravaggio: una storia semplice? Le intricate vicende investigative del dipinto più ricercato al mondo*, in «The Journal of Cultural Heritage Crime», L'informazione per la tutela del patrimonio culturale, 24 aprile 2020  
<https://www.journalchc.com/2020/04/24/nativita-di-caravaggio-una-storia-semplice-le-intricate-vicende-investigative-del-dipinto-piu-ricercato-al-mondo/>

Ordine e fondazione dell'ordine degli architetti, pianificatori, paesaggisti e conservatori della provincia di Milano, *Le nozze clonate: originali altrove e copie al posto giusto*  
<https://ordinearchitetti.mi.it/it/news/2007-12-03/le-nozze-clonate-originali-altrove-e-copie-al-posto-giusto>

Stefano PIANTINI, *Il diritto d'autore e di riproduzione delle opere dell'ingegno. Realtà, prassi, paradossi*, 24 gennaio 2021  
<https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/diritto/2021/01/diritto-autore-riproduzione-opere/>

Giovanna Benedetta PUGGIONI, *La storia della Natività (rubata) di Caravaggio*, 23 dicembre 2022  
<https://www.focus.it/cultura/arte/caravaggio>

Francesca SARACENO, *La Natività di Caravaggio: 18 ottobre 1969 – 18 ottobre 2021: nell'anniversario del furto storia e rilettura di un capolavoro*, Roma, 24 ottobre 2021  
<https://www.aboutartonline.com/la-nativita-di-caravaggio-18-ottobre-1969-18-ottobre-2021-nellanniversario-del-furto-storia-e-rilettura-di-un-capolavoro/>

Salvatore SETTIS, *Serial/Portable Classic*, Fondazione Prada, 2015  
<https://www.fondazioneprada.org/project/serial-classic/>

Silvia STABILE, *Il David verso Expo Dubai 2021*, 7 maggio 2021  
<https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/diritto/2021/05/david-expo-dubai-2021/>

Sky Arte, *Lo Sposalizio della Vergine di Raffaello “torna a casa” grazie alla tecnologia*, 24 dicembre 2020  
<https://arte.sky.it/archivio/2020/12/sposalizio-vergine-raffaello-copia-digitale>

Tate Legal and Copyright Department, *Replication of Sculpture / Works of Art: Legal Guidelines*, in «Tate Papers», No .8, 2007  
<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08/replication-of-sculpture-works-of-art-legal-guidelines>

Uffizi, *Il David di Michelangelo all'Accademia*  
<https://www.visituffizi.org/it/musei-a-firenze/galleria-dell-accademia/il-david-di-michelangelo/>

Thomas VILLA, *Esposta ai Musei Capitolini di Roma la ricostruzione della colossale statua di Costantino*, 30 gennaio 2024  
<https://www.artribune.com/arti-visive/archeologia-arte-antica/2024/01/ricostruzione-costantino-statua-musei-capitolini/>

## Bibliografia e sitografia immagini

**Figura 1:** Paolo Veronese, *Le Nozze di Cana*, 1562-63, Olio su tela, 677 x 994 cm, Musée du Louvre, Parigi.

<https://artsandculture.google.com/asset/the-wedding-at-cana/7AEwlrXUn2yPcw>

**Figura 2:** Paolo Veronese, *Le Nozze di Cana*, 1562-63, dettaglio, Olio su tela, 677 x 994 cm, Musée du Louvre, Parigi.

Katherine A. MCIVER, *Banqueting at the Lord's Table in Sixteenth-Century Venice*, Vol. 8, No. 3, 2008, p. 10

**Figura 3:** Il clone delle *Nozze di Cana* nel refettorio di San Giorgio Maggiore a Venezia, 2007, foto di Matteo de Fina, Courtesy Fondazione Giorgio Cini onlus.

[https://www.factum-arte.com/resources/files/fa/articles/LOTUS\\_VERONESE\\_May\\_2014.pdf](https://www.factum-arte.com/resources/files/fa/articles/LOTUS_VERONESE_May_2014.pdf)

**Figura 4:** La tela rivestita di gesso viene stampata utilizzando una stampante per facsimili di Factum Arte e le stampe sono state assemblate sul pannello posteriore utilizzando acetato di polivinile, Factum Arte, *A facsimile of the Wedding at Cana by Paolo Veronese*

<https://www.factum-arte.com/pag/38/A-facsimile-of-the-Wedding-at-Cana-by-Paolo-Veronese>

**Figura 5:** Piers Wardle manipola lo scanner progettato appositamente per questo lavoro, Factum Arte, *A facsimile of the Wedding at Cana by Paolo Veronese*

<https://www.factum-arte.com/pag/38/A-facsimile-of-the-Wedding-at-Cana-by-Paolo-Veronese>

**Figura 6:** Progetto dal vivo di Peter Greenaway proiettato sul facsimile prodotto da Factum Arte. La performance si è svolta nella location originale del dipinto, ovvero il refettorio di San Giorgio Maggiore a Venezia, 2009, Factum Arte, *Peter Greenaway on Veronese's Wedding at Cana*

<https://www.factum-arte.com/pag/102/peter-greenaway-on-veronese-s-wedding-at-cana>

**Figura 7:** Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Natività con i Santi Lorenzo e Francesco d'Assisi*, 1600, olio su tela, 268 x 197 cm, rubato.

[https://it.wikipedia.org/wiki/Natività\\_con\\_i\\_santi\\_Lorenzo\\_e\\_Francesco\\_d%27Assisi](https://it.wikipedia.org/wiki/Natività_con_i_santi_Lorenzo_e_Francesco_d%27Assisi)

**Figura 8:** Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Natività con i Santi Lorenzo e Francesco d'Assisi*, 1600, dettaglio con Maria e Giuseppe, olio su tela, 268 x 197 cm, rubato.

<https://www.focus.it/cultura/arte/caravaggio>

**Figura 9:** Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Natività con i Santi Lorenzo e Francesco d'Assisi*, 1600, dettaglio con l'angelo, olio su tela, 268 x 197 cm, rubato.

<https://www.aboutartonline.com/la-nativita-di-caravaggio-18-ottobre-1969-18-ottobre-2021-nellanniversario-del-furto-storia-e-rilettura-di-un-capolavoro/>

**Figura 10:** Altare dell'Oratorio di San Lorenzo privato della *Natività* di Michelangelo Merisi da Caravaggio, Palermo.

<https://www.aboutartonline.com/la-nativita-di-caravaggio-18-ottobre-1969-18-ottobre-2021-nellanniversario-del-furto-storia-e-rilettura-di-un-capolavoro/>

**Figura 11:** Cornice vuota nell'Oratorio di San Lorenzo pronta per la collocazione della riproduzione della *Natività* ad opera di Factum Arte.

<https://www.journalchc.com/2020/04/24/nativita-di-caravaggio-una-storia-semplce-le-intricate-vicende-investigative-del-dipinto-piu-ricercato-al-mondo/>

**Figura 12:** Stampa della riproduzione della *Natività* ad opera di Factum Arte.

<https://www.journalchc.com/2020/04/24/nativita-di-caravaggio-una-storia-semplce-le-intricate-vicende-investigative-del-dipinto-piu-ricercato-al-mondo/>

**Figura 13:** Riproduzione della *Natività* ad opera di Factum Arte collocata nell'Oratorio di San Lorenzo, Palermo.

<https://www.journalchc.com/2020/04/24/nativita-di-caravaggio-una-storia-semplce-le-intricate-vicende-investigative-del-dipinto-piu-ricercato-al-mondo/>

**Figura 14:** Raffaello Sanzio, *Sposalizio della Vergine*, 1504, Olio su tavola, 170 x 117 cm, Pinacoteca di Brera, Milano

[https://it.wikipedia.org/wiki/Sposalizio\\_della\\_Vergine\\_%28Raffaello%29](https://it.wikipedia.org/wiki/Sposalizio_della_Vergine_%28Raffaello%29)

**Figura 15:** Perugino, *Lo Sposalizio della Vergine*, 1502-04, Olio su tavola, 234 x 186 cm, Musée des Beaux-Arts, Caen

[https://www.perugino2023.org/perugino\\_bio/sposalizio-della-vergine-caen/](https://www.perugino2023.org/perugino_bio/sposalizio-della-vergine-caen/)

**Figura 16:** Riproduzione 3D dello *Sposalizio della Vergine* di Raffaello, Chiesa di San Francesco, Città di Castello.

<https://www.tribune.com/arti-visive/2021/01/raffaello-umbria-3d-sposalizio/>

**Figura 17:** Proiezioni di immagini dello *Sposalizio della Vergine* sulla facciata gotica della chiesa di San Francesco a Città di Castello, foto di Enrico Milanese, 2021.

<https://www.tribune.com/arti-visive/2021/01/raffaello-umbria-3d-sposalizio/>

**Figura 18:** Lorenzo Ghiberti e collaboratori, *La Porta Nord* del Battistero di San Giovanni, 1401-1424, Bronzo dorato, 506 x 387 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Firenze.

<https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/le-porte-del-battistero-di-firenze-capolavoro-di-lorenzo-ghiberti>

**Figura 19:** Lorenzo e Vittore Ghiberti, *La Porta del Paradiso* del Battistero di San Giovanni, 1425-1452, Bronzo dorato, 520 x 310 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Firenze.

<https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/le-porte-del-battistero-di-firenze-capolavoro-di-lorenzo-ghiberti>

**Figura 20:** Lorenzo Ghiberti, *La Porta Nord* del Battistero di San Giovanni, dettaglio *dell'Annunciazione*, 1401-1424, Bronzo dorato, 506 x 387 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Firenze.

<https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/le-porte-del-battistero-di-firenze-capolavoro-di-lorenzo-ghiberti>

**Figura 21:** Lorenzo Ghiberti, *La Porta Nord* del Battistero di San Giovanni, dettaglio *della Natività*, 1401-1424, Bronzo dorato, 506 x 387 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Firenze.

<https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/le-porte-del-battistero-di-firenze-capolavoro-di-lorenzo-ghiberti>

**Figura 22:** Lorenzo Ghiberti, *La Porta Nord* del Battistero di San Giovanni, dettaglio cornice con lucertola, 1401-1424, Bronzo dorato, 506 x 387 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Firenze.

<https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/le-porte-del-battistero-di-firenze-capolavoro-di-lorenzo-ghiberti>

**Figura 23:** Andrea Pisano, *La Porta Sud* del Battistero di San Giovanni, copia, 1329-1336, Bronzo dorato, 577 x 428 cm, Firenze.

Aldo GALLI, *Ghiberti*, in *Art e Dossier*, n. 290, Firenze, Giunti Editore, 2012, p. 6

**Figura 24:** Andrea Pisano, *La Porta Sud* del Battistero di San Giovanni, 1329-1336, Bronzo dorato, 577 x 428 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Firenze.

<https://www.florenceisyou.com/2020/01/al-museo-dellopera-del-duomo-di-firenze-la-porta-sud-di-andrea-pisano/>

**Figura 25:** Choichiro Motoyama e Aldo Marinelli davanti alla replica delle Porte del Paradiso il giorno dell'inaugurazione nel maggio 1990.

<https://www.frilligallery.com/it/baptistry.php>

**Figura 26:** Statua equestre di Marco Aurelio, 176-180 d.C., Bronzo dorato, 400 x 230 x 410 cm, Musei Capitolini, Roma.

<https://www.museicapitolini.org/it/opera/statua-equestre-di-marco-aurelio>

**Figura 27:** La copia della statua equestre di Marco Aurelio collocata sul Campidoglio.

<https://romaeredidiunimpero.altervista.org/la-statua-equestre-di-marco-aurelio/>

**Figura 28:** La statua originale conservata al Palazzo dei Conservatori, Musei Capitolini, Roma.

<https://romaeredidiunimpero.altervista.org/la-statua-equestre-di-marco-aurelio/>

**Figura 29:** Michelangelo Buonarroti, *David*, 1501-1504, Marmo a tutto tondo, 520 cm, Galleria dell'Accademia, Firenze.

<https://artsandculture.google.com/asset/david-0008/mQG0Xq3HvT4oRQ?ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A8.573120739785038%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A5.019795903907133%2C%22height%22%3A1.2500000000000004%7D%7D>

**Figura 30:** Donatello, *Giuditta e Oloferne*, 1453-1457, Bronzo, 236 cm, Palazzo Vecchio, Firenze.

[https://it.wikipedia.org/wiki/Giuditta\\_e\\_Oloferne\\_\(Donatello\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Giuditta_e_Oloferne_(Donatello))

**Figura 31:** Modello dell'armatura lignea che protesse il *David* durante il trasporto su rotaie da piazza della Signoria alla Galleria dell'Accademia.

Cristina ACIDINI LUCHINAT, *Michelangelo scultore*, Milano, Federico Motta Editore, 2005, p. 78

**Figura 32:** Luigi Arrighetti, *David*, copia, 1910, Marmo, Piazza della Signoria, Firenze.

<https://www.alinari.it/it/dettaglio/NVQ-S-001039-0019>

**Figura 33:** Luigi Arrighetti, *David*, copia, 1910, Marmo, Piazza della Signoria, Firenze.

<https://michelangelobuonarrotietornato.com/2017/07/10/la-storia-della-copia-piu-fotografata-del-david/>

**Figura 34:** Copia del *David* in esposizione all'expo di Dubai, 2021.

[https://www.ansa.it/expodubai2020/multimedia/foto/2021/11/07/una-copia-del-david-di-michelangelo-in-mostra-ad-expo\\_96e39676-2927-4416-bfa8-36649215bb05.html](https://www.ansa.it/expodubai2020/multimedia/foto/2021/11/07/una-copia-del-david-di-michelangelo-in-mostra-ad-expo_96e39676-2927-4416-bfa8-36649215bb05.html)

**Figura 35:** *Statua colossale di Costantino I*, 320 c.a., Marmo, 1200 cm, Palazzo dei Conservatori, Musei Capitolini, Roma.

<https://factumfoundation.org/our-projects/3d-sculpting/re-creating-the-colossus-of-constantine/>

**Figura 36:** Una sezione del Colosso di Costantino ricostruito nel workshop di Factum Foundation, giardino di Villa Caffarelli, Roma.

<https://www.exibart.com/beni-culturali/a-roma-e-stata-ricostruita-la-statua-colossale-di-costantino/>

**Figura 37:** Foto della Statua di Costantino alla mostra Recycling Beauty alla Fondazione Prada, Foto di Roberto Marossi.

<https://www.tribune.com/arti-visive/archeologia-arte-antica/2024/01/ricostruzione-costantino-statua-musei-capitolini/>

**Figura 38:** Pedro Miró and Imran Khan che controllano i dati durante la registrazione fotogrammetrica.

<https://factumfoundation.org/our-projects/3d-sculpting/re-creating-the-colossus-of-constantine/>

**Figura 39:** Statue originali esposte al secondo piano del Complesso di Orsanmichele, 2024.

[https://www.artearti.net/riflettori\\_su/restauro-e-riallestimento-del-museo-e-della-chiesa-di-orsanmichele](https://www.artearti.net/riflettori_su/restauro-e-riallestimento-del-museo-e-della-chiesa-di-orsanmichele)

**Figura 40:** Nanni di Banco, *Quattro Santi Coronati*, 1409-1417, Marmo, 203 cm, Museo di Orsanmichele, Firenze.

<https://cultura.gov.it/luogo/musei-del-bargello-chiesa-e-museo-di-orsanmichele>

**Figura 41:** Giambologna, *San Luca*, 1597-1602, Bronzo, 273 cm, Museo di Orsanmichele, Firenze.

<https://cultura.gov.it/luogo/musei-del-bargello-chiesa-e-museo-di-orsanmichele>

**Figura 42:** Lorenzo Ghiberti, *San Matteo*, 1419-1423, Bronzo, 270 cm, Museo di Orsanmichele, Firenze.

[https://it.wikipedia.org/wiki/San\\_Matteo\\_\(Ghiberti\)](https://it.wikipedia.org/wiki/San_Matteo_(Ghiberti))

**Figura 43:** Niccolò Lamberti, *San Giacomo Maggiore*, 1420-22, Marmo, Museo di Orsanmichele, Firenze.

<https://dati.beniculturali.it/lodview-arco/resource/HistoricOrArtisticProperty/0900291904.html>

**Figura 44:** Lorenzo Ghiberti, *Santo Stefano*, 1427-1428, Bronzo, 250 cm, Museo di Orsanmichele, Firenze.

<https://catalogo.cultura.gov.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900291899>

**Figura 45:** Baccio da Montelupo, *San Giovanni Evangelista*, 1515, Bronzo, 266 cm, Museo di Orsanmichele Firenze.

<https://cultura.gov.it/luogo/musei-del-bargello-chiesa-e-museo-di-orsanmichele>