



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in
Storia delle Arti e Conservazione dei Beni
Artistici

Tesi di Laurea

**L'utilizzo del
digitale per la
salvaguardia
del patrimonio
culturale**

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Stefania De Vincentis

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Émilie Passignat

Laureanda

Nicole Munari

Matricola 884954

Anno Accademico

2025 / 2026

INDICE

Introduzione	p.3
--------------	-----

Cap.1 Le ragioni di una mostra d'arte

1.1 Le ragioni di una mostra d'arte	p.6
1.1.1 Le esposizioni temporanee nello scenario storico internazionale: il caso inglese	p.9
1.1.2 Le esposizioni temporanee nello scenario storico internazionale: il caso francese	p.18
1.1.3 Le esposizioni temporanee nello scenario storico nazionale	p.27
1.2 Opinioni contrastanti e casi emblematici	p.36

Cap.2 La questione della copia

2.1 Storia, evoluzione e differenze della copia nel tempo	p.52
2.2 La questione del falso	p.67
2.2.1 Il problema del restauro	p.69
2.2.2 Facsimili e Factum Arte	p.72
2.3 Conservazione e produzione di copie nei musei: V&A Museum e Grand Palais Rmn Ateliers	p.77

Cap.3 La copia digitale nell'arte

3.1 Distinzione tra manufatto digitale e replica analogica	p.89
3.1.1 NFT e Blockchain	p.96
3.1.2 NFT e Crypto Art	p.100
3.1.3 Botto Project	p.103
3.2 Utilità del digitale nella salvaguardia del patrimonio culturale: interventi di digitalizzazione	p.106
3.2.1 IA e gigapixel per il restauro: il caso Rembrandt	p.113

Cap.4 Digitale analogico

4.1 Oltre la tradizione: copie analogiche da ricostruzione digitale in mostra	p.116
---	-------

4.1.1 Le potenzialità del digitale per lo studio della storia dell'arte	p.128
4.1.2 Gustav Klimt: Pigment e Pixel Rediscovering Art Through Technology	p.135
Conclusioni	p.139
Indice delle immagini	p.147
Bibliografia	p.173
Sitografia	p.190

INTRODUZIONE

Garantire la conservazione del patrimonio culturale è una sfida costante.

Questo lavoro intende esaminare l'importanza dell'utilizzo delle nuove tecnologie digitali nell'ambito della conservazione e diffusione del nostro patrimonio storico artistico.

Attraverso una breve ricostruzione della storia delle mostre, affrontata nel primo capitolo, si è cercato di comprendere le ragioni dell'organizzazione di una mostra d'arte e l'evoluzione di questa nel corso del tempo, in ambito nazionale e internazionale. Sono stati raccolti i diversi pensieri degli studiosi in merito al fenomeno delle mostre e sono stati affrontati casi emblematici che hanno dimostrato come spesso, a causa della crescente popolarità, sia stato necessario ricorrere a pratiche non del tutto corrette per soddisfare le richieste di un mercato sempre più avido, dando vita ad esposizioni, definite dagli esperti, troppo superficiali, puramente spettacolari e povere dal punto di vista scientifico. Nel secondo capitolo è stato trattato l'uso della “copia” e la sua evoluzione nel tempo, dimostrando come questa non costituisca una novità nella storia dell'arte ma che, anzi, sia sempre stata alla base del percorso di apprendimento dell'artista. È stato approfondito il concetto di “opera originale”, mettendo in luce analogie e differenze che hanno permesso di comprendere quando la copia fa discutere e quando invece viene socialmente accettata, senza escludere le problematiche legate al restauro, che deve sempre essere eseguito seguendo determinati criteri che garantiscono la veridicità storica del manufatto artistico e introducendo la questione dei facsimili creati da Factum Arte, strumenti utili alla salvaguardia del patrimonio artistico ma non sempre correttamente compresi. Per la questione della conservazione e produzione di copie in ambito museale è stato trattato il caso del Victoria and Albert Museum, il più grande museo al mondo dedicato alle arti decorative e al design, con una collezione permanente di oltre 4,5 milioni di oggetti provenienti da tutto il mondo che spaziano dall'antichità ai giorni nostri, dalle culture europee, al nord America, Asia e nord Africa. Il museo, è nato con l'intento di educare la popolazione britannica fornendo le copie dei più grandi capolavori dell'arte mondiale attraverso la strategia promossa da Henry Cole, uno dei fondatori del museo, che persuase numerosi principi europei, i quali aderirono alla “Convenzione internazionale per la promozione universale delle riproduzioni di opere d'arte” del 1867, ottenendo così la vasta e variegata collezione di calchi attualmente visibile, una delle poche sopravvissute al cambio del gusto e alla conseguente dispersione del 1945. *Les Ateliers d'Art de la Réunion des musées nationaux (RMN) - Grand Palais*, riunisce il laboratorio di scultura e di calcografia del

museo, entrambi fondati parallelamente al Louvre durante gli anni della Rivoluzione francese, alla fine del Settecento. Questi forniscono servizi per tutti i musei sparsi sul territorio francese, tra cui il Louvre o il Musée d'Orsay, per le scuole d'arte, le fondazioni e per i collezionisti privati, che necessitano di riproduzioni certificate, calchi e restauri accurati. Attualmente la copia risulta essere non soltanto un valido strumento didattico ma garantisce anche la salvaguardia del patrimonio storico artistico, sempre più vasto e fragile in una realtà oggi più che mai, sempre più complessa. La protezione del patrimonio nazionale risulta essere fondamentale e qualora le opere originali andassero distrutte a causa di conflitti bellici, rivoluzioni o calamità naturali, l'utilizzo delle nuove tecnologie, l'archiviazione dei dati inerenti alle opere e gli stampi degli Ateliers ne garantirebbero la ricostruzione. Il terzo capitolo ha invece trattato il tema della copia digitale in ambito artistico, distinguendo innanzitutto la replica analogica da quella digitale, trattando casi concreti come i DAW (*Digital Art Work*) brevettati dall'azienda italiana Cinello e approfondendo la questione della digitalizzazione e vendita di opere d'arte NFT da parte di piattaforme specializzate quali LaCollection. Ci si è interrogati su come sia possibile garantire l'autenticità di un'opera d'arte digitalizzata attraverso l'approfondimento della tecnologia *blockchain*, sono stati analizzati diversi casi di utilizzo e vendita di NFT (Non-fungible token) oltre alla trattazione del caso Botto, un'intelligenza artificiale frutto della tecnologia *blockchain* capace di realizzare opere d'arte in maniera autonoma, quasi fosse un artista in carne e ossa. Sono stati evidenziati i vantaggi di questo nuovo tipo di mercato ma sono stati tenuti a mente anche gli interrogativi in merito al valore artistico dell'opera, all'importanza attribuita alla sostenibilità economica e ambientale e all'eccessiva intromissione del mondo finanziario in quello dell'arte. In merito all'utilità del digitale per la difesa del patrimonio culturale, sono stati presentati alcuni interventi di digitalizzazione di opere d'arte e materiale archivistico da parte di istituzioni quali Fondazione Zeri, prestigioso istituto di ricerca per la storia dell'arte e Haltadefinizione, tech company italiana specializzata in digitalizzazione ad alta definizione, che collabora con importanti istituti culturali italiani come le Gallerie degli Uffizi a Firenze, il Museo del Cenacolo Vinciano e la Pinacoteca di Brera a Milano per la digitalizzazione dei grandi capolavori della storia dell'arte. Allo scopo di comprendere le potenzialità dell'impiego di queste nuove risorse digitali in campo artistico, si è scelto di trattare il progetto *Operation Night Watch*, intrapreso dal Rijksmuseum nel 2019 e ancora in corso, che ha visto il restauro della celebre *Ronda di Notte* (1642) del pittore olandese Rembrandt (1606-1669), essere attuato grazie alla collaborazione di studiosi, restauratori esperti e l'impiego di tre intelligenze artificiali appositamente progettate per l'occasione da Rob Erdmann, scienziato esperto in

tecnologie di restauro e conservazione, Senior Scientist presso il Rijksmuseum dal 2014 al 2024, che ha reso possibile il recupero delle parti perdute del dipinto.

Infine, il quarto capitolo ha trattato del ricorso alle copie analogiche da ricostruzione digitale in mostra, sono state analizzate nel dettaglio le mostre e i progetti di alta definizione, realtà nazionale coinvolta in questo importante progetto di tutela e valorizzazione, confrontando il suo operato con quello di altre realtà internazionali come Factum Arte, organizzazione impegnata nella produzione di facsimili oggettivamente accurati, frutto di studi attenti da parte di tecnici specializzati. È stato osservato come la produzione di facsimili o digitalizzazione delle opere nasca per diverse esigenze: può trattarsi di una richiesta da parte di un museo o ente che necessita di una copia da inserire nella collezione; il bisogno di proteggere o sostituire un'opera in condizioni precarie senza intaccarne la funzione o dall'esigenza di raccogliere documentazione utile anche in previsione di restauri futuri. La trattazione di alcuni casi specifici, quali le mostre *Le Arti di Piranesi* (2010-2011), *Diverse maniere. Piranesi, Fantasy and Excess* (2014) e *Gustav Klimt Pigment e Pixel Rediscovering Art Through Technology* (2025), hanno messo in luce le potenzialità offerte dall'impiego delle nuove tecnologie digitali per lo studio della storia dell'arte in merito a progetti d'autore mai realizzati e opere perdute.

Attraverso questo percorso di analisi e approfondimento, ci si è proposti di fornire una panoramica esaustiva e critica sulle dinamiche legate alla conservazione e diffusione del patrimonio storico artistico, sempre più vasto e fragile e le potenzialità che questo nuovo sviluppo tecnologico può offrire.

CAPITOLO 1

LE RAGIONI DI UNA MOSTRA D'ARTE

1.1 Le ragioni di una mostra d'arte

Il celebre scrittore e filosofo tedesco Walter Benjamin (1892-1940), nel suo scritto *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* pubblicato per la prima volta nell'anno 1935¹, spiegò come la produzione artistica, almeno inizialmente, fu strettamente legata alla realizzazione di immagini religiose. Ben presto però, prevalse sulla funzione cerimoniale la necessità di esaltare il valore espositivo e la possibilità di fruizione dell'oggetto artistico: già nell'antica Grecia le sculture votive, più volte celebrate nei testi di letterati e poeti, furono apprezzate non solo per motivi di culto, ma anche per la loro bellezza. Le opere d'arte, considerate oggetti di prestigio, costituirono per lungo tempo il bottino di guerra dei condottieri romani, i quali una volta portate in trionfo, le resero accessibili al pubblico collocandole in sedi come il Portico di Pompeo: un ampio quadriportico contenente un vasto giardino pubblico, molto frequentato, costituito da diverse arcate e gallerie dove vennero esposti i numerosi manufatti artistici raccolti nelle campagne militari. Si suppone che proprio da questa antica usanza romana ebbe origine il collezionismo privato², ovvero la raccolta di opere come espressione di prestigio sociale e celebrazione di imprese militari vittoriose, il cui valore propagandistico veniva rafforzato con la presentazione dell'oggetto ad un ampio pubblico in occasioni particolari.³ Solo con l'avvento dell'Umanesimo, movimento culturale storico e filosofico, sviluppatosi non soltanto in Italia ma anche in Europa, tra il XIV e XV secolo che propose una visione antropocentrica del mondo, si attribuì all'opera d'arte il valore formativo, fondamentale nell'educazione dell'uomo moderno. Fu il nuovo valore didattico attribuito all'opera d'arte che portò alla nascita dello studiolo del signore rinascimentale, il luogo di raccolta delle antichità, specchio dei gusti del proprietario il cui accesso fu consentito a pochi eletti⁴ e, successivamente alle *Wunderkammern* seicentesche, le quali unirono al gusto

¹ Benjamin W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1935 (edizione originale), trad.it.: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1991

² Pomian K., *Collezionisti e amatori e curiosi Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Il Saggiatore, Milano 1989, pp. 17-18

³ Pirani F., *Che cos'è una mostra d'arte*, Carocci editore, Roma 2019, pp. 12-13

⁴ De Benedictis C., *Per la storia del collezionismo italiano*, Ponte alle Grazie, Firenze 1995, p. 33

sperimentale della scienza oggetti naturali e artificiali raccolti per rarità e stranezza, anch'esse spazi isolati e non fruibili dal vasto pubblico.⁵

Verso la fine del XVII secolo le grandi collezioni di arte contemporanea e di scultura antica conservate nelle dimore di principi e cardinali romani iniziarono a essere vendute contribuendo all'arricchimento delle raccolte europee e finendo nei saloni e depositi dei più importanti musei del mondo.⁶ Fino al XVIII secolo, la maggior parte delle collezioni, anche quelle reali, ebbero tutte un carattere privato e furono aperte al pubblico per pochi giorni l'anno: solamente pochi sovrani illuminati resero accessibili al pubblico le loro collezioni in maniera permanente, una tra questi fu la granduchessa di Toscana Maria Luisa di Borbone (1745-1792) che donò allo Stato toscano nel 1737 le collezioni medicee. Con la Rivoluzione francese, il Museo del Louvre fu proclamato Museo della Repubblica e durante il XIX secolo la funzione educativa dell'arte e l'arricchimento del patrimonio nazionale favorirono la nascita di musei pubblici voluti da governanti o nati da lasciti e donazioni allo Stato di importanti collezioni.⁷ Le mostre d'arte divennero a partire dalla fine del XVI secolo, il maggior veicolo di promozione del lavoro degli artisti e uno strumento efficace per rivolgersi alla borghesia, un pubblico nuovo che si avvicinò per la prima volta a un mercato che in precedenza era stato esclusivamente riservato a nobili ed ecclesiastici.⁸ Organizzate solitamente in occasione di festività e ricorrenze religiose, come le celebrazioni dei santi patroni, le mostre furono tipiche dell'ambiente romano e vennero successivamente proposte anche in altre regioni italiane.⁹

È dunque possibile affermare che le mostre d'arte, in senso moderno, nacquero tra il XVII e XVIII secolo e rappresentarono un'ottima occasione per pubblicizzare gli artisti, contribuendo a costruire un ampio mercato dell'arte con scambi che permisero alle città di confrontarsi non solamente tra loro ma anche con produzioni straniere.¹⁰ Mentre in Italia, con il passare del tempo, diminuirono sempre di più le mostre periodiche allestite in chiostri e cortili, all'estero, in particolar modo in Olanda, Francia e Inghilterra acquisirono sempre più prestigio le mostre organizzate da mercanti e case d'asta che permettevano di vedere le opere degli Antichi Maestri prima della vendita al singolo privato.

⁵ Pomian K., *Collezionisti, amatori e curiosi Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Il Saggiatore, Milano 1989, p. 80

⁶ Pirani F., *Che cos'è una mostra d'arte*, Carocci editore, Roma 2019, p. 14

⁷ De Benedictis C., *Per la storia del collezionismo italiano*, Ponte alle Grazie, Firenze 1995, p. 142

⁸ Haskell F., *Antichi maestri in tournée: le esposizioni d'arte e il loro significato*, a cura di Montanari T., Pisa 2001

⁹ Pirani F., *Che cos'è una mostra d'arte*, Carocci editore, Roma 2019, p. 15

¹⁰ Ivi, p. 17

Le mostre di Antichi Maestri rappresentano oggi la quotidianità presso le istituzioni del mondo artistico occidentale, quasi quanto i musei pubblici la cui sopravvivenza nel tempo sembra dipendere sempre di più dalla popolarità delle stesse mostre, che pur essendo una novità piuttosto recente nel settore esercitano un'enorme influenza.¹¹

Oltre all'impatto politico ed economico che queste esposizioni hanno in ambito turistico, ed editoriale, nella promozione del prestigio nazionale e personale, è importante sottolineare come queste mostre abbiano cambiato il nostro modo di guardare l'arte: le mostre infatti, permettono di esaminare nel dettaglio l'evoluzione della carriera di un'artista come mai prima d'ora attraverso la visione e il confronto di numerose opere provenienti da collezioni pubbliche e private di tutto il mondo.

“Antico maestro” è un concetto appartenente al lessico di uso comune nel mercato antiquario e legato all'Italia tardo cinquecentesca. In particolar modo nel Granducato di Toscana, si maturò la convinzione che non sarebbe mai stato possibile superare i grandi maestri dell'arte Leonardo da Vinci (1452-1519), Raffaello Sanzio (1483-1520) e Michelangelo Buonarroti (1475-1564), tanto che nel 1602 venne emanato un decreto che proibì la rimozione dalla città di Firenze delle opere di diciotto pittori, tutti riconducibili alla cosiddetta “età dell'oro dell'arte”.¹²

Un precoce esempio dell'uso del termine “Antichi Maestri” è visibile in un catalogo di vendita in lingua inglese datato 1777, verrà utilizzato anche negli anni successivi ma sarà comunemente accettato solo a partire dagli anni novanta del Settecento. Inizialmente tra gli Antichi Maestri figuravano artisti la cui fama era nota da generazioni, successivamente il termine iniziò a includere tutti gli artisti vissuti prima della Rivoluzione francese mentre, in Inghilterra, “Old Masters” venne utilizzato per indicare principalmente pittori stranieri, essendo considerato un termine poco adatto a rappresentare gli artisti degni di nota come il pittore e incisore William Hogarth (1697-1764) e il ritrattista Sir Joshua Reynolds (1723-1792). L'importanza di queste esposizioni sugli Antichi Maestri è quella di riunire in un solo luogo opere d'arte originariamente nate per essere viste in luoghi completamente diversi.¹³

¹¹ Haskell F., *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira Editore, Milano 2016, p. 15

¹² Wązbiński Z., *L'accademia Medicea del disegno a Firenze nel Cinquecento: idea e istituzione*, 2 voll., Firenze 1987, vol. II, pp. 503-504

¹³ Ivi, p. 19

Un altro luogo dove è possibile osservare riuniti oggetti, anche molto differenti tra loro, provenienti da tutto il mondo è la *Kunst und Wunderkammer*¹⁴ : con il termine *Wunderkammer*, in tedesco “camera delle meraviglie” o “gabinetto delle curiosità”, si fa riferimento a una collezione privata appartenente a nobili e principi studiosi, sviluppatasi in Germania e in Italia tra il XVI e XVIII secolo, che raccoglieva oggetti rari, bizzarri e meravigliosi, fondendo arte e natura. Spesso descritta come un microcosmo che rifletteva il macrocosmo, la *Wunderkammer* conteneva al suo interno *naturalia* (elementi naturali, minerali e fossili) e *artificialia* (opere d'arte e strumenti scientifici): ambiva a rispecchiare l'universo tramite l'accostamento di materiali eterogenei, di epoche e luoghi diversi e a riprodurre la continuità evolutiva, dalla natura alla macchina.¹⁵ Nonostante la presenza delle *Wunderkammer* nel Cinquecento, che possono essere definite come l'antenato del moderno museo di storia naturale e arte, è solo nel Seicento che nascono le gallerie con funzione celebrativa del committente e conservativa-espositiva delle glorie artistiche e delle imprese della casata.¹⁶ Solo alla fine dell'Ottocento, quando la teoria della classificazione delle opere d'arte per soggetti si dimostrò superata, diversi pensatori cominciarono a criticare la situazione evidenziando la necessità di organizzare le opere secondo criteri differenti, ad esempio quello cronologico per evidenziare l'evoluzione artistica. Il giornalista e critico d'arte francese Théophile Thoré-Bürger (1807-1869) nel 1861 criticò aspramente i musei (tra cui il Louvre) definendoli: «cimiteri dell'arte, catacombe in cui i resti di ciò che un tempo era una cosa viva sono sistemati in una promiscuità sepolcrale, una voluttuosa Venere accanto a una mistica Madonna, un satiro di fianco a un santo... mobili tolti a un boudoir come contorno a una Pala d'altare».¹⁷

1.1.1 Le esposizioni temporanee nello scenario storico internazionale: il caso inglese

A Londra, negli anni novanta del Settecento furono organizzate mostre temporanee incredibili con opere di grande prestigio provenienti dalla Francia: il più importante battitore d'aste londinese, James Christie (1730-1803), venne informato che il duca d'Orleans era intenzionato a vendere la sua collezione di dipinti conservata al Palais Royal di Parigi. Nel 1771 l'intera collezione venne venduta a Thomas Moore Slade (1749-1831), ricco

¹⁴ Pomian K., *Collezionisti, amatori e curiosi Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Il Saggiatore, Milano 1989, p. 64

¹⁵ Bredekamp H., *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina*, il Saggiatore, Milano 2020

¹⁶ De Benedictis C., *Per la storia del collezionismo italiano*, Ponte alle Grazie, Firenze 1995, p. 79

¹⁷ Bürger W., *Salon de 1861*, Parigi 1901, p. 84

collezionista che decise di esporla a Pall Mall, cuore del mercato artistico londinese¹⁸: la mostra fu un successo, l'ingresso costò solamente uno scellino e nell'ultima settimana fu stimata la presenza di duemila visitatori giornalieri.¹⁹ La mostra ospitò 259 dipinti, opere di Rembrandt (1606-1669), Peter Paul Rubens (1577-1640) Antoon Van Dyck (1599-1641) e altri celebri maestri. Per quanto riguarda le vendite, queste furono sostenute, i prezzi furono fissati dal proprietario della collezione, Slade, ma l'organizzazione fu affidata a una galleria commerciale che aggiunse alla collezione originale del duca altre cento opere di diversa provenienza e che obbligò gli acquirenti a «lasciare esposte le opere nelle attuali condizioni per tutta la durata della mostra, che si protrarrà fino alla metà del giugno 1793».²⁰

La porzione più preziosa della collezione del duca d'Orleans fu quella dei maestri italiani e francesi che venne venduta poco prima di quella dei pittori nordici e che nel 1792 arrivò a Londra dal nuovo proprietario, il banchiere francese François Laborde de Méréville (1761-1801).²¹ La negoziazione, fu resa possibile grazie al lavoro di Michael Bryan (1757-1821), mercante londinese che, al fine di attirare la massima attenzione sull'acquisto, decise di esporre tutti i dipinti della collezione del duca d'Orleans per sette mesi durante i quali i nuovi proprietari furono impossibilitati a rimuovere le opere fino alla fine della mostra.²² Entrambe le mostre produssero dei ricchi cataloghi dove, oltre all'elenco delle opere, era presente una postilla che negava ogni responsabilità circa l'autenticità delle opere esposte, definendola “presunta” tutelando così l'organizzatore dell'esposizione. Le due sezioni della mostra aprirono contemporaneamente il 26 dicembre 1798 con il costo dell'ingresso di mezza corona. L'esperienza ebbe un forte impatto sul collezionismo e sul gusto dell'arte tanto da portare alla nascita della *connoisseurship*, cioè alla formazione di un gruppo di conoscitori esperti in grado di stabilire con certezza, tramite l'analisi diretta del manufatto artistico, l'autore e l'ambito cronologico e geografico di appartenenza dell'opera d'arte. Mary Berry (1763-1852), assidua frequentatrice di mostre d'arte, sottolineò come le opere viste a questa mostra fossero, secondo lei, «l'unica vera esibizione di eccellenza delle scuole italiane di pittura mai vista in Inghilterra».²³ Le opere maggiori vennero acquistate da

¹⁸ *The Orlèans Collection: Its Impact on the British Art World*, in “Apollo” febbraio 1997, pp. 26-31

¹⁹ Pomeroy J., *The Orlèans Collection...* cit., p.27, citando dal “Morning Chronicle”, 27 aprile 1793

²⁰ Haskell F., *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira Editore, Milano 2016, p. 39

²¹ Stryiński C., *La Galerie du régent Philippe, duc d'Orleans*, Paris 1913...cit., pp. 138-139

²² Haskell F., *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira Editore, Milano 2016, p. 40

²³ Berry M., *Extracts of the Journals...* cit. Vol II, p. 87

aristocratici, banchieri e mercanti che divennero veri e propri collezionisti e il ricordo di questa esposizione avrebbe ossessionato per molto tempo le generazioni future.²⁴

A testimonianza di ciò le parole dello scrittore inglese William Hazlitt (1778-1830):

[...] Il tempo antico aveva svelato i suoi tesori e la Gloria faceva da custode alla porta. Avevamo sentito i nomi di Tiziano, Raffaello, Guido, Domenichino, i Carracci, ma vederli dal vivo, trovarsi nella stessa stanza con le loro opere immortali era come spezzare un potente incantesimo, fu un effetto simile alla negromanzia.²⁵

Nel 1804 il collezionista olandese e britannico Thomas Hope (1769-1831), al suo ritorno da Parigi, decise di aprire al pubblico la sua dimora invitando anche i membri della Royal Academy per dare la possibilità al pubblico, anche se selezionato, di poter fruire delle opere per un limitato periodo di tempo. Un passo decisivo per migliorare la situazione relativa alla fruizione delle opere d'arte, fu intrapreso l'anno successivo, nel 1805 con la nascita della British Institution for Promoting the Fine Arts in the United Kingdom che acquistò e arredò tre sale espositive a Pall Mall.²⁶ Nell'esposizione inaugurale del 1806 della British Institution furono esposte 250 opere che poterono essere vendute: l'allestimento seguì la tradizionale gerarchia dei generi pittorici, ponendo al centro di ogni parete una tela di grandi dimensioni, di soggetto storico e mitologico, affiancata da dipinti in formato minore messi in coppia. La mostra ebbe un notevole successo, venne visitata da circa 11.000 visitatori paganti e recensita su numerosi giornali dell'epoca e al termine dell'esposizione che si ripeté in maniera periodica negli anni successivi, i direttori della British Institution chiesero in prestito ai membri un ristretto numero di dipinti di antichi maestri per renderli disponibili ad amatori e studenti d'arte dando loro la possibilità di copiarli parzialmente.²⁷

La creazione di questo nuovo ente causò non pochi danni alla Royal Academy, decretando la fine del monopolio che questa istituzione deteneva in campo artistico e la British Institution introdusse due importanti novità: le gallerie vennero chiuse al pubblico e una selezione di opere dei grandi maestri fu resa disponibile per lo studio e creazione di copie ad amatori e

²⁴ Haskell F., *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira Editore, Milano 2016, p. 45

²⁵ Hazlitt W., *On the Pleasure of Painting*, in *London Magazine* dicembre 1820, riedito in *Collected Works*, a cura di A.R. Walter e A. Glover, 12 voll., London 1902-1906, vol. VI, 1903, pp. 5-21

²⁶ Fullerton P., *Patronage and Pedagogy: the British Institution in the Early Nineteenth Century*, in *Art History*, V, 1 marzo 1982, pp. 59-72

²⁷ Rinaldi S., *Le mostre d'arte, dal Seicento alle esposizioni digitali*, Carocci editore, Roma 2025, p. 37

studenti d'arte.²⁸ La creazione di copie avveniva sotto un rigido controllo in modo da evitare la contraffazione delle opere e per tutelare i collezionisti che avevano prestato i disegni: per evitare che le opere copiate perdessero di valore fu concessa una riproduzione solamente parziale dell'opera e anche quando il proprietario concedeva la riproduzione totale dell'opera questa era di dimensioni ridotte rispetto all'originale.²⁹

Nel giro di pochi anni i dirigenti della British Institution poterono affermare con orgoglio che la loro iniziativa di rendere disponibili grandi opere agli studenti aveva giovato agli artisti contemporanei tanto che «i pregiudizi contro i meriti degli artisti viventi e autoctoni si sono già dissipati».³⁰ Per quanto concerne le mostre, si optò per una mostra inaugurale realizzata nel 1813, la cui apertura fu prevista in tarda primavera o in estate così da evitare di intaccare l'abituale appuntamento con l'invernale mostra di arte moderna. Questa mostra inaugurale sarebbe stata dedicata a un artista ormai scomparso ma molto stimato dagli inglesi della Royal Academy: il pittore inglese Sir Joshua Reynolds (1723-1792)³¹, uno dei più importanti e influenti pittori ritrattisti del XVIII secolo in Gran Bretagna e uno dei fondatori della Royal Academy of Arts.³²

Mai prima di allora in nessun paese era stato proposto di celebrare l'opera di un maestro del passato in questo modo: nel catalogo dedicato alla mostra, venne evidenziato più volte come l'obiettivo non fosse quello di sminuire i pittori contemporanei ma di mostrare loro come Reynolds fosse la prova di come talento e duro lavoro venissero ricompensati.³³ Questo genere di celebrazioni dedicate ai centenari di nascita o morte di grandi artisti del passato divennero molto frequenti nel corso del tempo, nell'Ottocento era ormai consuetudine l'organizzazione di mostre retrospettive alla morte dei pittori contemporanei.³⁴

La maggior parte dei dipinti esposti fece riferimento agli ultimi due decenni della vita di Reynolds, fu possibile datare la maggior parte delle opere in mostra in quanto quasi tutti i quadri dell'artista erano stati registrati nei cataloghi delle esposizioni della Royal Academy e perché erano di proprietà delle famiglie dei modelli per i quali erano stati eseguiti. La mostra

²⁸ Haskell F., *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira Editore, Milano 2016, p. 73

²⁹ Fullerton P., *Patronage and Pedagogy: the British Institution in the Early Nineteenth Century*, in *Art History*, V, 1 marzo 1982, cit.n. 46

³⁰ Smith T., *Recollections of the British Institution*, London 1860, cit.pp. 39 e 41

³¹ Popham A., *Reynolds Sir Joshua* in *Enciclopedia italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1936 [https://www.treccani.it/enciclopedia/sir-joshua-reynolds_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sir-joshua-reynolds_(Enciclopedia-Italiana)/) (Consultato in data 20/05/2026)

³² Hoare P., *Epochs of the Arts*, London 1813, cit.p. XIV

³³ *Farington Diary*, vol. XII, p. 4335 (14 maggio 1813)

³⁴ Banner S., *Delaroché: A History Painted*, London 1997, p. 16

si rivelò un successo, inizialmente registrò una media di ottocento visitatori giornalieri e furono organizzate anche visite serali a lume di candela nel corso dei tre mesi dell'intera durata dell'esposizione. L'importanza dell'esposizione dipese dall'aver contribuito alla glorificazione dell'artista inglese e all'aumento del valore di mercato delle sue opere.³⁵

Il 16 giugno 1814 nove direttori della British Institution decisero di dedicare la mostra del 1815 alle migliori opere degli antichi maestri fiamminghi e olandesi che sarebbero state selezionate da un'apposita commissione con l'aiuto del mercante restauratore esperto di pulitura William Seguer (1772-1843), che in seguito divenne primo conservatore della National Gallery. La “magnifica” mostra di “dipinti di Rubens, Rembrandt, Van Dyck e altri artisti dell'escursione fiamminga e olandese” aprì al pubblico il 4 maggio 1815 nelle sale della British Institution a Pall Mall.³⁶ Questa tipologia di mostre suscitò opinioni contrastanti specialmente provenienti dai pittori contemporanei che videro questo tipo di eventi come una minaccia alla loro carriera d'artista. Gli obiettivi primari delle esposizioni dei grandi maestri alla British Institution consistettero nell'elevazione del livello del gusto britannico e nella promozione del talento degli artisti inglesi: ben presto fu chiaro come questo tipo di esposizioni favorisse il commercio di opere d'arte senza il coinvolgimento diretto di mercanti o necessità di particolare pubblicità. Nel 1867 la British Institution ricercò una sede alternativa a Pall Mall in seguito alla scadenza del contratto d'affitto: non mancarono le offerte data la grande importanza di cui godevano le mostre organizzate dell'istituzione, tanto che la stessa Royal Academy, storica rivale, offrì il suo aiuto.³⁷

Secondo quanto riportato nei verbali della British Institution del febbraio del 1867, gli stessi membri della Royal Academy ammisero l'importanza delle esposizioni d'arte organizzate dalla British Institution, specialmente quelle autunnali dedicate agli Antichi Maestri, per la formazione degli artisti e per l'educazione di studenti e amatori.³⁸

Le nuove mostre si tennero nelle sale della Royal Academy, nel palazzo dell'architetto neopalladiano Lord Burlington (1664-1753), a Piccadilly. La prima esposizione ebbe luogo il 2 gennaio 1870, mantenne una struttura simile a quelle già svolte in precedenza dalla British Institution e vennero aggiunte opere di maestri scomparsi della scuola inglese e capolavori di Peter Paul Rubens (1577-1640), Antoon Van Dyck (1599-1641) e Tiziano Vecellio

³⁵ Haskell F., *La nascita delle mostre, I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira Editore, Milano 2016, pp. 82-83

³⁶ Ivi, p. 93

³⁷ Haskell F., *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira Editore, Milano 2016, p. 103

³⁸ Ibidem

(1490-1576). Furono pubblicati cataloghi contenenti informazioni essenziali sui quadri esposti evidenziando come l'attribuzione fosse fatta dal proprietario e l'Academy non ne assicurasse l'autenticità.³⁹

La grande differenza tra le esposizioni recenti e quelle tenutesi presso la British Institution, fu che l'Academy dovette sempre affidarsi alle grandi famiglie aristocratiche per il prestito dei dipinti da esporre, anche se la selezione delle opere da esporre fu compito degli accademici i quali scelsero le opere più importanti con l'obiettivo di riscuotere il maggior successo possibile.⁴⁰ Di fatto, quando le collezioni inglesi cominciarono ad essere disperse negli Stati Uniti e in Germania, la qualità di ciò che poteva essere visto a Burlington House cominciò a declinare e fu necessario dare maggiore spazio all'arte inglese. Il miglioramento dei cataloghi e il moltiplicarsi delle riviste di storia dell'arte suscitò grande interesse in Germania e in Francia per questa tipologia di mostra, tanto da essere replicata in vari paesi.

Un importante cambiamento riguardò il pubblico che frequentava queste mostre: il Daily Telegraph, a proposito della mostra del 1870 sugli Antichi Maestri della Royal Academy, sottolineò il fatto che ormai “*an educated public*”, ovvero un vasto pubblico colto, frequentava Londra tutto l'anno spostandosi solamente per le vacanze estive,⁴¹ per questo motivo gli studiosi enfatizzarono la necessità di allestire le mostre in maniera sempre più dettagliata, ordinando le opere secondo criteri ben stabiliti (scuole, epoche, soggetti, stili, nazioni di appartenenza...) al fine di educare i visitatori in modo efficace.⁴²

A dimostrazione della costante presenza di un vasto pubblico sempre più interessato al contesto artistico, vale la pena menzionare la mostra *The Art and Treasures of the United Kingdom* (dal 5 maggio al 17 ottobre 1857), una mostra di belle arti tenutasi presso la città industriale di Manchester, in Inghilterra. L'esposizione d'arte con oltre 16.000 opere esposte, attirò nei 142 giorni di apertura oltre 1,3 milioni di visitatori, molti dei quali visitarono la mostra grazie a viaggi in treno appositamente organizzati. La selezione e l'esposizione delle opere d'arte ebbero un forte impatto sulle collezioni d'arte pubbliche che si stavano allora creando nel Regno Unito, come la National Gallery, la National Portrait Gallery e il Victoria and Albert Museum. La mostra comprese oltre 16.000 opere suddivise in 10 categorie: Dipinti di maestri antichi, Dipinti di maestri moderni, Ritratti e miniature britanniche, Disegni ad

³⁹ Haskell F., *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira Editore, Milano 2016, p. 104

⁴⁰ Ibidem

⁴¹ Daily Telegraph, 31 dicembre 1869

⁴² Haskell F., *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira Editore, Milano 2016, p. 111

acquerello, Schizzi e disegni originali (antichi) di Antichi Maestri, Incisioni, Illustrazioni fotografiche, Opere di arte ornamentale, Oggetti vari di arte ornamentale e Scultura.⁴³ La collezione incluse 5.000 dipinti e disegni di "maestri moderni" come William Hogarth (1697-1764), Thomas Gainsborough (1727-1788), William Turner (1775-1851), John Constable (1776-1837), i preraffaelliti, e 1.000 opere di antichi maestri europei, tra cui Peter Paul Rubens (1577-1640), Raffaello Sanzio (1483-1520), Tiziano Vecellio (1490-1576) e Rembrandt (1606-1669); oltre a diverse centinaia di sculture e fotografie. Théophile Thoré, descrisse la mostra in questione evidenziandone la ricchezza e ricordando ai lettori che la città era, all'epoca, priva di musei «e tutto ciò che è stato riunito ieri, domani sarà disperso».⁴⁴

Si trattò infatti di una mostra ispirata dai criteri dell'erudizione e della *connoisseurship* tedesca, diretta da uno storico dell'arte di origine bavarese, George Scharf (1820-1895), e patrocinata dal principe Alberto di Sassonia (1819-1861). Fu la prima esposizione d'arte antica diretta da esperti qualificati, per questo diede grande spazio all'arte italiana del medioevo e del primo Rinascimento e a opere poco note ma di grande qualità provenienti da collezioni private.

La mostra presentò diverse novità: fu molto più ricca e didattica rispetto alle precedenti mostre della British Institution, lo stesso Théophile Thoré affermò che fosse «quasi ai livelli del Louvre, le scuole fiamminga, spagnola, tedesca e olandese erano molto più ricche e la vera scuola inglese era visibile esclusivamente in questa esposizione».⁴⁵ La mostra nacque per volontà di alcuni industriali e imprenditori locali che desideravano ospitare una mostra che permettesse alla città di Manchester di accrescere la propria fama di città culturale, tanto da eguagliare le grandi capitali europee. L'idea di concentrarsi sull'arte fu frutto dell'intuizione avuta dallo storico dell'arte tedesco Gustav Friedrich Waagen (1794-1868), direttore della Pinacoteca reale di Berlino che affermò: «i tesori d'arte del Regno Unito potevano surclassare, per quantità e interesse, quelli conservati nelle collezioni del continente».⁴⁶ Il magistrale resoconto di Waagen sulle opere d'arte reperibili nelle collezioni pubbliche e private in Gran Bretagna fu il fondamento dell'organizzazione dell'intera mostra e lui stesso diede consiglio sulle opere da esporre.⁴⁷ Con il suo allestimento la mostra di Manchester evidenziò alcuni

⁴³ Catalogo della mostra *The Art and Treasures of the United Kingdom: collected at Manchester in 1857* a cura di Peck J., Manchester, Inghilterra 1857, p. 5

⁴⁴ "Art Treasures' Exhibition, 1857." *The Burlington Magazine*, vol. 99, no. 656, 1957, pp. 361–363 JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/872326>. (Consultato in data 16/02/2026)

⁴⁵ Bürger W., *Trésors d'Art en Angleterre*, Parigi 1857, pp.V-VI

⁴⁶ Waterfield G., *Waagen in England*, in *Jahrbuch der Berliner Museum*, XXXVII, 1995, pp. 48-59

⁴⁷ *Exhibition of Art Treasures of the United Kingdom held at Manchester in 1857, Report of the Executive Committee*, Manchester-London 1859, p. 18

temi fondamentali per la storia dell'arte quali il confronto tra le scuole, l'evoluzione degli stili, delle tecniche e non solo venne definita come uno fra i migliori raggruppamenti di dipinti mai riuniti in uno stesso luogo, ma fu anche la prima mostra di Antichi Maestri ad essere diretta da esperti qualificati influenzati dal lavoro della *connoisseurship* tedesca, i cui massimi esponenti furono Karl Friedrich von Rumhor (1785-1843), Johann David Passavant (1787-1861) e Wilhelm von Bode (1845-1929). All'arte italiana del Medioevo e del primo Rinascimento fu data un'importanza mai vista fino a quel momento e il pubblico poté vedere per la prima volta la *Natività mistica* (1501) di Sandro Botticelli e la *Madonna col Bambino, San Giovannino e quattro angeli* di Michelangelo Buonarroti (1495-1497).⁴⁸ Gli estesi orari di apertura, gli accordi presi per favorire la riduzione dei prezzi per i trasporti e il costo dell'ingresso alla mostra ne aumentarono la popolarità tanto da avere un significativo impatto sulle città europee, in America e in Inghilterra. L'impatto di questa tipologia espositiva, sullo stile della British Institution, influenzò fortemente anche gli Stati Uniti che dal 1827 proposero mostre annuali dove vennero associati lavori di artisti contemporanei a opere antiche. Un grande problema però, secondo Haskell, fu il fatto che in America, all'epoca, non erano reperibili molti quadri antichi di grandi maestri come Raffaello Sanzio (1483-1520) o Antonio Allegri detto il Correggio (1489-1534) e che quindi, molto probabilmente in mostra fossero esposte copie o false attribuzioni.⁴⁹

Il ricorso alla copia in contesti espositivi si rivelò uno strumento estremamente efficace: nel 1869 fu data la possibilità al pubblico di vedere per la prima volta la *Madonna di Darmstadt* (1526-1528), opera di Hans Holbein il Giovane (1498-1543) a una mostra di Antichi Maestri tenutasi a Monaco dove l'opera venne affiancata dalla litografia grazie alla quale l'omologo dipinto di Dresda era diventato famoso e da una fotografia di una copia disegnata.⁵⁰ Questo evento spinse a organizzare a Dresda una mostra che espose le due versioni della *Madonna Meyer*, inaugurata il 15 agosto 1871 e che rimase aperta al pubblico fino al 15 ottobre. Fu la prima mostra organizzata per volontà di studiosi di storia dell'arte in Germania, per la quale vennero richiesti prestiti da collezioni private, disegni, dipinti e incisioni di Holbein (1498-1543) stesso, del padre Hans Holbein il Vecchio (1460-1524) e di artisti a loro correlati. Il catalogo incluse ben 440 pezzi, una mostra monografica di un maestro antico più ricca di

⁴⁸ Haskell F., *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira Editore, Milano 2016, pp. 118-119

⁴⁹ Haskell F., *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira Editore, Milano 2016, p. 122

⁵⁰ Ivi, p. 125

quella svolta a Londra per Reynolds sessant'anni prima. Anche la sovrana d'Inghilterra prestò due quadri e alcuni disegni della sua collezione, questa fu la prima volta che le opere antiche viaggiarono di paese in paese per essere esposte.⁵¹ I disegni di Holbein, in quanto numerosi e delicati, furono esposti tramite fotografie permettendo al pubblico di godere di una vasta panoramica dell'opera dell'artista.

Per quanto riguarda il dipinto di Darmstadt, questo venne considerato tanto autentico quanto quello di Dresda, una replica con alcune varianti realizzate dall'artista forse con il contributo della bottega e questo fatto spinse molti collezionisti a insinuare di possedere opere originali e definire copie quelle conservate nei musei.⁵²

Uno degli aspetti caratterizzanti dello scenario inglese fu la comparsa di numerose associazioni e società impegnate attivamente nell'ambito della promozione, esposizione e vendita dell'arte. Il Burlington Fine Arts Club, fu un'associazione londinese per gentiluomini nata a Londra nel 1866 che affittò una sede speciale alle spalle della Royal Academy per realizzare mostre aperte al pubblico, di dimensioni ridotte ma con cadenza regolare: le opere erano selezionate da un gruppo di esperti, catalogate e ogni mostra era dedicata a un tema o ad un artista specifico.⁵³ Al fine di supportare l'attività museale, venne incoraggiato il collezionismo e alimentato l'interesse nei confronti delle arti applicate attraverso l'organizzazione di esposizioni temporanee da parte del Burlington Fine Arts Club all'ultimo piano della palazzina settecentesca in Savile Row.⁵⁴ I membri del club, dopo le mostre sulle incisioni dell'olandese Rembrandt (1606-1669) nel 1867 e dell'italiano Marcantonio Raimondi (1480-1534) nel 1869, decisero che le esposizioni sarebbero sempre state organizzate da un comitato che si sarebbero servito di consulenze di esperti del settore e di opere chieste in prestito da collezionisti.⁵⁵ Le mostre non trattarono solamente di pittura ma anche di disegni, incisioni, libri rari, smalti, medaglie e ceramiche sia occidentali che orientali.⁵⁶ Degna di nota fu la mostra organizzata nel 1894, dedicata all'arte rinascimentale italiana, in particolare alla pittura ferrarese tra Quattrocento e Cinquecento organizzata dallo storico dell'arte italiano Adolfo Venturi (1856-1941), tanto da essere descritta dallo storico e

⁵¹ Haskell F., *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira Editore, Milano 2016, p. 126

⁵² Ivi, p. 127

⁵³ Rinaldi S., *Le mostre d'arte, dal Seicento alle esposizioni digitali*, Carocci editore, 2025, p. 80

⁵⁴ Camporeale E., *Primitivi in mostra. Eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*, tesi di perfezionamento, Scuola Normale Superiore, Pisa p. 127

⁵⁵ Pierson S. J., *Private Collecting, Exhibitions and the Shaping of Art History in London: The Burlington Fine Arts Club*, Routledge, Taylor & Francis Group, New York-London 2017, p. 12

⁵⁶ Rinaldi S., *Le mostre d'arte, dal Seicento alle esposizioni digitali*, Carocci editore, Roma 2025, p. 81

collezionista d'arte statunitense Bernard Berenson (1865-1959) come «una delle migliori esposizioni retrospettive che si siano mai viste a Londra».⁵⁷ Fu possibile vedere oltre 250 fotografie di dipinti famosi e altri particolarmente rari, conosciuti solo dai conoscitori esperti come Pellegrino Munari (1460-1523) e Cesare Tamaroccio (pittore bolognese attivo agli inizi del XVI secolo).⁵⁸ Le fotografie, sistemate in ordine cronologico, poterono essere consultate nel catalogo ragionato dei lavori dei maestri della scuola di Ferrara e Bologna: il Burlington Fine Arts Club concepì una tipologia di mostra che permise ai visitatori di vedere grandi capolavori e di studiare il contesto in cui erano nati, l'impostazione della mostra sarebbe stata impiegata anche nelle esposizioni successive fino alla chiusura definitiva del Club avvenuta nel febbraio 1951.⁵⁹

1.1.2 Le esposizioni temporanee nello scenario storico internazionale: il caso francese

A Parigi, nel Settecento, i mercanti e le case d'asta allestirono esposizioni temporanee di Antichi Maestri simili a quelle ospitate nelle cappelle e nei chiostri italiani. Lo studioso Francis Haskell suppone che fu probabilmente nel 1639, durante un'asta ad Amsterdam, che il pittore Rembrandt ebbe modo di vedere e disegnare Il *ritratto di Baldassar Castiglione* (1514-1515) di Raffaello Sanzio (1483-1520), prima che fosse venduto al cardinale Richelieu⁶⁰ (1585-1642), in quanto sin dai primi anni del secolo, a Londra, Parigi e in altre città le case d'asta offrivano la possibilità di vedere non solo opere originali, ma anche copie di stimati Antichi Maestri.⁶¹

Tra il 1782 e il 1783 celebrazione, commercio e sfarzo lasciarono spazio al desiderio di omaggiare alcuni autori attraverso una precisa selezione delle opere da esporre in mostra: a questo proposito si tennero due mostre a Parigi, il cui responsabile dell'organizzazione fu Claude Pahin de La Blancherie (1752-1811), personalità già molto conosciuta nei circoli letterari progressisti della capitale. Una volta rientrato dal viaggio negli Stati Uniti, Pahin sentì la necessità di organizzare in Francia una mostra che celebrasse l'indipendenza delle arti e delle scienze dalla tradizione e di creare un luogo dove artisti e scienziati potessero trattare

⁵⁷ *Revue Critique d'Histoire et de la Littérature*.n.s.,XXXIX,1985, pp. 348-352

⁵⁸ Rinaldi S., *Le mostre d'arte, dal Seicento alle esposizioni digitali*, Carocci editore, 2025, p. 82

⁵⁹ Haskell F., *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira Editore, Milano 2016, pp. 130-131

⁶⁰ *Rembrandt and the Lopez Collection* in *Gazette des Beaux-Arts*, XXIX, 1946, pp. 175-186

⁶¹ Haskell F., *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira Editore, Milano 2016, p. 30

di temi che li riguardavano da vicino.⁶² Il suo progetto ricevette il sostegno di numerosi esponenti di alto rango come il Barone Grimm (1723-1807), Benjamin Franklin (1706-1790) e Jean-Antoine Caritat de Condorcet (1743-1794) ex membro dell'Assemblea nazionale francese.⁶³

Il re Luigi XVI (1754-1793) nel 1777 sopprime l'Académie de Saint-Luc, acerrima nemica dell'Accademia Reale di Pittura e Scultura ma solo due anni più tardi nel 1779, il *Salon de la Correspondance* annunciò l'organizzazione di mostre con opere di artisti rifiutati dall'istituzione ufficiale e provenienti da collezioni private.⁶⁴

Naturalmente l'Accademia si mostrò sin da subito ostile a queste iniziative, poiché interpretò il gesto come una minaccia alla sua autorità, ma Pahin si assicurò il sostegno di numerose personalità di spicco legate non soltanto all'aristocrazia ma anche alla famiglia reale per far sì che le esposizioni venissero accettate dal governo. Nel 1783 Pahin organizzò la prima grande mostra dedicata agli Antichi Maestri ma ancora prima rivoluzionò il mondo dell'arte con l'invenzione della prima mostra retrospettiva dedicata a un artista vivente Claude Joseph Vernet (1714-1789), basata su opere provenienti da collezioni private.⁶⁵

Nonostante le nobili intenzioni del suo ideatore, la mostra riscontrò uno scarso successo a livello mediatico, nemmeno l'artista principale della mostra si presentò suscitando grande imbarazzo, tanto che lo stesso Pahin dovette giustificarlo definendolo eccessivamente modesto.⁶⁶ Pahin si distinse anche per la creazione di un catalogo dedicato alla mostra estremamente dettagliato che comprendeva 197 opere di artisti sia scomparsi che in vita: il catalogo conteneva informazioni biografiche, notizie circa la proprietà delle opere e incluse anche opere di artisti che avrebbe voluto esporre ma che non aveva ottenuto in prestito segnandole con un asterisco, permettendo al visitatore di visualizzare il progetto nella sua interezza.⁶⁷ I *Salons* di Pahin furono l'eccezione alla regola: per tutto il Settecento infatti, la maggioranza delle opere di antichi maestri conservate in collezioni private, furono visibili grazie alle gallerie di mercanti e dalle case d'asta. La prima tipologia espositiva artistica dell'età contemporanea fu proprio il *Salon*: le sue origini possono essere fatte risalire al 1667, quando a Parigi ci fu la prima manifestazione accademica ufficialmente patrocinata dal

⁶² Ivi, p. 31

⁶³ *Corrispondance littéraire par Grimm, Diderot, Raynal...*, a cura di M. Tourneux, 16 voll.Paris,1877-1882, vol.XII, pp. 101-103 (maggio 1778)

⁶⁴ Bellier de la Chavignerie E., *les artistes français*, cit.pp. 211-213

⁶⁵ Haskell F., *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira Editore, Milano 2016, pp. 33-34

⁶⁶ *Nouvelles de la République des lettres*, XIII, 26 marzo 1783, p. 103

⁶⁷ Pahin, *Nouvelles de la République des lettres*, XXI, 21 maggio 1783, p. 163

sovrano alla quale poterono partecipare solamente gli artisti appartenenti all'Académie Royale. Soltanto a partire dall'Ottocento, anche il pubblico non appartenente all'alta società avrebbe avuto accesso a queste esposizioni grazie alle numerose aperture serali e all'utilizzo dell'elettricità, che consentì la visita alle collezioni dopo il lavoro e sempre nella seconda metà del secolo, le mostre cambiarono dando maggiore importanza agli artisti indipendenti e arrivando a svincolarsi totalmente dall'autorità statale, assegnando l'organizzazione della mostra agli artisti.

Tra le strutture caratterizzanti la vita artistica ottocentesca, ricoprirono un ruolo dominante l'Accademia e le esposizioni pubbliche, il cui ruolo venne ulteriormente enfatizzato nel periodo della Restaurazione (1814-1830). Più tardi nacquero nuovi poli di aggregazione nel sistema dell'arte per la privatizzazione del mercato, i musei e le gallerie, l'importanza crescente della critica d'arte e l'autonomia sempre maggiore degli artisti.⁶⁸ Le numerose Accademie, gestite dallo Stato, ebbero il compito di formare gli artisti tenendo presente la tradizionale gerarchia di modelli formali e iconografici al cui vertice si trovava la pittura di storia. L'artista, iniziava a formarsi tramite la copia dei disegni, solitamente scomposti in dettagli anatomici, poi passava ai gessi, successivamente al modello vivente fino ad arrivare allo studio dei grandi esempi dell'antichità, dei maestri storicamente riconosciuti.⁶⁹ Oltre a presiedere alla formazione degli artisti, l'Accademia svolse un ruolo principale nella gestione delle esposizioni, nell'assegnazione di premi, degli incarichi pubblici e nella selezione di artisti che avrebbero esposto al *Salon*, mostra che fu il principale punto di riferimento culturale a livello europeo nell'Ottocento. Il *Salon* si configurò come il luogo della diffusione delle opere d'arte contemporanea, il centro del dibattito della critica che pose le opere in rapporto diretto con il pubblico, stimolò la crescita di una critica professionale, favorì i rapporti tra artisti e committenza, sia pubblica che privata e con gli acquirenti collezionisti, amatori e il mercato indipendente.⁷⁰ Il sistema dei *Salons* fu duramente contestato durante tutto l'Ottocento a causa della forte influenza esercitata dall'Accademia riguardo alla scelta dei temi e degli artisti che avrebbero poi esposto alla mostra, molto spesso membri dell'Accademia che impedirono l'accesso ad altri artisti: nel 1791 per la prima volta nella storia l'accesso al *Salon* fu aperto anche ad artisti non accademici, in quanto non fu prevista

⁶⁸ Bordini S., *l'Ottocento*, Carocci editore, 2013, p. 17

⁶⁹ Pevsner N., *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge University Press, Cambridge 1940, edizione italiana *Le Accademie d'arte*, Einaudi, Torino 1982

⁷⁰ White H. e C., *Canvas and Careers*, Wiley, New York 1965, tradizione francese *La carrière des peintres au XIXème siècle*, con introduzione di J. P. Boullion, Flammarion, Paris 1991

alcuna selezione da parte della giuria.⁷¹ Durante il regno di Napoleone III, sovrano che si servì dell'arte come strumento di legittimazione ideologica e del prestigio del Secondo Impero francese (1852-1870), avvennero grandi cambiamenti nell'ambito dei *Salons*: nel 1855 infatti, Gustave Courbet (1819-1877) il più importante esponente del movimento realista francese, decise di esporre le opere rifiutate dalla mostra d'arte ufficiale che intendeva celebrare la prosperità culturale ed economica della Francia di Napoleone III in occasione dell'Esposizione Universale del 1855, a sue spese, nel *Pavillon du Réalisme*.⁷² Sempre in questo periodo, nel 1863, venne organizzato il *Salons des Refusés*, un'esposizione con più di mille duecento artisti organizzata presso il Palais de l'Industrie che testimoniò l'inizio della perdita di potere decisionale dell'Accademia in merito ai *Salons*.⁷³

Come alternativa al monopolio statale nell'arte e al mecenatismo aristocratico gli artisti diedero vita a organizzazioni indipendenti, alcuni come il pittore Théodore Géricault (1791-1824) che con *La Zattera della Medusa* (1818-1819) in Inghilterra cercarono di organizzare mostre individuali a pagamento, mentre altri, invece, si riunirono per sperimentare nuove tipologie di pittura dedicata all'intrattenimento del pubblico delle grandi città come il Diorama e il Panorama, grandi quadri illusionistici basati sul lavoro in gruppo degli artisti e che miravano alla spettacolarizzazione della pittura.⁷⁴ In tutta Europa le diverse Società di artisti si strutturarono in un sistema di auto tassazioni e sottoscrizioni, organizzarono mostre e vendite pubbliche e distribuirono tra i soci le opere selezionate tramite lotterie e sorteggi. In Francia si verificarono due episodi particolarmente significativi: l'iniziativa individuale del Padiglione del Realismo di Courbet, già menzionato in precedenza e, a distanza di quasi vent'anni la mostra collettiva della Società Anonima di artisti, pittori, scultori e incisori, fondata nel 1873 che organizzò nello studio del fotografo francese Gaspard-Félix Tournachon, detto Nadar (1820-1910), la prima mostra degli Impressionisti.

Il forte senso di indipendenza degli artisti che si manifestò in queste esperienze, deve essere associato al forte incremento numerico di pittori e scultori non più assimilabile dalla gestione tradizionale accademica. Con la Rivoluzione francese il ceto aristocratico si indebolì sempre di più e il susseguirsi di eventi come le rivoluzioni borghesi, i motivi risorgimentali, la nascita dei nuovi Stati nazionali e l'industrializzazione portarono al consolidamento della borghesia e all'ampliamento del pubblico dell'arte. L'avvento del mercato privato e la nascita delle

⁷¹ Bordini S., *L'Ottocento*, Carocci editore, 2013, p. 20

⁷² Ivi, p. 22

⁷³ Negri A., *L'Arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Bruno Mondadori, Milano 2011, p. 46

⁷⁴ Bordini S., *Storia del Panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Officina, Roma 1984, pp. 13 e 21-22

gallerie contribuirono a indebolire sempre di più le istituzioni ufficiali e l'opera d'arte acquistò un maggiore valore tanto economico quanto simbolico, quale prestigio acquisito dal nuovo pubblico borghese.⁷⁵ Ottennero sempre più importanza, in questo nuovo sistema d'arte della seconda metà dell'Ottocento, i mercanti, ormai indipendenti dalle istituzioni ufficiali: questi nuovi protagonisti, svolsero un ruolo intermedio interagendo con artisti, collezionisti vecchi e nuovi, con gli amatori tradizionali e i grandi imprenditori anche recenti che furono sempre più stimolati a investire nell'ambito artistico per motivi economici, culturali e sociali. Un'importante figura imprenditoriale, attiva in ambito artistico, fu il celebre mercante d'arte e curatore editoriale francese Adolphe Goupil (1806-1893): specializzato nella realizzazione di incisioni e interessato alle copie d'atelier, per mezzo della ditta Goupil (che utilizzava il moderno processo eliografico che permetteva la realizzazione di riproduzioni molto fedeli all'originale) tessesse importanti rapporti internazionali e creò legami con personalità importanti come i fratelli Van Gogh.⁷⁶

Negli anni Sessanta e Settanta a Parigi si verificarono esperienze dense di sviluppi sia sul piano della perdita di autorità da parte del *Salon* sia sul rinnovamento del linguaggio e delle intenzioni della pittura. L'esito più importante riguardò l'attività di un gruppo di artisti Impressionisti che dipinsero all'aria aperta e non solo all'interno dello studio, per rappresentare un modo nuovo di vedere la realtà. Cambiarono i soggetti: il paesaggio, la luce naturale, cieli e prati, la natura divennero i nuovi protagonisti delle opere degli artisti ma anche scene di vita mondana, i balli, i caffè, il mondo borghese presero il posto dei soggetti mitologici.⁷⁷

Due passaggi importanti per l'indipendenza dell'arte furono sicuramente l'organizzazione del *Salon des Refusés* nel 1863 e il *Salon d'Automne*, inaugurato il 31 ottobre 1903 al Petit Palais di Parigi, che costituì un nuovo appuntamento espositivo con l'obiettivo di presentare le nuove tendenze nazionali internazionali: con ben 922 opere tra dipinti e disegni selezionati da una giuria composta da artisti e critici d'arte tra i fondatori del *Salon*. Il *Salon d'Automne* si differenziò dagli altri *Salon* perché fu organizzato in autunno e fece concorrenza a quello degli Indipendenti, nato nel 1884 come evento autogestito e privo di giuria dove esposero artisti neoimpressionisti e postimpressionisti.⁷⁸ L'allestimento del *Salon d'Automne* fu caratterizzato da un impianto di illuminazione elettrica per le sale del Petit Palais, per favorire la visione delle opere esposte all'altezza dello sguardo dello spettatore, poste in maniera tale

⁷⁵ Bordini S., *L'Ottocento*, Carocci editore, 2013, p. 29

⁷⁶ Ivi, p. 30

⁷⁷ Bordini S., *L'Ottocento*, Carocci editore, 2013, p. 81

⁷⁸ Ivi, pp. 62-63

da fornire una visione unificata delle diverse tipologie artistiche, annullando così la classica divisione per generi.⁷⁹ Le gallerie dei mercanti parigini promuovevano parallelamente ai *Salon* la pittura contemporanea, presentandola ai collezionisti e finanziando gli artisti. Il *Salon* degli Indipendenti, tenuto in primavera nel 1907 rappresentò per il gruppo dei *Fauves*, il momento di svolta e già nel *Salon d'Automne* di quell'anno, furono evidenti le diverse tendenze pittoriche intraprese dagli artisti: Henri Matisse (1869-1954) sviluppò uno stile più decorativo mentre André Derain (1880-1954) abbandonò il colore violento e le forme curvilinee per un disegno più regolare e una tavolozza più semplice.⁸⁰ La denominazione di Cubismo fu coniata in occasione della visione dei paesaggi di Georges Braque (1882-1963) esposti in primavera al *Salon* del 1909, dai commenti del pittore Matisse e del critico d'arte francese Louis Vauxcelles (1870-1943).⁸¹

A Parigi il vero *Salon* degli Indipendenti che ospitò la prima grande mostra del gruppo cubista fu quello del 1911 e fu proprio a partire da questa esposizione che il termine “Cubismo” divenne popolare e venne utilizzato dalla critica per condannare questa pittura.⁸²

Nel corso dell'Ottocento, è stato possibile osservare come l'intreccio tra il mondo dell'arte, della politica e dell'industria abbia permesso a grandi città europee di trasformarsi nel centro del mondo artistico e commerciale.

Le grandi Esposizioni universali divennero il simbolo della nuova società produttiva, emblema della metropoli moderna: il nuovo mondo industriale si mostrò attraverso dipinti, sculture, prodotti artigianali e macchinari, armi e prodotti tecnologici. Questi grandi eventi si tennero nelle capitali europee e città più importanti, furono il simbolo della produzione industriale, della modernità e dell'apertura intellettuale verso il contesto internazionale.⁸³

Il XIX secolo decretò la fine della grande committenza nobiliare e curiale, favorì la nascita della borghesia e ampliò il mercato dell'arte chiedendo agli artisti di produrre in maggiore quantità oggetti di qualità a un prezzo facilmente accessibile. Queste esposizioni ebbero luogo non solo a Londra o a Parigi, anche Torino ospitò nel 1902 un'esposizione interamente dedicata all'arte decorativa che offrì una vasta panoramica sulle tendenze contemporanee e sul

⁷⁹ Fusaro M. (2014-15), *Oltreconfine. Artisti italiani al Salon d'Automne 1903-1912*, tesi di laurea magistrale, Università Ca Foscari, Venezia, in <http://dspace.unive.it/handle/10579/6831>. p. 34

⁸⁰ Clement R. T., *Fauves: a sourcebook*, Greenwood Press, Westport (CT), 1994, p. XXVIII

⁸¹ Nigro C. J., *Arte contemporanea. Le avanguardie storiche*, Carocci editore, Roma 2023, p. 42

⁸² Rinaldi S., *Le mostre d'arte, dal Seicento alle esposizioni digitali*, Carocci editore, 2025, p. 87

⁸³ Pirani F., *Che cos'è una mostra d'arte*, Carocci editore, Roma 2019, p. 20

legame tra arte, artigianato e industria.⁸⁴ A questa mostra seguirono altri importanti eventi all'estero come le esposizioni della *Wiener Werkstätte*, cooperativa di arti applicate fondata a Vienna, la celebre esposizione del *Werkbund* a Colonia e altre rassegne periodiche come le Biennali internazionali di Monza, successivamente Triennali dal 1930, trasferite nel 1933 a Milano fino all'esposizione parigina del 1925 che diede vita allo stile Déco.

Di grande importanza fu anche la *Great Exhibition*, la prima Esposizione Universale al Crystal Palace di Londra nel 1851: si trattò di un'esposizione dedicata ad un pubblico vasto e diversificato che permise di vedere 100 mila prodotti di 13.937 espositori provenienti da tutto il mondo su una superficie di 92 metri quadrati. L'evento fu un successo, rimase aperto al pubblico per ben 141 giorni e registrò la presenza di oltre 6 milioni di visitatori. Il successo di questa esposizione londinese spinse Parigi ad ospitare le successive esposizioni universali dal 1855 al 1900.⁸⁵ Solamente nell'Esposizione Universale parigina del 15 novembre del 1855 la pittura fu liberamente ammessa allo scopo di celebrare la moderna scuola francese e sin dal titolo dell'esposizione stessa *Exposition Universelle des produits de l'agriculture, de l'industrie et des Beaux-Arts* venne evidenziata l'importanza commerciale delle belle arti, non più di secondaria importanza rispetto ai prodotti agricoli e industriali. La grande novità dell'esposizione parigina del 1855 fu la fotografia, celebrata dall'opera del pittore e scultore belga Antoine Joseph Wiertz (1806-1865) il quale ne esaltò le capacità comunicative di massa, realizzando concretamente le parole espresse da Walter Benjamin nel 1931 che anticipò la collaborazione tra arte e fotografia.⁸⁶

Il meccanismo dei *Salon*, delle mostre accademiche periodiche e delle grandi esposizioni, nazionali, internazionali e universali costituì il centro del sistema artistico ottocentesco caratterizzato da un'evoluzione negli stili pittorici con l'abbandono della pittura di storia per la pittura di paesaggio e di vita quotidiana, dall'uso di nuove tecniche pittoriche come la pittura *en plein air* e dalla nascita del mercato dell'arte indipendente dal sistema accademico, modificato per accogliere le esigenze del nuovo pubblico e del mercato sempre più vasto e diversificato.

Quasi contemporaneamente alle mostre londinesi sulla collezione del duca d'Orleans, a Parigi il Musée Central des Arts inaugurò una serie di mostre al Louvre, che venne riaperto come museo il 10 agosto 1793 dopo il crollo della monarchia. L'obiettivo fu quello di rendere

⁸⁴ Ivi, p. 21

⁸⁵ Negri A., *Arte in mostra storia delle esposizioni*, Bruno Mondadori 2011, p. 30

⁸⁶ Rinaldi S., *Le mostre d'arte d'arte dal Seicento alle esposizioni digitali*, Carocci editore, 2025, p. 43

fruibili opere che altrimenti sarebbero rimaste inaccessibili per lungo tempo, per questo motivo venne inaugurata una mostra nella Galerie d'Apollon il 15 agosto 1797 che comprese più di quattrocento disegni e pastelli, busti marmorei e una selezione di ritratti a smalto.⁸⁷ I disegni vennero selezionati dall'enorme collezione del defunto re ma non solo, vi erano inclusi anche quelli razziati durante le campagne d'Italia; i disegni erano protetti da vetri, incorniciati e ordinati in base all'estetica piuttosto che per cronologia o scuole nazionali.⁸⁸ Il catalogo riportò i nomi degli autori, soggetti, tecniche impiegate e qualche informazione sulla provenienza delle opere ma si ammise sin dall'inizio la presenza di errori che si sperava di correggere grazie all'aiuto dei visitatori. Il posto di maggior rilievo fu riservato ai maestri italiani del Cinquecento e del Seicento, seguiti dai francesi e dai fiamminghi che comprendevano sia la scuola olandese che quella tedesca.⁸⁹

Napoleone Bonaparte (1769-1821) tra il 1796 e 1799, raziò famosissime opere d'arte in diverse città italiane⁹⁰, tanto che un primo carico giunse a Parigi già nel novembre 1796, quando il Louvre stava affrontando un periodo di riallestimenti necessari causa del restauro della Grande Galerie. Nel febbraio del 1798, vennero esposte ottantasei opere restaurate e pulite nel Salon Carré⁹¹ e a queste si aggiunsero cinquantasei dipinti italiani rimossi dall'ex collezione reale di Versailles. Nonostante l'importanza della mostra che rappresentò celebri maestri con un significativo numero di opere riunite nello stesso luogo e la possibilità di confronti, non sono giunte abbastanza informazioni utili a comprendere l'allestimento: gli accostamenti erano pensati per esaltare le differenze stilistiche dei dipinti e si era deciso di mutare la disposizione delle opere nel corso della mostra a causa della mancanza di spazio.⁹²

Il pittore italiano Francesco Barbieri detto il Guercino⁹³(1591-1666), fu protagonista con ben venti opere provenienti dall'Italia: le opere presenti, offrivano una panoramica della sua carriera di pittore, erano descritte in ordine cronologico per permettere al conoscitore di seguire l'evoluzione del maestro.⁹⁴

⁸⁷ A.J.J. Marquet de Vasselot, *Répertoire des catalogues du Musée du Louvre (1793-1917), suivi de la liste des directeurs et conservateurs du musée*, Paris 1917, n. 256

⁸⁸ Duplessis G., *Catalogue de la collection de pièces sur les Beux-Arts*, Paris 1881, vol. XIX (Deloynes), n. 503

⁸⁹ Haskell F., *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira Editore, Milano 2016, p. 52

⁹⁰ De Benedictis C., *Per la storia del collezionismo italiano*, Ponte alle Grazie, Firenze 1995, p. 142

⁹¹ Cantarel-Besson Y., *La Naissance du musée...* cit. vol 2 p.16 e A.J.J. Marquet de Vasselot, *Répertoire des catalogues...* cit. n. 90

⁹² McClellan A., *Inventing the Louvre: Art, Politics and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge 1994 cit. pp. 121-134

⁹³ McClellan A., *Inventing the Louvre...* cit. p. 135

⁹⁴ Haskell F., *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira Editore, Milano 2016, pp. 54-55

Nel 1815 le opere esposte nel Salon Carré sarebbero state, per la maggioranza, restituite all'Italia dove, in qualche caso, vennero accolte nella città d'origine con mostre speciali che imitavano quelle parigine ma la vera testimonianza dell'elevato livello di *connoisseurship* raggiunto in Francia nel Settecento è il catalogo redatto per la mostra da diversi autori, adatto sia ad un pubblico colto che alle classi meno abbienti.⁹⁵ Per i dipinti provenienti da Versailles gli autori fecero affidamento alle indicazioni sulle collezioni reali redatte dal pittore francese Nicolas Bernard-Lépicié (1735-1784) nel 1752, correggendo gli errori ma non esisteva nessun testo che facesse riferimento alle opere razziate in Italia, perciò si fece riferimento ai testi di diversi autori tra i quali Giorgio Vasari (1511-1574), Carlo Cesare Malvasia (1616-1693), Filippo Baldinucci (1625-1697) e alla storia della pittura italiana di Luigi Antonio Lanzi (1732-1810) pubblicata nel 1795-96. Per ogni opera erano indicate informazioni circa misure, supporto, iscrizioni, venivano riportati i nomi di chiese e gallerie di provenienza e quando possibile si fornivano dettagli su commissione e vicende successive. I cataloghi realizzati per le due mostre dedicate ai dipinti razzati in Italia seguirono lo stesso modello e inclusero approfondimenti su opere di Raffaello Sanzio (1483-1520) e Paolo Veronese (1528-1588).⁹⁶ Nel 1807 il direttore generale dei musei Dominique-Vivant Denon (1747-1825) inaugurò un'esposizione per celebrare la vittoria della battaglia di Jena del 1806: 368 opere di pittura e oltre 280 di scultura antica e moderna. Dopo la soppressione nel 1810 di monasteri e conventi in tre province italiane dell'Impero Francese, Denon viaggiò in Italia con il desiderio di ampliare la collezione del museo napoleonico con opere di pittori fiorentini. A Firenze erano stati presi provvedimenti affinché alcuni dipinti risalenti al Trecento e Quattrocento venissero inglobati nella collezione ducale per essere raccolti nel "Quarto Gabinetto" degli Uffizi, così da permettere una maggiore comprensione dei precursori del Rinascimento maturo. Il valore di questo esperimento venne evidenziato da Luigi Lanzi (1732-1810), noto storico dell'arte e responsabile dell'allestimento in questione che sarebbe diventato il punto di riferimento per i francesi nella scelta dei nuovi dipinti destinati al Musée Napoléon. Denon rientrò in Francia con sessanta autori completamente sconosciuti e la sua mostra verrà ostacolata da ritardi e imprevisti compresa l'istanza di restituzione delle opere italiane nel 1815.⁹⁷

Va assolutamente evidenziato come lo sviluppo di mostre legate agli Antichi Maestri in Inghilterra sia stato possibile solo grazie al forte impatto del Louvre e di Napoleone sui viaggiatori inglesi che visitarono Parigi durante il periodo di pace del 1802.

⁹⁵ Ivi, pp. 57-58

⁹⁶ Haskell F., *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira Editore, Milano 2016, pp. 58-59

⁹⁷ Ivi, p. 62

Il Novecento vide la Francia come forza dominante per quanto riguarda tendenze stilistiche e nuove avanguardie attraverso i *Salons* e l'Esposizione universale del 1900 ma anche altri paesi europei come la Germania, città come Dresda, Colonia, Berlino, Düsseldorf e Monaco svilupparono nuove tendenze che confluirono nell'espressionismo e cubofuturismo negli anni dieci. Nel 1897, l'architetto e pittore belga Henry Van de Velde (1863-1957) si fece conoscere con una mostra a Dresda che contribuì a diffondere in Europa il Modernismo funzionalista, razionalista e aperto alla produzione di mobili e arredi e nel 1901 sempre Dresda ospiterà *l'Internationale Kunstausstellung* alla quale parteciperanno importanti artisti tra cui Gustav Klimt (1862-1918) e la stessa Secessione viennese. A Berlino gli artisti del *die Brücke* esposero in diverse gallerie, i loro lavori vennero diffusi in tutta la Germania e le opere acquistarono sempre più valore tra i collezionisti anche grazie al lavoro del mercante tedesco Ludwig Schames (1852-1922).⁹⁸

1.1.3 Le esposizioni temporanee nello scenario storico nazionale

Le prime mostre legate agli Antichi Maestri vennero organizzate nel Seicento a Roma, un esempio è costituito dalle mostre organizzate ogni 19 marzo per celebrare San Giuseppe, dalla Congregazione artistica dei Virtuosi al Pantheon, istituita nel 1541, che ebbe come membri alcuni tra i maggiori artisti attivi a Roma come Piero di Giovanni Bonaccorsi detto Perin del Vaga (1501-1547), Michelangelo Merisi detto Caravaggio (1571-1610), Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) e Pietro da Cortona (1596-1669).⁹⁹

Il loro obiettivo primario fu la celebrazione del santo e l'esaltazione della nobiltà e ricchezza del proprietario delle opere. Alla fine del Seicento, ogni anno si tennero quattro esposizioni indipendenti dalle numerose mostre occasionali organizzate dai singoli artisti o da mecenati: in queste mostre il contenuto, le dimensioni e l'allestimento variarono continuamente in base alla sede espositiva e quelle di cui si dispongono maggiori informazioni sono quelle svolte nei chiostri di San Salvatore in Lauro, chiesa dei marchigiani il 10 e l'11 dicembre, in occasione della celebrazione del miracoloso trasporto a Loreto della Santa Casa di Nazaret.¹⁰⁰ L'iniziativa fu promossa dal cardinale Decio Azzolino (1632-1689), consigliere artistico della

⁹⁸ Negri A., *Arte in mostra storia delle esposizioni*, Bruno Mondadori 2011, pp. 108-110

⁹⁹ Pirani F., *Cos'è una mostra d'arte*, Carocci editore, Roma 2019, p. 16

¹⁰⁰ *Sebastiano e Giuseppe Ghezzi protagonisti del Barocco, catalogo della mostra* (Comunanza 1999) a cura di Giulia De Marchi, Venezia 1999, p. IX

regina Cristina di Svezia e protettore della comunità marchigiana a Roma e titolare della chiesa.¹⁰¹

Le mostre si svolsero per quasi cinquant'anni e l'organizzazione venne affidata principalmente al pittore italiano Giuseppe Ghezzi (1634-1721), segretario dell'Accademia di San Luca,¹⁰² che concepì le direttive per l'allestimento alle quali si affidarono i suoi collaboratori per tutta la durata del suo mandato¹⁰³ e anche per la scelta dei dipinti furono previsti criteri ben precisi da rispettare: le dimensioni furono il primo aspetto preso in considerazione, cinque o sei dipinti di grandi dimensioni servirono per catturare nell'immediato l'attenzione del visitatore tanto da essere posti all'inizio della mostra, protetti da guardie e soldati. Anche se a volte vennero esposte delle opere contemporanee, i veri protagonisti delle mostre furono gli artisti appartenenti alla prima metà del Seicento e i dipinti attribuiti ad artisti appartenenti ad epoche precedenti, come il pittore e incisore tedesco Albrecht Dürer (1471-1528), lo svizzero Hans Holbein (1498-1543) e i grandi maestri veneziani del Rinascimento maturo. Per quanto riguarda le attribuzioni, non è semplice stabilire quanto fossero affidabili le attribuzioni di Ghezzi, si pensa che fosse il prestatore stesso a stabilire sotto quale nome dovesse essere presentato il dipinto. Le mostre annuali a San Salvatore in Lauro riscossero un grande successo, conquistarono oltre al vasto pubblico, anche personalità importanti come il Papa grazie allo splendido apparato allestitivo e alla rarità delle opere esposte per le quali non vennero stampati cataloghi e non furono aggiunte didascalie esplicative.

Sull'esempio di Roma vennero organizzate mostre d'arte anche a Firenze sotto la guida dell'Accademia del Disegno e del suo protettore, il Granduca di Toscana, il quale mirava a celebrare San Luca, santo patrono dell'Accademia, con una serie di mostre a partire dal 1674, che si sarebbero tenute nella cappella a lui dedicata nella chiesa della Santissima Annunziata.¹⁰⁴ Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1594-1609) ampliò gli orizzonti dei pittori fiorentini contemporanei attraverso il prestito di diciannove opere provenienti dalla sua collezione personale e da quelle di membri del suo *entourage* e pose grande attenzione ai dipinti attribuiti a importanti nomi come Jacopo Bassano (1515-1592), Tiziano Vecellio (1490-1576), Paolo Veronese (1528-1588), così come sui fiamminghi e i bolognesi.¹⁰⁵

¹⁰¹ Tommaso Montanari in *Cristina di Svezia, il Cardinal Azzolino e le mostre di quadri a San Salvatore in Lauro*, in *La Regina Cristina di Svezia, il Cardinal Decio Azzolino e Fermo nell'arte e nella politica della seconda metà del Seicento*, atti del convegno (Fermo 1995), a cura di V. Nigrisoli, Fermo 2001

¹⁰² Pirani F., *Che cos'è una mostra d'arte*, Carocci editore, Roma 2019, p. 17

¹⁰³ *Sebastiano e Giuseppe Ghezzi protagonisti del Barocco...cit.*, pp. 22-25

¹⁰⁴ Haskell F., *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira Editore, Milano 2016, p. 28

¹⁰⁵ *Tiziano nelle Gallerie fiorentine*, catalogo della mostra, Firenze 1978, n. 15

Lo scopo di questa mostra fu quello di consentire al pubblico e agli artisti di osservare da vicino opere difficilmente accessibili, perché provenienti da collezioni private, rimanendo aperta per “parecchi giorni”¹⁰⁶ e permettendo al pubblico di disporre di un catalogo contenente una breve guida descrittiva delle opere e la loro ubicazione.

Le opere di Antichi Maestri prestate dai nobili romani nel Seicento per un periodo di tempo limitato e poste nei chiostri delle chiese costituirono, così come quelle organizzate all'estero per celebrare un mercante o una qualche personalità di spicco, un importante precedente per comprendere le mostre attuali.

Nel 1817 la celebre Accademia di San Luca cambiò statuto acquisendo il titolo di Accademia Pontificia protetta dal Cardinal Camerlengo, il quale sottolineò il ruolo di spicco del disegno, ne riorganizzò la gestione interna tramite la scelta di nuovi docenti, l'assegnazione dei premi e l'organizzazione delle esposizioni. Un grande segno di modernità che caratterizzò l'Accademia, fu la forte attenzione alla gestione e conservazione del patrimonio, tema già affrontato a Roma con gli editti del pontefice Pio VII (1742-1823) nel 1802 e quello del Cardinale Bartolomeo Pacca (1756-1844) del 1820 relativo alla tutela e l'esportazione di opere d'arte.¹⁰⁷ In Italia si affermarono numerose Società che furono importanti nella gestione del settore espositivo: a Roma, ad esempio, nacque nel 1829 la Società Amatori e Cultori delle Belle Arti, che fu attiva a lungo nella vita culturale del contesto romano. Altre Società si formarono in città come Milano, con la Società per le Belle Arti di Milano presieduta dal pittore Francesco Hayez (1791-1882), a Modena la Società di incoraggiamento per gli Artisti degli Stati Estensi nel 1841 e a Trieste nel 1840 la Società Triestina di Belle Arti.¹⁰⁸ Le diverse Società divennero parte del sistema artistico e contribuirono a variare le tendenze e i gusti del pubblico mostrando loro nuovi stili, non convenzionali e diversi da quelli tradizionali accademici, per accontentare un pubblico sempre più vasto e diversificato. Nell'Italia unita l'esigenza di creare un linguaggio figurativo nazionale portò all'organizzazione di alcune mostre a partire dal 1859 con il concorso Ricasoli a Firenze e la mostra di Brera a Milano, l'esposizione di Roma del 1883 e varie mostre nazionali e locali come quella di Firenze del 1861 e di Torino del 1880.¹⁰⁹ Per la scelta della sede espositiva

¹⁰⁶ Bonsi B. P., *Il trionfo delle Bell'Arti renduto gloriosissimo sotto gli auspici delle LL.AA.RR Pietro Leopoldo d'Austria... e Maria Luisa di Borbone d'Austria... SS. Annunziata in Firenze*, cit., p. VI

¹⁰⁷ Bordini S., *L'Ottocento*, Carocci editore, 2013, p. 21

¹⁰⁸ Bordini S., *L'Ottocento*, Carocci editore, 2013, p. 25

¹⁰⁹ Pinto S., *La promozione delle arti negli Stati italiani dall'età delle riforme all'unità*, in *Storia dell'arte italiana*, VI, II, Einaudi, Torino 1982, pp. 793-1060

vennero considerati aspetti legati all'ambito artistico culturale ma anche economico in quanto la mostra avrebbe portato alla città ospitante un grande guadagno economico e ne avrebbe accresciuto la fama. Le diverse proposte si scontrano in molte occasioni come al Congresso artistico di Napoli nel 1877 e all'esposizione di Torino del 1880, con la concentrazione delle mostre a Roma, impostate sul modello dei Salons parigini e in opposizione, l'organizzazione di mostre locali e itineranti con l'obiettivo di valorizzare la regione di appartenenza.¹¹⁰

Gli Amatori e Cultori esposero per la prima volta in una sala dei Musei Capitolini messa a disposizione dal senatore di Roma e, successivamente, presso lo studio dello scultore neoclassico Antonio Canova (1757-1822) in via di San Giacomo per approdare infine al palazzo della Dogana, vicino a piazza del Popolo, in uno spazio destinato alle mostre artistiche annuali. Nel 1884 gli Amatori e Cultori trasferirono la propria sede nel Palazzo delle Esposizioni, in via Nazionale progettato dall'architetto Pio Piacentini (1846-1928) e dove aveva avuto luogo la prima Esposizione internazionale di Belle Arti in Italia nel 1883.¹¹¹

Per un decennio, quello che va dal 1830 al 1840, la mostra organizzata dalla Società degli Amatori e Cultori costituì l'unico momento pubblico per poter godere delle opere d'arte al di fuori del canale istituzionale accademico e fu d'esempio per la formazione di nuove società di artisti come quella triestina nel 1839 o quella Torinese nel 1842.¹¹² A Milano si era tenuta nel 1881 l'Esposizione industriale nazionale affiancata da quella di belle arti, fortemente voluta dalla Società per le belle arti ed esposizione permanente.¹¹³ Sul territorio nazionale, la prima occasione per confrontare i diversi prodotti industriali, agricoli e artistici delle varie regioni italiane fu l'esposizione nazionale agraria, industriale e artistica svolta a Firenze nel 1861 per la celebrazione dell'unificazione italiana.¹¹⁴ Nei quarant'anni successivi si susseguirono altri sei eventi di rilievo nazionale che comprendevano anche una sezione dedicata alle belle arti ma furono organizzate in maniera discontinua a Torino e Milano in quanto rappresentanti della produzione industriale. A Milano si svolsero nel 1871 l'Esposizione industriale italiana (2 settembre-2 ottobre), nel 1881 l'Esposizione nazionale (6 maggio-1 novembre) e nel 1894 le Esposizioni riunite (a maggio). A Torino nel 1884 si tenne l'Esposizione generale con ben tre milioni di visitatori nel parco del Valentino e nel 1898 l'esposizione celebrativa del cinquantenario dello Statuto Albertino. Numerose altre manifestazioni celebrative del

¹¹⁰ Bordini S., *L'Ottocento*, Carocci editore, 2013, p. 27

¹¹¹ Pirani F., *Che cos'è una mostra d'arte*, Carocci editore Roma 2019, p. 25

¹¹² Maggio S. R., *I sistemi dell'arte nell'ottocento*, in E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Electa, Milano, 1991, vol. II, pp. 635-636

¹¹³ Rinaldi, *Le mostre d'arte dal Seicento alle esposizioni digitali*, Carocci editore, 2025, p. 62

¹¹⁴ Ivi, p. 46

progresso tecnologico-industriale ma anche artistico, delle produzioni italiane vennero organizzate con cadenza triennale, biennale più frequentemente nelle varie regioni.¹¹⁵

Nel settembre 1875 vennero inaugurate a Firenze tre importanti mostre per celebrare la nascita del celebre scultore e pittore italiano Michelangelo Buonarroti (1475-1564): fu un evento spettacolare con concerti, sfilate di costumi storici, banchetti e conferenze.¹¹⁶ A Casa Buonarroti vennero esposti i pochi disegni del maestro rimasti a Firenze e furono reperiti in archivio numerosi documenti sulla sua vita. La mostra principale si tenne in Accademia, restò aperta per più di due settimane e pare che contenesse solo un'opera originale di Michelangelo, il *David* (1501-1504), trasferito in Accademia per questioni conservative.¹¹⁷ Tutte le sculture esposte erano in realtà calchi in gesso donati da vari proprietari tra cui il governo francese, quello inglese e la municipalità di Bruges¹¹⁸: molte riproduzioni di sculture presentate, che poco avevano a che vedere con l'artista, diedero la possibilità di godere di una vasta panoramica della produzione michelangiolesca, dei suoi seguaci e falsari.¹¹⁹

Analogamente a quanto accaduto a Firenze, nel 1877 in Belgio, ad Anversa, si celebrò il terzo centenario della nascita del pittore fiammingo Peter Paul Rubens (1577-1640), con una mostra ambiziosa che prevede il prestito di disegni originali da collezionisti privati e così come era stato fatto per la mostra di Michelangelo a Firenze, le opere del maestro vennero presentate per mezzo di riproduzioni. Per ogni quadro fu scelta un'incisione e nel catalogo furono indicati il luogo di conservazione dell'originale e altre notizie inerenti all'opera: oltre 1000 pezzi vennero esposti e suddivisi per tematica e la scelta si rivelò efficace perché permise di osservare l'evoluzione dello stile di Rubens. È possibile condividere l'affermazione dell'Accademia «questa mostra ha riunito la serie più completa di riproduzioni delle opere di un singolo maestro mai presentata».¹²⁰

¹¹⁵ Rinaldi, *Le mostre d'arte d'arte dal Seicento alle esposizioni digitali*, Carocci editore, 2025, p. 46

¹¹⁶ *Relazione del centenario di Michelagnolo Buonarroti nel settembre del 1875 in Firenze*, Stabilimento di Giuseppe Civelli, Firenze 1876

¹¹⁷ Haskell F., *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira Editore, Milano 2016, p. 136

¹¹⁸ *Relazione del centenario di Michelagnolo Buonarroti nel settembre del 1875 in Firenze*, Stabilimento di Giuseppe Civelli, Firenze 1876, pp. 215-217

¹¹⁹ Haskell F., *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira Editore, Milano 2016, p. 137

¹²⁰ *Catalogue de l'exposition organisée sous les auspices de l'administration communale d'Anvers par l'Académie d'Archéologie de Belgique*, Antwerpen 1877

Fino al primo conflitto mondiale il sistema espositivo italiano si basò sulle Biennali internazionali di Venezia affiancate da mostre nazionali periodiche su artisti ottocenteschi: queste erano specchio del gusto borghese dominante con aperture al simbolismo e alle secessioni. Le più importanti manifestazioni alternative al sistema espositivo nazionale si svilupparono nel 1908 a Venezia e a Roma con le mostre della Secessione tra il 1913 e 1916. A Roma il Primo Salone dei Rifiutati, dove esposero i pittori Gino Severini (1883-1966) e Umberto Boccioni (1882-1916), organizzato nel 1905 segnò l'inizio del dissenso nei confronti della Società degli Amatori e Cultori.¹²¹ Tra le due guerre il sistema espositivo italiano venne modificato dal governo fascista: la Biennale veneziana rimase l'evento più importante che racchiuse il meglio di pittura, scultura e arti applicate attraverso la partecipazione di artisti stranieri organizzati in padiglioni nazionali e affiancati da mostre retrospettive, personali frutto delle tendenze del momento.¹²²

A seguito del primo conflitto mondiale, diverse mostre di ampia portata vennero esportate in altri paesi con l'obiettivo di celebrare l'orgoglio nazionale all'estero: un esempio importante fu sicuramente la mostra d'arte italiana allestita presso la sede della Royal Academy, Burlington House, a Londra nel gennaio del 1930 intitolata *Italian Art 1200-1900*.¹²³ L'idea di una mostra londinese dedicata all'arte italiana fu della moglie del ministro degli esteri inglese, Lady Ivy Chamberlain (1878-1941), grande amante dell'Italia e convinta sostenitrice della politica fascista di Benito Mussolini (1883-1945). Tra le opere arrivate in Inghilterra direttamente dall'Italia erano presenti *la Nascita di Venere* (1845) di Sandro Botticelli (1445-1510), il *Dittico Montefeltro* (1465-1472) e la *Flagellazione* (1450) di Piero della Francesca (1412-1492), il *David* (1435-1440) di Donatello (1386-1466), la *Tempesta* (1506-1508) di Giorgione (1477-1510), la *Crocifissione* (1426) di Masaccio (1401-1428) e le *Cortigiane* (1495) di Vittore Carpaccio (1465-1525) direttamente dalle Gallerie dell'Accademia di Venezia.¹²⁴ Il funzionario e museologo italiano Ettore Modigliani (1873-1947), fu il responsabile di questa selezione in quanto direttore di Brera e soprintendente delle Belle Arti della Lombardia ma la collaborazione del governo italiano risultò essenziale per convincere i musei a concedere prestiti di opere così importanti.¹²⁵

¹²¹ Negri A., *Arte in mostra storia delle esposizioni*, Bruno Mondadori, 2011, pp. 120-124

¹²² Salvagnini S., *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Minerva Edizioni, Bologna 2000

¹²³ Rinaldi S., *Le mostre d'arte d'arte dal Seicento alle esposizioni digitali*, Carocci editore, 2025, p. 103

¹²⁴ Catalogo della mostra *Italian Art at the Exhibition at Burlington House* (1 January to 20 March 1930), casa editrice d'arte Bestetti e Tumminelli Milano-Roma, pp. 39-52

¹²⁵ Haskell F., *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira Editore, 2016, p. 150

A Mussolini la buona riuscita di questa esposizione interessò particolarmente, in quanto non solo avrebbe rafforzato positivamente la visione del regime fascista all'estero ma gli avrebbe permesso di ottenere validi alleati per la tutela del suo potere, ormai in declino dopo l'omicidio del deputato Giacomo Matteotti (1885-1924).¹²⁶ Il primo annuncio ufficiale della mostra e del sostegno da parte di Mussolini fu dato solo il 13 febbraio 1928, tramite una lettera scritta al giornale Times e la notizia giunse in Italia solo quattro mesi dopo, non ottenendo un riscontro positivo nell'immediato. Il sottosegretario per l'Educazione italiana avvertì Mussolini che un prestito così oneroso di opere importanti come quelle richieste da Lady Chamberlain sarebbe stato troppo rischioso per il governo italiano e propose di organizzare una mostra dedicata a dipinti ottocenteschi e moderni, così da evitare il prestito e la dispersione delle opere all'estero.¹²⁷ Nonostante i numerosi pareri negativi da parte delle autorità italiane, Mussolini continuò ad offrire il suo aiuto per l'organizzazione della mostra a patto che la moglie del ministro inglese non pretendesse le opere più importanti conservate nei musei pubblici, promessa che non venne mantenuta.¹²⁸ Nel giro di pochi mesi Mussolini rimosse ogni divieto al prestito delle opere di maggiore interesse e costrinse il governo a collaborare totalmente firmando personalmente una circolare dove spinse i prefetti a garantire i prestiti senza eccezioni.¹²⁹ Il Duce venne informato che nonostante gli ordini a collaborare, il Museo Poldi Pezzoli inizialmente rifiutò la cessione del *Ritratto di Dama* (1470-1472) di Antonio del Pollaiuolo (1431-1498) ma lo convinse a collaborare promettendo che l'opera sarebbe stata utilizzata come manifesto della mostra londinese.¹³⁰ Vennero chiesti prestiti anche dalle collezioni papali ma non vennero concessi in quanto nulla era stato prestatato in precedenza e non si volevano creare dissapori tra le varie nazioni. Lady Chamberlain aveva ottenuto il prestito delle due ali della *Pala d'altare di Cossa* (1470-1473) di Francesco del Cossa (1436-1478) ed Ercole de' Roberti (1456-1496), mancava solo la predella conservata nella Pinacoteca vaticana per ricostruire il presunto aspetto originale della pala nella sua interezza. Il prestito dell'originale non venne concesso ma il Vaticano permise la creazione di una copia della predella che avrebbe donato alla National Gallery.¹³¹

¹²⁶ Rinaldi S., *Le mostre d'arte d'arte dal Seicento alle esposizioni digitali*, Carocci editore, 2025, p. 104

¹²⁷ *Archivio centrale dello Stato, Roma, EUR, PCM 1928-30, busta 315, fascicolo.14/I, n. 2960, lettera di Bodrero a Mussolini, 4 giugno 1928*

¹²⁸ Ibidem., *lettera di Colasanti a Guido Beer, 19 giugno 1928*

¹²⁹ Haskell F., *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira Editore, Milano 2016, pp. 154-155

¹³⁰ Ivi, p. 158

¹³¹ Haskell F., *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira Editore, Milano 2016, p. 159

In Italia furono i collezionisti privati ad avere maggiori possibilità di evitare i prestiti delle opere rispetto ai musei pubblici direttamente controllati dallo Stato e nonostante le pressioni, neanche Mussolini riuscì a piegare al suo volere il re Vittorio Emanuele III (1869-1947), il quale non essendo stato prontamente informato dell'esposizione londinese si mostrò assolutamente contrario al prestito delle opere italiane.¹³² Modigliani scrisse al prefetto di Torino sottolineando la necessità di un prestito proveniente dalla collezione personale del re Vittorio Emanuele III, in particolare suggerì la *Veduta di Piazza del Quirinale* (1733) di Giovanni Paolo Pannini (1691-1765) che non venne prestata e fu sostituita da una legatura e tre disegni di Leonardo da Vinci (1452-1519) appartenenti alla Biblioteca Reale di Torino.¹³³ L'esposizione di Londra venne inaugurata il 1 gennaio 1930, rimase aperta dalle 9.30 alle 19.00 e ricevette quasi 540.000 visitatori tanto che la data di chiusura venne posticipata di ben due settimane.¹³⁴ La realizzazione della mostra ebbe un obiettivo prettamente politico: la promozione non tanto del fascismo in sé, quanto dell'alleanza fascista, "dell'italianità", termine molto utilizzato da Mussolini per convincere i proprietari a concedere i prestiti per la mostra. Il Corriere della Sera riportò il messaggio ufficiale di saluto del Duce, il quale descrisse i capolavori presenti come “ambasciatori della grandezza italiana”¹³⁵ aggiungendo:

Saranno capaci di promuovere la causa italiana dinanzi ai più ostinati calunniatori, agli scettici e agli indifferenti, e di ricordare che l'Italia fu sempre la prima a spianare la strada della civiltà e del progresso. La mostra alla Burlington House è un segno portentoso dell'eterna vitalità della razza italiana, che le ha reso possibile di essere sempre e dovunque all'avanguardia, lasciando agli altri solo la libertà di imitare .¹³⁶

Nel 1931 si inaugurò la Quadriennale di Roma che mirò all'esaltazione della produzione artistica nazionale: furono presentati mezzi di comunicazione completamente nuovi in Italia in grado di unire forme espressive legate alla comunicazione di massa (cinema, fotografia) alle forme più alte di arte evidenziando il concetto di riproducibilità meccanica di oggetti e immagini.¹³⁷ Il dopoguerra vide una grande diffusione a livello nazionale e internazionale del

¹³² Ojetti U., *I taccuini...* cit., p. 331

¹³³ Haskell F., *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira Editore, Milano 2016, pp. 161-162

¹³⁴ Rinaldi S., *Le mostre d'arte d'arte dal Seicento alle esposizioni digitali*, Carocci editore, 2025, p. 106

¹³⁵ Haskell F., *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira Editore, Milano 2016, p. 167

¹³⁶ Ivi, p. 168

¹³⁷ Negri A., *Arte in mostra storia delle esposizioni*, pp. 179-183

movimento futurista che diverrà l'avanguardia italiana tipica degli anni del fascismo sempre presente alle mostre a partire dalla Biennale del 1926.¹³⁸ Nonostante il regime, Mussolini non tentò mai di ostacolare gli artisti o di imporre un'arte di Stato, tanto da dichiarare alla rivista “Popolo d'Italia” nel 1923 in occasione della mostra del gruppo Novecento:

Lungi da me l'idea di incoraggiare qualcosa che possa assomigliare all'arte di Stato. L'arte rientra nella sfera dell'individuo. Lo Stato ha un solo dovere: quello di non sabotare, di dare condizioni umane agli artisti, di incoraggiarli dal punto di vista artistico e nazionale. Ci tengo a chiarire che il Governo che ho l'onore di presiedere è un amico sincero dell'arte e degli artisti.¹³⁹

Fu soltanto dopo il 1918 che i musei cominciarono a concedere regolarmente prestiti per le esposizioni internazionali, tranne la National Gallery che resistette fino agli anni Cinquanta. Grazie a queste concessioni, sono giunte fino a noi le mostre di Antichi Maestri: la *Morte della Vergine* (1604-1606) di Caravaggio (1571-1610) prestata dal Louvre per la prima rassegna internazionale dopo la Prima Guerra Mondiale, la *Mostra della Pittura italiana del Sei e Settecento* a Firenze, è un quadro emblematico che spiega questo importante cambiamento nella politica museale.¹⁴⁰ La mostra si tenne a palazzo Pitti nel 1922 e venne considerata la più importante di tutto il Novecento perché riuscì a mutare l'opinione del pubblico sulla percezione della storia dell'arte europea. L'idea di una mostra di pittura italiana seicentesca fu proposta dal comune di Firenze nel 1919 poco dopo il dono di palazzo Pitti allo Stato Italiano da parte del re Vittorio Emanuele III (1869-1947), otto anni dopo il grande successo della mostra sulla ritrattistica italiana.¹⁴¹ Lo scrittore e critico d'arte Ugo Ojetti (1871-1946), ideatore dell'esposizione, spiegò che sarebbe stato necessario includere anche il Settecento per dare una maggiore continuità alla narrazione della mostra.¹⁴² L'obiettivo principale fu la celebrazione dell'orgoglio nazionale attraverso la dimostrazione che l'arte italiana fosse sempre rimasta al centro della cultura europea e che non fosse tramontata nel Cinquecento ma, anzi, avesse anticipato molte altre opere famose più tarde di artisti inglesi e francesi.¹⁴³ L'esposizione dimostrò come la pittura di paesaggio, tipica dell'Ottocento,

¹³⁸ *I futuristi italiani alla XV Biennale di Venezia*, in “Le altre Venezie”, maggio 1926

¹³⁹ Negri A., *Arte in mostra storia delle esposizioni*, pp. 189-191

¹⁴⁰ Haskell F., *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira Editore, Milano 2016, p. 174

¹⁴¹ Ivi, p. 175

¹⁴² Ojetti U., Dami L., Tarchiani N., *La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti*, Milano-Roma, 1924 cit., introduzione

¹⁴³ Haskell F., *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira Editore, Milano 2016, p. 182

derivasse dalle opere dei vedutisti veneziani del secolo precedente, specificando come questi grandi maestri italiani del Sei e del Settecento non solo furono un grande esempio per i contemporanei in Spagna, Francia e Olanda ma anticiparono il cosiddetto “movimento moderno” dell'Ottocento che si sarebbe concentrato in Francia e in Inghilterra.¹⁴⁴

Le esposizioni basate su prestiti della seconda metà dell'Ottocento hanno reso possibile lo sviluppo della storia dell'arte e hanno contribuito a cambiare il nostro modo di comprendere l'evoluzione dell'arte. Lo storico dell'arte e critico italiano Roberto Longhi (1890-1970), in un convegno sulle esposizioni d'arte a Milano nel novembre del 1959 si disse favorevole alle mostre, specialmente alle piccole esposizioni monografiche che nel Novecento erano state una specialità italiana ma si diceva contrario alle esposizioni come quella di Londra del 1930 ed evidenziò i grossi rischi comportati dai prestiti di opere importanti all'estero.¹⁴⁵ Alcuni musei furono fondati sulla scia delle esposizioni nei luoghi creati o adattati per queste: il Bargello a Firenze ne è un esempio, nato come sede delle celebrazioni nazionali dantesche del 1856, un altro esempio è M.H de Young Memorial Museum di San Francisco nato dalla Midsummer International Exposition del 1894 e il South Kensington Museum, oggi Victoria and Albert Museum, incluse interamente sale dedicate a opere prestate comprese vaste collezioni di dipinti antichi che rimasero esposte per anni.¹⁴⁶

1.2 Opinioni contrastanti e casi emblematici

Nonostante sia stata spesso evidenziata la grande importanza delle mostre nell'ambito della promozione e diffusione del patrimonio culturale, molti intellettuali si sono interrogati sui rischi delle esposizioni temporanee e sull'importanza della loro corretta gestione.

Edgar Wind (1900-1971), a questo proposito scrisse:

Siamo inondati di mostre, ci rimpinzano di libri d'arte; e questi immensi aggregati di immagini disponibili vengono assorbiti con avidità e, con un grado di intelligenza che avrebbero sbalordito altre generazioni... Questa resa dell'arte, quasi senza condizioni, sembra [...] allarmante. È come se le dighe dell'immaginazione fossero state aperte e le acque invadessero tutto senza trovare resistenza. Il sacro timore non è più tra noi.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Ivi, pp. 181-182

¹⁴⁵ Longhi R., *Mostre e Musei (un avvertimento del 1959)* riedito in *Critica d'arte e buongoverno 1938-69*, Firenze 1985, pp. 59-74

¹⁴⁶ Haskell F., *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira Editore, Milano 2016, pp. 192-194

¹⁴⁷ Wind E., *Arte e Anarchia (1969)*, Adelphi, Milano 2007, pp. 25-26

L'Italia rappresenta, a partire dagli anni Novanta, un caso unico a livello internazionale: nel nostro paese infatti, a livello dei singoli poli museali, a differenza di quanto accade in Francia, Spagna e America, non è prevista una programmazione espositiva di lunga durata gestita da un comitato scientifico incaricato.¹⁴⁸ Marco Goldin, storico dell'arte, businessman e manager inventò una tipologia di mostre che riscosse sin da subito un notevole successo e che venne riproposta in diverse città dell'Italia settentrionale: si trattò di mostre rivolte a un pubblico vastissimo, dedicate ad alcuni tra gli artisti più noti della storia dell'arte come Vincent Van Gogh (1853-1890), Pablo Picasso (1881-1973), Salvador Dalì (1904-1989) e Andy Warhol (1928-1987) e che vide la presentazione di opere scelte non in base a criteri scientifici ma all'importanza del museo di provenienza, in modo da garantire la massima affluenza.¹⁴⁹ Lo scrittore e critico letterario Henry James (1843-1916), in un testo del 1877 scrisse che «il continuo moltiplicarsi delle mostre non è altro che il risultato della democratizzazione di gusti e mode che caratterizzano il nostro tempo». ¹⁵⁰ Oltre a Roberto Longhi, il quale si era già espresso in un saggio del 1959 a proposito delle mostre e dei musei nel secondo dopoguerra, anche Francis Haskell espresse le sue preoccupazioni in merito a questo tema, auspicando un forte senso di responsabilità nei confronti delle opere d'arte, fragili e insostituibili.¹⁵¹ Lo storico dell'arte inglese, denunciò la proliferazione incontrollata delle mostre, evidenziando la necessità di creare prodotti culturalmente validi, educativi per il pubblico e destinati a durare nel tempo. Lo studioso osservò la graduale distruzione delle collezioni permanenti dei musei a causa delle continue richieste di prestiti per le esposizioni temporanee; a partire dagli anni Novanta del Novecento le numerose occasioni espositive, sia nazionali che internazionali, hanno «spesso rinunciato a promuovere la conoscenza del patrimonio locale, per divenire leve di politiche di marketing urbano e territoriale preferendo un tripudio di grandi firme (Picasso, Renoir o Van Gogh) e di etichette sempreverdi (gli impressionisti)». ¹⁵²

In sintesi, allo scopo di garantire una mostra di successo furono proposte tematiche largamente trattate sugli artisti e sui movimenti più popolari. Tenendo in grande considerazione la quantità di biglietti venduti, si iniziò a proporre grandi “mostre blockbuster” che, puntualmente, proponevano titoli di eventi speciali, spesso prodotti all'estero, che nulla

¹⁴⁸ Montanari T., Trione V., *Contro le mostre*, Einaudi editore, Torino 2017, p. 5

¹⁴⁹ Ibidem

¹⁵⁰ James H. *La stagione delle mostre a Londra (1877)*, in *La stagione delle mostre*, a cura di Frandini P., Novecento, Palermo 1933, p. 148

¹⁵¹ Haskell, La nascita delle mostre. *I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira, Milano 2008, p. 93

¹⁵² Guerzoni G., *Mostramania: fine di un'illusione?*, in “Predella”, 16, 2005, p. 12

avevano in comune con le nostre tradizioni culturali.¹⁵³ Il termine *blockbuster*, adottato nella Seconda guerra mondiale per descrivere un devastante bombardamento aereo, venne utilizzato inizialmente per indicare gli spettacoli e i film di successo, mentre oggi è utilizzato per descrivere le mostre di successo, le più popolari per le quali i visitatori di tutto il mondo prenotano con largo anticipo la visita o si sottopongono a lunghe file pur di essere presenti.¹⁵⁴ La studiosa Donata Levi, partendo dalle riflessioni di Haskell, ha messo in luce come:

A partire dalla fine degli anni Sessanta, il fenomeno dei *blockbuster*, non solo ha sancito con particolare violenza la commistione tra scopi culturali e commerciali, promozionali e politico-diplomatici che in precedenza si era retta su equilibri diversi, ma ha via via eroso il rispetto sia per la materialità sia per la sacralità delle opere, indispensabili, ma indifese rotelle di un ingranaggio che ora più che mai obbedisce ad altre logiche.¹⁵⁵

Queste mostre, per quanto molto diffuse, si rivelano banali e prive di autenticità, create ad hoc per soddisfare il bisogno di “masse acculturate” e di investitori che promuovono queste esposizioni sempre più costose.¹⁵⁶ Lo stesso Cesare Brandi (1906-1988), padre del restauro, le definì “una nefasta epidemia”¹⁵⁷ e anche lo storico dell'arte Antonio Pinelli si esprime a sfavore di esse parlando di «una proliferazione infestante di mostre-evento di scarso o nullo valore culturale, votate ad un'effimera spettacolarizzazione fine a sé stessa, “vuoti a rendere” che inducono a un consumo feticistico, bolle di sapone che lasciano dietro di sé il nulla».¹⁵⁸ Mentre per Haskell, all'epoca, non fu possibile stabilire con certezza in che modo le opere d'arte fossero state effettivamente danneggiate dai prestiti internazionali, Donata Levi individuò due relazioni redatte una dallo storico dell'arte italiano Cesare Brandi nel 1956 e l'altra da Sarah Staniforth nel 1986 che testimoniarono le conseguenze degli effetti a breve e medio termine patiti dalle opere non solamente a causa dei mutamenti dei livelli di temperatura e dell'umidità ma anche per le vibrazioni a cui vennero sottoposte durante il viaggio.¹⁵⁹ Solo nel 2013, Nicholas Penny, all'epoca direttore della National Gallery di Londra e amico di Haskell, fornì un resoconto dettagliato in merito ai danni provocati alle opere d'arte

¹⁵³ Rinaldi S., *Le mostre d'arte, dal Seicento alle esposizioni digitali*, Carocci editore, 2025, p. 136

¹⁵⁴ Pirani F., *Che cos'è una mostra d'arte*, Carocci editore, Roma 2019, p. 46

¹⁵⁵ Levi D., “At what expense? And at what risk?” *Qualche riflessione sulla legittimità delle mostre*, in “Predella”, 16, 2005, p. 15

¹⁵⁶ Rinaldi S., *Le mostre d'arte, dal Seicento alle esposizioni digitali*, Carocci editore, 2025, p. 142

¹⁵⁷ Brandi C., *Le mostre ahimè (1968)*, in *Il patrimonio insidiato. Scritti sulla tutela del paesaggio e dell'arte*, a cura di Capati M., Editori Riuniti, Roma 2001, p. 395

¹⁵⁸ Pinelli A., *Queste mostre sembrano lunapark*, in “La Repubblica”, 5 settembre 2008

¹⁵⁹ Fabi C., *Mostre d'arte antica e salvaguardia del patrimonio artistico. Un inedito di Cesare Brandi*, in “Predella”, 16, 2005, pp. 137-140

prestate per le mostre.¹⁶⁰ Il dibattito sulle mostre definite "*blockbuster*" nacque nel settembre del 1986 da un articolo di Richard E. Spear, pubblicato nella rivista *The Art Bulletin*, che le definì intellettualmente vuote, in quanto non solo esponevano le opere d'arte rischiando di danneggiarle ma intendevano modificare le mostre basate su considerazioni intellettuali a favore di valori puramente commerciali.¹⁶¹ Le argomentazioni sostenute da Spear vennero contestate dai critici Denis Sutton (1917-1991) e Sydney J. Freedberg (1914-1997), curatore della National Gallery di Washington e da Gervase Jackson-Stops (1947-1995), storico dell'architettura e curatore di una delle mostre *blockbuster* dell'epoca.¹⁶² Sutton e Freedberg contestarono l'idea che le mostre dovessero avere obbligatoriamente un fondamento intellettuale, rivendicando una finalità primariamente estetica.¹⁶³ Un altro parere favorevole alle mostre *blockbuster* fu quello di Arthur Elsen (1927-1995) che ne evidenziò i pregi tra cui la redazione di cataloghi da parte di studiosi che assicuravano l'aggiornamento e la condivisione delle informazioni.¹⁶⁴ Un punto di vista opposto in merito alle mostre *blockbuster* fu quello della storica dell'arte Shearer West che le definì: «L'esemplificazione del peso dell'istruzione, mostre che fornivano una prospettiva limitata, fuorviante e distorta sulla storia dell'arte, attraverso il tentativo di soddisfare il desiderio del pubblico con ciò che gli è familiare».¹⁶⁵ In merito ai cataloghi e al fenomeno delle mostre *blockbuster* si esprime Emma Barker, pubblicando un resoconto dettagliato, corredato da esempi che permisero di individuare le caratteristiche principali: si trattava di esposizioni tematiche ripetitive, solitamente affrontavano le produzioni pittoriche di note correnti artistiche come gli impressionisti, i postimpressionisti e il Modernismo in generale o i tesori di antiche civiltà come quella egizia. La mostra monografica risultava essere, allora come oggi, il formato prediletto per presentare il pittore come innovatore di convenzioni artistiche e sociali.¹⁶⁶ Un'altra caratteristica di queste mostre era quella di coinvolgere i più importanti musei americani ed europei come il Metropolitan Museum di New York, la National Gallery di Washington o il Musée d'Orsay. Tutti utilizzavano capolavori provenienti dalle loro collezioni

¹⁶⁰ Montanari T., Trione V., *Contro lo mostre*, Einaudi editore, Torino 2017, p. 38

¹⁶¹ Spear R. E., *Art History and the "Blockbuster" Exhibition*, in "The Art Bulletin", 68, 1986, p. 358

¹⁶² Levi D., *At what expense? And at what risk? Qualche riflessione sulla legittimità delle mostre*, in "Predella", 16, 2005, p. 20

¹⁶³ Freedberg S. J., e Jackson-Stops G., *On Art History and the Blockbuster Exhibition*, in "The Art Bulletin", 69, 1987, pp. 295-297

¹⁶⁴ Elsen A., *Museum Blockbuster: Assessing the Pros and Cons*, in "Art in America", 74, 1986, p. 27

¹⁶⁵ West S., *The Devaluation of Culture Capital: Post-Modern Democracy and the Art Blockbuster* in S. Pearce (ed). *Art in Museums*, Athlone, London 1995, p. 80

¹⁶⁶ Barker E., *Contemporanea Cultures of Display*, Yale University Press, New Haven 1999, pp. 135-136

per creare mostre *blockbuster* con il finanziamento di aziende private in grado di sostenere i costi pubblicitari dell'evento, la produzione del merchandising e del catalogo.¹⁶⁷ La giustificazione dei musei nell'organizzazione di questa tipologia di mostre puramente commerciali, venne individuata nel bisogno di rendere la cultura accessibile alla maggior parte della popolazione quando invece era necessaria a far quadrare i bilanci dei musei sempre deficitari.¹⁶⁸ Lo scopo educativo non venne rispettato, lo dimostrarono gli apparati didattici eccessivamente scarni e semplificati e i cataloghi scritti in un linguaggio troppo complesso, difficilmente comprensibile che serviva a mascherare la mancanza di nuove informazioni inerenti al movimento artistico presentato o del pittore protagonista dell'esposizione.¹⁶⁹ Lo scrittore francese Jean Clair, denunciò la grave situazione finanziaria dei musei nei primi anni del XXI secolo nel libro *La crisi dei musei. La globalizzazione della cultura* (2008), trattando criticamente il caso della creazione di una succursale del museo del Louvre di Parigi ad Abu Dhabi, negli Emirati Arabi, con la conseguente cessione in affitto di parte delle collezioni del museo francese, riducendo così il patrimonio culturale a semplice merce di scambio.¹⁷⁰

Il cosiddetto “mostrismo” italiano, definito tale da Germano Celant (1940-2020) in un saggio del 1982 dove parlava di alcune tendenze nel settore artistico, è frutto di un'idea di storia dell'arte basata sull'indifferenza nei confronti dello stile, del contesto economico sociale, della struttura e dell'istituzione a favore dell'utilizzo dell'artista come simbolo: si sta assistendo alla fine di un genere nato nel Seicento come fenomeno di costume e come occasione di celebrazione sociale.¹⁷¹ La missione civile delle esposizioni si sta indebolendo sempre di più nonostante sia una parte decisiva nelle strategie di promozione dello sviluppo culturale indicate nell'articolo 9 della Costituzione italiana: le mostre sono considerate uno strumento indispensabile per la valorizzazione dell'arte.¹⁷² I responsabili di questo indebolimento sono le massime cariche pubbliche e amministrative che scelgono di assecondare questa tipologia di mostre, affidando a società *for profit* la promozione e gestione della biglietteria, il bookshop e anche le funzioni di carattere strettamente scientifico che dovrebbero essere materia esclusiva degli studiosi come la scelta dell'artista, del curatore e

¹⁶⁷ Pirani F., *Che cos'è una mostra d'arte*, Carocci editore, 2019, pp. 52-54

¹⁶⁸ Rinaldi S., *Le mostre d'arte, dal Seicento alle esposizioni digitali*, Carocci editore, 2025, p. 139

¹⁶⁹ Barker E., *Contemporanea Cultures of Display*, Yale University Press, New Haven 1999, pp. 142-144

¹⁷⁰ Clair J., *La crisi dei musei. La globalizzazione della cultura*, Skira Milano 2008, p. 9

¹⁷¹ Haskell F., *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira, Milano 2008

¹⁷² Casini L., *Ereditare il futuro. Dilemmi sul patrimonio culturale*, il Mulino, Bologna 2016, pp. 133-140

dell'allestimento espositivo, creando così mostre prive di rigore nei confronti degli aspetti conservativi e museografici.¹⁷³ La memoria di artisti come Pablo Picasso (1881-1973), Salvador Dalí (1904-1989), Andy Warhol (1928-1987) e tanti altri, è custodita da fondazioni che, da un lato, dichiarano di difenderne la grandezza e dall'altro si servono della fama dell'artista per ottenere grandi guadagni: la Picasso Administration, fondazione guidata da Claude Picasso, il figlio del celebre pittore, il cui compito è quello di tutelare l'immagine e l'eredità dell'artista attraverso l'emissione di certificati di autenticità e regolando la riproduzione delle opere in ambito editoriale, non sempre è stata rigorosa nei suoi propositi. Un esempio è il caso della collaborazione con il colosso automobilistico Citroën, che ha utilizzato il nome dell'artista per indicare un nuovo modello di automobile.¹⁷⁴ Marc Fumaroli, nel suo libro *Lo stato culturale*, apparso per la prima volta nel 1991, analizzò la situazione culturale in Francia e affermò che «i musei oggi vengono visti come una delle tante fabbriche di divertimenti che l'attualità propone»,¹⁷⁵ volti ad assecondare i bisogni di un pubblico sempre più superficiale. Friedrich Nietzsche (1844-1900), celebre filosofo tedesco, in una conferenza a Basilea nel 1872 predisse il declino del sistema educativo a causa della necessità di ottenere profitti immediati, tanto in ambito economico, quanto educativo e anche lo scrittore francese Paul Valéry (1871-1945), in un testo del 1937 parlò di un futuro in cui sarebbero mancati i valori intellettuali e le persone sarebbero state vittime di un sistema dominato dal mito della novità e dalla decadenza della cultura.¹⁷⁶

Roberto Longhi (1890-1970) fu uno dei primi intellettuali a cogliere la pericolosità di questo tipo di esposizioni, infatti già nel 1959 si espresse in favore delle piccole esposizioni monografiche a scapito delle grandi mostre più complesse scenograficamente ma povere di contenuti.¹⁷⁷ Un altro tipo di mostre ampiamente criticato da Tomaso Montanari e Vincenzo Trione nel loro pamphlet, intitolato *Contro le mostre*, è quello delle esposizioni “senza opere”: la *Mostra impossibile su Leonardo, Caravaggio e Raffaello* a Capodimonte nel 2014, nel 2015 *Van Gogh 3D* a Torino, *Caravaggio Experience* a Roma e Napoli, nel 2017 a Milano *Klimt Experience* e alla Scuola Grande della Misericordia di Venezia, *Magister Giotto*. I due studiosi, nella loro dettagliata panoramica sulla situazione italiana, osservano che «il 90% delle mostre d'arte figurativa non è un'impresa intellettuale, è un'impresa commerciale: il

¹⁷³ Montanari T., Trione V., *Contro le mostre*, Einaudi editore, Torino 2017, p. 11

¹⁷⁴ Clair J., *La crisi dei musei* (2007), Skira, Milano 2008, p. 34

¹⁷⁵ Fumaroli M., *Lo Stato culturale* (1991), Adelphi Milano 1993, cit., p. 243

¹⁷⁶ Valéry P., *il nostro destino e le lettere* (1937) in *Sguardi sul mondo attuale*, cit., pp. 201-202

¹⁷⁷ Longhi R., *Mostre e Musei* in *Critica d'arte e buongoverno. 1938-1969*, Sansoni Firenze 1985, p.

prodotto di una fiorentissima fabbrica di eventi».¹⁷⁸ Questi eventi vengono finanziati con il denaro pubblico e gli introiti delle mostre blockbuster non finiscono nelle casse dei comuni ospitanti ma in quelle delle società private organizzatrici. Tra gli eventi espositivi che stanno riscuotendo grande successo ci sono le cosiddette “mostre senza opere”, frutto del lavoro di produttori privati che, insieme ad alcuni studiosi, decidono di riprodurre alcuni celebri dipinti di artisti famosi tramite l'utilizzo di tecnologie all'avanguardia, evidenziandone i dettagli, personaggi e situazioni.¹⁷⁹ La studiosa Federica Pirani, a questo proposito ha osservato che, come le esposizioni blockbuster, anche le mostre digitali o immersive hanno l'obiettivo di attirare il maggior numero di visitatori possibili, in quanto propongono la riproduzione ad alta definizione di oggetti e ambienti esistenti e sono facilmente esportabili:

I nomi degli artisti a cui sono dedicate queste mostre sono sempre quelli più noti al grande pubblico: Leonardo, Klimt, gli impressionisti, Van Gogh, Caravaggio. L'allestimento, indifferente al luogo in cui si realizza, è principalmente costituito da enormi schermi avvolgenti sui quali vengono proiettate ad altissima risoluzione le immagini emblematiche e più facilmente riconoscibili dei capolavori degli artisti a cui sono dedicate queste mostre, con particolari evidenziati e spesso animazioni delle singole figure, a cui si accompagnano colonne sonore e percezioni olfattive di profumi naturali appositamente creati (ad esempio in *Monet Experience* e gli *Impressionisti*).¹⁸⁰

La differenza principale tra mostre virtuali e mostre digitali è che le mostre virtuali presuppongono un'accurata ricerca preliminare per proporre la ricostruzione di un oggetto non più esistente, di una storia perduta che si può ipotizzare solo sulla base di testimonianze e documentazione dettagliate.¹⁸¹

Nel caso delle mostre digitali gli artisti selezionati sono pochi e vengono riproposti spesso, come nel caso di Van Gogh, protagonista delle mostra del visual designer, esperto in animazione e mapping 3D, Luca Agnani a Viterbo nel 2021. In *Van Gogh Shadow* l'ideatore della mostra rielaborò digitalmente le immagini dei dipinti inserendo anche un ombreggiatura grigia per aumentare l'effetto tridimensionale delle figure, modificando secondo Simona Rinaldi, l'espressività che l'artista aveva affidato unicamente al colore. Un'ulteriore interpretazione problematica è presente in *The Missing Nail. A Vision* del regista e pittore britannico Peter Greenaway tenutasi al Palazzo Reale di Milano nel 2019, come omaggio al

¹⁷⁸ Rinaldi S., *Le mostre d'arte, dal Seicento alle esposizioni digitali*, Carocci editore, 2025, p. 142

¹⁷⁹ Montanari T., Trione V., *Contro lo mostre*, Einaudi editore, Torino 2017, pp. 22-23

¹⁸⁰ Pirani F., *Che cos'è una mostra d'arte*, Carocci editore, Roma 2019, p. 84

¹⁸¹ Rinaldi S., *Le mostre d'arte, dal Seicento alle esposizioni digitali*, Carocci editore, 2025, p. 144

Cenacolo (1494-1498) di Leonardo da Vinci.¹⁸² Si trattò di un filmato proiettato nella Sala delle Cariatidi e realizzato a partire dalla creazione di una riproduzione fisica dell'opera: Greenaway iniziò ad elaborare la sua ricerca nel 2008, proponendo una proiezione condotta direttamente sul dipinto nel refettorio di Santa Maria delle Grazie.¹⁸³ Mediante i giochi di luce e la creazione dell'impianto prospettico del dipinto, il regista evidenziò dettagli come piatti, stoviglie posti sulla tavola analogamente alla disposizione dei pianeti nel sistema solare e riscontrò somiglianze con l'architettura contemporanea.¹⁸⁴ Furono proprio i giochi di luce e ombra realizzati che suscitarono forti critiche in quanto fecero assomigliare il dipinto di Leonardo a un'opera caravaggesca, dimenticando che fu Da Vinci il primo a teorizzare la prospettiva del colore ottenuta con ombre colorate e impasti cromatici.¹⁸⁵ Greenaway propose quindi una produzione artistica personale, più che una ricostruzione critica dell'opera. Risulta molto più complessa la realizzazione della mostra virtuale, che può essere anche vista come un'introduzione alla visita reale o come un approfondimento e che si configura come un prodotto autonomo con caratteristiche specifiche.¹⁸⁶ Due esempi ben riusciti di mostre virtuali, secondo Simona Rinaldi, furono *L'ara com'era*, svolta a Roma nel 2016 che vide la ricostruzione cromatica dei rilievi dell'Ara Pacis attraverso un racconto multimediale che comprese l'aspetto originale e la fruizione dell'altare voluto dall'imperatore Augusto in Campo Marzio.¹⁸⁷ *Circo Massimo Experience* consistette in un percorso multimediale, ora integrato stabilmente all'interno del museo, dove attraverso l'utilizzo di un visore di realtà virtuale fu possibile percorrere il sito archeologico del Circo Massimo osservandone i mutamenti storici, dalle origini all'età moderna. Per ottenere un prodotto multimediale di questo tipo è stata necessaria la collaborazione con gli archeologi in servizio presso la Soprintendenza.¹⁸⁸ Mostre virtuali, digitali, realtà aumentata, realtà virtuale e video mapping sono modalità espositive innovative e stimolanti che possono coinvolgere anche chi non ha l'abitudine di visitare le mostre.¹⁸⁹ L'evoluzione tecnologica ha portato all'utilizzo di strumenti tecnologici come tablet

¹⁸² Casini T., *Il Cenacolo di Leonardo e la Sistina di Michelangelo: dall'immagine fissa all'immagine di movimento* in Id. (a cura di), *Sistina e Cenacolo. Traduzione, citazioni e diffusione*, Artemide 2020, pp. 233-234

¹⁸³ Laera F., Peter Greenaway. *L'ultima cena di Leonardo, Santa Maria delle Grazie Milano*, Charta 2008. O Lupo 2020, p. 271

¹⁸⁴ Lupo V., *Tableaux vivants contemporanei: l'Ultima Cena*, in Casini T. (a cura di), *Sistina e Cenacolo. Traduzione, citazioni e diffusione*, Artemide, Roma 2020, pp. 267-279

¹⁸⁵ Rinaldi S., *Le mostre d'arte, dal Seicento alle esposizioni digitali*, Carocci editore, 2025, p. 145

¹⁸⁶ Pirani F., *Che cos'è una mostra d'arte*, Carocci editore, Roma 2019, p. 82

¹⁸⁷ Mandarano N., *Musei e media digitali*, Carocci editore, 2019, p. 44

¹⁸⁸ Rinaldi S., *Le mostre d'arte, dal Seicento alle esposizioni digitali*, Carocci editore, 2025, p. 147

¹⁸⁹ Rinaldi S., *Le mostre d'arte, dal Seicento alle esposizioni digitali*, Carocci editore, 2025, pp. 147-148

e visori per la realtà virtuale che permettono di creare visite guidate sempre più personalizzate: un esempio è la piattaforma proposta da Smartify¹⁹⁰, azienda autrice di un sistema che consente di interagire istantaneamente e digitalmente con le opere d'arte permettendo al visitatore di conoscere la storia, avere maggiori informazioni sull'autore, sul processo creativo e sul contesto storico culturale.¹⁹¹

Alcuni studiosi hanno evidenziato la positività di questi eventi che salvaguardano le opere originali dai rischi comportati dal prestito fisico, esponendo al loro posto riproduzioni realizzate con le tecnologie più sofisticate: l'opera infatti, viene amplificata nelle dimensioni, nei colori e nei dettagli anche se questo non permette una migliore comprensione della storia dietro all'opera in questione.¹⁹²

Anche in eventi di questo genere esistono però eccezioni, come nel caso della ricostruzione operata da Factum Arte nel 2015 della *Natività* (1600) di Caravaggio (1571-1610), trafugata dalla mafia nel 1969 che oggi, grazie all'utilizzo di tecnologie avanzate, è ritornata come copia nell'oratorio di San Lorenzo a Palermo.¹⁹³ Un modo per uscire da questi sistemi espositivi poveri e dannosi sia per la cultura che per l'immagine dell'Italia nel mondo è quello suggerito dal pensiero di Georges-Henri Rivière (1897-1985), museologo francese e fondatore del Musée des Arts et Traditions populaires di Parigi:

Il successo di un museo non si valuta in base al numero dei visitatori che vi affluiscono, ma al numero dei visitatori ai quali ha insegnato qualcosa. Non si valuta in base alla superficie ma alla qualità di spazio che il pubblico avrà percorso traendone un vero beneficio. Questo è il museo. Se non possiede tali caratteristiche, è solo una sorta di "mattatoio culturale".¹⁹⁴

È necessario quindi ripensare le mostre attuali basandosi su criteri scientifici seri e non sulla spettacolarità dell'impianto espositivo. Si avverte la necessità di una gestione colta e ambiziosa e il pubblico deve essere decisivo nella definizione dei limiti entro i quali il privato può agire, servono istituzioni in grado di attuare strategie valide, che abbiano il coraggio di fare scelte non legate al consenso immediato, svincolate dagli interessi dei produttori privati e

¹⁹⁰ Smartify <https://smartify.org/> (Consultato in data 11/05/2026)

¹⁹¹ Zimmerman E., *Technology Invites a Deep Dive into Art*, in "The New York Times", 30 ottobre 2016

¹⁹² Montanari T., Trione V., *Contro lo mostre*, Einaudi editore, Torino 2017, pp. 22-23

¹⁹³ Ivi, p. 24

¹⁹⁴ Clair J., *L'inverno della cultura*, cit.p. 49

che creino un programma espositivo dettagliato con largo anticipo.¹⁹⁵ Risulta essenziale essere disposti a rischiare, smettere di investire sui soliti artisti noti per favorire maggiori approfondimenti nell'ambito della ricerca scientifica. Un contributo importante per la storia dell'arte fu quello di Lea Vergine (1936-2020) alla fine degli anni Settanta, la quale si dedicò alla ricerca delle tracce delle artiste attive in Europa nella prima metà del Novecento con lo scopo di fare luce sull'operato di grandi artiste come Sonia Delaunay (1885-1979), Natal'ja Gončarova (1881-1962), Suzanne Duchamp (1889-1963) e Frida Kahlo (1907-1954). Questi studi permisero l'organizzazione della mostra *L'altra metà dell'Avanguardia (1910-1940). Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche* nelle sale del Palazzo Reale a Milano nel 1980. L'esposizione fu il frutto di tredici mesi di lavoro, necessari per ricostruire una storiografia lacunosa in mancanza di ricerche precedenti. La studiosa limitò la sua ricerca alle avanguardie del primo Novecento con l'obiettivo di riconoscere storicamente il ruolo delle donne nell'arte attraverso un'indagine sufficientemente scientifica.¹⁹⁶ Esperienze di questo tipo, aiutano a comprendere come le mostre vadano pensate come media in grado di unire elementi diversi, in grado di costruire reti di relazioni e opportunità in dialogo con il tempo e l'ambiente in cui viviamo.¹⁹⁷

Molto spesso quando si organizza una mostra si tende a dimenticare il contesto d'origine delle opere scelte rischiando non solo di creare una mostra povera nei contenuti ma anche di danneggiare le opere che, in quanto pezzi unici, sono insostituibili: nel 2006 *La Madonna dei Pellegrini* (1604-1606) di Caravaggio venne bucata da un visitatore mentre era esposta a Milano e sempre a Milano due anni più tardi la *Conversione di Saulo* (1601) della famiglia Odescalchi cadde a terra danneggiando il colore.

Oltre ai danni fisici, quando si tratta di opere cedute in prestito, non sono da escludere i rischi legali: a questo proposito si ricorda un episodio legato al quadro di Girolamo da romano detto il Romanino (1485-1566) della Pinacoteca di Brera, inviato in America nel 2011 per la mostra *Baroque Painting in Lombardy* e successivamente sequestrato e venduto all'asta.¹⁹⁸

Le posizioni contrarie a una tipologia espositiva dal valore più turistico che culturale, sono rivolte al modello delle mostre temporanee nella cornice di istituti come la Biennale di Venezia o la Triennale di Milano.

¹⁹⁵ Montanari T., Trione V., *Contro le mostre*, Einaudi editore, Torino 2017, p. 27

¹⁹⁶ Vergine L., *L'altra metà dell'avanguardia. 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, Milano, Mazzotta editore, 1980, pp. 16-17

¹⁹⁷ Montanari T., Trione V., *Contro le mostre*, Einaudi editore, Torino 2017, p. 30

¹⁹⁸ Ivi, pp. 39-44

Mario Vargas Llosa (1936-2025), scrittore e drammaturgo peruviano, si è espresso a proposito della Biennale di Venezia, ricordando come per molto tempo sia stata una vetrina di sperimentazione, modernità e prestigio ma che da un pò di anni invece non sia più così:

Oggi l'unico criterio più o meno generalizzato per le opere d'arte non ha nulla di artistico; è quello imposto da un mercato determinato da mafie di galleristi e marchands che non rivela gusto e sensibilità estetica, soltanto operazioni pubblicitarie, pubbliche relazioni e in molti casi semplici truffe.¹⁹⁹

Nata nel 1895 imitando modelli esteri come i *Salons* parigini e le fiere internazionali, la Biennale veneziana si propone come luogo dove i maggiori Paesi del mondo presentano le loro opere d'arte più interessanti all'interno di padiglioni dando voce, negli ultimi anni, anche a realtà geografiche più marginali.²⁰⁰ Il modello espositivo della Biennale si è diffuso in tutto il mondo, tanto da spingere alcuni musei a riorganizzare le loro collezioni permanenti basandosi sul modello veneziano (vedi il Mart di Rovereto, Maxxi di Roma).²⁰¹

Un'altra nota posizione a supporto di un modello espositivo filologico è stata espressa da Umberto Eco (1932-2016), celebre semiologo e filosofo italiano, per il quale è necessario ritornare a fare critica d'arte all'antica sullo stile del Vasari e raccontare dettagliatamente la nascita di un'opera d'arte: da quali studi, per quali fini, gli obiettivi dell'autore, l'approfondimento del contesto storico sociale in cui è vissuto e le corrette modalità di interpretazione dell'opera.²⁰² Un esempio felice, secondo Montanari, è rappresentato da due tra le più recenti edizioni della Biennale: i curatori in questione Christine Macel nel 2017 con *Viva Arte, Viva* e Massimiliano Gioni con *Il Palazzo Enciclopedico* nel 2013, hanno saputo arricchire la mostra con pannelli esplicativi “degni del Vasari”.²⁰³ È necessario che la critica d'arte torni ad essere seria, supportata da studi e capace di difendersi dalle pressioni del sistema artistico, questo è il pensiero auspicato da Francesco Arcangeli (1915-1974), poeta e storico dell'arte, che in una conferenza tenuta nel 1969 disse: «Sono le nostre inclinazioni che fanno valere le ragioni di una critica dell'arte entro la storia dell'arte; così intensamente che

¹⁹⁹ Llosa Vargas M., *La civiltà dello spettacolo* (2012), Einaudi, Torino 2013, p. 47

²⁰⁰ Nicolín P., *l'arte delle mostre*, in www.treccani.it (Consultato in data 23/10/25)

²⁰¹ Montanari T., Trione V., *Contro lo mostre*, Einaudi editore, Torino 2017, pp. 55-56

²⁰² Eco U., *Eugenio Carmi, una pittura di paesaggio (1958-73)*, in *Carmi*, L'Agrifoglio, Milano 1996, pp. 15-16

²⁰³ Scarpa T., *Le vite enciclopediche di Gioni*, in “Artribune”, 30 maggio 2013

critica e storia non possono non coincidere».²⁰⁴ Uno dei problemi principali è la credenza che la valorizzazione del patrimonio non sia finalizzata all'aumento della cultura, come sottolineato dal sesto articolo del Codice dei Beni Culturali.²⁰⁵ la valorizzazione viene intesa invece come messa a reddito del patrimonio e di conseguenza non si investe sui luoghi considerati improduttivi, come gli archivi o le biblioteche e si concentra la distribuzione delle risorse in venti musei (7 di prima classe e 13 di seconda).²⁰⁶

In Italia la riforma museale, secondo Vincenzo Trione, ha concesso troppo potere decisionale alla politica che, in un episodio in particolare, ha influenzato le scelte degli operatori culturali a scapito del benessere delle opere.²⁰⁷

Si tratta del caso degli accordi presi nel marzo 2016, tra le Gallerie degli Uffizi e il Museo Puškin di Mosca che prevedevano l'arrivo in Russia di alcuni tra i maggiori capolavori di Raffaello, alcuni mai usciti dall'Italia.²⁰⁸ Vista la necessità dei prestiti, risultò fondamentale la valutazione dei rischi e dei benefici: le opere furono attentamente selezionate al fine di garantirne la conservazione e la tutela in quanto pezzi unici. Il *ritratto dei coniugi Doni (1504-1507)*, opera di Raffaello Sanzio (1483-1520), richiesto in prestito per la mostra moscovita, fu valutato non idoneo alla partenza per Mosca dalla massima istituzione in materia di conservazione delle opere antiche, l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze ma nonostante ciò venne prestato ugualmente. Un caso simile, che vide l'arte al servizio della politica attraverso il prestito ingente di opere inestimabili per il patrimonio culturale italiano è stata l'esposizione *Exhibition of Italian Art 1200-1900* a Londra nel 1930, organizzata da Lady Chamberlain con l'aiuto di Mussolini.²⁰⁹ Un'altra mostra che suscitò scalpore fu *Banksy e co. L'arte dello stato urbano* realizzata a Bologna nel 2016: si trattò di una prima grande retrospettiva sulla Street Art, progettata dal presidente di Genus Bononiae, Fabio Roversi Monaco e da un gruppo di esperti di restauro e Street Art con la volontà di conservare e musealizzare quest'arte urbana.²¹⁰ Questa iniziativa non convinse numerosi intellettuali e

²⁰⁴ Arcangeli F., *Uno sforzo per la storia dell'arte (1969)*, università degli studi di Parma- Facoltà di Architettura, Parma 2004, pp. 29-30

²⁰⁵ Codice dei Beni Culturali, articolo 6 comma 1

²⁰⁶ Montanari T., Trione V., *Contro le mostre*, Einaudi editore, Torino 2017, p. 81

²⁰⁷ Ivi, p. 82

²⁰⁸ Montanari T., Trione V., *Contro le mostre*, Einaudi editore, Torino 2017, p. 91

²⁰⁹ Haskell F., *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira Editore, Milano 2016, p. 167

²¹⁰ <https://genusbononiae.it/mostre-eventi/street-art-banksy-co-larte-allo-stato-urbano/> (Consultato in data 23/10/25)

artisti che tramite un sito collettivo, decisero di pubblicare una lettera motivando il loro dissenso:

Questa mostra sdogana e imbelletta l'accatastamento dei disegni degli Street artists, con grande gioia dei collezionisti senza scrupoli e dei commercianti di opere rubate dalle strade. La mostra Street Art. Banksy e co. è il simbolo di una concezione della città che va combattuta, basata sull'accumulazione privata e sulla trasformazione della vita e della creatività di tutti a vantaggio di pochi. Dopo aver denunciato e stigmatizzato graffiti e disegni come vandalismo, dopo avere oppresso le culture giovanili che li hanno prodotti, dopo aver sgomberato i luoghi che sono stati laboratori per quegli artisti, ora i poteri forti della città vogliono diventare i salvatori della Street Art.²¹¹

La Street Art è un fenomeno che ha valenze estetiche e politiche, qui prevale la volontà di riqualificare le zone periferiche e disagiate, trasformandole in spazi attrattivi. La Street Art è un'arte gratuita e pubblica, appartenente alla comunità e al tessuto urbano che non può quindi essere musealizzata e privatizzata poiché la decontestualizzazione la ucciderebbe, privandola della sua identità. Questo strumento per la lotta al degrado, per la rinascita delle periferie cittadine degradate, deve essere libero di agire nonostante la politica.²¹²

Il museo va ripensato, secondo il filosofo e sociologo tedesco Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno (1903-1969), deve essere reso uno spazio mobile in grado di “uniformare l'eterogeneità del mondo”²¹³ ordinando e classificando il già noto, permettendone la rilettura oltre ad essere un'istituzione fortemente democratica, solida e versatile, in grado di mutare continuamente.²¹⁴

Il termine inglese *crossover* (incrocio) viene utilizzato per indicare la pratica artistica basata sull'intreccio, l'incontro tra opere, siti o contesti storici e opere d'arte contemporanea. È una pratica che consente letture inedite del patrimonio artistico, archeologico e architettonico attraverso il confronto tra elementi appartenenti a epoche diverse. Musei, centri storici e siti archeologici si affidano a mostre temporanee che mettono in dialogo la collezione permanente

²¹¹ <https://www.wumingfoundation.com/giap/2016/03/street-artist-blu-is-erasing-all-the-murals-he-painted-in-bologna/> (Consultato in data 23/10/25)

²¹² Montanari T., Trione V., *Contro le mostre*, Einaudi editore, Torino 2017, p. 154

²¹³ Bishop C., *Museologia radicale. Ovvero cos'è contemporaneo nei musei d'arte contemporanea?*, Johan & Levi, 2017, p. 67

²¹⁴ Schubert K., *Museo: storia di un'idea. Dalla rivoluzione francese a oggi (2000)*, il Saggiatore, Milano 2004, pp. 175-187

e i reperti antichi con una ricerca artistica contemporanea al fine di rendere attrattive le collezioni e aggiornare l'esperienza museale del visitatore.²¹⁵

A livello internazionale, può considerarsi modello espositivo e punto di riferimento critico sul senso dell'utilizzo del crossover la mostra *Encounters. New art from old*, a cura di Richard Morphet, presso la National Gallery di Londra nel 2000 che vide la reinterpretazione di alcuni capolavori presenti in galleria da parte di artisti contemporanei.²¹⁶

Un esempio di *crossover* non riuscito secondo Tomaso Montanari e Vincenzo Trione è quello realizzato dallo stilista tunisino Azzedine Alaïa (1935-2017), che nel 2015 con *Couture Sculpture* propose un dialogo tra la moda e le statue conservate presso Galleria Borghese senza però fornire strumenti efficaci per comprendere il legame tra l'arte del passato e la moda da lui creata.²¹⁷

Secondo i due studiosi, in rari casi i *crossovers* si rivelano positivi, ciò accade quando sono frutto di un'approfondita concentrazione tra artisti contemporanei, critici, soprintendenti, conservatori e comunità locali e rappresentano il confronto consapevole ed equilibrato con il patrimonio storico tramite la creazione di opere apposite. Alcuni esempi di questo tipo sono l'installazione dell'attività e architetto cinese Ai Weiwei sulle facciate di Palazzo Strozzi a Firenze nel 2016 che rappresentò le tragedie dei migranti rispettando l'architettura rinascimentale fiorentina; *Ten Classic Paintings Revisited* di Peter Greenaway vide la riscrittura di alcuni capolavori della storia dell'arte tramite il medium della video installazione. L'artista ricreò l'atmosfera tipica della bottega rinascimentale servendosi di un ampio staff di produttori, ingegneri e tecnici che contribuirono alla modellazione in 3D dei dipinti per rilevarne la densità cromatica e creare la copia digitale, avviando così un dialogo con l'originale.²¹⁸ Talvolta il facsimile viene proiettato direttamente sull'originale, come nel caso di Leonardo a Santa Maria delle Grazie a Milano e l'obiettivo è prettamente didattico: vuole aiutare a comprendere meglio i quadri dando la possibilità al pubblico di godere delle migliori condizioni per fruirne la bellezza. Nel caso della riproduzione delle *Nozze di Cana* (1563) di Paolo Veronese (1528-1588), creata da Factum Arte, questa è stata posta nella sua collocazione originale, ovvero la parete di fondo del refettorio dell'isola di San Giorgio a Venezia. La collocazione di un clone in sostituzione dell'opera originale conservata al Louvre, pone in questione il valore dell'originalità di un'opera in relazione al proprio luogo di appartenenza, inducendo a un confronto tra idee architettoniche e successivi interventi degli

²¹⁵ Montanari T., Trione V., *Contro le mostre*, Einaudi editore, Torino 2017, p. 102

²¹⁶ Ibidem

²¹⁷ Montanari T., Trione V., *Contro le mostre*, Einaudi editore, Torino 2017, p. 118

²¹⁸ Ivi, pp. 120 e 122

artisti.²¹⁹ Trattando di questo intervento nel suo libro pubblicato nel 2011, *L'inverno della cultura*, lo scrittore e storico dell'arte Jean Clair, disse: «l'esempio della replica delle Nozze di Cana porta a uno strano rovesciamento delle idee di Benjamin: è la riproduzione che, grazie alla perfezione tecnica, restituisce all'immagine deteriorata e snaturata, un'aura nel luogo stesso dove e per il quale era stata concepita».²²⁰

Anche *Serial Classic*, mostra organizzata dall'archeologa Anna Anguissola e dello storico italiano Salvatore Settis nelle sedi di Milano e Venezia della Fondazione Prada nel 2015, può considerarsi un *crossover* ben riuscito: descrisse in maniera puntuale la relazione ambivalente tra imitazione e originalità nella cultura romana. Questa mostra ebbe il merito di ribaltare numerose consuetudini storiografiche, perché in nessun periodo dell'arte occidentale la creazione di copie di capolavori del passato fu decisiva come nella Roma imperiale e tardo repubblicana: a testimonianza di ciò si vedano le numerose versioni del Discobolo, di Venere, di Apollo e delle Cariatidi.²²¹

Serial Classic rivelò la genealogia di una categoria moderna come quella della riproducibilità e contemporaneamente suggerì un cortocircuito tra celebri sculture antiche e l'involucro monumentale progettato dall'architetto postmodernista Rem Koolhaas.²²²

Come l'istituzione museale necessita di evolversi costantemente per sopravvivere, anche le mostre devono fare lo stesso senza però perdere la loro essenza.

Con il termine *mostramania*, si tende oggi a indicare la grande proliferazione delle attività espositive e il parallelo consolidamento del "popolo delle mostre" che, in base alle proprie possibilità, cerca di partecipare al maggior numero di mostre possibili.²²³ La mostra, quando è sostenuta da criteri scientifici, ha una forte valenza comunicativa e risponde alle esigenze di apprendimento del pubblico. È vero che un'eccessiva spettacolarizzazione delle mostre a scapito del contenuto può essere negativa ma è altrettanto necessario svincolarsi da un approccio puramente accademico a favore della democratizzazione della cultura.²²⁴

²¹⁹ Catalogo Factum Arte, maggio 2014 p. 10
https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://www.factum-arte.com/resources/files/fa/articles/LOTUS_VERONESE_May_2014.pdf&ved=2ahUKEwiDwPDSLKQAxVw1gIHHUv2DdYQFnoECCIQAQ&usg=AOvVaw2WGRC8jHw5XbpU9RgsLLCM (Consultato in data 23/10/25)

²²⁰ Clair J., *L'inverno della cultura*, cit., p. 93

²²¹ Montanari T., Trione V., *Contro le mostre*, Einaudi editore, Torino 2017, p. 105

²²² Ivi, p. 124

²²³ Guerzoni G., *Le mostre al tempo della crisi. Il sistema espositivo italiano negli anni 2009-2011*, Fondazione Venezia 2012, p. 3

²²⁴ Pirani F., *Che cos'è una mostra d'arte*, Carocci editore, Roma 2019, p. 91

La valutazione di un progetto espositivo è la fase più complessa nell'organizzazione di una mostra d'arte, perché ci sono diversi elementi da tenere in considerazione per la perfetta riuscita dell'evento. Tra i criteri che dovrebbero sempre precedere la valutazione del progetto vi è la necessità di verificare la completezza e l'accuratezza della progettazione, i suoi fondamenti scientifici e la novità che rappresenta nel panorama, sempre più vasto, delle mostre d'arte.²²⁵

Il fenomeno della proliferazione delle mostre è ancora in una fase espansiva e, come evidenziato da Antonio Pinelli,²²⁶ appare alimentato sia dalle istituzioni locali che organizzano diverse attività espositive, di piccole o medie dimensioni, desiderose di contribuire all'arricchimento culturale dei visitatori ma anche di accrescere la propria fama e da grandi imprese finanziarie, editoriali e assicurative che hanno dato vita a società private che tendono a sostituirsi agli enti locali nella realizzazione delle mostre.²²⁷ Le garanzie per la tutela dei beni culturali esposti in mostra e la regolamentazione delle attività espositive non possono derivare da leggi esterne: le uniche garanzie possibili sono quelle frutto di un'elevata conoscenza tecnico-scientifica e professionale tipica degli esperti del settore culturale, i quali organizzano e gestiscono personalmente gli eventi espositivi.²²⁸

²²⁵ Pirani F., *Che cos'è una mostra d'arte*, Carocci editore, Roma 2019, p. 67

²²⁶ Pinelli A., *Confessioni di un recensore*, in "Predella", a.IV, n.16, dicembre 2005 (rivista online) <https://old.predella.it/archivio/predella16/PINELLI.htm> (Consultato in data 20/05/2026)

²²⁷ Pirani F., *Che cos'è una mostra d'arte*, Carocci editore, Roma 2019, p. 91

²²⁸ Ivi, p. 92

CAPITOLO 2

LA QUESTIONE DELLA COPIA

2.1 Storia, evoluzione e differenze della copia nel tempo

Il tema della copia è antico e al fine di comprenderne l'importanza, l'origine e l'uso all'interno della produzione artistica è necessario indagare i secoli passati. Ad esclusione delle repliche, ossia la duplicazione di un'opera realizzata dallo stesso artista²²⁹, esistono, a partire dell'antichità classica due tipologie di copie: la prima è frutto di una normale pratica di bottega, mentre la seconda è strettamente legata alle dinamiche del mercato. Nel caso della copia di bottega, si trattava di una procedura standard eseguita dagli artigiani attraverso l'utilizzo di calchi che permettevano, ad esempio, la ripetizione di temi decorativi e la realizzazione di statue nate dalla combinazione meccanica di modelli già prestabiliti, allo scopo di ottenere il massimo profitto economico nel minor tempo possibile. La seconda tipologia di copia, invece, derivava da precise scelte ideologiche e serviva a compensare la mancanza di un oggetto di grande valore.²³⁰ Per volontà di Attalo II (220 a.C-138 a.C), sovrano di Pergamo, un piccolo regno nato dalla divisione delle terre conquistate da Alessandro Magno (365 a.C-323 a.C) in Oriente, vennero eseguite per la sua collezione privata una serie di copie di celebri quadri del pittore greco Polignoto (500 a.C) realizzati da artisti inviati a Delfi per l'occasione. Il vero incremento nella produzione di copie di opere d'arte si ebbe quando i romani conquistarono la Grecia²³¹: centinaia di copie da originali greci si sostituirono alle opere presenti all'interno degli edifici pubblici, nelle abitazioni private dei romani e divennero il simbolo del prestigio di un *élite* sociale.²³²

L'atto del copiare è alla base della produzione artistica: dalla natura gli artisti trassero le forme, gli ornamenti e il ritratto realistico nacque dalla pratica di copiare i volti dei defunti attraverso l'utilizzo delle maschere di cera. Lisistrato di Sicione, fratello dell'antico scultore greco Lisippo (390 a.C-300 a.C), fu ricordato da Plinio (23 d.C- 79 d.C) come colui che si servì del calco dei volti dei soggetti da ritrarre e «... sempre lui inventò di riprodurre calchi

²²⁹ <https://www.treccani.it/vocabolario/replica/> (Consultato in data 5/03/2026)

²³⁰ Calcani G., *Alle origini della copia*, in *La copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, Libro Co. Italia 2010, p. 41

²³¹ Menichetti M., *Archeologia della conquista romana*, in *Storia di Roma, L'impero mediterraneo*, a cura di Clemente G., Coarelli F., Gabba E., Einaudi 1990, pp. 313-364

²³² Vermeule C., *Greek Sculpture and Roman Taste*, "Boston Museum Bulletin", XIV, 1962 pp. 175-192

delle statue e la cosa ebbe tanto successo che nessuna statua in bronzo o in marmo fu fatta senza fare prima un modello in argilla...». ²³³ Questo evidenzia come la pratica di bottega prevedesse la copia dei modelli come mezzo per l'aumento della produzione di statue differenti tra loro solo nei particolari. ²³⁴ In un passo della *Poetica* del filosofo Aristotele (384 a.C.-322 a.C.) furono teorizzate le tre possibilità nel copiare la natura: «[...] poiché il poeta è un imitatore alla stessa stregua di un pittore o di altro creatore di immagini, non può che imitare in uno dei tre modi possibili, o le cose come erano o sono, o come appaiono e dicono che siano, o come dovrebbero essere [...]». ²³⁵ Successivamente Socrate (470 o 469 a.C.-399 a.C.), suggerì all'artista di scegliere tra i vari modelli presenti in natura e di cogliere i migliori dettagli di ciascuno di essi, allo scopo di creare una perfezione ideale del tutto assente nella realtà: questa nuova consapevolezza farà sì che le opere prodotte dai grandi maestri del passato assumano il ruolo di modelli ideali. ²³⁶

Iniziò così, intorno alla metà del II secolo a.C., l'industria artistica più proficua e duratura che avrebbe condizionato il gusto delle generazioni successive, ovvero la produzione di copie che impegnò botteghe di diverso livello qualitativo, ma che diffuse gli stessi modelli ad un raggio sempre più vasto, seguendo l'ampliarsi della romanizzazione dell'Europa e del Mediterraneo. Sin dall'antichità fino alla loro riscoperta moderna, le copie hanno svolto un ruolo fondamentale nel mantenere vivo il ricordo di un passato ideale, di una bellezza senza tempo tanto da portare lo storico dell'arte tedesco Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), attraverso lo studio di copie romane, a mitizzare la forma greca classica come momento essenziale per l'ascesa, il culmine e il declino dell'arte antica. Ancora oggi, gli esperti di arte classica si ritrovano a discutere sull'identità di opere come il *Laocoonte* (1 secolo a.C.), classificato da alcuni come originale greco e non come copia, proprio in considerazione della perfetta riuscita emozionale, oltre che materiale. ²³⁷ A partire da questa difficoltà nella distinzione tra originali e copie, in particolari condizioni di qualità estetica e di perdita di dati di riferimento, è possibile comprendere il motivo della lunga durata del fascino delle riproduzioni. ²³⁸

²³³ Moreno P., *Scultura ellenistica*, I, Roma 1994, p. 114

²³⁴ Calcani G., *Alle origini della copia*, in *La copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, Libro Co. Italia 2010, p. 43

²³⁵ Aristotele, *Poetica*, XXV, 1460 b

²³⁶ Senofonte, *Memorabili*, III, 10, 1-8

²³⁷ Calcani G., *Alle origini della copia*, in *La copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, Libro Co. Italia 2010, p. 46

²³⁸ Ibidem

Durante la prima metà del Seicento a Roma furono prodotte numerose copie e dipinti in serie, su richiesta di collezionisti e committenti, le quali vennero utilizzate anche come strumento educativo, in quanto il ruolo delle botteghe era venuto a mancare e molti artisti si formavano autonomamente attraverso il metodo della copiatura.²³⁹ Alcuni pittori affermati, come Andrea Sacchi (1599-1661) istituirono scuole e si servirono delle personali collezioni di copie di celebri dipinti per scopi didattici.²⁴⁰ Spesso gli allievi copiavano i lavori del proprio maestro, il quale poteva poi correggere, in un secondo momento, l'opera a voce semplicemente offrendo consigli e suggerimenti, oppure interveniva direttamente sul dipinto, ritoccandolo. In questo modo si creavano lavori dall'autografia incerta, che non venivano distrutti, ma venduti e che potevano essere spacciati per autografi dal maestro stesso o dagli allievi, con o senza il consenso di entrambe le parti.²⁴¹

Specialmente i pittori di paesaggi e nature morte, tendevano a lavorare più sulla quantità che sulla qualità, in quanto trattavano generi meno redditizi rispetto ai quadri di figura e per questo motivo, producevano numerosi dipinti molto simili tra loro, con minime varianti, se non vere e proprie copie, spesso tramite l'uso di lucidi o spolveri.²⁴² Oltre alle copie esistevano anche i falsi, ma non è semplice avere la percezione esatta del fenomeno: Terenzio Terenzi (1575-1621), pittore esponente del tardo Manierismo, fu definito un falsario da Giovanni Baglione (1566-1643), che lo descrisse come «pittore di quelli che le loro pitture moderne vogliono per antiche spacciare».²⁴³ L'artista si procurava tavole vecchie, già dipinte, possibilmente con la cornice, e su queste lavorava e riusciva ad ingannare anche i più colti del tempo. Fu scoperto quando cercò di spacciare come opera di Raffaello Sanzio (1483-1520) una sua opera al cardinal Montalto (1572-1629), suo protettore. Ma il Baglione evidenziò che il pittore era solito agire in questo modo, poiché in un processo venne descritto come l'autore di «una Madonna con un Cristo e San Giovanni e di una sant'Anna finte antiche».²⁴⁴

²³⁹ Terzaghi M.C., *Caravaggio tra copie e rifiuti*, "Paragone", 59, 2008, 82, pp. 32-71

²⁴⁰ Sutherland Harris A., *Andrea Sacchi. Complete Edition of the Paintings with a Critical Catalogue*, Oxford 1977, pp. 119-122

²⁴¹ Cavazzini P., *Il mercato delle copie nella Roma di primo Seicento*, in *La copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, Libro Co. Italia 2010, p. 257

²⁴² Cavazzini P., *Painting as Business*, cit., p. 135, p. 198, n. 114; G. PES, *Nuovi documenti su Agostino Verrocchi e la sua cerchia a Roma*, in *Luce e ombra. Caravaggismo e naturalismo nella pittura toscana del Seicento*, catalogo della mostra, a cura di P. Carofano, Pisa 2005, pp. CCLII-CLVI

²⁴³ Baglione G., *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fine a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, [Roma 1642] Città del Vaticano 1995, p. 157

²⁴⁴ Cavazzini P., *Il mercato delle copie nella Roma di primo Seicento*, in *La copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, Libro Co., Italia 2010, p. 262

Nel XIX secolo, la copia delle opere degli Antichi Maestri del passato non venne considerata come semplice atto di imitazione ma come una pratica essenziale all'interno del percorso educativo di un artista, nel mercato dell'arte e nella diffusione della cultura visiva. Questa tradizione, ben consolidata nel corso dei secoli, raggiunse l'apice organizzativo attraverso l'apertura dei grandi musei pubblici, come ad esempio il Louvre nel 1793, che divenne un vero e proprio centro di formazione per gli artisti.²⁴⁵

La copia si costituì un elemento essenziale nella formazione artistica: gli studenti studiavano disegni e stampe, passavano poi ai calchi in gesso e solo dopo anni di studio, potevano finalmente dipingere copie a olio dagli esempi dei maestri. La copia permise di comprendere con attenzione il corretto utilizzo degli effetti chiaroscurali, l'anatomia, la composizione e la tecnica del colore grazie al confronto diretto con le opere degli Antichi Maestri.²⁴⁶ Molti artisti intrapresero una carriera redditizia realizzando copie per conto di altre gallerie, mecenati o per il *Musée des Copies*²⁴⁷, istituito a Parigi negli anni settanta dell'Ottocento, contenente le riproduzioni delle migliori opere europee, commissionate dal direttore delle Belle Arti francesi Charles Blanc (1813-1882).²⁴⁸ L'artista francese Édouard Manet (1832-1883) fu un copista assiduo e molti dei suoi dipinti, anche quelli più radicali come *Déjeuner sur l'herbe* (1863) e *Olympia* (1863) sono frutto di questa pratica. Anche Paul Cézanne (1839-1906) e Vincent Van Gogh (1853-1890) realizzarono copie di dipinti di Antichi Maestri, sebbene la copia accademica in questo periodo fosse ormai in declino a causa dell'affermazione della copia creativa, una copia che, a differenza di quella accademica, permetteva l'interpretazione personale dell'artista: questi dipinti infatti, tendono a essere abbozzati, meno rifiniti e in alcuni casi abbelliti dal tocco personale dell'autore.²⁴⁹ Nel caso di Cézanne e Van Gogh, questi dipinti nacquero come copie e successivamente divennero composizioni uniche e indipendenti. La tradizione della copia è stata fondamentale per lo

²⁴⁵ Reed Lee E., *Copying the Masters*, July 03, 2019

<https://www.ericareedlee.com/blog/2019/7/2/copying-the-master> (Consultato in data 5/03/2026)

²⁴⁶ *The Art of the Copy*, Owens Art Gallery (exhibition 16 October to 6 December 2009 Curated by Anne Kovalwith Jane Tisdale and Adam Karpowicz)
<https://www.google.com/url?sa=i&source=web&rct=j&url=https://kovalcurator.files.wordpress.com/2015/01/the-art-of-the-copy.pdf&ved=2ahUKEwj4pa33hYSTAxUzxgIHHSDNFTUQqYcPegQIBRAF&opi=89978449&cd&psig=AOvVaw213pKmS4wItxoZEY7-OCBp&ust=1772638175409000>
(Consultato in data 5/03/2026)

²⁴⁷ Henri Delaborde, “*Le Musée des Copies*”, *Revue des deux mondes* 105 (1 May 1873): 215

²⁴⁸ Duro, Paul, “*Copyists in the Louvre in the Middle Decades of the Nineteenth Century*”, *Gazette des Beaux-Arts*, no. 1431, April 1988, pp. 249-254

²⁴⁹ Homburg, *The Copy Turns Original; Vincent Van Gogh and a New Approach to Traditional Art Practice*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, Philadelphia, 1996

sviluppo di molti artisti, tra i quali maestri rinomati come Edgar Degas (1834-1917), che copiò le opere dei suoi artisti preferiti, Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) e Nicolas Poussin (1594-1665).²⁵⁰ Numerosi altri artisti imitarono i grandi maestri, come il pittore statunitense John Singer Sargent (1856-1925) che imitò Diego Velázquez (1599-1660), mentre Edwin Landseer (1802-1873) prese ispirazione da Peter Paul Rubens (1577-1640) e Antoon Van Dyck (1599-1641) dal pittore veneziano Tintoretto (1518-1594).²⁵¹

Esisteva, inoltre, un mercato molto florido di copie alimentato dai viaggiatori del *Grand Tour*, desiderosi di portare con sé le riproduzioni dei più bei capolavori visti durante il soggiorno in Francia o in Italia. Lo stesso Sir Joshua Reynolds (1723-1792), celebre pittore inglese, realizzò diverse copie di opere rinascimentali viste durante il suo viaggio in Italia, pratica che venne adottata più tardi anche dalla Royal Academy di Londra, dove fu presidente.²⁵² Anche il suo successore, il pittore statunitense Benjamin West (1738-1820) realizzò tali copie durante il suo viaggio in Italia all'inizio del 1760, riempiendo i quaderni con annotazioni tratte da capolavori del Rinascimento e del Barocco. Reynolds era fermamente convinto che un buon pittore non dovesse solamente essere in grado di imitare la natura ma anche e soprattutto le opere degli Antichi Maestri «per produrre varietà e originalità di invenzione».²⁵³

Il *Musée des Copies* venne inaugurato nell'aprile del 1873 da Charles Blanc, grande storico dell'arte che fu alla direzione delle Belle Arti in Francia per ben due volte e che ottenne la prima cattedra francese di storia dell'arte ed estetica al Collège de France nel 1878.²⁵⁴

Secondo la studiosa Elisa Rodríguez Castresana, per comprendere il progetto nella sua interezza, è necessario leggere il rapporto che Charles Blanc inviò al ministro della Pubblica Istruzione, degli Affari religiosi e delle Belle Arti Jules Simon il 26 ottobre 1871:

Mi riferisco al progetto di fondare in Francia un Museo Universale contenente copie eccellenti, calchi perfetti e prove scelte di tutto ciò che è bello nel mondo intero. La Storia delle Arti si dispiegherebbe

²⁵⁰ Shiff, Richard, *The Original the Imitation, the Copy, and the Spontaneous Classic: Theory and Painting in Nineteenth-Century France*, Yale French Studies, no. 66, 1984, pp. 27-54

²⁵¹ Sotheby's 10 Questions and answers About Old Master Copies <https://www.sothebys.com/en/articles/10-questions-and-answers-about-old-master-copies> (Consultato in data 5/03/2026)

²⁵² Goldstein, C., *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, p. 124

²⁵³ Ivi, p. 123

²⁵⁴ Claire Barbillon nel Dizionario degli storici dell'arte <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art.html> (Consultato in data 5/03/2026)

così in una, magnifica e ineguagliabile galleria, le cui pareti sarebbero ricoperte di bassorilievi antichi e moderni, dagli Egizi a Puget, da Fidia ad Algardi. [...] Le sale del Museo Universale si aprirebbero, qui attraverso le porte di Andrea Pisano; là attraverso quelle di Ghiberti, [...] Nelle sale dei dipinti, sarebbero collocate le stanze di Raffaello [...] Sul pavimento, sarebbero riprodotti i graffiti del Beccafumi a Siena; i mosaici pompeiani della Battaglia di Arbella [...] Stampe, fotografie, la collezione di calcografia del Louvre e prove da lastre di rame straniere adornerebbero i vestiboli e i pianerottoli, oltre ad alcuni grandi arazzi e vasi di Sèvres [...].²⁵⁵

Il Museo delle Copie sarebbe dovuto essere un museo universale, in grado di ospitare le copie dei più grandi capolavori della storia dell'arte, alla sua inaugurazione, nell'aprile del 1873, il museo conteneva un centinaio di copie realizzate da capolavori della pittura europea. Con la creazione del Museo Europeo delle Copie, Charles Blanc perseguì quattro obiettivi: semplificò il sistema di invio delle opere per il *Prix de Rome* e aiutò gli artisti in difficoltà a causa della crisi economica francese dopo la guerra franco-prussiana (1870-1871). In secondo luogo, Blanc promosse l'educazione artistica sia per gli artisti che per il grande pubblico e favorì la conservazione dell'immagine dei grandi capolavori della storia dell'arte attraverso la pittura storica. Gli obiettivi prefissati da Charles Blanc si basarono sull'idea di una stretta collaborazione tra il Museo delle Copie e il Museo del Louvre, il principale museo d'arte di riferimento in Francia.²⁵⁶ Lo scopo di Charles Blanc fu quello di colmare le lacune presenti nella collezione del Louvre e offrire una più vasta panoramica dell'arte e della pittura.²⁵⁷ Louis Auvray (1810-1890), critico sostenitore della creazione del museo, affermò: «gli artisti avrebbero modo di vedere una quantità maggiore di opere di Antichi Maestri che il Louvre non possiede, potrebbero studiarli e il popolo, impossibilitato a viaggiare, potrebbe vedere i capolavori sparsi in Europa raggruppati cronologicamente e classificati per scuole nel Museo della Copia».²⁵⁸ La collezione del Museo della Copia fu concepita come complementare a quella del Louvre e sarebbero dovute essere visitate in sequenza per offrire al visitatore una comprensione totale della storia dell'arte.²⁵⁹ La realizzazione di copie dettagliate fu un

²⁵⁵ Rapporto di Charles Blanc a Jules Simon, 26 ottobre 1871, AN. F21 572

²⁵⁶ Castresana Rodríguez E., “*Le Musée européen des copies de Charles Blanc comme « pendant » du Louvre*” in , Les Cahiers de l'École du Louvre [En ligne], 11 | 2017, p. 2 :<http://journals.openedition.org/cel/731> (Consultato in data 5/03/2026) (<https://doi.org/10.4000/cel.731>)

²⁵⁷ Charles Blanc, *La collection d'objets d'art de M. Thiers léguée au Louvre*, Paris, Jouaust et Sigaux, 1884, p. XII

²⁵⁸ Auvray L., *Le Musée européen: copies d'après les grands maîtres*, au palais des Champs-Élysées, Paris, Renouard, 1873, p. 12

²⁵⁹ Castresana Rodríguez E., “*Le Musée européen des copies de Charles Blanc*”

elemento necessario per la conservazione della memoria nel tempo: la questione della conservazione degli affreschi non è nuova, grazie al libro di Jacques Guillerme, *L'atelier du temps*²⁶⁰, è possibile constatare che i problemi di conservazione dei grandi capolavori, e degli affreschi in particolare, sono stati oggetto di dibattito fin dal XVII secolo.²⁶¹

Nel suo articolo intitolato *Le Musée européen des copies de Charles Blanc comme « pendant » du Louvre*, la studiosa Elisa Rodríguez Castresana, ha chiarito come Charles Blanc avesse una visione del tutto personale della copia, che considerò al pari dei capolavori originali non distinguendo le differenze. L'opera d'arte si costituì di due elementi principali: l'immagine ideale e l'opera materiale e fu proprio questa divisione che permise a Blanc di considerare la copia pittorica come una trascrizione fedele dell'immagine ideale di un originale, nonostante le differenze di esecuzione.²⁶²

A differenza della pittura, la scultura è considerata una tipologia artistica costituita da due momenti di produzione chiaramente separabili: il momento della composizione e il momento dell'esecuzione. La produzione scultorea del XIX secolo prevedeva infatti, l'intervento di più persone per l'esecuzione dell'opera finale, l'artista forniva il modello, che veniva successivamente trasferito in marmo o bronzo da un artigiano o da un fonditore.²⁶³

Questa distinzione è caratteristica della scultura e, come spiegato dalla storica dell'arte, Florence Rionnet nel suo contributo al simposio *De main de maître : l'artiste et le faux* (L'artista e il falso: un capolavoro),²⁶⁴ questa ha permesso di esporre insieme sculture originali e copie. Le copie in gesso, marmo o bronzo sono quindi percepite come un mezzo legittimo per trasmettere l'idea degli originali. Nel caso della pittura, invece, la produzione dell'opera e la sua concezione mentale sono inscindibili, perciò la riproduzione di un dipinto risulta essere impossibile: la copia di un dipinto non è da considerarsi quindi una duplicazione dell'opera originale, ma una sua reinterpretazione.²⁶⁵

comme « pendant » du Louvre” in , Les Cahiers de l'École du Louvre [En ligne], 11 | 2017, p. 5
<http://journals.openedition.org/cel/731> (Consultato in data 5/03/2026) (<https://doi.org/10.4000/cel.731>)

²⁶⁰ Guillerme J., *L'officina del tempo. Saggio sull'alterazione dei dipinti*, Parigi, Hermann, 1964

²⁶¹ Clément C., *Le Musée européen*, Journal des Débats Politiques et Littéraires, 25 aprile 1873, p. 3

²⁶² Castresana Rodríguez E., “*Le Musée européen des copies de Charles Blanc comme « pendant » du Louvre*” in , Les Cahiers de l'École du Louvre [En ligne], 11 | 2017, p. 10
<http://journals.openedition.org/cel/731> (Consultato in data 5/03/2026) (<https://doi.org/10.4000/cel.731>)

²⁶³ Hurley C., F. Mairesse, “*In the shadow of the Tribuna*”, Studiolo, n. 9, 2012, n. 14, p. 136

²⁶⁴ Atti del simposio “*Masterful Handwork: the Artist and the Fake*”, Parigi, Museo del Louvre, pubblicato sotto la regia di Clément Chéroux, Parigi Hazan, Museo del Louvre, 2004

²⁶⁵ Castresana Rodríguez E., “*Le Musée européen des copies de Charles Blanc comme « pendant » du Louvre*” in , Les Cahiers de l'École du Louvre [En ligne], 11 | 2017, p. 10
<http://journals.openedition.org/cel/731> (Consultato in data 5/03/2026) (<https://doi.org/10.4000/cel.731>)

L'Accademia diede vita ad una collezione che utilizzò a fini didattici, strettamente legata alle vite e alle opere degli idoli dell'accademia quali Michelangelo Buonarroti, Raffaello Sanzio e Nicolas Poussin attraverso la raccolta dei loro capolavori, che dovevano fungere da modello per gli studenti. L'importanza di riunire queste copie di “modelli autentici” era dovuta al fatto che non erano sempre disponibili ovunque e reperibili da tutti.²⁶⁶

Le parole espresse da Joshua Reynolds, a proposito dei vantaggi dell'insegnamento accademico, evidenziano quanto l'utilizzo di questi modelli fosse necessario per la formazione dell'artista:

Il vantaggio principale di un' Accademia è che, oltre a fornire uomini capaci di dirigere lo Studente, sarà depositaria dei grandi esempi dell'arte. Questi sono materiali su cui il Genio deve lavorare e senza i quali l'intelletto più forte può essere impiegato inutilmente o subdolamente. Studiando questi modelli autentici, quell'idea di eccellenza che è il risultato dell'esperienza accumulata nelle epoche passate, può essere immediatamente acquisita; e il progresso lento e ostacolato dei nostri predecessori può insegnarci una via più breve e più facile.²⁶⁷

La discussione di Reynolds sull'imitazione si divide in due parti principali, la prima riguarda le grandi opere del passato e la seconda la natura: considerare il ruolo dell'imitazione nell'insegnamento dell'arte occidentale significa, quindi, interrogare prima la tradizione rinascimentale, poi l'accademia come conseguenza di quella tradizione e, infine, la posizione dell'avanguardia.²⁶⁸ Copiare le opere dei maestri e le sculture antiche costituiva, per i teorici del Rinascimento, un mezzo per confrontarsi con un ideale. La pratica concordava con la teoria, iniziando i giovani artisti alla copia delle opere dei maestri per comprendere l'ideale, e i vecchi artisti continuarono a realizzare copie dagli antichi come modo per rinfrescare la visione dell'ideale attingendo alla fonte, quindi nei capolavori del passato.²⁶⁹

L'arte consisteva nell'imitazione della natura e delle opere di artisti selezionati che incarnavano l'ideale a cui i giovani artisti dovevano aspirare. Questo era il fulcro non soltanto dell'idea del pittore e biografo italiano Giovanni Bellori (1566-1643), ma rappresentava anche l'ideale dell'accademia francese, la quale attribuiva grande importanza alle opere di Raffaello e della sua scuola, di Poussin e Le Brun, oltre ad essere la teoria sostenuta dalla Royal

²⁶⁶ Goldstein C., *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge University Press, 1996, p. 75

²⁶⁷ Reynolds Sir Joshua., *Discourses on Art*, Ed.R.R. Wark, New Haven, London 1975, p. 15

²⁶⁸ Goldstein C., *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge University Press, 1996, p. 115

²⁶⁹ Ivi, p. 118

Academy. La copia si costituiva quindi, come una pratica comune nella routine accademica: le prime opere copiate consistevano in disegni o incisioni, dei maestri della tradizione e dell'accademia, sia di parti della figura che della figura nella sua interezza e dalla copia di tali studi di figure, gli studenti passarono a disegnare da calchi di parti del corpo i calchi di sculture antiche complete e composizioni dei maestri, sempre da disegni e incisioni, e alcuni alla fine furono in grado di lavorare sui dipinti originali.²⁷⁰ Jean Baptiste Colbert (1619-1683), politico ed economista francese, fece copiare agli studenti francesi dell'Accademia Romana le più celebri antichità romane e scrisse una lettera al direttore nel 1672, dove disse: «Fate copiare ai pittori tutto ciò che è bello a Roma e, quando avranno finito, se possibile, fatelo rifare».²⁷¹ Con l'apertura del Louvre come museo nazionale di Francia nel 1793 e a seguito della creazione di musei pubblici in altre capitali, la copia non solo fu facilitata ma si ampliò grazie al facile accesso alle opere originali.²⁷² Fino all'apertura del Louvre e di altri musei pubblici, la copia dai maestri nelle accademie veniva spesso effettuata da incisioni riproduttive delle loro opere e solo agli studenti più capaci era permesso realizzare copie dipinte al Louvre, per comprendere meglio il corretto utilizzo del colore, assente nelle incisioni. Questi erano i due tipi di studi dai maestri che facevano parte del curriculum accademico che gli artisti con questa formazione, vale a dire la maggior parte degli artisti del XIX secolo, in genere continuarono a realizzare per tutta la loro carriera.²⁷³ Eugène Delacroix (1798-1863), pittore francese considerato il principale esponente del movimento romantico in Francia, ne fu un esempio avendo realizzato sia schizzi a matita veloci che copie dipinte durante i suoi anni da studente e copie di entrambi i tipi dai maestri come artista esperto. Ciò che va evidenziato riguardo a queste copie, è che venivano intese come riproduzioni accurate degli originali: rifiutando l'idea della copia interpretativa, l'accademia impose la sua visione della copia non come un processo favorevole all'emergere di una personalità individuale, ma piuttosto come il fondamento essenziale per un artista nella tradizione classica. (L'accademia del XIX secolo, tuttavia, riconobbe l'impossibilità di realizzare una copia perfetta dell'opera d'arte di un altro artista a causa delle differenze nello “stato psicologico particolare”).²⁷⁴ I membri dell'accademia francese e inglese, credevano fosse possibile “strappare” i segreti agli

²⁷⁰ Goldstein C., *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge University Press, 1996, p. 119

²⁷¹ *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments* (1887-1908), I:226

²⁷² Rewald J., *Paul Cézanne: Letters*. Oxford 1946, p. 230

²⁷³ Goldstein C., *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge University Press, 1996, p. 120

²⁷⁴ *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*, pp. 43-44 e 138

Antichi Maestri attraverso la copia. Il pittore ottocentesco Paul Baudry (1828-1886), a proposito delle sue copie di Raffaello, disse: «Nelle conversazioni silenziose che abbiamo tenuto insieme, mi ha insegnato il segreto della sua grazia e del suo stile ammirevole».²⁷⁵

L'abitudine del pittore francese Édouard Manet (1832-1883), di fare riferimento agli Antichi Maestri, fu un elemento acquisito durante il suo periodo di formazione presso l'atelier del pittore Thomas Couture (1815-1879), artista fortemente legato alla tradizione accademica e rimase con lui per tutto il corso della sua carriera. Le sue copie o appropriazioni delle invenzioni dei suoi predecessori, hanno rappresentato un importante ostacolo nella valutazione critica del suo successo, in quanto, molto spesso sono state incomprese e giudicate erroneamente, specialmente dalla critica accademica. I dipinti degli anni sessanta dell'Ottocento, tra cui opere fondamentali della prima storia dell'arte moderna, sono quelli maggiormente derivanti dalle opere dei maestri, basati in tutto o in parte su Raffaello, Giorgione, Tiziano e Velázquez. I *Bevitori* (1628-1629) di quest'ultimo artista furono il modello per *Il Vecchio Musico* (1862).²⁷⁶ *La Colazione sull'erba* (1863), è una citazione di un gruppo di figure tratte dall'incisione di Marcantonio Raimondi (1480-1534) del *Giudizio di Paride* (1514-1518) di Raffaello, a sua volta ispirata a un'idea di Giorgione *Il concerto campestre* (1510) che ora è generalmente considerata un'opera di Tiziano, mentre *l'Olympia* (1863) è una reinterpretazione diretta della *Venere di Urbino* (1538) di Tiziano.²⁷⁷

Non solo per i critici ma anche per gli ammiratori di Manet, questa dipendenza dalle opere di altri artisti, fu considerata eccessiva e sembrò indicare un difetto nella sua personalità; il filosofo e storico tedesco Oswald Spengler (1880-1936) la considerò infatti, come la prova del decadimento finale della pittura in Occidente.²⁷⁸ Spengler concluse che Manet non fosse in grado di comporre le sue opere in autonomia, e anche altri storici, più attenti all'aspetto visivo, giunsero alla stessa conclusione.²⁷⁹ Alcuni storici, in alternativa, sostennero che Manet semplicemente non avesse alcun interesse per il soggetto, essendo il soggetto nient'altro che un pretesto per affrontare questioni di forma e colore, mentre altri ancora, come la storica dell'arte Anne Coffin Hanson, interpretarono questi prestiti come parte di una strategia ideata

²⁷⁵ Cox K., *Old Masters and New*. New York 1905, p. 200

²⁷⁶ De Leiris A., *Manet, Guérault and Chrysippos* (1964) in *Art Bulletin* 46, pp. 401-404

²⁷⁷ Goldstein C., *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge University Press, 1996, p. 126

²⁷⁸ Bazin G., "Manet et la tradition". *L'amour de L'Art* 13, 1932, pp. 152-163

²⁷⁹ Bowness A., A Note on Manet's Compositional Difficulties in "Burlington Magazine" n. 103, pp. 276-277

da Manet per entrare in competizione con i grandi pittori del passato, dimostrando la sua modernità attraverso la reinterpretazione dei modelli classici.²⁸⁰

Lo storico dell'arte americano Albert Boime (1933-2008), non fu il primo a collegare l'avanguardia a una tradizione precedente: si tratta infatti di un luogo comune critico che, in questo contesto, risale al periodo dell'impressionismo, quando, nel, 1878, Théodore Duret (1838-1927), giornalista francese scrisse: «Gli impressionisti non sono nati dal nulla, sono il prodotto di una costante evoluzione della moderna scuola francese».²⁸¹ La “tradizione”, solitamente citata è quella di pittori come Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819) e Achille Etna Michallon (1796-1822) o della Scuola di Barbizon, ovvero parte di una tradizione di pittura paesaggistica. È qualcosa di completamente diverso collegare artisti come gli Impressionisti alla tradizione accademica, farlo significa davvero offuscare la distinzione tra arte tradizionale e moderna al punto da rendere irriconoscibile l'impresa modernista.²⁸²

Vincent Van Gogh (1853-1890) considerava la sua pratica della copia vicina all'accademismo contemporaneo. «Posso assicurarti che fare copie mi interessa enormemente» scrisse al fratello Theo dall'ospedale di Saint-F Remy, dov'era in cura: l'artista aveva realizzato diverse copie di opere di altri artisti fin dall'infanzia, centinaia di queste opere vengono menzionate nelle sue lettere. Ne sono sopravvissute sessantaquattro copie, trentadue delle quali prodotte durante l'anno a Saint-Rémy.²⁸³ Mentre stava lavorando a una copia della *Pietà* (1844-1850) di Delacroix, ad esempio, scrisse di una conversazione avuta con la moglie dell'insergente, che gli aveva detto di non credere che fosse malato: «Diresti la stessa cosa anche tu se potessi vedermi lavorare, con la mente lucida e le dita così sicure di aver disegnato la *Pietà* di Delacroix senza prendere una sola misura, eppure ci sono queste quattro mani e braccia in primo piano, gesti e posture contorte non esattamente facili o semplici».²⁸⁴

Più comunemente, come mostra la composizione invertita della *Pietà* di Delacroix, lavorò a partire da riproduzioni in bianco e nero.²⁸⁵ Delle copie realizzate a Saint-Rémy, non meno di ventotto furono realizzate da riproduzioni di figure di Jean-François Millet (1814-1875), le cui

²⁸⁰ Sandblad N.G, *Manet: Three Studies in Artistic Conception*, Lund 1954, pp. 37-39 e 42-45

²⁸¹ Duret T., *Les Peintres Impressionnistes*, Paris 1878, p. 12

²⁸² Goldstein C., *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge University Press, 1996, p. 129

²⁸³ Chetham C., *The Role of Vincent Van Gogh's Copies in the Development of his Art*, London 1976, p. 8

²⁸⁴ Van Gogh V., *The Complete Letters of Vincent Van Gogh 2nd edition*, New York 1978, vol 3, p. 207

²⁸⁵ Chetham C., *The Role of Vincent Van Gogh's Copies in the Development of his Art*, London 1976, p. 8

copie assumevano la forma di dipinti in cui, per esempio, le figure riprodotte erano trasformate dal colore: «Dipingere da questi disegni di Millet è molto più tradurli in un'altra lingua che copiarli».²⁸⁶

Questa traduzione è ancora più evidente nell'uso che aveva fatto in precedenza di un'altra opera di Millet, *Il Seminatore* (1850): apparentemente lavorando a memoria, Van Gogh trasformò completamente la figura di Millet, rendendola tanto inquietante quanto eroica e quella di Millet. Ciò che va evidenziato è che questa fu una reinvenzione a partire dal riconoscimento del potere dell'immagine originale, la gestione può essere d'avanguardia, ma il metodo è quello dell'accademismo del XIX secolo.²⁸⁷

Anche il grande Pablo Picasso (1881-1973) si servì della copia per la creazione di numerose opere. Nessun altro artista, tradizionale o moderno, ha copiato con tanta insistenza: dodici "copie" dipinte delle *Donne di Algeri* di Delacroix (1834), cinquanta riproduzioni di *Las Meninas* (1656) di Velázquez, senza dimenticare centinaia di disegni realizzati contemporaneamente ai dipinti.²⁸⁸ Le copie di Picasso ruppero con i dipinti della tradizione rinascimentale, utilizzati come modelli e la sua stessa concezione di riproduzione sembrerebbe contraddire la teoria accademica della copia, in quanto costituiva lo strumento utile alla comprensione delle regole che sarebbero state poi stravolte dall'artista nella sua opera.²⁸⁹

Nel suo libro *Studiare l'arte* (2001), Gianni Carlo Sciolla ha esaminato nel dettaglio le differenze tra l'opera d'arte, l'originale, la replica, la copia e la riproduzione. L'autore ha evidenziato come il concetto di originalità dell'opera d'arte sia stato un tema ampiamente discusso dai conoscitori d'arte fin dal Seicento, i quali necessitavano identificare le opere originali per difendersi da copie e falsi. Un'opera d'arte può dirsi originale quando «è un'opera autografa nella quale si manifestano in maniera indubitabile i tratti del maestro».²⁹⁰

²⁸⁶ Ivi, pp. 181-205

²⁸⁷ Goldstein C., *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge University Press, 1996, p. 131

²⁸⁸ Steinberg L., 1972a, "The Algerian Women and Picasso at Large" in his *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*. London, Oxford and New York, pp. 125-234

²⁸⁹ Goldstein C., *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge University Press, 1996, p. 134

²⁹⁰ Pepe M., *Dizionario della critica d'arte*, UTET, Torino 1978

Una replica, invece, consiste in una ripetizione di una stessa opera realizzata dall'autore stesso e si distingue dall'originale per delle differenze legate ad alcuni particolari, al formato e alla tecnica.

Le repliche, di cui si conoscono esemplari dal XV secolo all'Ottocento, sono state realizzate per diversi motivi: ad esempio dal desiderio di un collezionista di possedere un'opera uguale a un celebre capolavoro o dalla necessità da parte di un artista, di uno scultore, di rifare un originale a causa di un difetto riscontrato nel materiale di lavoro.²⁹¹ La copia si distingue dalla replica autografa perché non viene realizzata dallo stesso artista che ha creato l'opera originale e può essere meno fedele rispetto all'opera principale. Le copie vennero introdotte già nell'antichità classica, considerando la diffusione delle copie di sculture greche in età romana e furono largamente utilizzate nel Rinascimento, in epoca barocca e nel Settecento. Esse nacquero principalmente per diffondere il gusto di un determinato autore, per imparare a imitare il suo stile ma costituirono anche mezzi per ingannare gli acquirenti, ed è in questo caso che si parla di falso.²⁹² I falsi consistono quindi, in imitazioni degli originali con finalità dolosa: si tratta di un fenomeno antico che viene rilanciato in epoca rinascimentale e nel Seicento numerosi falsari di quadri antichi come Luca Giordano (1634-1705), Giovanni Battista Volpato (1633-1706) o Giovanni Lorenzo Bertolotto (1721-1640) sono citati a giudizio per queste frodi.²⁹³ In Italia nell'Ottocento operarono anche falsificatori di sculture quali Alceo Dossena (1878-1937) e Giovanni Bastianini (1830-1868).

Il processo della riproduzione dell'originale venne totalmente modificato all'inizio dell'Ottocento con l'avvento della fotografia: secondo Sciolla, la riproduzione tecnica, fotografica dell'opera d'arte ne annulla l'aura, la sua autenticità e, allo stesso tempo, facilita e rende immediata la ricezione dell'opera da parte del pubblico, incrementando così la diffusione e il consumo.²⁹⁴ Nella sua prospettiva sul concetto di aura, Sciolla delineò una principale distinzione significativa tra le copie antiche e quelle moderne: secondo lui, le copie antiche servivano a fornire modelli agli artisti e possedevano un'aura di originalità e unicità che le rendeva preziosi strumenti didattici. Mentre le copie moderne, pur essendo più facilmente accessibili e comprensibili al pubblico, mancano di quell'aura di originalità e non

²⁹¹ Sciolla G. C., *Studiare l'arte: metodo, analisi e interpretazione delle opere e degli artisti*, UTET Libreria, Torino 2001, p. 10

²⁹² Ibidem

²⁹³ Migliorini E., Assini A., *Pittori in tribunale. Un processo per copie e falsi alla fine del Seicento*, Ilisso, Nuoro 2000

²⁹⁴ Sciolla G. C., *Studiare l'arte: metodo, analisi e interpretazione delle opere e degli artisti*, UTET Libreria, Torino 2001, p. 12

possono definirsi strumenti didattici efficaci tanto quanto le copie antiche.²⁹⁵ Come già osservato in precedenza, anche Walter Benjamin nel suo libro *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935) si esprime in merito al tema della riproducibilità tecnica, affermando che l'avvento di quest'ultima determinò la perdita dell'aura dell'opera d'arte originale, modificandone totalmente le modalità di produzione, distribuzione e percezione poiché venne a mancare il legame originario, l'*hic et nunc* (qui e ora).²⁹⁶

In relazione ai concetti di “copia” e “aura” legati all'opera d'arte, Jean Clair nel suo libro *L'inverno della cultura* (2011), ha fornito un'importante riflessione sul ruolo delle copie all'interno dell'arte contemporanea: l'autore le ha definite estremamente importanti, quasi beni essenziali perché in grado di fornire una serie di benefici che vanno oltre alla riproduzione di un'opera preesistente. Le copie moderne servono a preservare opere d'arte fragili o a renderle accessibili ad un vasto pubblico attraverso la riproduzione digitale e altre tecnologie all'avanguardia.²⁹⁷ A questo proposito, lo scrittore ha proposto il caso della riproduzione delle *Nozze di Cana* (1563) di Paolo Veronese (1528-1588) operata da Factum Arte, nel 2007 [Fig.1]. Il laboratorio, diretto da Adam Lowe, ha realizzato una meticolosa riproduzione in scala reale dell'opera trafugata da Napoleone Bonaparte, oggi conservata al Louvre di Parigi, con l'obiettivo di restituire l'armonia tra arte e architettura riportando l'opera all'interno del suo contesto originario, nel refettorio del convento benedettino dell'isola di San Giorgio Maggiore a Venezia.²⁹⁸ Lo studioso si è espresso positivamente in merito alla realizzazione di questo facsimile, in quanto non soltanto è stato in grado di restituire l'aura all'opera attraverso la perfezione tecnica, frutto delle tecnologie impiegate, ma ha anche trasformato la copia in una nuova tipologia di opera in grado di restituire il contesto storico artistico originario. Jean Clair, si è interrogato sul motivo per cui un'opera d'arte venga apprezzata maggiormente rispetto alla copia: l'apprezzamento è dovuto alle sue qualità intrinseche oppure perché viene considerata alla pari di un idolo? L'autore ha spiegato come l'adorazione per un'opera d'arte possa essere influenzata da diversi fattori, tra cui quelli esterni, come ad esempio lo status sociale, il suo valore di mercato o la sua provenienza storica. In queste circostanze, l'opera potrebbe essere venerata per ciò che rappresenta e non per la sua vera essenza artistica, anche

²⁹⁵ Ivi, pp. 11-12

²⁹⁶ Walter B., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1991, pp. 22-27

²⁹⁷ Clair J., *L'inverno della cultura*, Skira editore, Milano 2011, pp. 90-92

²⁹⁸ <https://www.factum-arte.com/pag/38/a-facsimile-of-the-wedding-at-cana-by-paolo-veronese>. (Consultato in data 26/03/2026)

se Clair riconosce che molte opere vengono ammirate per le qualità estetiche e concettuali che le caratterizzano, considerate uniche e in grado di emozionare e far riflettere. Questa analisi invita a riflettere sulla natura dell'ammirazione artistica e l'importanza di un'accurata valutazione delle opere d'arte da considerare non solamente in base allo status o alla provenienza ma anche in base al loro significato artistico, alla loro influenza nella sfera intellettuale ed emotiva.²⁹⁹ Come lui, anche il sociologo e antropologo francese Bruno Latour (1947-2022) sostenne che un'esperienza autentica delle *Nozze di Cana* di Veronese potesse essere vissuta di fronte al facsimile, piuttosto che al Louvre dove l'originale è esposto, evidenziando come il contesto originale sia costitutivo per la corretta ricezione dell'opera e per il valore dell'originalità in quanto tale.³⁰⁰

Nel suo testo a difesa dei facsimili intitolato *Original und Faksimilereproduktion* (1930), Erwin Panofsky (1892-1968) disse che lo scopo di un facsimile non è quello di sostituire l'originale, piuttosto si tratta di fornire un'esperienza estetica a sé stante, ovvero l'esperienza come facsimile. Lo storico dell'arte affermò che, se realizzati con alta qualità, non devono essere intesi come falsità ma come strumenti utili allo studio e alla divulgazione dell'idea originaria dell'artista.³⁰¹ Per citare Adam Lowe, la mente dietro la copia veronese di Factum Arte: «Se la prima cosa che si nota è che il dipinto è una copia, il facsimile avrà fallito».³⁰² Questo criterio di forte somiglianza con l'originale e di un'apparente identità con esso è legato al fatto che una qualità importante dell'arte visiva nella pittura e nella scultura occidentali, risulta essere il suo potenziale di illusione mimetica, ossia la capacità di creare l'apparenza di spazi, oggetti e figure che non sono realmente presenti.³⁰³

²⁹⁹ Clair J., *L'inverno della cultura*, Skira editore, Milano 2011, pp. 90-94

³⁰⁰ Putzger, A., *The Legitimacy of Substitute Copies in the Visual Arts*. *Jahrbuch Für Recht Und Ethik / Annual Review of Law and Ethics*, vol. 26, 2018, p. 78 <https://www.jstor.org/stable/48746537>. (Consultato in data 14/05/2026)

³⁰¹ Panofsky E., *Original und Faksimilereproduktion*, in "Der Kreis", n. 7, 1930, pp. 3-16.

³⁰² Lowe A., Giving Birth to the Facsimile, in a cura di Gagliardi P., *The Miracle of Cana. The originality of the reproduction. The Wedding at Cana by Paolo Veronese: the biography of a painting, the creation of a facsimile and its theoretical implications*, Cierre Edizioni, 2011, p. 92.

³⁰³ Putzger, A., *The Legitimacy of Substitute Copies in the Visual Arts*. *Jahrbuch Für Recht Und Ethik / Annual Review of Law and Ethics*, vol. 26, 2018, p. 75 <https://www.jstor.org/stable/48746537>. (Consultato in data 14/05/2026)

2.2 La questione del falso

Se da un lato la copia artistica ha permesso di conservare e diffondere l'arte, dall'altro ha messo in discussione il concetto di autenticità portando a numerosi casi di contraffazione.

Un autore rilevante in merito alla questione della falsificazione in campo artistico fu Eric Hebborn (1934-1996), pittore, disegnatore e celebre falsario inglese il quale scrisse ben due opere, negli anni Novanta, inerenti a questo tema: *Troppo bello per essere vero* (1991) e *Il manuale del falsario* (1997). Il primo libro trattò delle molteplici dinamiche che caratterizzarono il mondo della critica e del mercato artistico, mentre nel secondo libro l'autore spiegò dettagliatamente come creare e vendere opere d'arte false senza destare sospetti alle massime autorità del settore e come approcciarsi in maniera efficace a collezionisti e antiquari. Queste due opere che testimoniano l'eredità di un uomo certamente controverso, spingono a una riflessione sulla percezione dell'arte e sul suo valore nella contemporaneità. Lo scrittore svizzero Frank Arnau (1894-1976), concordò con Hebborn sul fatto che la distinzione tra copia e falso risiedesse fondamentalmente in una questione etica e morale: un falso, a differenza della copia, non veniva dichiarato tale ed era destinato a ingannare gli esperti e il pubblico sostituendosi all'opera originale. Questa distinzione però, ha portato a confondere i confini tra copia e falso, in quanto non sempre nella storia dell'arte è possibile distinguere con chiarezza un inganno intenzionale da un'imitazione corretta.³⁰⁴ All'inizio de *Il manuale del falsario* (1997), Hebborn spiegò come le imitazioni avessero sempre rappresentato una costante nella storia dell'arte, cercando di giustificare la pratica della falsificazione paragonandola all'imitazione, un atto comune tra gli artisti, autori di diverse copie nel corso dei secoli.³⁰⁵

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 (o addirittura alla legge, come fa la società moderna), 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: integrando gli studi normali con l'apprendimento delle tecniche degli

³⁰⁴ Arnau F., *Arte della falsificazione, falsificazione dell'arte*, Ghibli editore, 2015, pp. 7-8

³⁰⁵ Hebborn E., *Il manuale del falsario*, Neri Pozza, Vicenza 1995, pp. 10-11

Antichi Maestri si otterrebbe una conoscenza dell'arte più approfondita rispetto a quella data da un approccio puramente accademico.³⁰⁶

Dal suo punto di vista, la falsificazione non rappresentava un fenomeno moderno ma un'estensione di una tradizione artistica più ampia: molti grandi artisti del passato avevano creato copie o varianti delle loro opere per diversi motivi, che potevano essere richieste specifiche legate al mercato o alla necessità di sperimentazione da parte dell'artista. L'autore portò a riflettere sulla complessità dei concetti di originalità e autenticità in ambito artistico, i quali non possono ridursi semplicemente alla tradizionale percezione di falsificazione come atto immorale e illegale.

La falsificazione storico-artistica è un fenomeno complesso che attraversa i secoli, molto spesso motivato da interessi di natura economica ma non solo, anche dalla necessità di riempire lacune storiche o dal desiderio di sfidare i maggiori esperti del settore. Il falso non è solo un atto criminale, ma una complessa interazione tra creatività, inganno e la psicologia del collezionismo.³⁰⁷ Nella storia vengono ricordati celebri falsari come Han Van Meegeren (1889-1947), considerato uno dei più celebri falsari del XX secolo, in grado di creare falsi dipinti del pittore olandese Johannes Vermeer (1632-1675), così perfetti da ingannare esperti e musei; il già citato Eric Hebborn (1934-1996), autore di migliaia di disegni falsi nello stile di grandi maestri come l'incisore e architetto italiano Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), Rubens e Van Dyck finiti all'interno di collezioni museali prestigiose e infine Alceo Dossena (1878-1937), talentuoso scultore italiano capace di creare opere imitando lo stile dei maestri dell'arte antica e rinascimentale con una tale precisione da essere venduti come autentici.³⁰⁸

Per Burckhardt il vero pericolo a cui l'arte del suo tempo era sottoposta derivava dai meccanismi di separazione delle opere dal loro contesto storico e dalla dispersione delle opere stesse a causa dell'ampliamento del mercato dell'arte. Secondo l'autore, l'inquadramento dell'opera d'arte all'interno del contesto storico artistico risultava essenziale per difendersi da possibili frodi. Oggi sono in pochi ad ammettere che il « il falsario di classe non è affatto un manovale nell'industria delle antichità false. Sia dal punto di vista spirituale che da quello artigianale è un vero artista».³⁰⁹ L'emarginazione di approcci positivi nei confronti di falsi e falsari è dovuta alla necessità dell'arte contemporanea di difendere l'unicità dell'arte: non

³⁰⁶ Ibidem

³⁰⁷ Arnau F., *Arte della falsificazione, falsificazione dell'arte*, Ghibli editore, 2015, p. 11

³⁰⁸ <https://aulalettere.scuola.zanichelli.it/sezioni-lettere/come-te-lo-spiego/autentici-falsi-darte-tra-limba-razzo-della-critica-e-lorgoglio-dei-falsari/>. (Consultato in data 26/03/2026)

³⁰⁹ Arnau F., cit., p. 12

essendo più manifestazione del sublime, l'opera d'arte deve corrispondere a criteri di autenticità storica, deve quindi poter essere correttamente attribuita. La moderna fruizione dell'arte figurativa, consiste nella salvaguardia della sua unicità spazio-temporale, anche come opposto rispetto a un sistema produttivo in grado di moltiplicare all'infinito, attraverso la riproduzione tecnica, sia l'identità delle serie che le differenze.³¹⁰ È proprio grazie all'unicità che l'arte mantiene la sua importanza dopo l'annullamento dell'aura che la vedeva manifestazione dell'assoluto.³¹¹ Tra i numerosi critici che contribuirono a costruire il paradigma dell'impossibilità del falso come arte, negandone la possibilità di sopravvivenza accanto alla vera arte, vi fu lo storico dell'arte tedesco Max Friedländer (1867-1958). Quest'ultimo considerò il disvelamento del falso, un fatto sempre possibile grazie alla distanza storica che separa i falsari dagli artisti, gli autori delle opere originali:

Il falsificatore è un imbroglione e un figlio del proprio tempo, che rinuncia alla sua visione naturale. Se si comprendono le conseguenze di questa dannata condizione, sarà facile scorgere le caratteristiche per cui il falso si distingue dall'originale. Oscillando tra la penosa cautela e l'impazienza, temendo di tradirsi, il falsificatore è condizionato dal gusto contemporaneo nella rappresentazione della bellezza: il suo pathos risulta essere eccessivamente teatrale e forzato perché non si fonda su stimoli del sentimento. Poiché ogni tempo ha occhi diversi, Donatello nel 1930 appare diverso da quel che appariva nel 1870. L'elemento inimitabile appare diverso a ogni generazione, chi dunque, ha contraffatto con successo le opere di Donatello nel 1870, non regge più, agli occhi degli esperti nel 1930.³¹²

2.2.1 Il problema del restauro

La Carta del Restauro, sia la versione italiana del 1932/1972 che quella internazionale di Venezia del 1964, mira alla salvaguardia dell'integrità storica e artistica del bene culturale, privilegiandone la conservazione rispetto al ripristino e garantendo la riconoscibilità e la reversibilità del restauro oltre alla compatibilità dei materiali utilizzati. Secondo Cesare Brandi (1906-1988), il restauro è da intendersi come « un'attività volta a prolungare la vita delle opere d'arte e reintegrarne parzialmente la visione e il godimento ». ³¹³ Nella modernità, il restauro ha assunto una maggiore consapevolezza circa i propri mezzi e il suo obiettivo

³¹⁰ Della Vigna P., *L'opera d'arte nell'età della falsificazione*, Mimesis 1987, p. 15

³¹¹ Ivi, pp. 15-16

³¹² Friedländer M.J., *Il conoscitore dell'arte*, Torino 1955, p. 155

³¹³ Brandi C., *Il restauro teoria e pratica*, Editori Riuniti, Roma 2005, p. 15

primario, si basa oggi su accurate indagini tecnico-scientifiche e su una metodologia critico-estetica legata ai vari monumenti culturali.

Il restauro, secondo Cesare Brandi (1906-1988), costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte nella sua consistenza fisica e nella duplice polarità estetico-storica, in vista della sua trasmissione al futuro, la funzione primaria del restauro, consiste nella conservazione della materia di cui si compone l'opera: si restaura quindi soltanto la materia dell'opera d'arte e non la sua immagine. Il secondo principio del restauro spiega come il questo debba mirare al ristabilimento dell'unità potenziale del manufatto artistico, purché questo sia raggiungibile senza commettere un falso storico o artistico e senza eliminare le tracce del passaggio dell'opera d'arte nel tempo.³¹⁴

In alcuni casi, proprio per preservare l'opera d'arte, considerata troppo fragile per essere esposta al pubblico e sottoposta a numerosi interventi di restauro, viene creata una copia fedele all'originale in grado di sostituirla. È questo il caso della creazione delle copie dei cavalli di San Marco a Venezia, copie in lega di rame, zinco, stagno e piombo posizionate tra la fine degli anni '70 e il 1982 sulla facciata della Basilica di San Marco in sostituzione delle originali, in rame dorato, conservate nel Museo Marciano per proteggerle dall'inquinamento atmosferico. Anche le copie del Grifo e del Leone, volute dal Comune di Perugia in quanto simboli storici della città, si trovano all'esterno del Palazzo dei Priori mentre gli originali sono custoditi all'interno del palazzo per ragioni conservative.³¹⁵

Lo storico dell'arte ha dato anche la sua definizione di falsificazione, specificando che la falsità risiede nel giudizio e non sull'oggetto in quanto uno stesso oggetto può essere considerato imitazione o falsificazione a seconda dell'intenzionalità del suo autore. Alla base della differenziazione fra copia, imitazione e falsificazione vi è una diversa intenzionalità e non una differenziazione nelle metodologie di produzione: possono essere distinti tre casi particolari la copia, l'imitazione e la falsificazione.³¹⁶ La copia e l'imitazione rappresentano due diversi gradi di riproduzione di un'opera o di ripresa di modi o di uno stile proprio di un'epoca o di un autore specifico. La copia, l'imitazione e la falsificazione saranno il frutto del gusto culturale del momento in cui verranno eseguite e godranno di una duplice storicità per il fatto di essere stati certi in un preciso momento storico e per il fatto di portare con sé il gusto, la moda diana determina epoca passata. Per Brandi, e come visto in precedenza con Friedländer, è possibile smascherare i falsi d'arte in quanto, per il falsario, è impossibile

³¹⁴ Ivi, p. 17

³¹⁵ Brandi C., *Il restauro teoria e pratica*, Editori Riuniti, Roma 2005, pp. 242 e 244

³¹⁶ Brandi C., *La teoria del restauro*, Einaudi editore 2000, p. 65

imitare perfettamente il contesto storico e mentale dell'epoca originale, creando così discrepanze che l'analisi tecnica e critica possono facilmente individuare.³¹⁷

Secondo lo storico dell'arte italiano e soprintendente del celebre Opificio delle pietre dure dal 2012 al 2022 Marco Ciatti (1955-2024), il restauro oggi non può essere ridotto esclusivamente alla ricerca di miglioramenti tecnici, è necessario ridiscutere quello che Brandi definiva “Il fondamento del restauro”, per le necessarie verifiche e le eventuali modifiche dettate dal tempo e dai cambiamenti intercorsi nella storia nell'ambito dei beni culturali. La disciplina del restauro e della conservazione si caratterizza per lo stretto legame tra teoria e pratica, per questo motivo è necessario riflettere sui fondamenti della disciplina per non considerare, erroneamente, il restauro come pura applicazione pratica di operazioni stabilite da terzi e di potersi basare sulle sole competenze tecnico-scientifiche.³¹⁸

Ci sono state diverse scuole di pensiero in materia di restauro, una linea “conservatrice” che miravano al restauro del fascino estetico perduto a causa di danni accidentali, di atti vandalici o a causa del passaggio del tempo. La linea opposta, quella “purista” permetteva solamente la pulitura delle opere d'arte e l'eventuale ricollocamento dei pezzi originali caduti, rifiutando categoricamente qualsiasi altro tipo di intervento sull'oggetto a scapito del suo aspetto originale.³¹⁹ Il pittore Eugène Delacroix (1798-1863), era fermamente contrario al restauro delle opere d'arte, anche se la loro superficie era deteriorata da tempo: questo perché, secondo la sua opinione, il cosiddetto “restauro migliorativo” sostituiva la superficie con una nuova che differiva totalmente dall'aspetto originale dell'oggetto. La maggior parte di questi restauri risultavano essere così distruttivi che Delacroix preferiva lasciare l'oggetto intatto con difetti visibili piuttosto che restaurarlo.³²⁰ L'estetica dell'opera d'arte, da sola, non costituisce di per sé un elemento abbastanza valido per ricorrere al restauro di un'opera, quello che deve interessare è l'integrità originaria dell'oggetto nella quale è conservata l'idea dell'artista. In alcuni casi esistono valide motivazioni per essere contrari al restauro di un oggetto d'arte: ad esempio ragioni estetiche legate al contesto di un'opera, quando si restaura un edificio storico circondato da altri edifici storici simili, non bisogna alterarne l'aspetto e decontestualizzarlo ed è necessario ricordare che alcune opere d'arte sono riconosciute e apprezzate come rovine che manifestano i segni del passaggio del tempo e non necessitano quindi di nessun

³¹⁷ Ivi, pp. 66-67

³¹⁸ Ciatti M., *Per un attuale teoria del restauro: alcune riflessioni sul progetto di conservazione*, OPD Restauro, 2005, n. 17, pp. 71-72

³¹⁹ Saito Y., *Why restore works of art?* In “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 2, 1985, p. 141 (<https://doi.org/10.2307/430516>)

³²⁰ Ivi, p. 142

cambiamento estetico.³²¹ Secondo la studiosa giapponese Yuriko Saito, l'apprezzamento delle rovine non è solamente legato a un fattore estetico ma anche culturale e simbolico: alcune rovine infatti, sono già state consolidate nella loro cultura come monito di una civiltà passata o di un'epoca passata, o dovrebbero rimanere rovine in maniera tale da evitare che la causa della loro distruzione venga dimenticata. Si potrebbe sostenere che preservare le rovine come tali sia una questione di responsabilità culturale e talvolta morale: ad esempio, la conservazione di una chiesa bombardata a Dresda o di un edificio a cupola distrutto a Hiroshima, vicino al punto in cui fu sganciata la bomba atomica, è significativa in quanto serve a ricordare all'intera razza umana l'estrema crudeltà degli esseri umani verso l'umanità.³²²

Una rovina è normalmente considerata l'oggetto da preservare, un frammento dell'oggetto, poiché le rovine stesse sono oggetti culturali con i propri specifici valori emotivi e richiami all'immaginazione, che verrebbero completamente distrutti di fronte al tentativo di riportare la rovina al suo stato originale.³²³

Secondo la studiosa, il restauro oggi è da intendersi quindi, come una delle questioni culturali più interessanti in cui sono coinvolte tutte le preoccupazioni estetiche, storiche e culturali.³²⁴

2.2.2 Facsimili e Factum Arte

Il restauro può definirsi un processo di trasformazione, in quanto le istanze storiche o estetiche determinano il cambiamento o l'annullamento dell'identità dell'oggetto. Se la copia può essere vista come un processo celebrativo che perpetua l'oggetto, il restauro restituisce a un'opera la sua funzionalità originaria mentre la sostituzione può definirsi l'ibridazione di queste due attività.

Il manufatto artistico è sempre soggetto allo scorrere del tempo: le prove scientifiche per la datazione come, ad esempio, quella al carbonio 14 e altre reazioni dei componenti analizzati in laboratorio, dimostrano che gli elementi di cui è costituita l'opera, vale a dire colore,

³²¹ Saito Y., *Why restore works of art?* In "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 2, 1985, p. 149 (<https://doi.org/10.2307/430516>)

³²² Ivi, p. 150 (<https://doi.org/10.2307/430516>)

³²³ Philippot P., *"Historic Preservation: Philosophy, Criteria, Guidelines"*, Preservation and Conservation: Principles and Practices, ed. Sharon Timmons (Washington D. C., 1976), p. 378

³²⁴ Saito Y., *Why restore works of art?* In "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 2, 1985, p. 150 (<https://doi.org/10.2307/430516>)

supporto, vernice o il legno si trasformano, mutano chimicamente e fisicamente nel tempo ma l'identità numerica dell'oggetto rimane costante perché non cambia con lo scorrere del tempo.³²⁵ Umberto Eco in *Kant e l'ornitorinco* (1997) indaga le modalità di determinazione dell'identità e suggerisce la necessità della presenza di tre condizioni: che vi sia una sorta di continuità graduale, che sia possibile il riconoscimento legale ininterrotto (cioè il mantenimento del titolo e della datazione originaria) e che sia presente una coerenza nella forma. Attenendosi a queste tre condizioni, secondo l'autore, è possibile riconoscere l'identità di un oggetto o di un prodotto artistico nonostante le numerose trasformazioni o sostituzioni che può aver subito.³²⁶ Come già visto precedentemente, per Cesare Brandi, il restauro è un intervento effettuato sull'opera con lo scopo di rimetterla in efficienza ovvero restituire la funzionalità estetica e comunicativa: Brandi definisce il restauro artistico come ciò che costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità, estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro. Il restauratore si occupa di restaurare solo la materia dell'opera d'arte, ovvero la struttura, i materiali e il suo aspetto e ha l'obbligo di ristabilire l'unità potenziale dell'opera d'arte senza commettere un falso artistico o un falso storico e senza eliminare il passaggio dell'opera d'arte nel tempo.³²⁷ Le operazioni che i restauratori realizzano sulle opere non sono tanto diverse da quelle del falsario, lo stesso Eric Hebborn ma anche Icilio Federico Joni ne trattarono a livello teorico all'interno delle loro pubblicazioni.³²⁸ Lo storico dell'arte francese André Chastel (1912-1990), diceva che la qualità di una copia antica poteva essere determinata dall'eventuale possibilità che questa sostituisse l'originale: solamente quando l'operato del copista non si limitava a imitare ma riusciva a eguagliare l'operato dell'autore dell'originale, allora era lecito ipotizzare una sostituzione, se necessaria, e da questa ipotesi traeva valore e consenso sociale la copia stessa.³²⁹ Ma è nelle pratiche di restauro attuale, che ci si orienta sempre più spesso verso l'utilizzo della copia sia a fini conservativi che di conoscenza filologica come nel caso del mancato elemento di una collezione. Molto spesso accade che l'opera originale venga collocata in un museo, completamente decontestualizzata dal suo contesto d'origine e qui venga inserita una sua copia assolutamente fedele, un facsimile: questi facsimili, di cui si conoscono moltissimi esempi relativi alle antichità greche o latine, non sono altro che moltiplicazioni fedeli delle identità specifiche di cui l'originale è

³²⁵ Casarin C., *L'autenticità nell'arte contemporanea*, Zel edizioni, Treviso 2015, pp. 163-164

³²⁶ Ivi, p. 166

³²⁷ Brandi C., *Teoria del restauro*, 1963

³²⁸ Casarin C., *L'autenticità nell'arte contemporanea*, Zel edizioni, Treviso 2015, pp. 171-172

³²⁹ Chastel A., *signature et signe*, in "Revue de l'Art", n. 26, Parigi, Editions du C.N.R.S

dotato.³³⁰ Mediante la loro installazione, si perseguono finalità legate all'accessibilità e fruizione che nulla hanno a che vedere con problematiche di autenticità e falsificazione. L'operazione sostanziale è volta alla conservazione dello stato attuale delle opere, senza intervenire direttamente su di esse in maniera invasiva. Differente solo nelle sfumature, il caso dell'insediamento sostitutivo di una copia nel contesto d'origine si distingue dalla produzione di facsimili o di versioni digitali che possano essere agevolmente definite riproduzioni e che abbiano come scopo quello di essere strumento di conoscenza per le generazioni future.³³¹

Da un punto di vista strettamente connesso alle problematiche di restauro è necessario comprendere che anche i facsimili, a un certo punto, avranno bisogno di essere restaurati e che comunque, essendo l'originale composto da materiali diversi da quelli del facsimile, arriverà prima o poi il momento in cui saranno inconfondibili a causa dell'invecchiamento specifico e diversificato dei loro componenti. Allo stesso modo, quando l'opera originale avrà perso le caratteristiche ricercate dal gesto dell'artista a causa di vecchiezza, perdita di parti o cadute di colore avrà perduto anche la parte che la legava al facsimile.³³² Lo storico dell'arte americano Erwin Panofsky (1892-1968), a proposito della produzione di facsimili e la loro distinzione si esprime dicendo:

[...] desidero e spero che si possano fare riproduzioni sempre migliori e che vada formandosi la capacità di distinguerle dagli originali e di sperimentarle per quel che sono – non già ciò nonostante, ma proprio per questo – proficuamente e, talora, con piacere. Se mai si dovesse arrivare al punto che nessuno sia più in grado di fare questa distinzione, se l'opera dell'uomo e l'opera della macchina divenissero di fatto identiche allora non sarebbe morta tanto la comprensione dell'arte, quanto l'arte. E non sarebbe morta a causa delle riproduzioni.³³³

Il concetto di facsimile, ossia della riproduzione identica, realizzata nel presente, di un oggetto creato nel passato, non ha alcuna accezione di falsità. Adam Lowe, fondatore di Factum Arte, laboratorio d'avanguardia specializzato nella realizzazione di facsimili ad altissima fedeltà di capolavori artistici, si è espresso a proposito dell'operato dell'atelier dichiarando:

³³⁰ Casarin C., *L'autenticità nell'arte contemporanea*, Zel edizioni, Treviso 2015, p. 177

³³¹ Ivi, pp. 177-178

³³² Casarin C., *L'autenticità nell'arte contemporanea*, Zel edizioni, Treviso 2015, p. 179

³³³ Panofsky E., *Originale e riproduzione in facsimile*, in "Eidos", IV, 7, Asolo, Asolo Arti, 1990, p. 10

Non creiamo falsi, ma copie dichiarate, senza alcuna volontà di inganno. Bisogna separare il concetto di originalità da quello di autenticità: anche un facsimile, una replica identica all'originale, può contenere quell'aura in grado di trasmettere la forza espressiva o la bellezza estetica di un capolavoro.³³⁴

Attraverso l'utilizzo di tecnologie digitali avanzate, unite alle tecniche artigianali tradizionali, il laboratorio è in grado di riprodurre opere d'arte classiche e contemporanee, offrendo repliche quasi indistinguibili dagli originali, con l'obiettivo di preservare la memoria del patrimonio culturale. Tra i numerosi esempi di facsimili realizzati da Factum Arte, un esempio importante è la replica della celebre *Natività con San Francesco e San Lorenzo* (1609) di Caravaggio, realizzata in sostituzione dell'originale rubata nel 1969 e posta nell'altare dell'Oratorio di San Lorenzo a Palermo [Fig.2]. Nel dicembre 2014, Adam Lowe incontrò il responsabile dell'Associazione Dimore Storiche di Palermo, Bernardo Tortorici, il quale era interessato alla preservazione e valorizzazione dell'Oratorio di San Lorenzo.

In questo caso, l'obiettivo era la produzione di un'immagine in grado di dialogare con il capolavoro di Caravaggio e con l'artista stesso, creando una rappresentazione del dipinto che, pur rimanendo fedele allo spirito dell'originale, fosse realizzata con le tecnologie attuali e interpretata attraverso la lente della nostra visione contemporanea. La graduale evoluzione, da una lastra fotografica di 12 x 10 cm alla materializzazione fisica di un dipinto di quasi 2 metri di larghezza e oltre 2,5 metri di altezza, ha comportato un processo lento e collaborativo, coinvolgendo un numero considerevole di persone con competenze specifiche nell'ambito fotografico, nell'elaborazione delle immagini, nel restauro digitale e quello pittorico, in storia dell'arte, stampa digitale e verniciatura.³³⁵ Partendo da una foto realizzata dal fotografo Enzo Brai nel 1968, ampliando la ricerca con dati sempre più accurati circa la dimensione dell'opera originale e i giusti cromatismi, gli esperti di conservazione di Factum Arte sono riusciti a creare delle tabelle cromatiche che si sono rivelate essenziali per verificare l'esatta tonalità, il tono e il colore durante la produzione dei facsimili. All'epoca, risultava impossibile eseguire scansioni 3D su superfici scure e lucide come quelle dei dipinti, quindi sono state scattate anche macrofotografie con luce radente. Queste immagini hanno rivelato sottili cambiamenti sulla superficie dei dipinti, le complesse texture sia degli sfondi che dei diversi

³³⁴ Lonati F., *Viaggio nei laboratori di Factum, dove si creano sorprendenti facsimili dei capolavori d'arte* in Finestre sull'arte, pubblicato il 03/05/2024
<https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/viaggio-nei-laboratori-di-factum-dove-si-creano-sorprendenti-facsimili-capolavori-arte> (Consultato in data 24/03/2026)

³³⁵ <https://www.factum-arte.com/pag/1182/la-natividad-con-san-francisco-y-san-lorenzo> (Consultato in data 24/03/2026)

strati di pittura, così come le screpolature e i precedenti interventi subiti dai dipinti nel corso della loro storia. Queste informazioni si sono rivelate di vitale importanza per ricreare la texture e la superficie nei facsimili prodotti nel 2010, ma sono risultate essere anche uno strumento fondamentale per comprendere come la *Natività* sia stata dipinta e quale fosse il suo aspetto al termine dell'opera di Caravaggio. L'ampiezza della documentazione circa l'ultimo restauro dell'opera eseguito dall'ISCR nel 1951 (Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro), la collaborazione e il lavoro di tecnici, restauratori, artisti e storici dell'arte hanno permesso in cinque mesi di realizzare un facsimile con una qualità fisica identica all'originale. La motivazione principale, alla base della creazione di quest'opera, è la volontà di rivelare e riflettere le straordinarie qualità che hanno reso la pittura di Caravaggio qualcosa di unico. Il 13 dicembre 2015, la riproduzione della *Natività* di Caravaggio realizzata da Factum Arte è stata ufficialmente inaugurata nel corso di una cerimonia presieduta dal Presidente della Repubblica Italiana, Sergio Mattarella. La riproduzione è stata collocata esattamente nello stesso punto in cui si trovava l'originale, sopra l'altare dell'Oratorio di San Lorenzo a Palermo³³⁶ [Fig.3].

Un altro esempio importante, utile alla comprensione dell'operato di Factum Arte è la riproduzione in resina dipinta in scala 1:1 di *San Sebastiano* (1615) di Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), ricreata in occasione della mostra a Palazzo Barberini intitolata “L’immagine sovrana. Urbano VIII e i Barberini” svolta a Roma dal 17 marzo al 30 luglio 2023 [Fig.5]. La scultura originale, appartenente a una collezione privata e in prestito a lungo termine al Museo Thyssen-Bornemisza, è stata ripresa in alta risoluzione nel settembre 2022 utilizzando uno scanner a luce bianca strutturata e la fotogrammetria. Dopo aver elaborato i dati digitali in un modello 3D, la scultura è stata stampata in 3D e lo stampo è stato fuso in marmo sintetico a Madrid. Questo è stato poi rifinito a mano dagli esperti di scultura di Factum Arte, creando una copia visiva perfetta in grado di catturare la superficie distintiva, eterea e levigata, per cui Bernini è famoso³³⁷ [Fig.4]. La digitalizzazione dei dati continua a svolgere un ruolo importante nella conservazione dell'originale attraverso la registrazione della superficie della scultura per la redazione del rapporto sullo stato di conservazione. La mostra presso le Gallerie Nazionali di Arte Antica ha celebrato il 400° anniversario dell'elezione del Cardinale Maffeo Barberini come Papa Urbano VIII (1568-1644). Grande mecenate delle arti, i suoi 21 anni a capo della Chiesa Cattolica (1623-1644) trasformarono profondamente il panorama

³³⁶ Ibidem

³³⁷ <https://factumfoundation.org/our-projects/digitisation/berninis-san-sebastian/> (Consultato in data 24/03/2026)

culturale e architettonico di Roma. La scultura di San Sebastiano fu probabilmente realizzata dallo scultore per una cappella privata dedicata al santo all'interno della chiesa di Sant'Andrea della Valle a Roma.³³⁸ I collezionisti dell'epoca, e gli stessi Barberini, avevano nelle loro raccolte numerose copie, esposte assieme a dipinti originali, che venivano apprezzate non solo come strumenti di diffusione e appropriazione di iconografie e opere celebri, ma anche per il loro valore estetico, nel caso di copie di buona qualità.

Secondo Fabrizio Federici, il ricorso a copie praticamente indistinguibili dagli originali è da considerarsi una scelta condivisibile, quando adottata in un limitato numero di casi, e sempre sulla base di ragioni molto forti: ad esempio nel caso della reintegrazione di contesti compromessi, come è avvenuto con l'opera di Caravaggio a Palermo e con quella di Veronese a San Giorgio Maggiore a Venezia. L'autore sottolinea come la realizzazione di copie venga considerato uno strumento utile alla salvaguardia delle opere originali dai rischi derivanti dallo spostamento per l'esposizione in mostra e specifica che queste copie dovrebbero rimanere in custodia ai musei o ai proprietari degli originali, in maniera tale da cederle in prestito in caso di necessità, vista l'impossibilità di movimentazione delle opere antiche.³³⁹

2.3 Conservazione e produzione di copie nei musei: V&A Museum e Grand Palais Rmn Ateliers

Il Victoria and Albert Museum di Londra, è il più grande museo al mondo dedicato alle arti decorative e al design, con una collezione permanente di oltre 4,5 milioni di oggetti provenienti da tutto il mondo che spaziano dall'antichità ai giorni nostri, dalle culture europee, al nord America, Asia e nord Africa.

Le sue origini risalgono alla *Great Exhibition* del 1851, la prima esposizione internazionale al mondo dedicata al design e alla produzione industriale, concepita allo scopo di celebrare il progresso culturale e tecnologico delle nazioni e che pose il Regno Unito al centro della scena mondiale. In seguito all'Esposizione, il suo ideatore e promotore, il Principe Alberto (1819-1861), comprese la necessità di migliorare gli standard relativi all'industria britannica per poter competere sul mercato internazionale. A tal fine, si assicurò che i profitti dell'Esposizione fossero utilizzati per sviluppare un distretto culturale di musei e istituti a

³³⁸ Ibidem

³³⁹ Federici F., *Copie indistinguibili dagli originali: quando conviene esporle nei musei?*, in "Finestre sull'Arte", n. 18, pubblicato il 22/06/2023 <https://www.finestresullarte.info/opinioni/copie-indistinguibili-dagli-originali-quando-conviene-esporle-nei-musei> (Consultato in data 24/03/2026)

South Kensington, dedicati all'educazione artistica e scientifica. Il V&A fu la prima di queste istituzioni: fondato nel 1852, si trasferì nella sua sede attuale in Exhibition Road nel 1857 e per oltre 40 anni fu conosciuto come South Kensington Museum, ma venne poi rinominato in onore della Regina Vittoria (1819-1901) e di suo marito, il Principe Alberto, nel maggio del 1899 per commemorare il suo ruolo nella fondazione.³⁴⁰ Uno degli ideatori della Grande Esposizione fu Henry Cole (1808-1882), un giovane funzionario pubblico che aveva visitato diverse esposizioni nazionali simili a Parigi e aveva convinto il Principe Alberto che un'esposizione internazionale a Londra avrebbe istruito il pubblico e ispirato designer e produttori britannici. Al termine dell'Esposizione, che riscosse un enorme successo, una selezione di oggetti fu acquistata, grazie a un finanziamento del Tesoro di 5.000 sterline, per costituire il nucleo di un nuovo Museo delle Manifatture, che aprì i battenti nel 1852. Questa sarebbe stata la prima incarnazione del Victoria and Albert Museum (V&A) e il suo primo direttore fu nientemeno che Henry Cole, il quale dichiarò che il museo sarebbe dovuto essere una scuola per tutti: la sua missione era quella di migliorare gli standard dell'industria britannica educando designer, produttori e consumatori negli ambiti dell'arte e della scienza attraverso l'acquisizione e l'esposizione dei migliori esempi di arte e design che avrebbero contribuito al raggiungimento di questo obiettivo.³⁴¹

Per quanto riguarda l'Italia, il museo possiede la più grande collezione al mondo di opere legate al Rinascimento italiano al di fuori del territorio nazionale. Alcune sale del museo sono dedicate alle Corti dei Calchi in gesso, dove è possibile godere di un'ampia raccolta di calchi integrali eseguiti a fine Ottocento che riproducono le più importanti opere scultoree italiane ed europee, fra cui il portale maggiore della *basilica di San Petronio a Bologna* (1390-1663), il *portico della Gloria della cattedrale di Santiago di Compostela* in Spagna, commissionato dal museo nel 1866 mentre l'originale risale al XII³⁴² e diversi calchi in gesso di dettagli della cattedrale di Notre-Dame di Parigi.³⁴³

³⁴⁰ Sito V&A Museum

<https://www.vam.ac.uk/articles/building-the-museum?srltid=AfmBOoq6fMm6ljpbdbRFLnNEUHqISpPVINT0EliJa87OgZr8fdvAKCL#slideshow=31131014&slide=0> (Consultato in data 24/03/2026)

³⁴¹ Ibidem

³⁴² Ferren, A., "How to Navigate London's Wondrous (and Very Big) V&A Museum". The New York Times. 23/05/2024

<https://www.nytimes.com/2024/05/13/travel/london-victoria-and-albert-museum.html> (Consultato in data 24/03/2026)

³⁴³ Risdonne V., Francescutto Mirò A., Morio S., Theodorakopoulos C., *The Victoria and Albert Museum Plaster Casts by the Nineteenth-Century Workshops of the Notre-Dame Cathedral: Scientific Analysis and Conservation*, in "Heritage" 2022, 5, 3427-3445, p. 3427 (<https://doi.org/10.3390/heritage5040176>)

Le Corti dei Calchi comprendono due grandi sale organizzate in tre piani, dotate di lucernari e due gallerie-corridoio che ospitano centinaia di calchi in gesso di sculture, fregi, dettagli architettonici e arte funeraria. Una di queste è dominata da una replica a grandezza naturale della *Colonna Traiana*, i cui calchi vennero acquisiti nel 1864 e realizzati a partire da un calco commissionato dall'imperatore francese Napoleone III (1808-1873). L'altra sala include riproduzioni di varie opere di scultura e architettura rinascimentale italiana, tra cui una replica a grandezza naturale del *David* (1501-1504) di Michelangelo Buonarroti, donata dal Granduca di Toscana Leopoldo II (1797-1870) alla regina Vittoria nel 1857. Sono presenti anche le repliche di due *David* precedenti, una opera di Donatello (1440) e l'altra di Andrea del Verrocchio (1473-1475), esposta in una teca di vetro per motivi conservativi.³⁴⁴ L'insieme di queste gallerie ospita una collezione di riproduzioni in fusione realizzate a partire da alcune delle statue, dei rilievi e degli ornamenti architettonici più noti e riconoscibili al mondo. La maggior parte di queste copie è stata creata nel XIX secolo e, in alcuni casi, è meglio conservata degli originali, essendo protetta dai danni causati dall'inquinamento, da una conservazione troppo precaria o da altri avvenimenti catastrofici. Alcuni esempi, come il *rilievo di Lubecca* della fine del XV secolo raffigurante Cristo che lava i piedi agli Apostoli, sono testimonianze uniche di opere perdute, poiché gli originali sono stati distrutti.³⁴⁵ A differenza di altre collezioni nazionali, la collezione del V&A venne concepita sin dall'inizio come una raccolta di portata internazionale, molti dei calchi furono commissionati dal V&A o acquistati da aziende francesi o tedesche. Ulteriori esempi furono ottenuti tramite scambi con altri musei e la collezione venne continuamente ampliata durante la seconda metà del XIX secolo, costituendo così un valido strumento didattico per gli artisti e permettendo ai visitatori, impossibilitati a viaggiare, di godere delle maggiori bellezze europee.³⁴⁶

Nel 1864 Henry Cole elaborò una strategia per lo scambio internazionale di copie delle “migliori opere d'arte possedute da ciascun paese” e chiese l'aiuto del Ministero degli Esteri al fine di ottenere elenchi delle opere più importanti in possesso di altri governi europei. Questo ambizioso progetto culminò con la persuasione di numerosi principi europei, i quali aderirono alla “Convenzione internazionale per la promozione universale delle riproduzioni di opere d'arte” all'Esposizione internazionale di Parigi del 1867: fu grazie a questo accordo che il

³⁴⁴ Ibidem

³⁴⁵ Baker M., articolo pubblicato nella collana V&A Masterpieces (1982), rivisto nel 2007 http://www.vam.ac.uk/collections/sculpture/sculpture_features/cast_collection/cast_courts_masterpieces/index.html (Consultato in data 24/03/2026)

³⁴⁶ Williamson P., *Scultura europea al Victoria and Albert Museum*, Victoria and Albert Museum, 1996, p. 184

Victoria and Albert Museum acquisì la vasta e variegata collezione di calchi attualmente visibile.³⁴⁷ L'importanza della collezione di calchi è cresciuta nel tempo, in alcuni casi, come nel rilievo di fine XV secolo raffigurante *Cristo che lava i piedi agli apostoli*, l'originale è andato distrutto e il calco rappresenta l'unica testimonianza di un'opera perduta. Molto spesso, il calco mostra dettagli che non sono più visibili nell'originale a causa di restauri inadeguati, dell'inquinamento o del danno provocato dagli agenti atmosferici. I calchi sono oggi nuovamente utilizzati a scopo didattico, poiché offrono un'idea delle dimensioni e della tridimensionalità che nessuna fotografia può trasmettere.³⁴⁸ Molte collezioni simili, costituite da altri musei in Europa, sono state distrutte o disperse a partire dal 1945, per questo motivo la collezione del V&A rappresenta una preziosa testimonianza dell'interesse degli antiquari per l'architettura e la scultura mondiale attraverso la realizzazione di riproduzioni o copie delle più importanti opere d'arte, un fenomeno tipico del XIX secolo.³⁴⁹

Il V&A Museum di Londra, vanta un rapporto storico e avanguardista nei confronti delle copie, iniziato nel XIX secolo con l'obiettivo di promuovere l'educazione artistica. Le *Cast Courts*, le Corti dei Calchi oggi aperte al pubblico e ampiamente valorizzate, contengono riproduzioni in gesso di importanti sculture europee in quanto erano considerate come oggetti fondamentali per la democratizzazione e accessibilità dell'arte [Fig.6]. La copia qui non viene intesa come falsificazione, ma come uno strumento in grado di preservare e diffondere il significato dell'originale, non sostituendosi ad esso. Oggi, il Victoria and Albert Museum, attraverso l'adesione al progetto ReACH (Reproduction of Art and Cultural Heritage), lanciato dall' UNESCO nel maggio del 2017, amplia questo concetto di valorizzazione delle opere d'arte attraverso l'utilizzo di tecnologie digitali per la documentazione e riproduzione del patrimonio culturale. La “Convenzione per la promozione della riproduzione universale delle opere d'arte a beneficio dei musei di tutti i paesi”, scritta da Henry Cole e sottoscritta da 17 Stati nel 1867, richiedeva ai musei di partecipare attivamente alla produzione di copie di opere importanti che potessero poi essere condivise dai musei di ogni stato per favorire la diffusione dell'educazione artistica.³⁵⁰ Per celebrare il 150° anniversario della visionaria

³⁴⁷ Ibidem

³⁴⁸ *History of the Cast Courts*, V&A Museum

<https://www.vam.ac.uk/articles/history-of-the-cast-courts?srltid=AfmBOooHYkQV-SChHn9AOHEP Md4NS4rulACjLGGtOE6Ah5bHsWSR2WHM> (Consultato in data 24/03/2026)

³⁴⁹ Strong R., *The Victoria and Albert Museum- 1978*, in “The Burlington Magazine” May, 1978, Vol. 120, No. 902, Special Issue Devoted to The Victoria and Albert Museum (May, 1978), p. 275
<https://www.jstor.org/stable/879194> (Consultato in data 14/05/2026)

³⁵⁰ Convenzione per la promozione universale della riproduzione di opere d'arte a beneficio dei musei di tutti i paesi, 1867

Convenzione di Cole, il direttore del V&A Museum, Tristram Hunt e il fondatore della Peri Charitable Foundation Ziyavudin Magomedov, hanno promosso questa iniziativa per redigere una nuova convenzione che possa essere condivisa ed adottata dalle varie istituzioni, in grado di chiarire il ruolo dei musei e delle organizzazioni nell'ambito della riproduzione del patrimonio culturale. Il progetto ha coinvolto importanti istituzioni quali il Musée du Louvre, il Warburg Institute, il Museo Statale dell'Ermitage di San Pietroburgo, lo Yale Institute for the Preservation of Cultural Heritage e la già citata Factum Foundation.³⁵¹ In qualità di membro del gruppo di ricerca principale, la Factum Foundation ha fornito consulenza sulle differenze nelle tecnologie di registrazione e sugli usi pratici delle informazioni digitali. Il responsabile del settore dei progetti legati alla digitalizzazione, Carlos Bayod Lucini ha presentato le tecniche e le tecnologie alla base dei facsimili prodotti dalla Fondazione in occasione del lancio dell'iniziativa, tenutosi presso la sede dell'UNESCO a Parigi, mentre le presentazioni del fondatore Adam Lowe, tenutesi a Washington DC, San Pietroburgo, Pechino e Londra hanno trattato le questioni chiave relative alla proprietà dei dati, al trasferimento tecnologico, all'importanza della formazione nella registrazione digitale e del compromesso tra autenticità e originalità degli oggetti rimaterializzati.³⁵²

Secondo il fondatore e direttore di Factum Arte, le tecnologie di registrazione digitale stanno portando a una comprensione sempre più profonda delle opere d'arte: le opere d'arte, sono depositarie di informazioni che rivelano le numerose decisioni prese durante la loro creazione e possono ora essere studiate con grande precisione attraverso l'utilizzo delle nuove tecnologie. La conservazione consiste nella gestione del cambiamento e le informazioni raccolte dalle nuove tecnologie di registrazione possono aiutare a identificare i cambiamenti avvenuti nel tempo, rivelando in che modo e per quale motivo i manufatti artistici sono cambiati, comprendendo così l'intenzione originaria e le motivazioni che hanno guidato gli interventi di restauro di coloro che si sono presi cura dell'oggetto culturale, in momenti e in luoghi diversi.³⁵³ La documentazione del patrimonio culturale è oggi più importante che mai, risulta fondamentale che le registrazioni contengano informazioni sufficienti per fungere da

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1345874/convention-for-promoting-universally-reproductions-printed-copy/> (Consultato in data 24/03/2026)

³⁵¹ Progetti di ricerca del V&A

<https://www.vam.ac.uk/research/projects/reach-reproduction-of-art-and-cultural-heritage?srltid=AfmBOorHhjSFL-kGjAYF-i1YGtf2sQOUTHXYRwnhZTTGg4yg04bBn0Tl7> (Consultato in data 24/03/2026)

³⁵² Ibidem

³⁵³ Lowe A., *Changing attitudes to preservation and the role of non-contact recording technologies in Copy Culture Sharing in the Age of Digital Reproduction* a cura di Cormier B., V&A Publishing 2018, p. 58

documentazione accurata in caso di danneggiamento o distruzione dell'opera d'arte. La chiave per una documentazione efficace del patrimonio culturale, secondo Adam Lowe, risiede nel trasferimento delle competenze e delle tecnologie alle comunità locali, nella fornitura di formazione e supporto, nello sviluppo di un sistema di archiviazione distribuito e nella garanzia che i dati inerenti alle opere siano sempre condivisi, diffusi e utilizzati.³⁵⁴

In risposta a forze sempre più distruttive quali l'inquinamento, il terrorismo, i conflitti o il turismo di massa, l'obiettivo di ReACH è quello di riunire la comunità globale dei musei e del patrimonio culturale al fine di esplorare collettivamente in che modo le testimonianze storiche in pericolo possano essere preservate e per discutere le opportunità creative che la copia di queste opere offre oggi a un pubblico globale. Secondo il CEO della Peri Foundation Dmitry Tomchuk:

ReACH è un'iniziativa quanto mai opportuna. Non solo affronta i crescenti pericoli per il patrimonio culturale rappresentati da terrorismo, cambiamenti climatici e turismo di massa, ma richiama anche l'attenzione della comunità internazionale sulle grandi opportunità offerte dalle nuove tecnologie per rendere l'esperienza culturale più interattiva e significativa. Contribuisce ad arricchire il patrimonio culturale e scientifico di tutta l'umanità.³⁵⁵

La responsabile del progetto Anaïs Aguerre, ha definito la stesura della Dichiarazione del progetto ReACH, come:

Una versione del ventunesimo secolo della Convenzione di Henry Cole che invita ad accogliere con fiducia i progressi della tecnologia e della connettività per studiare, condividere e preservare al meglio il nostro patrimonio culturale. L'obiettivo dell'iniziativa ReACH è quello di fare chiarezza, evidenziando le migliori pratiche, discutendo le questioni più urgenti e redigendo una nuova dichiarazione, e di offrire alla nostra comunità una tabella di marcia utile per gestire le riproduzioni in futuro.³⁵⁶

³⁵⁴ Ibidem

³⁵⁵ Corriere B., *Copy Culture: Sharing in the Age of the Digital Reproduction*, V&A Publishing 2018, p. 9

³⁵⁶ ReACH Declaration p. 3

<https://vanda-production-assets.s3.amazonaws.com/2017/12/15/14/49/22/a743acd8-6522-48ce-8700-7b78e59c8bf2/ReACHDeclaration.pdf> (Consultato in data 24/03/2026)

Nell'ambito dell'incremento della condivisione del patrimonio culturale, le istituzioni museali hanno scelto di collaborare con Google Arts & Culture, una piattaforma lanciata quindici anni fa, nel febbraio 2011 dall'azienda informatica Google. Lo scopo principale del progetto promosso dall'azienda statunitense, consiste nella realizzazione di una raccolta di immagini ad altissima definizione di opere d'arte esposte in diversi musei e gallerie a livello mondiale, permettendone la visita virtuale, favorendo così la diffusione del patrimonio storico-artistico anche al pubblico impossibilitato a raggiungerlo fisicamente.³⁵⁷ Tra i partner principali figurano diversi musei e gallerie d'arte di fama internazionale quali la Tate Gallery di Londra, il Metropolitan Museum of Art di New York, gli Uffizi fiorentini, i Musei Capitolini a Roma e il Van Gogh Museum di Amsterdam.

Anche il Victoria and Albert Museum si è servito di questa piattaforma per rendere maggiormente fruibili le sue celebri *Cast Courts*: nel 2018 alla riapertura delle gallerie, è stata aggiunta una nuova sezione intitolata “Galleria dell'Interpretazione” che indaga le tecniche di produzione passate, presenti e future della copia attraverso l'esposizione di due facsimili in 3D di alcune sculture presenti in museo, ovvero del *Ritratto di una giovane donna* (1450-1500), opera dello scultore Andrea dell'Aquila (vissuto nel XV secolo), il cui originale è conservato presso il Museo di Berlino e una *copia della Testa di un vecchio uomo barbuto* (1761), del francese Augustin Pajou (1730-1809). Questi due facsimili provengono dalla collezione permanente di copie digitali, che conta più di 16.000 oggetti.³⁵⁸ Le *Digital Cast Courts* possono considerarsi la risposta del XXI secolo alle gallerie d'arte poiché garantiscono l'accessibilità al patrimonio culturale ad appassionati e studiosi e contribuiscono in maniera significativa all'educazione e alla valorizzazione dell'identità culturale servendosi delle nuove tecnologie digitali, oggi risorse sempre più valide.³⁵⁹ Secondo la studiosa Francesca Torello, si tende spesso a pensare che i musei siano luoghi perennemente immutabili nel tempo, non è così, infatti il museo per sopravvivere necessita di evolversi costantemente rispetto alla società che lo circonda. Non cambia soltanto l'istituzione ma anche il nostro rapporto con gli oggetti contenuti in esso: l'impatto dei media digitali non comporta soltanto un miglioramento

³⁵⁷ Google Arts & Culture <https://artsandculture.google.com/> (Consultato in data 2/05/2026)

³⁵⁸ Digital Cast Courts V&A

<https://artsandculture.google.com/story/the-digital-cast-courts-scan-the-world/4QXBJCggrqAAYO?hl=en> (Consultato in data 2/05/2026)

³⁵⁹ Patterson A., *Two dimensions among three: museum photography in the V&A's refurbished Cast Courts*, in *What Photographs Do: The making and remaking of museum cultures*, edited by Edwards E., Ravilious E., UCL Press, 2022, p. 225 <https://www.jstor.org/stable/j.ctv2kg15j9.18> (Consultato in data 14/05/2026)

o una diversa modalità di fruizione di quello che vediamo, ma dà l'opportunità di ripensare totalmente le associazioni consolidate e gli attributi degli oggetti in un museo.³⁶⁰

In occasione della mostra *A World of Fragile Parts* (28 maggio-27 novembre 2016), curata da Brendan Cormier e Danielle Thom³⁶¹, svolta presso il Padiglione di Arti Applicate all'Arsenale della Biennale di Venezia del 2016, Il Victoria and Albert Museum ha contribuito prendendo parte a quest'esibizione che esplorava le minacce alla tutela del patrimonio mondiale e approfondiva come la produzione di copie potesse essere uno strumento utile alla conservazione degli oggetti d'arte. Copie e scansioni digitali si sono rivelate un mezzo per salvaguardare la cultura da minacce tra le quali il cambiamento climatico, atti terroristici e il turismo massivo, oltre a rappresentare una modalità alternativa di fruizione dei siti storici. Per quanto concerne la realizzazione di copie, il V&A ha una lunga esperienza alle spalle: nel XIX secolo fu responsabile della produzione ed esposizione presso le *Cast Courts*, di calchi in gesso di importanti capolavori artistici a beneficio di studenti e del pubblico locale impossibilitato a recarsi personalmente in Europa. Le collezioni di calchi conobbero una vasta diffusione in Europa e in America nel corso del diciannovesimo secolo ma con l'avvento del XX secolo, mutò l'opinione nei confronti della copia, non più considerata uno strumento utile all'apprendimento, e per questo motivo vennero distrutte numerose collezioni. I calchi museali sopravvissuti costituiscono oggi una grande risorsa, in quanto in alcuni casi rappresentano l'unica testimonianza di un'opera perduta. La mostra ha cercato di rispondere ad alcuni interrogativi derivanti dall'evoluzione tecnologica che ha permesso lo sviluppo di nuove modalità di produzione di copie: in che modo è possibile distinguere una copia cattiva da una ben fatta? Come è possibile coordinare la produzione di copie d'arte a livello globale rendendola inclusiva? Quando è legittimo produrre una copia?³⁶²

La mostra ha permesso di indagare 200 anni di riproduzione di manufatti culturali, esponendo oggetti tra cui un facsimile della già citata Convenzione per la promozione della riproduzione universale delle opere d'arte (1867), insieme ad alcuni dei più significativi progetti contemporanei che hanno utilizzato la copia come strategia conservativa. Alcuni hanno risposto direttamente alla crisi, come la riproduzione 3D di un segmento dell'Arco Trionfale

³⁶⁰ Torello F., *Plaster Casts, Augmented. Architecture in the Museum and the Impact of Digital Media*, in "RA. Revista de Arquitectura", num.24-2022, Pamplona, Spagna p. 197
https://www.academia.edu/114519799/_Plaster_casts_augmented_Architecture_in_the_museum_and_the_impact_of_digital_media (Consultato in data 14/05/2026)

³⁶¹ La Biennale di Venezia 2016
<https://www.labiennale.org/en/architecture/2016/biennale-architettura-2016-reporting-front>
(Consultato in data 13/05/2026)

³⁶² La Biennale di Venezia 2016 <https://www.vam.ac.uk/articles/la-biennale-di-venezias-2016>
(Consultato in data 13/05/2026)

distrutto dall'organizzazione terroristica ISIS a Palmira nel 2015, realizzata dall'Istituto di Archeologia Digitale. Altri, come la replica scansionata in scala 1:1 di un rifugio del campo profughi di Calais, opera dello Studio Sam Jacob, hanno evidenziato la fragilità non soltanto degli oggetti e delle strutture materiali, ma anche della vita umana, elevando la copia allo status di monumento scultoreo.³⁶³ Anche Factum Arte ha preso parte a questo progetto, essendo sempre stata impegnata a tutelare il patrimonio culturale attraverso l'impiego delle più attuali tecnologie digitali ad alta risoluzione per la scansione di siti archeologici e manufatti in tutto il mondo. La Fondazione ha proposto una riproduzione di un pannello proveniente dalla Basilica di San Petronio a Bologna, fresato su resina e marmo a partire dai dati registrati in precedenza per la mostra in questione. Oltre a questo facsimile, sono state realizzate tre versioni di Paolina Borghese come Venere vincitrice (1805-1808) di Antonio Canova in tre materiali differenti, resina, vetro e cera dando prova della capacità di trasformazione dei materiali nella creazione di nuove forme espressive. È stato inoltre inviato il Busto in bronzo dorato di Stephen Rubin, registrato dallo scanner impiegato da Factum per la realizzazione di modelli digitali in 3D.³⁶⁴

Secondo quanto espresso da Brendan Cormier, nel saggio introduttivo al catalogo della mostra, il patrimonio culturale è quotidianamente sottoposto a danneggiamenti e in questo acceso dibattito, le copie emergono come una possibile soluzione. Le copie risultano essere però un argomento controverso: molti le considerano una minaccia all'autenticità, troppe copie, secondo questa teoria, finirebbero per sminuire il fascino dell'originale, anche se in realtà, mettere le riproduzioni in competizione con il materiale di partenza è insensato, poiché le copie sono uguali, ma diverse, dotate di un'esistenza autonoma rispetto all'originale. Secondo l'autore, il ricorso alla copia non intende mettere in discussione la profonda aura delle opere d'arte originali, infatti non vi è alcuna prova di un suo declino nell'immaginario collettivo: potendo scegliere tra originali e copie, l'originale vince sempre, lo dimostrarono i risultati di un recente studio condotto dai docenti della City University of New York Jesse Prinz e Angelika Seidel, che ha coinvolto un gruppo di partecipanti ai quali è stato chiesto di immaginare la celebre Gioconda (1503-1506) di Leonardo da Vinci ridotta in cenere e l'esistenza di una sua copia perfetta. Potendo scegliere se vedere le ceneri o la copia, alla fine

³⁶³ A World of Fragile Parts <https://share.google/DgiOZPvath3jVD9m> (Consultato in data 13/05/2026)

³⁶⁴ Factum Foundation <https://share.google/wEO8icinWotzqiJjG> (Consultato in data 13/05/2026)

l'80% dei partecipanti ha scelto le ceneri nonostante l'impossibilità di distinguerle.³⁶⁵ Applicare questo pregiudizio all'intero panorama della conservazione porterebbe a risultati disastrosi, in quanto qualsiasi aggiunta, modifica o restauro a un oggetto culturale risulterebbe come una violazione dell'aura dell'originale. In un mondo fragile, dove tutto è destinato a svanire, va presa una decisione: ricorrere al potenziale creativo delle copie, oppure rimpiangere quanto perduto.³⁶⁶

Secondo quanto espresso da Antonia Putzger nel suo testo *The Legitimacy of Substitute Copies in the Visual Arts*, appare evidente che un'etica della copia non possa e non debba fornire decisioni predeterminate riguardo tutti i potenziali casi di perdita o sostituzione di un manufatto artistico. Il ricorso alla copia e alla sostituzione non dovrebbe essere categoricamente escluso per motivi etici o estetici, ma potrebbe rivelarsi la scelta migliore dopo un'attenta considerazione dello stato materiale e la natura di un'opera d'arte, nonché la valutazione dell'interesse pubblico e accademico a preservarla. Nei casi in cui l'originale sia soggetto a disgregazione e deterioramento, soprattutto nel caso il suo aspetto formale integrale o il suo funzionamento tecnico costituissero elementi importanti per la comprensione dell'opera, la sua sostituzione con una copia potrebbe rivelarsi una scelta obbligata per garantirne la conservazione.³⁶⁷

Alcuni grandi musei non si affidano solamente a ditte esterne per la produzione di copie delle opere contenute all'interno delle loro collezioni, ma spesso sono dotati di un laboratorio interno in grado di realizzarle autonomamente. È il caso del Museo del Louvre di Parigi, il quale produce copie d'arte di altissima qualità, specialmente calchi in gesso di statue e stampe dettagliate, attraverso dei laboratori strettamente collegati al museo definiti *Atelier du Louvre*. La loro attività risulta essere fondamentale per la corretta gestione e conservazione delle opere d'arte: vengono create repliche dettagliate per esposizioni, per motivi di studio e indagini conservative con l'ausilio di tecniche sia tradizionali che moderne.

Les Ateliers d'Art de la Réunion des musées nationaux (RMN) - Grand Palais, riunisce il laboratorio di scultura [Fig.7] e di calcografia del museo, entrambi fondati parallelamente al

³⁶⁵ Cormier B., *Against a Pile of Ashes* saggio introduttivo al catalogo della mostra “*A World of Fragile Parts*” La Biennale di Venezia 15 Mostra Internazionale di Architettura, Venezia 2016. <https://www.vam.ac.uk/blog/projects/against-a-pile-of-ashes> (Consultato in data 13/05/2026)

³⁶⁶ Ibidem

³⁶⁷ Putzger, A., *The Legitimacy of Substitute Copies in the Visual Arts*. Jahrbuch Für Recht Und Ethik / Annual Review of Law and Ethics, vol. 26, 2018, p. 85 <https://www.jstor.org/stable/48746537>. (Consultato in data 14/05/2026)

Louvre durante gli anni della Rivoluzione francese, alla fine del Settecento. Questi forniscono servizi per tutti i musei sparsi sul territorio francese, tra cui il Louvre o il Musée d'Orsay, per le scuole d'arte, le fondazioni e per i collezionisti privati, che necessitano di riproduzioni certificate, calchi e restauri accurati.³⁶⁸ Fondata nel 1797, la *Chalcographie du Louvre* si occupa della conservazione e della stampa di una collezione di diverse migliaia di lastre di rame incise. Un tempo ospitati presso il Palazzo del Louvre, gli *Ateliers d'art du Grand Palais* si trovano attualmente a Saint-Denis, a nord di Parigi. Artigiani specializzati realizzano stampe a partire da lastre originali risalenti al periodo compreso tra il XVII e il XX secolo e in quanto custodi di un'arte antica, preservano e tramandano competenze ormai in disuso. Per questo motivo, il laboratorio della *Chalcographie du Louvre* è riconosciuto oggi come una vera e propria accademia per questa tipologia di professione artistica.³⁶⁹

Arielle Lebrun è la specialista alla direzione *de l'atelier de moulage de la Réunion des musées nationaux – Grand Palais* e nel suo articolo pubblicato sulla rivista online *In Situ*, ha spiegato come la collezione di stampi conservata all'interno del laboratorio, ripercorra l'intera storia della scultura, illustrando l'arte a partire dalla preistoria fino al XX secolo, abbracciando l'antichità (orientale, egizia, greca, romana, etrusca e gallo-romana), il Medioevo e il Rinascimento, per quanto riguarda territori come Francia, Italia, Inghilterra e Nord Europa.³⁷⁰ Dalla fine del Rinascimento, la tradizione del calco permise l'insegnamento artistico e rese possibile la trasmissione delle grandi opere classiche dell'arte umana: sovrani, mecenati e artisti si circondarono di fedeli riproduzioni di opere antiche, modelli artistici universali basati su sculture greche e romane. Il sovrano Francesco I (1494-1547) istituì questa tradizione presso la corte di Francia, a Fontainebleau e commissionò numerose stampe in Italia con l'obiettivo di trasmettere agli artisti di corte gli insegnamenti dei principali maestri. Sotto il regno di Luigi XIV (1638-1715), l'Accademia Reale di Pittura e Scultura diffuse il pensiero estetico e l'insegnamento attraverso i calchi in gesso dei più grandi capolavori classici, i quali costituirono la principale fonte di emulazione e ispirazione per intere generazioni di artisti.³⁷¹ Nel 1794, venne ufficialmente fondato il laboratorio di calchi in gesso del Louvre per preservare questo prezioso patrimonio e successivamente, nel 1895, il laboratorio e la

³⁶⁸ Laboratori d'arte del Grand Palais Rmn <https://ateliers.grandpalaisrmn.fr/fr> (Consultato in data 24/03/2026)

³⁶⁹ Ibidem

³⁷⁰ Lebrun A., “*Les moules, les modèles et la production de l'atelier de moulage de la Rmn-GP aujourd'hui*”, in *In Situ* [Online], n. 28 | 2016, 14/03/2016, <http://journals.openedition.org/insitu/12627>; (Consultato in data 24/03/2026)

³⁷¹ Ibidem

conservazione delle sue collezioni furono affidati all'Assemblea dei Musei Nazionali. Il laboratorio di stampaggio del RMN-GP possiede oggi, un'importante collezione di stampi e modelli, composta da 12.000 stampi e 6.000 modelli: questa collezione è cresciuta nel corso del tempo grazie a diverse campagne di realizzazione di impronte da originali conservati nei musei, nonché attraverso l'acquisizione di diverse collezioni di stampi (Belle Arti, Arti Decorative, Museo di Scultura Comparata, Museo dei Monumenti Francesi, ecc.).

Oggi gli Ateliers sono impegnati nella produzione di calchi, sculture in bronzo, gesso e altre resine attraverso l'utilizzo di stampi risalenti a oltre un secolo fa, provenienti da collezioni storiche. L'obiettivo principale del loro lavoro è quello di rendere l'arte accessibile al pubblico attraverso riproduzioni di alta qualità, collaborando con esperti in materia di conservazione e restauro attivi nei musei francesi.

In questo capitolo è stato possibile osservare come la copia abbia costituito, fin dall'antichità, uno strumento essenziale per l'apprendimento dell'arte tanto in ambito accademico quanto in quello individuale. Oggi la copia risulta essere non soltanto un valido strumento didattico ma garantisce anche la salvaguardia del patrimonio storico-artistico, sempre più vasto e fragile in una realtà oggi più che mai, sempre più complessa. La protezione del patrimonio nazionale risulta essere fondamentale e qualora le opere originali andassero distrutte a causa di conflitti bellici, rivoluzioni o calamità naturali, l'utilizzo delle nuove tecnologie, l'archiviazione dei dati inerenti alle opere e gli stampi degli Ateliers ne garantirebbero la ricostruzione: celebre è l'esempio dell'*Angelo sorridente* (1236-1245) della Cattedrale di Saint-Remi a Reims, vittima del bombardamento tedesco nel settembre del 1914, la cui ricostruzione è stata possibile solo grazie all'utilizzo di un calco in gesso prebellico conservato nel Museo dei Monumenti Francesi, istituzione che offre una vasta panoramica del patrimonio architettonico e scultoreo francese.³⁷² Il *Musée National des Monuments*, rinnovato e riarredato, è stato riaperto presso il Palais de Chaillot di Parigi nel 1993. Inizialmente aperto nel 1880 come Museo di Scultura Comparata, in seguito si è fuso con lo Studio di Calchi in Gesso del Louvre con lo scopo di promuovere la superiorità dell'architettura e della scultura francese. Oggi, offre ai visitatori la possibilità di osservare e confrontare frammenti architettonici di monumenti medievali che, in alcuni casi, non esistono più a causa della guerra o del deterioramento.³⁷³

³⁷² Sito ufficiale Museo dei Monumenti Francesi

<https://www.citedelarchitecture.fr/en/article/monumental-sculpture> (Consultato in data 26/03/2026)

³⁷³ Born P., *The Canon Is Cast: Plaster Casts in American Museum and University Collections*, in "Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America, Fall 2002, Vol. 21, n. 2, 2002 p. 11 <http://www.jstor.org/stable/27949200>. (Consultato in data 14/05/2026)

CAPITOLO 3

LA COPIA DIGITALE NELL'ARTE

3.1 Distinzione tra manufatto digitale e replica analogica

Per opera digitale, si intende un'opera frutto dell'ingegno avente caratteristiche di originalità e creatività richieste dalla legge, che presenta i requisiti per poter essere riprodotta in forma digitale, senza la necessità di un supporto fisico. Produrre e immagazzinare copie aggiuntive di un manufatto digitale ha un costo minimo, quasi nullo e garantisce una diffusione territoriale estremamente ampia. È necessario specificare però, che per essere definita tale, deve avere un formato per cui possa essere fruibile in tutte le sue parti a prescindere dal tipo di supporto e l'autore deve espressamente definire la forma digitale quale unico mezzo per la circolazione dell'opera.³⁷⁴

Ci sono alcuni elementi che differenziano l'opera d'arte materiale da quella digitale quali la presenza o assenza del supporto materiale, la visibilità per via della presenza o meno della componente materica, la riproducibilità e lo stesso processo creativo. L'arte analogica, solitamente possiede un supporto fisico, tangibile, che può essere di diversi materiali come legno, bronzo, gesso o tela. L'opera originale si caratterizza come unica, spesso frutto di un processo creativo molto lungo, complesso e la replica analogica di un'opera, la produzione di copie, comporta spesso alcune variazioni rispetto all'originale. L'artefatto fisico in questione possiede una materialità naturale che viene apprezzata per le sue imperfezioni organiche, è soggetta all'invecchiamento nel tempo e occupa una posizione specifica in uno spazio fisico che può essere all'interno di un museo o di una galleria d'arte. L'arte digitale invece, non è tangibile, risiede all'interno di un supporto informatico e necessita di uno schermo o di un dispositivo esterno per essere resa visibile. Il termine “arte digitale” si riferisce a quell'ampia e stratificata produzione di opere artistiche che vede l'impiego dei media digitali come parte essenziale del processo creativo e di presentazione: ciò include una vasta gamma di mezzi espressivi come la pittura digitale, la modellazione 3D, la fotografia digitale e le installazioni

³⁷⁴ Treccani [https://www.treccani.it/enciclopedia/opera-digitale_\(Lessico-del-XXI-Secolo\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/opera-digitale_(Lessico-del-XXI-Secolo)/) (Consultato in data 29/03/2026)

interattive. A differenza delle forme d'arte tradizionali, l'arte digitale sfrutta computer, software e altri strumenti digitali per creare, manipolare e presentare contenuti artistici.³⁷⁵

La Digital Art è un'arte fluida, in continuo mutamento poiché strettamente legata all'evoluzione tecnologica e alla società in cui essa opera.³⁷⁶

Per opera digitalizzata si intende la trasformazione di un'immagine, di un documento in formato digitale, leggibile da un computer e avente un ampio raggio di circolazione e riproduzione.³⁷⁷ Secondo la giornalista Federica Minio, quando si parla di diritto d'autore, è necessario distinguere le opere tutelate dal Codice dei Beni Culturali (Decreto Legislativo n. 42 del 22 gennaio 2004 e successive modificazioni) e quelle protette dalla Legge Autore (legge n. 633 del 22 aprile 1941 e successive modifiche). Possono definirsi beni culturali quei beni mobili e immobili che presentano un "interesse culturale" che può essere di natura storica, archeologica, etnoantropologica, artistica, archivistica e bibliografica, ad esclusione di opere appartenenti ad artisti viventi o la cui esecuzione non risalga a oltre settanta anni.³⁷⁸ La digitalizzazione può essere intesa come un'operazione volta alla valorizzazione del patrimonio culturale, in quanto ne promuove la conoscenza e ne assicura le migliori condizioni per la sua fruizione, rendendola accessibile anche alle persone diversamente abili.³⁷⁹ La digitalizzazione della cultura è stata promossa dalla Commissione Europea a partire dall'agosto del 2006 attraverso la creazione di piattaforme online dove il patrimonio potesse essere liberamente condiviso. Un esempio è Europeana (European union's digital platforms for cultural heritage)³⁸⁰, nella quale è possibile trovare oltre 50 milioni di documenti digitali relativi al patrimonio culturale di circa 3700 biblioteche, poli museali, gallerie e archivi provenienti da tutta Europa,³⁸¹ mentre a livello nazionale la Digital Library-Istituto Centrale per la

³⁷⁵ Kennedy K. R., Smith K., *Introduction to Digital Art*, College of Lemoore, Lemoore California 2024, p. 16

³⁷⁶ Paul C., *Digital Art*, Thames&Hudson, Londra 2015, p. 7

³⁷⁷ Treccani [https://www.treccani.it/enciclopedia/digitalizzazione_\(Enciclopedia-dei-ragazzi\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/digitalizzazione_(Enciclopedia-dei-ragazzi)/) (Consultato in data 7/05/2026)

³⁷⁸ Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio D.Lgs. 42/2004, articolo 2 comma 2, 10 e 11 <https://www.altalex.com/documents/codici-altalex/2014/11/20/codice-dei-beni-culturali-e-del-paesaggi-o#tit1> (Consultato in data 7/05/2026)

³⁷⁹ Ivi, articolo 6

<https://www.altalex.com/documents/codici-altalex/2014/11/20/codice-dei-beni-culturali-e-del-paesaggi-o#tit1> (Consultato in data 7/05/2026)

³⁸⁰ Europeana <https://www.europeana.eu/it> (Consultato in data 26/05/2026)

³⁸¹ Misti M., *La fruibilità in rete del patrimonio culturale: un'analisi per il futuro*, in "Archeomatica" (Roma), novembre 2009, Vol. 0, p. 49 <https://www.yumpu.com/it/document/read/68638588/archeomatica-numero-zero-2009/12> (Consultato in data 20/05/2026)

Digitalizzazione dei Beni Culturali³⁸², nata nel 2019, è una struttura del Ministero italiano della Cultura (MiC) che si occupa di coordinare, supportare, censire e dare direttive agli archivi, alle biblioteche e ai musei in materia di digitalizzazione. Si occupa di curare il coordinamento e promuovere programmi di digitalizzazione del patrimonio culturale di competenza del Ministero. A tale scopo, attraverso tavoli tecnici appositamente istituiti, elabora il Piano nazionale di digitalizzazione del patrimonio culturale (PND) e ne cura l'attuazione, oltre a esprimere pareri vincolanti su ogni iniziativa del Ministero in materia.³⁸³ Il Piano nazionale di digitalizzazione del patrimonio culturale (PND)³⁸⁴ costituisce la visione strategica con la quale il Ministero della Cultura, d'intesa con le Regioni, intende promuovere e organizzare il processo di trasformazione digitale nel quinquennio 2022-2026 nei diversi settori dell'ecosistema culturale, rivolgendosi alle istituzioni museali, agli archivi, alle biblioteche, alle soprintendenze, agli istituti e ai luoghi della cultura pubblici che conservano, tutelano, gestiscono e/o valorizzano beni culturali. Costituisce inoltre, il contesto strategico, intellettuale e tecnico di riferimento per la realizzazione degli obiettivi del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR), approvato nel 2021.³⁸⁵ Il PND mira a cogliere l'opportunità offerta dal digitale per la creazione di un sistema infrastrutturale dei servizi in grado di incrementare la domanda e ampliare l'accessibilità al patrimonio digitale a diverse tipologie di utenti, al fine di migliorare l'inclusione culturale e garantire una maggiore collaborazione tra le comunità scientifiche anche a livello internazionale.³⁸⁶ In linea con le direttive del Ministero, la piattaforma CulturaItalia³⁸⁷ svolge un ruolo centrale nella raccolta, organizzazione e diffusione dei contenuti culturali digitali, quali libri, fotografie, dipinti provenienti da istituti culturali pubblici e privati, favorendo l'accessibilità del patrimonio e la

³⁸² Digital Library Ministero della Cultura <https://digitallibrary.cultura.gov.it/chi-siamo/> (Consultato in data 10/06/2026)

³⁸³ Ibidem

³⁸⁴ Ministero della cultura Istituto centrale per la digitalizzazione del patrimonio culturale – Digital Library, *PIANO NAZIONALE DI DIGITALIZZAZIONE DEL PATRIMONIO CULTURALE (2022-2023) Documento di sintesi, Versione 1.1*, p. 2
https://digitallibrary.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2023/04/PND-DocumentoDiSintesi_V1_1_2023.pdf (Consultato in data 10/06/2026)

³⁸⁵ PNRR <https://pnrr.cultura.gov.it/> (Consultato in data 10/06/2026)

³⁸⁶ Ministero della cultura Istituto centrale per la digitalizzazione del patrimonio culturale – Digital Library, *PIANO NAZIONALE DI DIGITALIZZAZIONE DEL PATRIMONIO CULTURALE (2022-2023) Documento di sintesi, Versione 1.1*, p. 4
https://digitallibrary.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2023/04/PND-DocumentoDiSintesi_V1_1_2023.pdf (Consultato in data 10/06/2026)

³⁸⁷ CulturaItalia <https://www.culturaitalia.it/> (Consultato in data 7/05/2026)

cooperazione tra istituzioni culturali attraverso standard condivisi e tecnologie digitali avanzate.³⁸⁸

Sulla scia della crescente digitalizzazione del patrimonio culturale, si inserisce la riflessione sulle opere d'arte digitali certificate da tecnologia *blockchain* e da appositi software volti a garantirne l'autenticità. A questo proposito, sono state organizzate mostre, che hanno previsto non tanto l'esposizione delle opere originali quanto quella dei DAW, i *Digital Art Work*³⁸⁹, ovvero riproduzioni digitali in scala 1:1 realizzate attraverso l'uso di una tecnologia sviluppata dalla startup specializzata in innovazione digitale, Cinello srl³⁹⁰, con sede a Milano. Il DAW, consiste in un multiplo digitale, protetto da brevetto internazionale, di un capolavoro della storia dell'arte. Tra gli esempi noti figurano: *Il Tondo Doni* (1505-1506) di Michelangelo Buonarroti, *La Nascita di Venere* (1485) di Sandro Botticelli (1445-1510), o la *Pala di Brera* (1472-1474) di Piero della Francesca (1412-1492), che viene riprodotto digitalmente in serie limitata, successivamente autenticato, numerato e certificato garantendone così la protezione tramite la crittografia digitale a più livelli di sicurezza.³⁹¹ Ogni *Digital Art Work* viene creato con il consenso del museo possessore dell'originale e può definirsi originale, anche se una replica in quanto la tecnologia stessa possiede un livello di sicurezza tale da rendere l'opera unica e irriproducibile, impedendo qualsiasi tentativo di duplicazione e diffusione non autorizzata.³⁹²

Sempre legata a Cinello, Save the Artistic Heritage³⁹³ è un'organizzazione non-profit fondata nel 2018, la cui missione consta nel preservare e promuovere il patrimonio artistico italiano e internazionale attraverso la distribuzione di edizioni digitali limitate, autenticate e brevettate dei maggiori capolavori provenienti da grandi istituzioni museali come le Gallerie degli Uffizi, la Pinacoteca di Brera, il Museo di Capodimonte e la Pinacoteca Ambrosiana. In quanto associazione culturale, si occupa di organizzare mostre pubbliche e private in tutto il

³⁸⁸ Minio F., *La digitalizzazione delle opere d'arte tra beni culturali e diritto d'autore*, in "Artribune", 9/01/2020
<https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/diritto/2020/01/digitalizzazione-beni-culturali-diritto-autore/> (Consultato in data 29/03/2026)

³⁸⁹ Commissione Cultura della Camera dei Deputati 2020, *La valorizzazione del patrimonio artistico attraverso il digitale. Il caso Cinello, l'azienda digital che può aiutare i nostri musei*
https://www.camera.it/application/xmanager/projects/leg18/attachments/upload_file_doc_acquisiti/pdf/s/000/007/782/Cinello_documentazione_depositata.pdf (Consultato in data 18/05/2026)

³⁹⁰ Cinello srl <https://cinello.com/> (Consultato in data 7/05/2026)

³⁹¹ Cinello sito web <https://cinello.com/page/about-cinello> (Consultato in data 29/03/2026)

³⁹² Minio F., *La digitalizzazione delle opere d'arte tra beni culturali e diritto d'autore*, in "Artribune", 9/01/2020
<https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/diritto/2020/01/digitalizzazione-beni-culturali-diritto-autore/> (Consultato in data 29/03/2026)

³⁹³ Save the Artistic Heritage <https://savetheartisticheritage.org/> (Consultato in data 7/05/2026)

mondo con l'obiettivo di offrire ai musei nuove opportunità per raccogliere fondi per la gestione delle loro collezioni. Le edizioni digitali fornite dall'associazione sono limitate, numerate e autenticate, protette da un sistema crittografico internazionale, offrendo così ai musei la possibilità di incrementare le fonti di reddito destinate alla conservazione, accessibilità e gestione del patrimonio culturale. Secondo il giurista Lorenzo Casini, va ricordato che il tema della riproduzione di immagini e delle opere d'arte non è legato solamente all'ambito della tutela e della valorizzazione economica ma è uno strumento di promozione dello sviluppo della cultura.³⁹⁴

Grazie alla tecnologia brevettata da Cinello, partner tecnologico dell'associazione, è possibile creare edizioni digitali certificate a tiratura limitata che consentono ai musei di allestire mostre senza necessità di spostare le opere originali, spesso troppo fragili e preziose per essere prestate. Le opere in questione possono essere utilizzate per gestire mostre al di fuori dell'istituzione che custodisce l'opera originale o in sostituzione di opere temporaneamente in prestito. Inoltre, l'utilizzo di queste opere digitali non soltanto protegge e valorizza le opere originali, ma riduce le emissioni di anidride carbonica derivanti dalle tradizionali modalità di prestito d'arte legate al trasporto su strada o aereo, in quanto le copie digitali certificate non necessitano di una movimentazione fisica.³⁹⁵ Numerosi intellettuali, tra i quali Francis Haskell³⁹⁶ e Cesare Brandi, hanno espresso il loro disappunto rispetto ai continui prestiti di opere d'arte originali per mostre non rilevanti dal punto di vista scientifico, evidenziando come questi siano deleteri a livello conservativo e costituiscano spesso la causa di danneggiamenti irreversibili.³⁹⁷

Nell'aprile del 2019 la Pinacoteca Ambrosiana ha prestato la celebre *Canestra di frutta* di Caravaggio (1597-1600) per la mostra dell'artista presso Palazzo Reale. Il museo è stato in grado di sostituire temporaneamente l'assenza dell'opera grazie all'opera digitale creata da Save the Artistic Heritage. Nel dicembre del 2024, la collaborazione tra Save the Artistic Heritage e la Pinacoteca di Brera ha reso possibile la fruizione dello *Sposalizio della Vergine di Raffaello* (1504) a Londra, quando l'originale non ha mai lasciato le mura della Pinacoteca di Brera se non durante le due guerre mondiali per motivi di sicurezza. La copia digitale è

³⁹⁴ Casini L., *Riprodurre il patrimonio culturale? I “pieni” e i “vuoti” normativi*, Aedon (ISSN 1127-1345), fascicolo 3, settembre-dicembre 2018, p. 6 (DOI: 10.7390/92254)

³⁹⁵ Save the Artistic Heritage sito web <https://savetheartisticheritage.org/#page-what-we-do> (Consultato in data 29/03/2026)

³⁹⁶ Haskell F., *La nascita delle mostre: i dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira, Milano 2008, p. 93

³⁹⁷ Brandi C., *Le mostre ahimè (1968)*, in *Il patrimonio insidiato. Scritti sulla tutela del paesaggio e dell'arte*, a cura di Capati M., Editori Riuniti, Roma 2001, p. 395

stata esposta in occasione della prestigiosa mostra organizzata dalla Royal Academy che celebrava l'anno 1504 come data cruciale del Rinascimento italiano, offrendo così una rara opportunità di ammirare quest'opera iconica al di fuori delle mura del museo milanese.³⁹⁸ Nel maggio del 2021, le Gallerie degli Uffizi hanno venduto un DAW raffigurante il celebre *Tondo Doni* (1505-1506) di Michelangelo [Fig.8] per 170,000 dollari ad un acquirente privato, evidenziando come questa nuova tipologia di mercato possa contribuire all'incremento delle risorse economiche delle istituzioni museali.³⁹⁹ la vendita della serigrafia digitale in edizione limitata ha fruttato al museo un incasso di 70.000 euro, grazie all'accordo tra le parti che prevedeva una liquidazione agli Uffizi da parte dell'azienda di una somma pari al 50% del ricavo netto del prezzo di vendita.⁴⁰⁰ Nell'ambito della digitalizzazione e vendita delle opere d'arte, un ulteriore esempio è rappresentato da LaCollection⁴⁰¹, una startup francese con sede a Parigi, nata nel settembre 2021. Si tratta della piattaforma di arte digitale certificata dai più grandi musei del mondo che ha collaborato con grandi enti culturali quali il British Museum di Londra, fondato nel 1753 come primo museo nazionale pubblico a livello mondiale, il Leopold Museum di Vienna e il Museum of Fine Arts di Boston per la creazione e la vendita di copie digitali certificate, Non Fungible Token in edizione limitata dei maggiori capolavori dell'arte. Il British Museum è stato uno dei primi partner a collaborare con LaCollection nel settembre 2021: la mostra svolta presso il museo, intitolata *Hokusai: The Great Picture Book of Everything* (30 settembre 2021-30 gennaio 2022)⁴⁰², curata da Alfred Haft, ha presentato una collezione di 103 disegni originali a pennello dell'artista giapponese, realizzati tra il 1820 e 1840 per un'enciclopedia illustrata mai pubblicata, oltre ad aver esposto la celebre *Grande Onda* e diversi oggetti utili alla comprensione del complesso processo produttivo delle sue stampe xilografiche. In occasione di questa esposizione sono state tokenizzate più di 250 opere del pittore giapponese Katsushika Hokusai (1760-1849), tra cui

³⁹⁸ Rampini R., *Capolavori d'arte troppo fragili, a farli scoprire al mondo ci Pensano le copie digitali...*, nel "Quotidiano Nazionale", 12/02/2026

<https://www.quotidiano.net/speciali/eventi-e-fiore/capolavori-troppo-fragili-a-farli-scoprire-nel-mondo-ci-pensano-le-copie-digitali-e-i-musei-ci-ringraziano-1e9871e1> (Consultato in data 29/03/2026)

³⁹⁹ *The Uffizi Gallery just sold a Michelangelo NFT for 170,000 and now is quickly minting more Masterpieces* from its Collection, in "artnet", 14/05/2021

<https://news.artnet.com/art-world/uffizi-gallery-michelangelo-botticelli-nfts-1969045> (Consultato in data 7/05/2026)

⁴⁰⁰ Damiani C., *Certification and preservation of artworks in digital environments*, in "JLIS.it" vol. 13, n. 2 (May 2022), p.196 (DOI: 10.36253/jlis.it-467)

⁴⁰¹ La Collection sito ufficiale <https://www.lacollection.io/> (Consultato in data 18/05/2026)

⁴⁰² Sito ufficiale mostra *Hokusai: The Great Picture Book of Everything* <https://www.britishmuseum.org/exhibitions/hokusai-great-picture-book-everything> (Consultato in data 18/05/2026)

La Grande Onda di Kanagawa (1830-1833) in due edizioni.⁴⁰³ L'anno successivo le due istituzioni hanno collaborato nuovamente trasformando in NFT venti acquerelli del pittore e incisore inglese Joseph Mallord William Turner (1775-1851)⁴⁰⁴, parte integrante della collezione del British Museum.⁴⁰⁵ Un ulteriore progetto di questo tipo è stato *Timeless Reflections*⁴⁰⁶ (16 maggio-26 maggio 2022) la collaborazione tra LaCollection, le Poste austriache e il Leopold Museum di Vienna che ha permesso, la realizzazione di ventiquattro NFT di opere del celebre espressionista austriaco Egon Schiele (1890-1918)⁴⁰⁷ tra cui *l'Autoritratto con pianta di lanterna cinese* (1912) e *Ritratto di Wally Neuzil* (1912). Tra i capolavori interessati figurava *Il dipinto di Leopold Czihakczek al pianoforte* (1907), opera proveniente da una collezione privata e riscoperta dopo un secolo, risalente ai primi anni di attività del pittore, restaurata e tokenizzata prima che l'originale venisse esposta al museo.⁴⁰⁸ Il direttore del museo viennese, Hans-Peter Wipplinger ha dichiarato che il ricavato della vendita degli NFT sarebbe servito per il restauro, la conservazione e l'acquisto di opere d'arte per l'ampliamento della collezione permanente del museo, custode della più vasta raccolta di opere d'arte moderna austriaca.

La mostra svoltasi negli Stati Uniti, intitolata *French Pastels Treasures from the Vault* (30 giugno 2018-6 gennaio 2019) ha offerto l'opportunità di ammirare i pastelli di dieci artisti francesi, provenienti dalle collezioni del Museum of Fine Arts di Boston e da una collezione privata, tra i quali Edgar Degas (1834-1917), Claude Monet (1840-1926) e Pierre-Auguste Renoir (1841-1919).⁴⁰⁹ Queste opere estremamente delicate, vengono esposte solo per pochi mesi ogni decennio poiché il pastello risulta essere una tecnica ipersensibile alla luce, in quanto la polvere non viene trattata con resina o vernice per impedirne lo sbiadimento.

A partire da questa esposizione, in cooperazione con LaCollection, nel luglio 2022 è stata creata la sezione "French Pastels" contenente ventiquattro pastelli di celebri artisti

⁴⁰³ La Collection Katsushika Hokusai <https://www.lacollection.io/fine-art/hokusai> (Consultato in data 18/05/2026)

⁴⁰⁴ La Collection William Turner <https://www.lacollection.io/fine-art/turner> (Consultato in data 18/05/2026)

⁴⁰⁵ Rizzi F., *To wake the morn and sentinel the night. Arte digitale e NFT*, Grandi S., (a cura di) in "ARTYPE, Aperture sul contemporaneo", vol. 16, 2023, Dipartimento delle Arti- Università di Bologna p. 86 (DOI: 10.6092/unibo/amsacta/7267)

⁴⁰⁶ *Leopold Museum, Timeless Reflections. The original Egon Schiele NFT collection* (5/05/2022) <https://www.leopoldmuseum.org/en/press/news/1249/TIMELESS-REFLECTIONS-THE-ORIGINAL-EGON-SCHIELE-NFT-COLLECTION> (Consultato in data 18/05/2026)

⁴⁰⁷ La Collection Egon Schiele <https://www.lacollection.io/fine-art/schiele> (Consultato in data 18/05/2026)

⁴⁰⁸ Ibidem

⁴⁰⁹ Mostra MFA Boston *French Pastels Treasures from the Vault* (30 June 2018- January 6, 2019) <https://www.mfa.org/exhibitions/french-pastels> (Consultato in data 18/05/2026)

impressionisti, dando vita a una nuova modalità di fruizione dei dipinti, senza danneggiarli tramite la realizzazione degli NFT e i fondi ricavati dalla vendita della collezione sono stati destinati allo studio e al restauro di due dipinti di Degas presenti nella collezione del MFA: il doppio *ritratto Edmondo e Therese Morbilli* (circa 1865) e *Padre di Degas che ascolta Lorenzo Pagans suonare la chitarra* (1869-72).⁴¹⁰ Durante il mese di agosto LaCollection e il MFA hanno realizzato una mostra fisica della collezione digitale *NFT French Pastels* (29 luglio-28 agosto 2022) in Francia, presso la città natale di Monet, Giverny, che ha visto l'esposizione dei celebri pastelli attraverso gli schermi⁴¹¹ [Fig.9].

3.1.1 NFT e Blockchain

Quando si parla di NFT e *blockchain* non si fa riferimento a una semplice copia di un file digitale, ma a una proprietà certificata e immutabile che negli ultimi anni ha cambiato il mondo dell'arte, dando vita a un mercato collezionistico alternativo a quello tradizionale. Il termine inglese *Non-Fungible Token (NFT)* fa riferimento, non tanto a un'opera d'arte in sé, quanto a una modalità di assicurazione dell'unicità dell'arte digitale al collezionista attraverso il rilascio di un certificato digitale di proprietà unico e non trasferibile. Secondo la definizione data dall'Enciclopedia Treccani, un NFT può definirsi «un certificato digitale non duplicabile che attesta l'originalità e la proprietà univoca di un bene fisico o digitale, registrata su un file crittografato inalterabile (che utilizza tecnologia *blockchain*) contenente al suo interno metadati utili all'identificazione e descrizione».⁴¹² Il primo protocollo simile alla *blockchain* fu inaugurato negli anni '80 dall'informatico e crittografo americano David Chaum e venne sviluppato ulteriormente negli anni '90 da Stuart Haber e W. Scott Stornetta.⁴¹³ Una svolta significativa si verificò nel 2008, quando una persona (o più persone) nota come Satoshi Nakamoto progettò la prima *blockchain* decentralizzata⁴¹⁴: la novità principale risiede nel

⁴¹⁰ MFA Boston and LaCollection.io Offer NFT Collection of Rarely Seen 19th-Century French Impressionist Pastels

<https://www.mfa.org/press-release/mfa-boston-and-lacollectionio-offer-nft-collection> (Consultato in data 18/05/2026)

⁴¹¹ La Collection, *Rarely seen French Pastels from the Museum of Fine Arts, Boston, travel to Giverny* (4/08/2022)

<https://lacollection.medium.com/rarely-seen-french-pastels-from-the-museum-of-fine-arts-boston-travel-to-giverny-b02476275d34> (Consultato in data 18/05/2026)

⁴¹² Definizione NFT <https://www.treccani.it/enciclopedia/non-fungible-token/> (Consultato in data 29/03/2026)

⁴¹³ Stublić H., Bilogrivić M., Zlodi G., *Blockchain and NFTs in the Cultural Heritage Domain: A Review of Current Research Topics*, in "Heritage" 2023, vol. 6, p. 3801

(<https://doi.org/10.3390/heritage6040202>)

⁴¹⁴ Ibidem

fatto che non sia più necessaria l'intermediazione di nessuna terza parte nel processo di vendita delle opere d'arte digitali, in quanto la tecnologia *blockchain* ha automatizzato il processo. Una *blockchain* si definisce come un database distribuito le cui voci sono raggruppate in blocchi, concatenati in ordine cronologico, la cui integrità è garantita dalla crittografia. Lo studioso Eugene Ch'ng, afferma che le opere d'arte originali e gli oggetti del patrimonio culturale possono essere riprodotti in diversi modi, attraverso copie digitali, copie 3D, fotografie, calchi e che le loro copie vengono utilizzate per rendere le opere accessibili a un pubblico più ampio. Tuttavia, egli individua il problema nella natura stessa delle copie digitali, che possono essere a loro volta condivise senza autorizzazione e non possono essere distinte dalla copia originale: in questo caso la *blockchain* rende possibile determinare la proprietà e l'identità della prima copia originale e può essere utilizzata per l'archiviazione permanente della documentazione digitale del patrimonio culturale, specialmente se il materiale originale rischia il deterioramento.⁴¹⁵ Le *blockchain*⁴¹⁶ possono essere impiegate per archiviare e certificare qualsiasi dato in totale sicurezza, in quanto ogni blocco è dotato di un codice numerico che lo identifica in maniera univoca e come ulteriore livello di sicurezza è presente un problema matematico complesso da risolvere, ma semplice da verificare, detto *Proof of Work* (PoW).⁴¹⁷ Occorre considerare quindi cosa può essere associato a un NFT: il token può fare riferimento sia ad un bene nativo digitale che ad un bene fisico digitalizzato⁴¹⁸, quello che importa al collezionista è assicurarsi l'originale, che non sempre presenta un valore artistico intrinseco ma che acquista valore attraverso l'aura digitale che lo circonda. Gli NFT non solamente attestano la proprietà delle opere d'arte digitali ma hanno dato vita ad un nuovo mercato d'arte legato alla storia di internet come il primo SMS della storia⁴¹⁹, il primo *tweet*⁴²⁰, i meme più popolari o il codice del *World Wide Web* venduto dal suo stesso inventore

⁴¹⁵ Ch'Ng, E. *The First Original Copy and the Role of Blockchain in the Reproduction of Cultural Heritage*. in "Presence: Teleoperators and Virtual Environments", 2019, vol. 27, n. 1, pp. 151–162 (DOI: 10.1162/PRES_a_00313)

⁴¹⁶ Quaranta D., *Surfing with Satoshi*, Arte, Blockchain e NFT, Postmedia Books, Milano 2021 pp. 15-16

⁴¹⁷ Catalano D., *Una breve introduzione alla tecnologia Blockchain e agli NFT*, in Promises and Perils of NFT, DLT and AI in managing IPRs (a cura di) Pennisi R., Vessia F., Giappichelli editore, Torino 2026 p. 4

⁴¹⁸ Damiani C., *Certification and preservation of artworks in digital environments*, in "JLIS.it" vol. 13, no. 2 (May 2022), p. 197 (DOI: 10.36253/jlis.it-467)

⁴¹⁹ Lichene R., *Venduto all'asta il primo SMS della storia come NFT per mila euro: il ricavato andrà in beneficenza* in "Corriere della Sera", 21/12/2022 <https://www.corriere.it/tecnologia/dicembre/venduto-asta-primo-sms-storia-come-nft-milaeuro-ricavato-andra-beneficenza-eabe--ec-aca-bdd.shtml> (Consultato in data 20/04/2026)

⁴²⁰ Lana A., *Il primo tweet della storia va all'asta: costa 2,5 milioni di dollari*, in "Corriere della Sera", 9/03/2021

Tim Berners Lee.⁴²¹ Il concetto tradizionale di originalità, autenticità, copia e replica assumono nuovi significati nell'ambito del digitale e molte opere vendute come NFT non hanno alcuna pretesa di essere intese come originali.⁴²² Il critico d'arte e scrittore britannico John Berger (1926-2017) a proposito della riproducibilità tecnica, sottolinea come questa, dopo aver distrutto l'aura originaria, abbia contribuito alla creazione del suo sostituto attraverso la moltiplicazione e distribuzione dell'immagine originale. Più un'immagine circola più acquista visibilità e incrementa il suo valore: un valore che non si riversa sulle copie ma si concentra sull'originale, l'unico il cui valore giustifica la sua moltiplicazione e circolazione.⁴²³ Secondo il professor Boris Groys, nell'ambito del digitale non è possibile distinguere copia e originale, non esiste differenza tra un file digitale e il suo duplicato, né a livello di codice né in quello di visualizzazione.⁴²⁴ Il paradosso dell'immagine digitale è il fatto che questa trovi nel momento della sua esecuzione il proprio *hic et nunc* (qui e ora) che, secondo Walter Benjamin, rappresenta l'elemento primario per la definizione dell'aura di un oggetto.⁴²⁵ Come già accennato in precedenza attraverso l'analisi delle collaborazioni con LaCollection, molte istituzioni museali storiche hanno scelto di affidarsi a piattaforme digitali e farsi spazio all'interno del nuovo mercato degli NFT: il celebre museo russo Hermitage, nell'agosto del 2021 ha scelto di collaborare con Binance⁴²⁶, la piattaforma di scambio di criptovalute più grande al mondo per volume di transazioni, per l'organizzazione di un'asta intitolata *Your token is kept in the Hermitage* (31 agosto 2021-7 settembre 2021)⁴²⁷ che prevedeva la vendita di NFT in edizione limitata, copie digitali firmate dal Direttore Generale del Museo Statale dell'Hermitage Mikhail Piotrovsky, di alcuni dei più importanti capolavori esposti nella collezione permanente del museo. La serie di opere realizzata ha incluso riproduzioni digitali della *Madonna Litta* (1490) di Leonardo da Vinci, *Giuditta* (1504) di Giorgione, *Il cespuglio*

https://www.corriere.it/tecnologia/21_marzo_09/primi-tweet-storia-va-all-asta-ora-costa-25-milioni-dollari-4a19c7ca-80ba-11eb-b4d9-f9ad19747109.shtml (Consultato in data 29/03/2026)

⁴²¹ Lisanti V., *NFT e (mercato dell') arte: analisi e criticità del nuovo collezionismo digitale* in Parole chiave nuova serie di "Problemi del socialismo", Carocci editore, 2023, p. 186

⁴²² Ibidem

⁴²³ Quaranta D., *Surfing with Satoshi, Arte, Blockchain e NFT*, Postmedia Books, Milano 2021 p. 84

⁴²⁴ Groys B., *In the Flow. L'arte nell'epoca della sua riproducibilità digitale*, Postmedia Books, Milano 2018 p. 9

⁴²⁵ Quaranta D., *Surfing with Satoshi, Arte, Blockchain e NFT*, Postmedia Books, Milano 2021 pp. 109-110

⁴²⁶ Rizzi F., *To wake the morn and sentinel the night. Arte digitale e NFT*, Grandi S., (a cura di) in "ARTYPE, Aperture sul contemporaneo", vol. 16, 2023, Dipartimento delle Arti- Università di Bologna pp. 85-86 (DOI: 10.6092/unibo/amsacta/7267)

⁴²⁷ *Binance NFT Launches Premium NFT Collection by The State Hermitage Museum: Featuring Tokenized Artworks of Leonardo da Vinci & More* (30/08/2021) <https://www.binance.com/en/support/announcement/detail/2bebd933495c4fe6aac535a5b2f27bf8> (Consultato in data 20/05/2026)

di lillà (1889) di Vincent Van Gogh, *Composizione VI* (1913) di Vasilij Kandinsky, padre dell'astrattismo e *Angolo del giardino di Montgeron* (1876-1877) di Claude Monet. Di ogni opera digitale sono state create due copie NFT: una è stata conservata presso il Museo Statale dell'Hermitage, mentre la seconda è stata venduta all'asta sul marketplace NFT, permettendo al museo di guadagnare complessivamente 444.500 dollari.⁴²⁸

Questa tipologia di progetti ha messo in evidenza la novità apportata dalla tecnologia *blockchain* e NFT nella modifica dell'approccio al patrimonio culturale, fornendo una maggiore accessibilità al mondo dell'arte attraverso la creazione di nuove modalità di fruizione, frutto della continua evoluzione tecnologica nell'era digitale. La copia museale non annulla il valore dell'oggetto artistico e non va intesa come inganno, al contrario ne trasforma la natura materiale, creando uno strumento utile alla diffusione della conoscenza, ridefinendo così il rapporto tra spettatore, l'opera d'arte originale e il suo contesto storico. Grazie al progresso tecnologico oggi i musei non soltanto hanno modo di creare copie fisiche di opere d'arte, ma si servono anche di gemelli digitali e copie uniche certificate di capolavori artistici per motivi di studio, esposizione e preservazione dal rischio di danneggiamento permanente. Istituzioni come il British Museum, il Leopold Museum e il Museo Statale dell'Hermitage hanno scelto di affidarsi a queste nuove risorse digitali al fine di garantire un maggiore accesso alle collezioni museali e ottenere una nuova fonte di guadagno per il mantenimento, il restauro e l'ampliamento del patrimonio culturale materiale. Secondo Raffaella Folgieri e Alessandro Giuseppe Buda, i token non fungibili (NFT) rappresenterebbero una grande opportunità per i musei, poiché permetterebbero loro sia di monetizzare le opere d'arte tradizionali che le performance, aumentando in questo modo i profitti e offrendo, allo stesso tempo, ai visitatori l'opportunità di "possedere" preziosi pezzi del patrimonio culturale.⁴²⁹ Secondo i due autori, l'uso degli NFT come mezzo per la raccolta di denaro potrebbe essere interpretato anche come un processo di sensibilizzazione verso la necessità di fondi per la conservazione dell'eredità storico-artistica attraverso la "democratizzazione" del possesso di un'opera d'arte. Infatti, chi acquista NFT non necessariamente deve disporre di grandi somme di denaro, per questo motivo i musei potrebbero decidere di immettere sul mercato NFT a

⁴²⁸ *Results of the “Your token is kept in the Hermitage” auction* in “The Hermitage News” (8/09/2021) https://www.hermitagemuseum.org/news/news_197_21?lng=en (Consultato in data 20/05/2026)

⁴²⁹ Folgieri R., Buda A., (2022). *NFTs In Museums And Cultural Heritage: Opportunities and Challenges* https://www.researchgate.net/publication/377242156_NFTs_In_Museums_And_Cultural_Heritage_Opportunities_and_Challenges (Consultato in data 26/05/2026)

basso costo, rivolgendosi, in questo modo, anche al pubblico appassionato che avrebbe la possibilità di fornire un sostegno economico concreto al patrimonio culturale.⁴³⁰

3.1.2 NFT e Crypto Art

La questione dell'autenticità risulta essere un elemento fondamentale per il mercato dell'arte: il valore economico di un'opera, oltre al valore estetico, è strettamente legato alla sua veridicità. Un'opera d'arte viene considerata tale solo quando risulta in possesso dei requisiti di unicità, originalità e autorialità. Una soluzione a questa problematica è stata offerta dall'impiego della tecnologia NFT su *blockchain*, in particolar modo nel caso della *Crypto Art*, anche detta arte crittografica: quest'ultima è una categoria di arte legata alla tecnologia *blockchain* e fa riferimento a opere digitali pubblicate direttamente su di essa, sotto forma di NFT, il quale rende possibile la proprietà, il trasferimento e la vendita in modo sicuro e tracciabile.⁴³¹ Secondo quanto espresso dall'artista Sergio Scalet a proposito della *Crypto Art*:

La crypto arte è uno dei pochi movimenti artistici di questo millennio che parla il linguaggio del suo tempo; permette ai nuovi linguaggi di espressione digitale di avere un mercato veloce, pulsante e su misura sulla nuova generazione di collezionisti. Le opere di crypto art rimangono infinitamente riproducibili e visibili a tutti, ma solo il collezionista acquirente possiede ciò che l'artista definirà l'originale, il segno unico e certificato dell'opera. Ovviamente il collezionista deve accettare la prospettiva di possedere un'opera digitale e non un oggetto fisico da appendere al muro.⁴³²

Ciò che ha suscitato sin da subito scalpore in merito a questa tipologia di opere, è stato il valore economico attribuito all’NFT, un valore superiore a quello delle opere degli Antichi Maestri: emblematico è stato il caso della vendita della prima opera originale digitale attraverso la casa d'aste Christie's, si tratta di *Everydays: The First 5000 Days* opera dell'artista americano Mike Winkelmann, in arte Beeple, costata al nuovo proprietario Vignesh Sundaesan un investitore di NFT più di 69 milioni di dollari⁴³³ [Fig.10]. L'opera

⁴³⁰ Ibidem

⁴³¹ Franceschet M., Colavizza G., Smith T., Finucane B., Ostachowski M. L., Scalet S., Perkins J., Morgan J., Hernandez S., *Crypto art: A decentralized view*, in “arXiv.org”, 9/06/2019, p. 3 <https://arxiv.org/abs/1906.03263> (Consultato in data 29/04/2026)

⁴³² Franceschet M., Colavizza G., Smith T., Finucane B., Ostachowski M., Scalet S., Perkins J., Morgan J., Hernández S., *Crypto art: A decentralized view*. 9/06/2019, p. 6 (DOI:10.48550/arXiv.1906.03263)

⁴³³ Bucolo M., *Venduta all'asta da Christie's un'opera d'arte digitale per 69 milioni di dollari* in “Artribune”, 12/03/2021.

<https://www.artribune.com/professionisti-e-professionisti/mercato/2021/03/vendita-asta-christies-opera-arte-digitale-69-milioni-dollari/> (Consultato in data 29/03/2026)

consiste in un mosaico digitale composto da immagini, cinquemila per la precisione, che Bleeple ha pubblicato su internet, una al giorno, a partire dal 1 maggio 2007 e può essere intesa come un album dei suoi lavori, la testimonianza della sua evoluzione artistica.⁴³⁴

Questa nuova tipologia di mercato è nata nel periodo pandemico del 2020 e ha suscitato grandi aspettative nei confronti della tecnologia *blockchain*, in grado di garantire l'indipendenza dell'artista ora autonomo nella vendita delle opere d'arte: aspettative che sono state presto deluse a causa dell'allineamento al mercato tradizionale, perdendo così l'aspetto legato all'autonomia.⁴³⁵ Secondo diversi studiosi, oltre alle perplessità legate alla sostenibilità economica del mercato degli NFT, si sommano quelle legate alla sua sostenibilità ecologica in quanto gli NFT per esistere hanno bisogno di un processo di calcolo decentralizzato che protegge, verifica ed elabora le transazioni legate alle criptovalute chiamato *minig*. È stato riscontrato che questo processo è molto dispendioso in termini energetici perché consuma un elevato livello di energia non sostenibile, legata ai combustibili fossili.⁴³⁶ la stessa criptovaluta *Ether* produce il triplo delle emissioni prodotte dal colosso Meta, gruppo responsabile del controllo dei social network quali Facebook, Instagram, Messenger e Whatsapp.⁴³⁷

Ci sono stati diversi casi di opere digitali vendute a cifre incredibili, come quello di *The Merge*⁴³⁸ dell'artista Pak veduta nel dicembre 2021 a 91,8 milioni di dollari sulla piattaforma Nifty Gateway: l'opera è stata strutturata dall'artista per ridurre l'offerta nel tempo, quando i collezionisti si scambiavano e univano i frammenti, il numero totale di NFT diminuiva, aumentando teoricamente il valore della massa combinata. *CryptoPunk #5822*⁴³⁹ [Fig.12] costato 23,7 milioni di dollari nel 2022, costituisce l'NFT più costoso e raro della collezione CryptoPunks [Fig.11], considerata la pietra miliare del collezionismo digitale, creata dalla compagnia Larva Labs nel 2017: dei 10.000 personaggi tokenizzati, in stile pixel 24×24 creati

⁴³⁴ Rizzi F., *To wake the morn and sentinel the night. Arte digitale e NFT*, Grandi S., (a cura di) in "ARTYPE, Aperture sul contemporaneo", vol. 16, 2023, Dipartimento delle Arti- Università di Bologna p. 61 (DOI: [10.6092/unibo/amsacta/7267](https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/7267))

⁴³⁵ Lisanti V., *NFT e (mercato dell') arte: analisi e criticità del nuovo collezionismo digitale* in Parole chiave nuova serie di "Problemi del socialismo", Carocci editore, 2023, p. 188

⁴³⁶ Truby J., Brown R. D., Dahdal A., Ibrahim I., *Blockchain, climate damage, and death: Policy interventions to reduce the carbon emissions, mortality, and net-zero implications of non-fungible tokens and bitcoin*, in "Energy Research & Social Science", in <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/SX?via=ihub>, (Consultato in data 21/04/2026)

⁴³⁷ Lisanti V., *NFT e (mercato dell') arte: analisi e criticità del nuovo collezionismo digitale* in Parole chiave nuova serie di "Problemi del socialismo", Carocci editore, 2023 p. 190

⁴³⁸ Masturzo C., *È un'opera NFT di Pak la più costosa di un artista vivente?* in "Artribune" (9/12/2021) <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/mercato/2021/12/nft-pak-piu-costosa/> (Consultato in data 20/05/2026)

⁴³⁹ Damiani C., *Certification and preservation of artworks in digital environments*, in "JLIS.it" vol. 13, no. 2 (May 2022), p. 196 (DOI: [10.36253/jlis.it-467](https://doi.org/10.36253/jlis.it-467))

da un apposito algoritmo, questo alieno blu rappresenta il pezzo più ambito della collezione,⁴⁴⁰ poiché non esistono due opere uguali e ogni CryptoPunk può essere ufficialmente di proprietà di una singola persona. Secondo Domenico Quaranta, questo progetto ha portato una generazione di potenziali collezionisti a comprendere e apprezzare la possibilità di attribuire l'idea di autenticità e scarsità a un bene digitale e a considerarlo un valido investimento.⁴⁴¹

Un gruppo di studiosi dell'Università di Zagabria ha compiuto una serie di studi sull'impiego della tecnologia *blockchain* e NFT per la conservazione e gestione del patrimonio culturale e ha individuato diversi vantaggi, quali: l'archiviazione a lungo termine migliorata e potenziata dei documenti digitali; la possibilità di garantire l'integrità, l'immutabilità, l'autenticazione e la provenienza di oggetti, materiali e documenti digitali; la possibilità di migliorare e semplificare le attività amministrative e velocizzare i prestiti di opere d'arte e documenti, oltre la condivisione di materiali, strumenti e servizi tra istituzioni e utenti. Queste nuove tecnologie garantirebbero una maggiore affidabilità e completezza del catalogo online e permetterebbero la progettazione e gestione delle collezioni sulla *blockchain*; fornirebbero una verifica più accurata della provenienza, dell'attribuzione, dell'autenticità e della proprietà di opere d'arte e oggetti culturali oltre a incrementare la condivisione di essi.⁴⁴² Sono state certamente individuate criticità dovute all'inquinamento ambientale derivante dal grosso impiego energetico da parte degli NFT, sono state inoltre evidenziate problematiche relative alla sicurezza del portafoglio digitale e le restrizioni governative circa il riconoscimento di alcune tipologie di criptovalute⁴⁴³ ma nonostante ciò, il gruppo di studiosi ha evidenziato come la costruzione di fiducia attraverso l'impiego tecnologie *blockchain* contribuirà certamente a rafforzare la posizione di archivi, biblioteche, musei e altre istituzioni del patrimonio culturale come fornitori di informazioni affidabili nell'ambiente informativo globale. Per raggiungere questo scopo e realizzare progetti e ricerche scientifiche di qualità,

⁴⁴⁰ Rizzi F., *To wake the morn and sentinel the night. Arte digitale e NFT*, Grandi S., (a cura di) in "ARTYPE, Aperture sul contemporaneo", vol. 16, 2023, Dipartimento delle Arti- Università di Bologna p. 57 ([DOI: 10.6092/unibo/amsacta/7267](https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/7267))

⁴⁴¹ Quaranta D., *Surfing with Satoshi, Arte, Blockchain e NFT*, Postmedia Books, Milano 2021 p. 144

⁴⁴² Stublić H., Bilogrivić M., Zlodi G. Blockchain and NFTs in the Cultural Heritage Domain: A Review of Current Research Topics, in "Heritage" 2023, vol. 6, p. 3814 (<https://doi.org/10.3390/heritage6040202>)

⁴⁴³ Ivi, p. 3815

risulta però essenziale, fornire una formazione adeguata agli scienziati e professionisti del settore del patrimonio culturale in merito alla tecnologia *blockchain*.⁴⁴⁴

Si è tentato di dimostrare come gli NFT siano uno strumento in grado di giocare ruoli differenti all'interno del mercato dell'arte: essendo capaci di attestare l'autenticità dell'opera a cui sono collegati, sia nel caso questa presenti un supporto fisico, sia se si tratti di un esemplare di Crypto Art, rendono più semplice l'individuazione dei detentori che vantano diritti sull'opera. I token consentono di tracciare i passaggi di proprietà dell'opera e permettono la registrazione di informazioni riguardanti l'oggetto facilitando la creazione e gestione di cataloghi a enti museali e archivi e possono considerarsi una forma di investimento, perché consentono l'accesso a questo nuovo mercato artistico a piccoli investitori che normalmente sarebbero esclusi.⁴⁴⁵

La tecnologia *blockchain*, oltre a dare vita a collezioni di arte digitale, ha permesso di creare un'intelligenza artificiale in grado di realizzare opere d'arte in maniera autonoma, quasi fosse un artista in carne e ossa.

3.1.3 Botto Project

Tra gli esempi più significativi di questa convergenza tra *blockchain* e intelligenza artificiale vi è Botto, un progetto che ha attirato l'attenzione del mondo artistico per il suo peculiare modello creativo e decisionale.

Botto, è il frutto del lavoro dell'artista tedesco Mario Klingemann, esperto in IA e algoritmi per l'indagine di sistemi neurali, cioè modelli computazionali ispirati alle reti neuronali del cervello umano. Si tratta di un robot capace di creare e vendere immagini online modificando nel tempo la sua metodologia di lavoro grazie al confronto diretto con la comunità digitale⁴⁴⁶ [Fig.13]. Botto è un robot-artista che è stato creato l'8 ottobre 2021, con l'aiuto del collettivo software ElevenYellow, per approfondire le modalità di lavoro dell'intelligenza artificiale:

⁴⁴⁴ Stublić H.; Bilogrivić M.; Zlodi G. *Blockchain and NFTs in the Cultural Heritage Domain: A Review of Current Research Topics*, in "Heritage" 2023, vol. 6, p. 3816 (<https://doi.org/10.3390/heritage6040202>)

⁴⁴⁵ D'Onofrio M., *Il ruolo degli NFT nella tutela e nella circolazione delle opere d'arte*, in Perini M. (a cura di) *La tutela dei diritti nell'era della riproduzione artistica digitale*. Atti del Convegno tenutosi presso il Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università degli Studi di Siena il 19 aprile 2024, 2025 Firenze University Press and U Siena PRESS, p. 151 (DOI: 10.36253/979-12-215-0702-7)

⁴⁴⁶ Barale A., *NFT e nuove opportunità per gli artisti (umani e non): l'esempio di Botto*. *Il Mercato dei non fungible tokens tra arte, moda e gamification* a cura di Allegra Canepa, Milano:Milano University Press 2024 p. 109

attraverso la tecnologia *blockchain* è possibile creare delle DAO ovvero delle organizzazioni decentralizzate amministrate dal software e governate dai finanziatori del progetto,⁴⁴⁷ i quali rappresentano per Botto la comunità di riferimento alla quale, settimanalmente, propone i suoi lavori e vengono scelti quelli da destinare alla vendita esclusivamente sotto forma di NFT. La comunità in questione, non solo è responsabile della selezione delle opere ma costituisce anche il metro di giudizio sul quale Botto adegua il proprio stile di lavoro indipendentemente dalla volontà del suo creatore umano.⁴⁴⁸ Attraverso l'introduzione di *smart contract*, contratti registrati sulla *blockchain* contenenti informazioni circa il loro utilizzo, è possibile garantire l'autenticità di ogni informazione mantenendo questa tecnologia autonoma rispetto a qualsiasi intervento esterno. Queste piattaforme digitali di scambio legate al mondo degli NFT, quali Super Rare, OpenSea o Crypto.com NFT con il tempo hanno adottato modalità simili a quelle utilizzate delle tradizionali gallerie d'arte, affidando a curatori esperti la scelta delle opere da vendere, organizzando aste e garantendo le *royalties* agli autori delle opere, ma nonostante ciò, si sono configurate come un ottimo centro di aggregazione per gli artisti.⁴⁴⁹ OpenSea, nata nel 2017, può definirsi il primo e più grande mercato di riferimento globale per la compravendita di qualsiasi tipologia di NFT, mentre SuperRare si occupa soltanto di opere d'arte digitali uniche in edizione singola: per essere ammesso alla piattaforma, l'artista deve compilare una domanda, attendere in una lista d'attesa ed essere scelto da un apposito team curatoriale che si occuperà della pubblicazione delle opere presentate in un catalogo per l'acquisto sotto forma di NFT.⁴⁵⁰

Nell'era post-digitale, secondo la studiosa Carolina Fernández-Castrillo, è importante focalizzarsi sull'idea di co-creazione come aspetto stimolante dell'AI Art odierna:

Al di là della riconsiderazione di categorie obsolete – come "artista", "curatore", "pubblico" e l'opera d'arte stessa – o delle nuove sfide in termini di diritti di proprietà, è il ritorno alla sperimentazione – nel senso più ampio e multidirezionale del termine – a determinare l'attuale AI Art. Ancor più, la

⁴⁴⁷ Quaranta D., *Surfing with Satoshi, Arte, Blockchain e NFT*, Postmedia Books, Milano 2021 p. 54

⁴⁴⁸ Botto sito web ufficiale <https://botto.com/> (Consultato in data 29/03/2026)

⁴⁴⁹ Barale A., *NFT e nuove opportunità per gli artisti (umani e non): l'esempio di Botto*. Il Mercato dei non fungible tokens tra arte, moda e gamification a cura di Allegra Canepa, Milano:Milano University Press 2024 p. 111

⁴⁵⁰ Rizzi F., *To wake the morn and sentinel the night. Arte digitale e NFT*, Grandi S., (a cura di) in "ARTYPE, Aperture sul contemporaneo", vol. 16, 2023, Dipartimento delle Arti- Università di Bologna pp. 82-83 (DOI: [10.6092/unibo/amsacta/7267](https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/7267))

democratizzazione dell'interazione tra esseri umani e macchine è un fattore chiave e senza precedenti che ha caratterizzato il campo artistico post-digitale.⁴⁵¹

Quello che differenzia le opere prodotte da Botto da alcune immagini di cui sono stati venduti gli NFT è il fatto che le opere del robot di Klingemann possono mutare nel tempo grazie al costante confronto con il pubblico: Botto crea delle frasi in maniera casuale, attraverso l'utilizzo di un IA capace di generare testi, successivamente trasforma la frase in immagine e ogni settimana ne seleziona 350 immagini e le sottopone al giudizio del suo pubblico, tenendo sempre in considerazione i gusti della comunità e la necessità di proporre sempre qualcosa di nuovo.⁴⁵² Per l'artista, il fatto che Botto sia autonomo nella produzione artistica e che le immagini scelte dalla comunità votante siano diverse da quelle che avrebbe scelto personalmente rappresenta un pregio,⁴⁵³ in quanto l'arte prodotta da Botto non è influenzata dal suo giudizio ma è il risultato della collaborazione tra l'intelligenza artificiale e l'essere umano.⁴⁵⁴ Nell'ambito dei dibattiti sulla digitalizzazione, le opere d'arte basate su IA e tecnologie emergenti offrono l'occasione per interrogarsi sui concetti di autorialità, creatività e influenza in questa nuova epoca sempre più tecnologica: è necessario chiedersi se una macchina possa effettivamente sviluppare uno stile, che cosa significa curare collettivamente un progetto e chi possa effettivamente definirsi un artista a tutti gli effetti.⁴⁵⁵

In conclusione, gli NFT hanno rappresentato una novità all'interno del mercato artistico ma hanno anche sollevato interrogativi in merito al valore artistico dell'opera, all'importanza attribuita alla sostenibilità economica e ambientale e all'eccessiva intromissione del mondo finanziario in quello dell'arte.

⁴⁵¹ Fernández-Castrillo C., *The AI Work of Art in the Age of Its Co-Creation*, in "Magazine" Vol. 4 n. 2 19/12/2023, Edizioni Ca' Foscari, p. 380 (DOI:10.30687/mag/2724-3923/2023/01/008)

⁴⁵² Leon H., *Botto speaks: an interview with an AI Artist*, in "SuperRare Magazine", 18/02/2022 <https://superrare.com/magazine/2022/02/18/botto-speaks-an-interview-with-an-ai/> (Consultato in data 29/03/2026)

⁴⁵³ Barale A., *NFT e nuove opportunità per gli artisti (umani e non): l'esempio di Botto. Il Mercato dei non fungible tokens tra arte, moda e gamification* a cura di Allegra Canepa, Milano:Milano University Press 2024 p. 113

⁴⁵⁴ Fernández-Castrillo C., *The AI Work of Art in the Age of Its Co-Creation*, in "Magazine" Vol. 4 n. 2 19/12/2023, Edizioni Ca' Foscari, p. 374 (DOI: 10.30687/mag/2724-3923/2023/01/008)

⁴⁵⁵ Botto sito web ufficiale <https://botto.com/> (Consultato in data 29/03/2026)

3.2 L'utilità del digitale nella salvaguardia del patrimonio culturale: interventi di digitalizzazione

In ambito nazionale, sono presenti diverse realtà che operano attivamente per la salvaguardia del patrimonio culturale, tra queste la Fondazione Federico Zeri. Istituita nel 1999 a Bologna, in quanto centro di ricerca e formazione specialistica, si occupa prettamente della conservazione e diffusione della documentazione utile allo studio della Storia dell'arte: le collezioni originarie nel tempo sono state incrementate grazie a varie donazioni di importanti raccolte librerie e fotografiche che, insieme all'acquisto di volumi per la biblioteca, hanno aumentato il patrimonio della Fondazione oggi composto da oltre 455.000 fotografie, 55.000 libri e 41.000 cataloghi d'asta. Può essere considerato il più importante archivio relativo all'arte italiana presente nel web, riconosciuto a livello internazionale, con circa 210.000 immagini digitali in costante aumento, aventi come soggetto opere di pittura e scultura italiana e dipinti di natura morta.⁴⁵⁶ Il progetto Zeri&LODe⁴⁵⁷ è un progetto nato in collaborazione con un gruppo di informatici ed esperti in Digital Humanities dell'Università di Bologna che mira a trasformare il catalogo dell'Archivio Fotografico Federico Zeri in Linked Open Data (LOD) per renderli accessibili e utilizzabili dal maggior numero di utenti e applicazioni possibili. La necessità di esporre i dati sotto forma di Linked Open Data si inserisce nel contesto del progetto PHAROS (Photo Archives Online Search), a cui la Fondazione aderisce sin dal 2013, che mira alla creazione di una piattaforma comune per la ricerca su immagini e metadati relativi alle opere d'arte.⁴⁵⁸

PHAROS: The International Association of Photo Archives, attualmente coinvolge quattordici istituzioni di rilevanza internazionale situate negli Stati Uniti e in Europa, depositarie di alcune tra le più significative raccolte fotografiche di interesse storico artistico. È un'associazione internazionale che raccoglie i più importanti archivi fotografici del mondo per la documentazione storico artistica, responsabile dello sviluppo della piattaforma di ricerca chiamata *artresearch.net*⁴⁵⁹, per l'esplorazione dei manufatti artistici e architettonici che riunisce milioni di immagini e dati provenienti da molteplici archivi, offrendo un vasto

⁴⁵⁶ Fondazione Federico Zeri <https://fondazionezeri.unibo.it/it/fondazione/chi-siamo> (Consultato in data 29/04/2026)

⁴⁵⁷ Daquino M., Mambelli F., Peroni S., Tomasi F., Vitali F., *Enhancing semantic expressivity. The Cultural Heritage domain: exposing the Zeri Photo Archive as Linked Open Data*. in "ACM Journal on Computing and Cultural Heritage", vol. 10, n. 4, 2017 pp. 1–21

⁴⁵⁸ Daquino, M., *Photo Archives and Linked Open Data. The Added Value*, in "Open Library of Humanities", vol. 10, 2024, p. 8 (DOI: <https://doi.org/10.16995/olh.15232>)

⁴⁵⁹ PHAROS <https://artresearch.net/resource/:start> (Consultato in data 20/05/2026)

corpus di materiali accuratamente catalogati con infinite possibilità di ricerca. PHAROS è nato per rispondere alla crescente esigenza, avvertita dai direttori della Frick Art Reference Library, del Getty Research Institute, dello Yale Center for British Art e del Courtauld Institute of Art, di rendere pienamente accessibili alle nuove generazioni di studiosi i materiali unici conservati negli archivi fotografici di tutto il mondo, frutto di rigorose ricerche accademiche. Fino ad allora, nessun altro progetto aveva affrontato il desiderio dei ricercatori internazionali di un accesso digitale completo e centralizzato alla ricca documentazione storica di questi archivi, a tal fine, i direttori di questi istituti hanno riunito i membri di numerosi istituti di ricerca internazionali per sviluppare un piano strategico volto alla realizzazione della digitalizzazione delle loro collezioni e al collegamento di tutti i dati per ottenere la massima accessibilità.⁴⁶⁰

Creata grazie all'impiego di tecnologie di intelligenza artificiale e metadati accuratamente organizzati, è il risultato della collaborazione di questi importanti archivi fotografici nel trasformare decenni di catalogazione analogica in una piattaforma dinamica e in continua evoluzione, in grado di rispondere alle pratiche di ricerca contemporanee. Ricercatori, studenti e pubblico avranno accesso gratuito a una risorsa visiva senza precedenti, che potrà comprendere fino a 31 milioni di immagini e coprire secoli di produzione artistica, supportando così, non soltanto la ricerca ma anche la preservazione degli archivi fotografici.⁴⁶¹

In merito alla tutela del patrimonio storico-artistico, un'altra realtà importante è Haltadefinizione, una tech company specializzata in digitalizzazione ad alta definizione, che collabora con importanti istituti culturali italiani come le Gallerie degli Uffizi a Firenze, il Museo del Cenacolo Vinciano e la Pinacoteca di Brera a Milano per la digitalizzazione dei grandi capolavori della storia dell'arte. Offre inoltre, un servizio di assistenza a diversi archivi e biblioteche nazionali, come la Veneranda Biblioteca Ambrosiana a Milano e l'Archivio di Stato di Venezia, per la scansione e condivisione dei materiali documentali e bibliografici. La digitalizzazione del patrimonio artistico è uno strumento utile al monitoraggio dello stato di conservazione dei manufatti artistici, prima e dopo il restauro e consente la pianificazione di interventi conservativi. Le tecnologie impiegate per l'acquisizione dei dati dell'opera sono

⁴⁶⁰ Caraffa C., Pugh E., Stuber T., Wood Ruby L., *PHAROS: A Digital Research Space for Photo Archives*. in "Art Libraries Journal" vol. 45, Special Issue: Photo Archives 1, January 2020, pp. 2–3 (<https://doi.org/10.1017/alj.2019.34>)

⁴⁶¹ Piattaforma di Pharos Artresearch.net <https://fondazionezeri.unibo.it/it/fototeca/attivita/pharos> (Consultato in data 20/05/2026)

certificate dall'Istituto Centrale per il Restauro (ICR) e garantiscono l'integrità dell'opera originale, potendo così operare in totale sicurezza senza temere danneggiamenti. L'utilizzo della tecnologia in gigapixel permette di godere di immagini ad altissima definizione garantendone la fedeltà cromatica, ottime per lo studio dei dettagli con la massima precisione e per la valorizzazione dell'opera stessa, dando all'ente la possibilità di rendere fruibili al vasto pubblico le collezioni d'arte.⁴⁶² La stessa azienda possiede un archivio digitale di oltre 700 opere in gigapixel, considerato tra i più importanti al mondo, contenente opere di eminenti artisti quali Caravaggio, Raffaello, Botticelli, Tiziano e Leonardo da Vinci.⁴⁶³ Questo archivio permette a chiunque fosse impossibilitato a visitare personalmente l'istituzione museale di poter godere di immagini estremamente fedeli all'originale, con dettagli difficilmente visibili a occhio nudo: l'immagine in gigapixel infatti, risulta essere una riproduzione digitale di grandissima risoluzione ottenuta attraverso l'unione di più macrofotografie di dettagli dello stesso soggetto. Alla fine del processo, è possibile fruire di un'immagine composta da miliardi di pixel che permette di ingrandire ogni singolo dettaglio decine di volte mantenendo una definizione altissima e con dettagli invisibili a occhio nudo.⁴⁶⁴ Haltadefinizione è in grado di creare veri e propri facsimili, repliche di grandi capolavori realizzate grazie a un processo di riproduzione 3D all'avanguardia, capace di restituire la cromia e le caratteristiche materiche degli originali, quali pennellate, cretti e tutte le possibili imperfezioni presenti sugli originali. Queste repliche d'arte permettono di superare le difficoltà legate agli spostamenti dell'opera originale dal luogo d'origine, rendendo possibili gli allestimenti di mostre con capolavori altrimenti difficilmente fruibili in uno stesso luogo o di esibire in una mostra tematica opere inamovibili come gli affreschi.⁴⁶⁵ Alcuni dei progetti realizzati dall'azienda in questione hanno riguardato la digitalizzazione dello *Stendardo della Santissima Trinità di Raffaello* (1499), una delle prime opere attribuibili al Maestro, Raffaello Sanzio (1483-1520), presente nella Città di Castello, in provincia di Perugia. L'opera era già stata digitalizzata precedentemente da Haltadefinizione nel maggio del 2021, prima di essere sottoposta a restauro e si è deciso di digitalizzare anche il restauro per permettere agli interessati di indagare da vicino la tecnica impiegata dai restauratori dell'Istituto Centrale per il Restauro, il tratteggio verticale, che ha permesso il ripristino della leggibilità dello *Stendardo* senza nascondere le tracce

⁴⁶² Sito ufficiale Haltadefinizione <https://www.haltadefinizione.com/> (Consultato in data 29/04/2026)

⁴⁶³ Ligas E., Ponzio L., Umattino A., *Tra innovazione e conservazione: i gigapixel in Galleria Nazionale dell'Umbria* in "Archeomatica" (Roma), giugno 2022 Vol. 13 (1), p. 15
<https://www.yumpu.com/it/document/read/67040797/archeomatica-1-2022/1> (Consultato in data 20/05/2026)

⁴⁶⁴ Ibidem

⁴⁶⁵ <https://www.haltadefinizione.com/realizziamo-repliche-darte> (Consultato in data 29/04/2026)

dell'intervento.⁴⁶⁶ Il restauro dell'opera è stato realizzato in occasione della mostra *Raffaello giovane a Città di Castello e il suo sguardo* (ottobre 2020-gennaio 2021), curata da Marica Mercalli e Laura Teza che ha esaminato il periodo di formazione dell'artista, tra il 1499 e il 1504, evidenziando come il pittore si sia svincolato dagli artisti che all'epoca sono stati importanti per la sua formazione come Pietro Perugino (1446-1523), il padre Giovanni Santi (1440/1445-1494), Bernardino di Betto Betti detto Pinturicchio (1454-1513) e Luca Signorelli (1441-1523) e abbia sviluppato il suo stile personale, più legato al Rinascimento. Secondo la curatrice Marica Mercalli, il nuovo intervento di restauro sulle due tele dello *Stendardo della Santissima Trinità*, ha riaperto il dibattito in merito alla reintegrazione delle lacune nei manufatti pittorici: le lacune sono state esaminate singolarmente e l'intera operazione di reintegrazione si è servita di tecnologie virtuali che hanno permesso la realizzazione al computer di tre diversi livelli integrativi. La reintegrazione virtuale ha permesso di programmare le operazioni da effettuare nel rispetto dell'equilibrio tra lacune reintegrabili a tratteggio e lacune trattate cromaticamente.⁴⁶⁷

Secondo gli studiosi Daniele Calisi, Stefano Botta e Alessandro Cannata, oggi più che mai, la fotografia risulta essere uno strumento essenziale per l'analisi e catalogazione del patrimonio mobile e immobile. Gli sviluppi tecnologici degli ultimi decenni hanno portato la documentazione fotografica ad evolversi e trascendere il supporto bidimensionale: le tecniche di rilievo digitale hanno offerto la possibilità di realizzare nuovi tipi di modellazione fotorealistica in grado di sfruttare le foto per replicare ambienti reali in tre dimensioni, creando dei veri e propri gemelli virtuali di manufatti e architetture, repliche digitali utili allo studio, alla gestione e conservazione del patrimonio nel tempo ma anche alla comunicazione e valorizzazione di esso attraverso esperienze immersive in realtà virtuale e aumentata.⁴⁶⁸

Un'importante iniziativa intrapresa nel 2025 e conclusa nell'ottobre 2026, è stata la digitalizzazione integrale della *Basilica di San Francesco d'Assisi* (1228-1253) in Umbria, promossa dalla Custodia Generale del Sacro Convento di San Francesco in collaborazione con

⁴⁶⁶ *Lo Stendardo di Raffaello restaurato e digitalizzato* 24/11/2021

<https://www.haltadefinizione.com/news-and-media/comunicati-stampa/lo-stendardo-di-raffaello-restaurato-e-digitalizzato/> (Consultato in data 29/04/2026)

⁴⁶⁷ Mercalli M., *Il trattamento delle lacune: un problema aperto. Introduzione al restauro dello Stendardo della Santissima Trinità di Città di Castello*, catalogo della mostra a cura di Mercalli M. e Tuzzi L., (Pinacoteca comunale della Città di Castello) *Raffaello giovane a Città di Castello e il suo sguardo*, Silvana Editoriale 2021, p. 145

⁴⁶⁸ Calisi D., Botta S., Cannata A., *Verso un archivio digitale. La fotografia tradizionale e le nuove tecnologie per la costruzione di Digital Twin. FOTOGRAFIA* a cura di Cicalò E., Menchetelli V., Valentino M., PUBLICA Press, Alghero, dicembre 2023 p. 357

Haltadefinizione, in occasione dell'ottavo centenario della morte del Santo.⁴⁶⁹ Le immagini ad alta definizione, i rilievi 3D e la mappatura completa degli apparati decorativi e degli ambienti della Basilica sono stati riuniti all'interno della piattaforma digitale *Preserving Assisi*, appositamente dedicata al fine di valorizzarne la tutela, lo studio attraverso la raccolta di informazioni utili a restauratori e istituzioni per il monitoraggio dello stato di conservazione nel tempo e per garantire l'accesso al patrimonio francescano ad un vasto pubblico.⁴⁷⁰

Un progetto di valorizzazione simile, è stato frutto della cooperazione tra Haltadefinizione e l'Università degli Studi di Roma Tor Vergata che ha portato allo sviluppo di un visore 3D che consente di vedere *Villa d'Este a Tivoli* (1550-1572) a 360° gradi, simulando diverse condizioni di illuminazione storicamente verosimili, permettendo così di comprendere come il ruolo della luce contribuisca all'interpretazione degli spazi affrescati.⁴⁷¹

Il progetto è stato frutto di studi accurati su fonti archivistiche e testuali datate 1569 e 1572, data entro la quale ha avuto luogo la decorazione della prima Sala Tiburtina da parte del pittore Cesare Nebbia (1536-1614): la consultazione di questa documentazione ha permesso di stabilire le condizioni originali di fruizione dell'ambiente, specialmente in termini di illuminazione, permettendo una maggiore comprensione e corretta fruizione degli affreschi. La collaborazione con Haltadefinizione ha portato alla creazione di un modello 3D della Sala Tiburtina, consultabile online, dove l'utente può muoversi e godere degli affreschi illuminati da una lanterna.⁴⁷²

Una grande campagna di digitalizzazione è stata intrapresa a marzo 2023 presso la Galleria Nazionale dell'Umbria con lo scopo di ottenere immagini ad altissima definizione per soddisfare le esigenze di valorizzazione digitale online e offline, di catalogazione e riproduzione, di documentazione per finalità diagnostiche delle opere e per motivi di studio. Per l'occasione sono state impiegate diverse tecnologie oltre al gigapixel, sono state eseguite indagini multispettrali UV e IR e acquisizioni in 3D per la mappatura di statue e oggetti. Le

⁴⁶⁹ Giussano S. P., *Assisi, la luce e il digitale che non trema "Altro non è che di suo lume un raggio": Preserving Assisi, dal terremoto alla tutela* in Hyperborea p. 8

<https://hyperborea.com/thread/preserving-assisi-digitale-gigapixel/> (Consultato in data 20/05/2026)

⁴⁷⁰ Preserving Assisi <https://www.haltadefinizione.com/preservingassisi/> (Consultato in data 29/04/2026)

⁴⁷¹ *La Sala Tiburtina di Villa d'Este in un visore 3D* 21/04/2026

<https://www.haltadefinizione.com/news-and-media/comunicati-stampa/la-sala-tiburtina-di-villa-deste-in-un-visore-3d/> (Consultato in data 29/04/2026)

⁴⁷² Guidi F., *Scaffale "tiburtino" (progetto "SPAFE" – DTC Lazio), Prima "Sala Tiburtina" di Villa d'Este a Tivoli*, in "Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica - Scaffale Tiburtino", pubblicata sotto il patrocinio del Dipartimento di Studi letterari, filosofici e di storia dell'arte dell'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata".
<https://www.horti-hesperidum.com/hh/primasalatiburtina/> (Consultato in data 26/05/2026)

opere digitalizzate, oltre cento tra dipinti, statue, pale d'altare e arredi, sono state restituite alla Galleria attraverso la piattaforma ufficiale di Haltadefinizione che ha riservato un accesso speciale per l'Ente alle proprie immagini in gigapixel, al fine di garantire la massima protezione del contenuto.⁴⁷³ Altri importanti contributi per la digitalizzazione del patrimonio intrapresi da Haltadefinizione sono stati quello della creazione del catalogo scientifico digitale della Cappella di Sansevero⁴⁷⁴ a Napoli: nel caso di complessi monumentali non movimentabili, la tecnologia impiegata dalla tech company, amplia radicalmente la possibilità di studio, riducendo l'impatto delle ricerche in situ e offrendo una fruizione analitica anche a distanza. In questo scenario, Haltadefinizione ha curato la campagna fotografica in gigapixel delle statue, della volta, dei dipinti e delle architetture, oltre ad essersi occupata delle riprese a 360° degli ambienti museali. In totale sono state digitalizzate 40 opere e acquisite 7 panoramiche a 360 gradi. Le opere sono state riprodotte in formato gigapixel applicando la tecnica del *focus stacking* la quale ha permesso di superare i limiti fisici legati alla profondità di campo, in quanto nella ripresa di manufatti complessi, tipici del patrimonio culturale, un singolo scatto non è sufficiente a garantire la nitidezza su tutta la superficie dell'oggetto.⁴⁷⁵

Un'iniziativa importante per la conservazione e valorizzazione degli archivi ha visto la collaborazione tra la Biblioteca Estense Universitaria di Modena e Haltadefinizione per la realizzazione di Estense Digital Library⁴⁷⁶, una vasta operazione di digitalizzazione delle collezioni artistiche e librerie conservate presso le Gallerie Estensi. Negli ultimi anni l'istituzione in questione, a cui la biblioteca appartiene, ha intrapreso una vasta azione di promozione e pubblicazione delle collezioni d'arte e librerie: sul sito del museo sono oggi pubblicate circa 15.000 opere, molte delle quali come ad esempio medaglie, monete, disegni e matrici, normalmente conservate nei depositi e quindi non altrimenti visibili. A queste si aggiungono ora circa 9.000 opere conservate nella Biblioteca Estense Universitaria, a cui nei

⁴⁷³ Ligas E., Ponzio L., Umattino A., *Tra innovazione e conservazione: i gigapixel in Galleria Nazionale dell'Umbria* in "Archeomatica" (Roma), giugno 2022 Vol. 13 (1), pp. 15 e 18
<https://www.yumpu.com/it/document/read/67040797/archeomatica-1-2022/1> (Consultato in data 20/05/2026)

⁴⁷⁴ Catalogo scientifico digitale della Cappella di Sansevero
<https://catalogoscientifico.museosansevero.it/autori/> (Consultato in data 26/05/2026)

⁴⁷⁵ Ligas E., Terranova R., *Un monumento in alta definizione: il catalogo digitale della Cappella Sansevero*, in Archeomatica (Roma), 2025 Vol. 16, fascicolo 4, p. 20
<https://www.yumpu.com/it/document/read/71069295/archeomatica-4-2025/3> (Consultato in data 20/05/2026)

⁴⁷⁶ Estense Digital Library <https://edl.cultura.gov.it/> (Consultato in data 20/05/2026)

prossimi mesi se ne aggiungeranno altre 2000.⁴⁷⁷ Questa piattaforma, i cui lavori sono cominciati nel 2019 grazie al sostegno della Fondazione di Modena, permette l'accesso a numerose informazioni, facilitando la ricerca su fondi e collezioni non ancora studiati, la conoscenza e la fruizione delle opere a un vasto pubblico oltre a consentire l'accesso alle collezioni di numerose biblioteche, musei e archivi di tutto il mondo.⁴⁷⁸ Il materiale di partenza sul quale si è concentrata la ricerca è stato il recupero di parte delle digitalizzazioni pregresse, comprese quelle dell'Archivio di Ludovico Antonio Muratori⁴⁷⁹ (1672-1750), fondatore della moderna storiografia italiana, contenente documenti estremamente importanti per nozioni relative all'ambito medievale e una parte delle digitalizzazioni realizzate ex novo, ovvero le raccolte musicali e le mappe geografiche degli Estensi. Nell'ambito del progetto, la tech company ha curato la digitalizzazione del fondo carte geografiche di grande formato, tra cui spicca la *Carta del Cantino* (1502), planisfero commissionato dal duca di Ferrara Ercole I ad Alberto Cantino, suo emissario in Portogallo dal 1501 al 1505 e definito il più antico planisfero portoghese giunto fino a noi. La mappa composta da sei fogli di pergamena incollati, delle dimensioni di 220x105 cm, rappresenta le conoscenze geografiche dell'Impero portoghese all'inizio del XVI secolo.⁴⁸⁰ La biblioteca ha reso disponibile tutto il patrimonio digitalizzato secondo il protocollo IIIF (International Image Interoperability Framework), un protocollo mondiale che permette a biblioteche, musei e archivi di condividere, visualizzare e confrontare materiale ad altissima risoluzione direttamente sul web, così come avviene nelle principali biblioteche del mondo, come la Oxford Bodleian Library o la Bibliothèque nationale de France. Estense Digital Library è inoltre dotata di funzioni per l'annotazione collaborativa permettendo agli studiosi di tutto il mondo di cooperare in maniera agevole.⁴⁸¹ Oggi i beni culturali sembrano aver compreso come sfruttare al meglio le potenzialità offerte dalle nuove tecnologie per garantire la massima conservazione e fruizione del patrimonio da

⁴⁷⁷ Estense Digital Library <https://gallerie-estensi.beniculturali.it/blog/estense-digital-library-2/> (Consultato in data 26/05/2026)

⁴⁷⁸ Buzzanca G., *Prospettive di sviluppo e applicabilità nel campo della documentazione grafica digitale del nuovo standard per la digitalizzazione del patrimonio culturale e l'interoperabilità*, in "OPD Restauro", 2020, No. 32 (2020), p. 254 <https://www.jstor.org/stable/10.2307/27243032> (Consultato in data 20/05/2026)

⁴⁷⁹ Archivio Lodovico Antonio Muratori. Carteggi e Documenti https://www.internetculturale.it/it/41/collezioni-digitali/26196/archivio-lodovico-antonio-muratori_-carteggi-e-documenti (Consultato in data 20/05/2026)

⁴⁸⁰ Zanni A., *Il progetto di digitalizzazione della Biblioteca Estense Universitaria di Modena*, in "Biblioteche oggi", maggio 2019 (DOI: 10.3302/0392-8586-201904-063-1)

⁴⁸¹ Buzzanca G., *Prospettive di sviluppo e applicabilità nel campo della documentazione grafica digitale del nuovo standard per la digitalizzazione del patrimonio culturale e l'interoperabilità*, in "OPD Restauro", 2020, No. 32 (2020), p. 254 <https://www.jstor.org/stable/10.2307/27243032> (Consultato in data 20/05/2026)

parte del vasto pubblico. È stato osservato come spesso per esigenze conservative, sia stato negato l'accesso a molte opere d'arte, documenti d'archivio e testi antichi a causa della loro fragilità materiale: attualmente, la digitalizzazione dei documenti ha modificato totalmente le modalità di accesso ai medesimi, perché ha rimosso un elemento fondamentale che ne ostacolava la fruizione, ossia quello spaziale, eliminando definitivamente la distanza tra l'utente e l'oggetto rendendo, l'accesso ai documenti sempre più rapido e la consultazione degli stessi più comoda.⁴⁸² Attraverso gli esempi citati, è possibile dimostrare come la tecnologia sia in grado di contribuire alla fruizione dei beni culturali attraverso la realizzazione di supporti che, a partire da una corretta digitalizzazione del patrimonio quale nuova forma di tutela e conservazione, implementano la funzione educativa mettendo in atto nuovi sistemi di interazione e offrendo nuovi servizi al pubblico virtuale.

3.2.1 IA e gigapixel per il restauro: il caso Rembrandt

L'utilizzo delle immagini digitali in alta definizione si è rivelato estremamente utile non solo a livello conservativo ma anche per poter attuare studi, ricerche accurate per restauri realizzati in situazioni di emergenza, totalmente imprevedute: è il caso della realizzazione dell'immagine in 44,8 gigapixel della *Ronda di Notte* (1642) di Rembrandt van Rijn (1606-1669) messa a disposizione dal Rijksmuseum nel maggio 2020 per permettere ai restauratori di procedere con lo studio dell'opera nei minimi dettagli, prevedendo anche il futuro degradamento delle varie zone del dipinto, nonostante il lockdown imposto dalla diffusione del Coronavirus.⁴⁸³

La copia digitale si costituisce, quindi, come una preziosa risorsa per nuove creazioni: mentre l'uso del bene fisico, materialmente inteso, esclude altri usi contemporanei da parte di terzi, il bene culturale digitalizzato permette l'uso contemporaneo della stessa immagine digitale a un numero potenzialmente illimitato di utenti.⁴⁸⁴ *Operation Night Watch* può considerarsi il più complesso e ambizioso progetto di ricerca e restauro nella storia del capolavoro di Rembrandt. I lavori sono iniziati nell'estate del 2019 e si svolgono all'interno di una camera di

⁴⁸² Misti M., *La fruibilità in rete del patrimonio culturale: un'analisi per il futuro*, in "Archeomatica" (Roma), novembre 2009, Vol. 0, p. 48
<https://www.yumpu.com/it/document/read/68638588/archeomatica-numero-zero-2009/12> (Consultato in data 20/05/2026)

⁴⁸³ Operation Night Watch
<https://www.rijksmuseum.nl/en/whats-on/exhibitions/operation-night-watch> (Consultato in data 20/05/2026)

⁴⁸⁴ Modolo M., *Riutilizzo dell'immagine digitale del bene culturale pubblico: Problemi e prospettive* in "AIB studi", 61, n. 1, 2021, p. 159 (<https://doi.org/10.2426/aibstudi-13169>)

vetro trasparente appositamente progettata, che permette al pubblico di seguire l'intero processo.

Questo progetto, ha impiegato una vasta gamma di tecniche di ricerca, che comprendono la spettroscopia di riflettanza⁴⁸⁵, l'imaging multispettrale, le analisi scientifiche di microcampioni e il ricorso all'informatica e all'intelligenza artificiale, per rispondere ai quesiti sorti nel corso degli anni circa il processo pittorico, la complessa storia dei restauri effettuati sul dipinto e il suo stato di conservazione. Lo scopo della ricerca era quello di raccogliere informazioni sullo stato di conservazione del dipinto, sui materiali utilizzati e sulla tecnica pittorica. Queste informazioni dettagliate hanno fornito la base per una decisione responsabile sul suo restauro, su come e se trattare il dipinto e sulla valutazione dei rischi connessi.⁴⁸⁶

Il restauro dell'opera nelle sue dimensioni originali, più estese di quelle attuali (363×437 cm) perché completa delle parti mancanti perdute nel 1715 a causa del trasferimento del dipinto nell'allora Municipio di Amsterdam, è stato possibile grazie al lavoro di uno scienziato restauratore e l'impiego di una Rete Generativa Avversaria (GAN). Una GAN è costituita dalla combinazione di due reti neurali artificiali: la prima rete, chiamata “discriminatore”, è addestrata a distinguere gli elementi di un dato set di dati di addestramento, ad esempio ritratti fotografici di esseri umani, da altri elementi o immagini, mentre la seconda rete, chiamata “generatore”, viene addestrata a produrre immagini che il discriminatore non è in grado di distinguere dai dati di addestramento originali.⁴⁸⁷

Rob Erdmann, scienziato esperto in tecnologie di restauro e conservazione e Senior Scientist presso il Rijksmuseum dal 2014 al 2024, è stato incaricato della ricostruzione delle parti mancanti della *Ronda di Notte*, attraverso l'utilizzo di tre strumenti: la sezione conservata rimanente del dipinto originale, una copia di dimensioni minori del dipinto originale attribuita al pittore olandese Gerrit Lundens (1622-1686), realizzata prima dei tagli sull'opera originale e l'impiego dell'intelligenza artificiale. L'IA è stata impiegata per risolvere una serie di problemi specifici, il primo dei quali era legato all'incongruenza delle dimensioni e allo stile

⁴⁸⁵ Gabrieli F., Delaney J., Erdmann R., Gonzalez V., Van Loon A., Smulders P., Berkeveld R., Langh R., Keune K. (2021). *Reflectance Imaging Spectroscopy (RIS) for Operation Night Watch: Challenges and Achievements of Imaging Rembrandt's Masterpiece in the Glass Chamber at the Rijksmuseum*. Sensors. 21. (DOI:10.3390/s21206855.)

⁴⁸⁶ Noble P., Van Duijn E., Krekeler A., Raven L., Smelt S., Steeman I., Verslype I., Vos L. *Conservation of Rembrandt's The Night Watch: The Decision-Making Process*. in “AIC General and Concurrent Session Postprints” 1 (2023) a cura di J. Evers. Atti del 50° incontro annuale dell'AIC, 13-18 maggio, p. 211

⁴⁸⁷ Schubbach A., *AI and Art Arguments for Practice*, in Thiel S., Bernhardt J. C. (Eds.) (2024) *AI in Museums: Reflections, Perspectives and Applications*. Transcript Verlag, p. 50 (DOI:10.14361/9783839467107)

troppo diverso da quello di Rembrandt.⁴⁸⁸ Per risolvere la questione, Erdmann ha creato tre reti neurali separate che si sono occupate di diversi aspetti: la prima rete neurale era responsabile dell'identificazione dei dettagli in comune tra la copia di Lundens e l'originale di Rembrandt e ne ha individuati più di diecimila. La seconda rete neurale si è occupata dell'adattamento delle dimensioni di questi dettagli, mentre la terza intelligenza artificiale si è occupata della replica dei dettagli nello stile di Rembrandt, riproducendo precisamente la parte mancante della *Ronda di Notte* con il tratto dell'autore originale.⁴⁸⁹ La riproduzione dell'IA è stata, in un secondo momento, stampata su tela, verniciata e i pannelli riprodotti sono stati temporaneamente attaccati alla cornice, non a contatto diretto con il dipinto originale e resi visibili al pubblico per tre mesi⁴⁹⁰ [Fig.14].

Questo intervento, ha permesso di osservare il potenziale dell'intelligenza artificiale nella ricostruzione di opere d'arte con accuratezza storica, mantenendo al contempo l'integrità dell'opera originale. Alla fine del XX secolo, le tecnologie digitali hanno iniziato a emergere come validi strumenti per la conservazione e il restauro: un esempio è l'utilizzo della fotografia ad alta risoluzione e dell'imaging digitale per la documentazione dettagliata delle condizioni delle opere d'arte prima, durante e dopo il restauro. Queste tecniche hanno permesso ai restauratori di sperimentare diverse metodologie di restauro senza interferire direttamente con l'opera d'arte fisica, garantendone in questo modo l'integrità. Con l'avvento dell'intelligenza artificiale nel XXI secolo, il restauro digitale è entrato in una nuova era: l'IA ha migliorato significativamente la capacità di ricostruzione, ritocco e colorazione automatizzata delle opere d'arte. I sistemi basati sull'IA, tra cui l'apprendimento automatico e le reti neurali, possono oggi analizzare opere d'arte danneggiate o incomplete, prevedere i componenti mancanti e creare ricostruzioni che assomigliano all'originale.⁴⁹¹

Secondo la studiosa Wai Yie Leong, nonostante i vantaggi apportati dall'impiego dell'IA nell'ambito del restauro, non bisogna sottovalutare le sfide etiche e i limiti di questi metodi: come osservato nel caso Rembrandt, queste tecnologie non possono sostituirsi alle tecniche di

⁴⁸⁸ Baratin L., Gasparetto F., Tronconi V., *La fotografia per il restauro e la conservazione delle opere d'arte in Linguaggi Grafici. FOTOGRAFIA* a cura di Cicalò E., Menchetelli V., Valentino M. PUBLICA Press, Alghero, dicembre 2023, p. 402

⁴⁸⁹ Leong W. Y., (2025) *Digital Reconstruction of Historical Artworks Using Artificial Intelligence* (DOI:10.1109/ICoCSETI63724.2025.11020126.)

⁴⁹⁰ Operation Night Watch: Per la prima volta in 300 anni, la Ronda di Notte è di nuovo al completo 23/06/2021

<https://www.rijksmuseum.nl/en/press/press-releases/for-the-first-time-in-300-years-the-night-watch-is-complete-again> (Consultato in data 20/05/2026)

⁴⁹¹ Leong W. Y., (2025) *Digital Reconstruction of Historical Artworks Using Artificial Intelligence* (DOI:10.1109/ICoCSETI63724.2025.11020126.)

restauro tradizionali ma possono affiancarle a patto che vengano garantiti il rispetto del contesto storico e culturale e la fedeltà all'opera originale.⁴⁹²

CAPITOLO 4

DIGITALE ANALOGICO

4.1 Oltre la tradizione: copie analogiche da ricostruzione digitale in mostra

Come già trattato, il ricorso alla copia per eventi espositivi può avvenire per diverse motivazioni: gli organizzatori delle mostre possono ricorrere all'uso di repliche per ovviare a rischi di movimentazione, per non interferire con le corrette modalità di conservazione del manufatto artistico. A volte la tipologia di opera, ad esempio nel caso di un affresco, non consente lo spostamento dalla collocazione originaria e in altri ancora, l'opera viene considerata talmente importante da necessitare la realizzazione di una replica per permettere ai visitatori di vederla nel contesto d'origine, anche quando temporaneamente in prestito.

A questo proposito, l'Ente FAI (Fondo per l'Ambiente Italiano) ha contribuito alla digitalizzazione delle collezioni del FAI (Fondo per l'Ambiente Italiano), in particolare si è occupata di una selezione di dipinti conservata presso Palazzo Moroni, tra cui spiccano i capolavori di Giovan Battista Moroni (1520-1578). Di questa selezione di dipinti sono state realizzate le repliche di tre ritratti dell'artista bergamasco, tra cui il celebre *Ritratto di Gian Gerolamo Grumelli o Cavaliere in rosa* (1560) esposte nella Sala dell'Età dell'oro presso Palazzo Moroni, in sostituzione degli originali temporaneamente in prestito per la mostra *Moroni (1521-1580). Il ritratto del suo tempo* (6 dicembre 2023-1 aprile 2024)⁴⁹³ organizzata alle Gallerie d'Italia a Milano, volta a celebrare il pittore come uno dei massimi contributori allo sviluppo della ritrattistica rinascimentale. L'esposizione curata da Simone Facchinetti e Arturo Galansino, articolata in nove sezioni, intendeva offrire una panoramica sull'operato del pittore a partire dagli anni della formazione, includendo un confronto con altri artisti quali Lorenzo Lotto (1480-1556) e Giovanni Gerolamo Savoldo (1480-1540), le cui opere avevano ispirato Moroni in

⁴⁹² Ibidem

⁴⁹³ *Moroni (1521-1580). Il ritratto del suo tempo* (6 dicembre 2023- 1 aprile 2024)

<https://gallerieditalia.com/it/milano/mostre-e-iniziative/mostre/2023/12/moroni-1521-1580-il-ritratto-del-suo-tempo/> (Consultato in data 20/05/2026)

giovinezza. Attraverso l'affiancamento con opere di grande valore di Tiziano Vecellio (1488/1490-1576), Jacopo Robusti detto Tintoretto (1518-1594) e Paolo Veronese (1528-1588) si è cercato di delineare un dialogo con le produzioni artistiche del tempo, spaziando oltre i confini regionali.⁴⁹⁴

Sono stati creati i facsimili di grandi opere come *Il Ritratto di Fanciullo con disegno* (1515-1520) di Giovan Francesco Caroto (1480-1555), artista veronese, attivo a Milano al tempo di Leonardo Da Vinci e allievo di Andrea Mantegna (1431-1506). L'opera originale è stata ceduta in prestito all'Accademia di Francia a Villa Medici, in occasione della mostra romana *Gribouillage/Scarabocchio. Da Leonardo da Vinci a Cy Twombly* (3 marzo 2022-22 maggio 2022) curata da Francesca Alberti e Diane Bodart, che si sarebbe spostata in seguito in Francia, presso le Belle Arti di Parigi dal 18 ottobre 2022 fino al 15 gennaio 2023. La mostra presentava 300 opere originali di diversi artisti dal Rinascimento ai giorni nostri, includendo i maestri del primo modernismo come Leonardo da Vinci (1452-1519), Jacopo Carucci detto Pontormo (1494-1557), Michelangelo Buonarroti (1475-1564) e alcuni tra i maggiori artisti moderni e contemporanei come Pablo Picasso (1881-1973) e Jean-Michel Basquiat (1960-1988), esaminando le molteplici sfaccettature dello scarabocchio e mettendolo al centro del processo artistico. L'opera di Caroto in particolare, secondo le curatrici, è stata fondamentale all'interno della mostra in quanto l'artista ha permesso di trattare una serie di dipinti che giocano con la *mise en abyme*, un espediente narratologico che, in ambito artistico, prevede la duplicazione di un'immagine all'interno della stessa. In queste opere, gli scarabocchi dei bambini, in apparenza effimeri e insignificanti acquisiscono un nuovo status, diventando oggetti teorici che introducono una riflessione sulla nascita dell'arte e sull'impulso creativo.⁴⁹⁵ Visto il lungo periodo del prestito, al Museo di Castelvecchio a Verona, sede originaria del *Ritratto di Fanciullo con disegno* (1515-1520), è stata posta la replica digitale in gigapixel e tecnologia 3D, al fine di garantire al pubblico un'esperienza di visita alla collezione integrale senza interruzioni⁴⁹⁶ [Fig.15].

Sempre a Verona, anche il *Ritratto di Wolfgang Amadeus Mozart all'età di 13 anni* (1770) realizzato da Giambettino Cignaroli (1706-1770) durante uno dei soggiorni veronesi del

⁴⁹⁴ Facchinetti S., Galansino A., *Una mostra in nove atti*, in Moroni (1521-1580). *Il ritratto del suo tempo*, catalogo della mostra (a cura di) Galansino A., Facchinetti S., edizioni Gallerie d'Italia, Skira, Milano 2023 pp. 17-25

⁴⁹⁵ *Gribouillage/Scarabocchio. Da Leonardo da Vinci a Cy Twombly* catalogo della mostra (a cura di) Alberti F., Bodart D., Michaud P., ENSBA 2023

⁴⁹⁶ *Il Ritratto di Fanciullo di Caroto, un unicum nell'arte, dal Museo di Castelvecchio all'Accademia di Francia a Roma grazie alla replica in 3D* 28/04/2022
<https://www.haltadefinizione.com/news-and-media/comunicati-stampa/replica-3d-del-ritratto-di-fanciullo-con-disegno/> (Consultato in data 29/04/2026)

famoso compositore austriaco, è stato replicato per conto dei Musei Civici Veronesi nel gennaio del 2022 per scopi didattici ed espositivi, in quanto l'originale risulta essere di proprietà di un collezionista privato asiatico da novembre 2019, dopo essere stato venduto all'asta da Christie's, non essendo quindi più accessibile al pubblico.⁴⁹⁷ Durante le celebrazioni mozartiane il dipinto è stato eccezionalmente esposto a Verona dal 14 maggio al 10 ottobre 2021 nella Galleria delle Sculture del Museo di Castelvechio, grazie alla collaborazione tra i Musei Civici, Fondazione Cariverona e Accademia Filarmonica di Verona. L'iniziativa è stata l'occasione per acquisire il dipinto con tecniche fotografiche innovative: il Comitato scientifico riunito per le celebrazioni si è avvalso della collaborazione di Haltadefinizione, tech company del gruppo Franco Cosimo Panini Editore, specializzata nella digitalizzazione e riproduzione di opere d'arte.⁴⁹⁸ Le informazioni estremamente dettagliate emerse grazie alla scansione gigapixel e 3D, hanno permesso di riprodurre il *Ritratto del giovane Mozart* in maniera fedele e la riproduzione fisica della replica, è stata realizzata con un processo di stampa 3D in grado di restituire non solo la cromia ma anche la tridimensionalità materica dell'originale [Fig.16]. Le repliche sono oggetti che permettono alle opere d'arte di superare i limiti fisici dei luoghi in cui sono conservate: in questo caso l'obiettivo più importante è stato quello di restituire alla città di Verona e all'Accademia Filarmonica un bene le cui vicende storiche e collezionistiche hanno allontanato dal suo luogo d'origine. La replica è stata presentata durante il quinto appuntamento delle conferenze 2021-2022 promosse dalla Direzione Musei Civici, in collaborazione con l'Università degli Studi di Verona e con il sostegno degli Amici dei Civici Musei di Verona insieme alla cornice, anch'essa fedelissima all'originale, creata dal laboratorio artigiano B. Restauro di Reggio Emilia.⁴⁹⁹

Haltadefinizione ha preso parte a diverse mostre a livello nazionale, tra le quali l'esposizione *Nulla è perduto* (4 luglio-13 dicembre 2020)⁵⁰⁰ tenutasi a Illegio, Udine, con la realizzazione di copie ad altissima risoluzione di due capolavori di Michelangelo Merisi detto Caravaggio (1571-1610): in questa mostra è stato possibile osservare opere inedite e riproduzioni di opere disperse o inamovibili, come nel caso della celebre *Vocazione di San Matteo* (1599-1600) e il

⁴⁹⁷ *Il ritratto del giovane Mozart clonato in 3D torna a Verona* 10/01/2022

<https://www.haltadefinizione.com/news-and-media/comunicati-stampa/il-ritratto-del-giovane-mozart-clonato-in-3d-torna-a-verona/> (Consultato in data 29/04/2026)

⁴⁹⁸ Ligas E., Ponzio L., Umattino A., *Il Ritratto del giovane Wolfgang Amadeus Mozart. Dalla digitalizzazione alla replica fisica in La dolce sua effigie mi è di conforto Wolfgang Amadeus Mozart, Pietro Lugati e il Ritratto veronese del 1770* (a cura di) Magnabosco M., Accademia Filarmonica di Verona, 2023 p. 73

⁴⁹⁹ Ivi, pp. 78 e 80

⁵⁰⁰ Catalogo della mostra (a cura di) Geretti A., *Nulla è perduto*, edito dal Comitato San Floriano, Illegio 2020

Martirio di San Matteo (1599-1600) [Fig.17], parte del ciclo di dipinti romani conservati nella Cappella Contarelli all'interno della Chiesa di San Luigi dei Francesi.⁵⁰¹ Posizionata tra le due riproduzioni, figurava anche la ricostruzione della prima versione dell'opera caravaggesca perduta nel 1945, *San Matteo e l'angelo* (1602), frutto del meticoloso progetto di ricerca che ha impegnato l'artista finlandese Antero Kahila dal 2003 al 2008 portandolo a concludere definitivamente il lavoro con l'applicazione dei ritocchi finali solo nel 2025. Il progetto di ricostruzione si è avvalso di fotografie in bianco e nero di alta qualità e di descrizioni contemporanee del dipinto di Caravaggio, seguendo un programma di riproduzione completo sviluppato in collaborazione con l'esperto romano di Caravaggio, Maurizio Marini e sono stati consultati anche diversi altri specialisti e restauratori in ambito internazionale. Il progetto è iniziato nel 2003 e la ricostruzione finale del dipinto, realizzata esclusivamente con colori ad olio macinati a mano, è stata completata nel 2008.⁵⁰²

Non mancano le partecipazioni ad eventi internazionali come l'esposizione *Leonardo Da Vinci: Da Vinci's original drawings*⁵⁰³ svolta al Teylers Museum di Haarlem, in Olanda, nel 2018, in occasione dei cinquecento anni dalla morte del Maestro del Rinascimento. Al fine di ampliare la riflessione sui celebri studi di Leonardo per i ritratti, sulla resa espressiva del volto umano e disegni preparatori del *Cenacolo*, Haltadefinizione si è occupata della realizzazione di una riproduzione in gigapixel in scala 1:1 del *Cenacolo* (1452-1519) presente nel refettorio milanese di Santa Maria delle Grazie, di circa 40 metri quadri, posta di fronte alla replica di una copia de *l'Ultima Cena* dell'abbazia di Tongerlo in Belgio.⁵⁰⁴

Le realtà di Factum Arte e Haltadefinizione, già introdotte nelle sezioni precedenti, verranno qui riprese e approfondite nel dettaglio al fine di evidenziare analogie e differenze tra i due modelli operativi, mettendo in luce il ruolo che ciascuna realtà imprenditoriale svolge nell'ambito della digitalizzazione, valorizzazione e salvaguardia del patrimonio culturale.

⁵⁰¹ Haltadefinizione partecipa alla mostra “Nulla è perduto” 15/07/2020

<https://www.haltadefinizione.com/news-and-media/comunicati-stampa/haltadefinizione-partecipa-alla-mostra-nulla-e-perduto/> (Consultato in data 29/04/2026)

⁵⁰² Sito ufficiale Antero Kahila <https://anterokahila.com/> (Consultato in data 20/05/2026)

⁵⁰³ Kwakkelstein M. W., Plomp M., *Leonardo Da Vinci. The language of faces*, Thoth Publishers Bussum, Teylers Museum 2018

⁵⁰⁴ Al Teylers Museum di Amsterdam la mostra “Leonardo Da Vinci. Da Vinci's original drawings” 10/10/2018

<https://www.haltadefinizione.com/news-and-media/comunicati-stampa/al-teylers-museum-di-amsterdam-la-mostra-leonardo-da-vinci-da-vincis-original-drawings/> (Consultato in data 29/04/2026)

Come già accennato in precedenza, nel secondo capitolo, Factum Arte e Factum Foundation nascono con l'obiettivo di promuovere e sviluppare la tecnologia digitale per la registrazione, la documentazione e l'archiviazione e diffusione del patrimonio culturale mondiale.

Factum Arte può essere definito una sorta di laboratorio del XXI secolo con sede a Madrid che unisce conoscenze e tecniche tradizionali con l'impiego di nuove tecnologie: attraverso la mediazione e trasformazione dei dati digitali, vengono prodotti oggetti fisici per artisti e clienti in tutto il mondo.

La Fondazione è responsabile dello sviluppo e dell'applicazione di tecnologie progettate appositamente per la salvaguardia e valorizzazione del patrimonio culturale; utilizza i facsimili come strumenti di protezione delle opere d'arte, portando a riflettere sul rapporto tra originalità e autenticità nel mondo contemporaneo, con l'obiettivo di sensibilizzare ed educare le comunità locali sull'importanza della conservazione digitale comunicando e contestualizzando, con la massima trasparenza, il suo operato.⁵⁰⁵

Secondo Adam Lowe, nel XXI secolo sta cambiando la percezione del facsimile, poiché rappresenta un mezzo per conoscere la verità di un oggetto, discostandosi da quella connotazione negativa legata al falso e alla contraffazione:

La parola “copia” non deve necessariamente avere una connotazione dispregiativa, deriva dalla stessa etimologia di “copioso” e, pertanto, designa una fonte di abbondanza, una prova di fecondità. Se l'originalità venisse ridefinita come qualcosa di sufficientemente fecondo da produrre un'abbondanza di copie, il futuro del nostro patrimonio culturale si prospetterebbe molto roseo. Potrebbe persino sopravvivere.⁵⁰⁶

Tra gli esempi più recenti di facsimili realizzati da Factum Arte figurano le ricostruzioni per la mostra *Guercino. L'era Ludovisi a Roma* (31 ottobre 2024-26 gennaio 2025)⁵⁰⁷.

L'esposizione presso le Scuderie del Quirinale ha proposto una rilettura dell'opera complessiva di Guercino il giovane, concentrandosi, in particolar modo, sugli anni che videro la formazione del forte legame tra il pittore centese e la famiglia Ludovisi, in ascesa a Roma, con il Pontefice Gregorio XV (1621-1623). L'evento ha richiesto la collaborazione di musei nazionali come Galleria Borghese, Museo di Capodimonte, Pinacoteca di Brera e

⁵⁰⁵ Lowe A., *Digital Recording in a time of Iconoclasm, Mass Tourism, Celebrity Culture and Anti-Ageing* An essay prepared by Adam Lowe for *In Harm's Way. Aspects of cultural heritage protection*, Edited by Bacon R., The British Council 2017 p. 48

⁵⁰⁶ Casarin C., *L'autenticità nell'arte contemporanea*, Zel edizioni Treviso 2015, p. 14

⁵⁰⁷ Catalogo della mostra (a cura di) Morselli R., Volpi C., *Guercino. L'era Ludovisi a Roma*, Artem 2024

internazionali tra i quali il Museo del Prado, il Louvre, i Musei Vaticani, il Teylers Museum di Haarlem e il Getty Museum di Los Angeles. Il direttore generale delle Scuderie del Quirinale, Mario De Simoni, ha evidenziato come un ruolo determinante per la completezza visiva del percorso espositivo sia stato svolto proprio dalle riproduzioni ad alta definizione realizzate da Factum Arte.⁵⁰⁸

La Fondazione Factum si è occupata della realizzazione di due opere dell'artista barocco Giovanni Francesco Barbieri, detto il Guercino (1591-1666), in particolare il *San Crisogono in Gloria* (1622), conservato a Londra presso Lancaster House e la *Sepoltura e Gloria di Santa Petronilla* (1623) proveniente dai Musei Capitolini a Roma. Inoltre, è stata realizzata anche una ricostruzione della *Trinità* (1625) di Guido Reni (1575-1642) da esporre nella Chiesa della Santissima Trinità dei Pellegrini in assenza dell'originale, temporaneamente ceduto in prestito per la mostra alle Scuderie del Quirinale [Fig.19]. I facsimili e le ricostruzioni hanno la capacità di cambiare radicalmente il modo di concepire i contenuti e l'allestimento delle mostre, soprattutto, come in questo caso, quando le opere originali non possono essere trasportate: il *San Crisogono in Gloria* di Guercino si trova oggi sul soffitto della Long Gallery di Lancaster House, a Londra ed è stato riprodotto per questa esposizione utilizzando la tecnica della fotografia a colori composita per generare un file a 400 dpi in scala 1:1⁵⁰⁹ [Fig.18]. Il colore è stato poi stampato su una tela preparata con del gesso e successivamente verniciata: lo stesso procedimento è stato impiegato per la riproduzione della *Trinità* di Guido Reni, posta sull'altare maggiore della Chiesa della Santissima Trinità dei Pellegrini a Roma in sostituzione dell'originale temporaneamente in mostra. La *Sepoltura e Gloria di Santa Petronilla*⁵¹⁰ è un dipinto alto sette metri esposto ai Musei Capitolini che per le sue dimensioni e fragilità non può essere spostato: la parte inferiore del dipinto è stata quindi registrata in 3D utilizzando un apposito scanner laser, chiamato Lucida, e il colore è stato catturato con una risoluzione di 500 dpi in scala 1:1. Per la realizzazione del facsimile, il dipinto è stato diviso in venti sezioni, l'area registrata con lo scanner 3D Lucida è stata rimaterializzata come una copia esatta della superficie e sono stati realizzati degli stampi in rilievo (una tecnologia sviluppata da Canon Production Printing, partner di Factum dal 2018) e da questi stampi, la superficie è stata rimaterializzata in gesso, pronta per essere stampata.

⁵⁰⁸ De Simoni M., Prefazione al catalogo della mostra (cura di) Morselli R., Volpi C., *Guercino. L'era Ludovisi a Roma*, Artem 2024, p. 13

⁵⁰⁹ Catalogo della mostra (a cura di) Morselli R., Volpi C., *Guercino. L'era Ludovisi a Roma*, Artem 2024, p. 343

⁵¹⁰ Benati D., *Guercino e il suo papa: a Roma con Gregorio XV*, catalogo della mostra (a cura di) Morselli R., Volpi C., *Guercino. L'era Ludovisi a Roma*, Artem 2024, p. 63

Una volta stampate e verniciate le diverse sezioni, queste sono state unite e fissate a un supporto rigido e tutte le giunture sono state ritoccate a mano prima dell'applicazione della vernice finale⁵¹¹ [Fig.20].

Anche in occasione della mostra *Ultra-Violet: New Light on Van Gogh's Irises* (1 ottobre 2024-19 gennaio 2025)⁵¹², svolta presso il Getty Center di Los Angeles, Factum Arte ha contribuito alla realizzazione del facsimile degli *Irises* (1889) del pittore olandese Vincent Van Gogh, conservato all'interno della collezione dell'istituto ma ricostruito attraverso il facsimile a causa di alterazioni, frutto dell'esposizione del dipinto ai raggi UV e alla luce che, secondo gli studi condotti dal Getty Conservation Institute, ne hanno alterato i colori originali [Fig.21]. Questa esposizione si inserisce nella serie di mostre *PST ART: Art & Science Collide*, un'iniziativa culturale promossa dalla Getty Foundation che unisce molteplici istituzioni in tutta la California del Sud per indagare il legame tra arte e scienza.

Nel maggio del 1889, a seguito di un grave episodio di autolesionismo culminato con il taglio dell'orecchio sinistro, Vincent van Gogh, si recò alla clinica psichiatrica Saint-Paul-de-Mausole, nei pressi di Saint-Rémy-de-Provence, e si fece ricoverare volontariamente. Il pittore trascorse in clinica il 1890, uno dei periodi artistici più prolifici della sua vita: durante la terapia completò circa 130 dipinti tra i quali *Irises*, opera ispirata dai fiori presenti nel giardino della clinica.⁵¹³ Nel 2020, a causa della chiusura imposta dal Coronavirus, è stato possibile rimuovere il quadro dalla parete del museo e dare inizio a una serie di studi dettagliati condotti dalla restauratrice Devi Ormond e dalla chimica ricercatrice del Getty Conservation Institute Catherine Patterson: un'attenta indagine sul dipinto ha rivelato tracce di lacca di geranio, un pigmento rosso molto diffuso ma fotosensibile che Van Gogh utilizzava per miscelare il viola e che, a causa della sua degradazione, ha portato alla tonalità bluastra dei fiori che vediamo oggi.⁵¹⁴ La superficie 3D del facsimile è stata creata utilizzando fotogrammi ad alta risoluzione, registrati e forniti dal Getty Center, che si è anche occupato della ricreazione della tonalità violacea perduta dei fiori, dopo aver studiato le condizioni di colore e illuminazione originali durante la fase di realizzazione del dipinto. I

⁵¹¹ Ibidem

⁵¹² *A New Light on Van Gogh's Irises* published online in 2025 via Google Arts & Culture, the J. Paul Getty Museum, Los Angeles
<https://artsandculture.google.com/story/a-new-light-on-van-gogh%E2%80%99s-irises-the-j-paul-getty-museum/zgXRNmKGIQVG1A?hl=en> (Consultato in data 2/06/2026)

⁵¹³ Migdol E., *Irises in bloom*, in the Fall 2024 Issue of Getty Magazine p. 33

⁵¹⁴ *Recreation of Van Gogh's Irises*
<https://factumfoundation.org/our-projects/facsimiles/recreation-of-van-goghs-irises/> (Consultato in data 29/04/2026)

dati digitali sono stati materializzati tramite stampa a rilievo e la superficie del materiale è stata modellata per creare una pellicola di gesso che è stata successivamente stampata a colori e tesa sulla tela prima della verniciatura⁵¹⁵ [Fig.22].

Non sono stati creati soltanto facsimili di dipinti ma anche di sculture: un esempio sono le copie di cinque opere dello scultore e pittore italiano Michelangelo Buonarroti (1475-1564) realizzate per la mostra *Michelangelo Imperfect* (29 marzo-31 agosto 2025)⁵¹⁶, allo Statens Museum for Kunst (SMK) di Copenaghen che ha visto la presentazione della più grande collezione di calchi storici delle sculture michelangiolesche conservata presso il museo danese, insieme a diversi facsimili realizzati da Factum Arte, i quali hanno permesso una maggiore comprensione delle modalità di lavoro dell'artista.⁵¹⁷ Il curatore della mostra, Matthias Wivel, ha evidenziato come la scultura fosse il mezzo espressivo prediletto da Michelangelo e la presentazione dei calchi storici in gesso, affiancati dai nuovi facsimili, creati attraverso la combinazione di tecnologia digitale e artigianato tradizionale, insieme all'esposizione dei disegni originali e dei modelli scultorei, abbiano favorito non soltanto una maggiore comprensione delle scelte compiute dall'artista per la realizzazione delle sue sculture ma abbiano anche offerto uno spunto di riflessione sul ruolo della riproduzione nella storia dell'arte e in un'epoca, quella attuale, in cui le immagini sono diffuse ovunque, copiate e reinterpretate in continuazione.⁵¹⁸ Tra le opere realizzate per l'occasione figuravano: *Cupido* (c.a 1490) conservato a New York, presso il Metropolitan Museum; *Il Genio della Vittoria* (1532-1534), conservato a Firenze, a Palazzo Vecchio; *San Pietro*, *Sant'Agostino*, *San Paolo*, *San Gregorio* (1501-1504) dall'altare Piccolomini, all'interno della Cattedrale di Siena e *Rachele e Leah* (1542-1545) dalla Tomba del Pontefice Giulio II, dalla Basilica di San Pietro Vincoli a Roma [Fig.23].

Tra i facsimili realizzati per la mostra, *Giovanni Battista bambino o San Juanito* (1495-1496), conservato presso l'Hospital de Tavera a Toledo è stato oggetto di un ambizioso progetto di ricostruzione digitale avviato nel 2019, in collaborazione con la fondazione Casa Ducal de Medinaceli [Fig.24]. La scultura in questione, l'unica scultura di Michelangelo presente in Spagna, subì gravi danni durante la Guerra Civile Spagnola tra il 1936-1939. I frammenti

⁵¹⁵ Ibidem

⁵¹⁶ Catalogo della mostra (a cura di) Wivel M., *Michelangelo Imperfect*, Strandberg Publishing 2025

⁵¹⁷ *Facsimiles of Michelangelo's work for the Statens Museum for Kunst*

<https://factumfoundation.org/our-projects/digital-restorations/facsimiles-of-michelangelos-work-for-the-statens-museum-for-kunst/> (Consultato in data 29/04/2026)

⁵¹⁸ Wivel M., *Michelangelo Imperfect* (28 March- 31 August 2025) Digital Guide pp. 6-7

<https://www.smk.dk/wp-content/uploads/2024/11/Digital-guide-Michelangelo-Imperfect-English.pdf>

originali, oggi conservati a Toledo, sono stati scansionati in 3D e con il contributo degli storici dell'arte Francesco Caglioti e Matthias Wivel e con l'ausilio di alcune fotografie d'archivio, gli esperti della Factum Foundation sono stati in grado di riassemblare digitalmente la scultura prima di riprodurla fisicamente. Il restauro digitale risultante offre un'interpretazione avvincente dell'opera così come poteva apparire prima della sua frammentazione: il facsimile è stato unificato dando priorità alle qualità scultoree complessive rispetto alla messa in evidenza delle tracce del danno, come era stato fatto invece dall'Opificio delle Pietre Dure di Firenze nel 2015⁵¹⁹ [Fig.25]. Tutte le sculture sono state documentate utilizzando la fotogrammetria non invasiva a distanza ravvicinata, ogni scultura è stata poi stampata in 3D in resina in scala 1:1 e tutte le stampe 3D sono state modellate in silicone e fuse in marmo composito, una miscela personalizzata di resina e polvere di marmo che ha integrato anche le venature del marmo nel processo di fusione e rifinite a mano.⁵²⁰ Le riproduzioni di Factum permettono di ridurre il divario tra la copia ideale e l'opera originale attraverso l'impiego delle nuove tecnologie di input e output, software migliorati per la mediazione e interpretazione dei dati e innovazioni nei materiali che hanno aumentato le somiglianze in termini di aspetto e consistenza. Durante il processo di digitalizzazione, l'oggetto fisico viene smaterializzato, può rimanere in forma digitale, essere condiviso online e reso accessibile in vari formati virtuali da ricercatori o docenti, oppure può essere materializzato ed essere manipolato, maneggiato e impiegato in diversi contesti espositivi senza temere conseguenze per la sua conservazione, permettendo di esporre opere di uno stesso artista nello stesso luogo, quando normalmente sarebbe impossibile perché sparse in tutto il mondo.⁵²¹

Per la mostra *Recycling Beauty* (17 novembre 2022-27 febbraio 2023)⁵²², curata da Salvatore Settis, Anna Anguissola (curatori della mostra *Serial Classic* svolta nel 2015 presso la Fondazione Prada, già menzionata nel primo capitolo) e Denise La Monica, la fondazione Factum ha collaborato con i Musei Capitolini e Fondazione Prada per la creazione del celebre

⁵¹⁹ Lucini C. B., *A New Approach to Preservation: The Re-construction of Young Saint John The Baptist*, (a cura di) Lowe A., Doulton S. C., Lucini C. B., *MICHELANGELO RE-MADE*, Factum Foundation for digital technology in preservation, Madrid 2025 p. 35

⁵²⁰ *Facsimiles of Michelangelo's work for the Statens Museum for Kunst*
<https://factumfoundation.org/our-projects/digital-restorations/facsimiles-of-michelangelos-work-for-the-statens-museum-for-kunst/> (Consultato in data 29/04/2026)

⁵²¹ Lowe A., *Digitising and making copies*, (a cura di) Lowe A., Doulton S. C., Lucini C. B., *MICHELANGELO RE-MADE*, Factum Foundation for digital technology in preservation, Madrid 2025 p. 47

⁵²² Catalogo della mostra a (cura di) Settis S., Anguissola A., *Recycling Beauty*, Fondazione Prada, 2022

Colosso di Costantino (313-324) [Fig.26]. L'esposizione, è stata definita da Fondazione Prada come « un'inedita ricognizione interamente dedicata al tema di riuso di antichità greche e romane in contesti post-antichi, dal Medioevo al Barocco »⁵²³ e rappresenta per l'ente, secondo la presidente Miuccia Prada, il terzo appuntamento dedicato all'indagine « sull'arte del passato, sul racconto attraverso il quale la conosciamo e sul valore che ha ancora per noi ».⁵²⁴ La mostra tocca diversi temi quali la rielaborazione, la transizione dei significati, il dialogo culturale, l'importanza storica e allo stesso tempo attuale del riciclo in relazione alla scarsità di risorse e la distruzione, il recupero e l'impiego di materiali, manufatti artistici, architetture che si costituisce un elemento caratterizzante del mondo contemporaneo.⁵²⁵

Il Colosso di Costantino era una statua monumentale risalente al IV secolo d.C. raffigurante l'imperatore Costantino il Grande, uno dei più importanti esempi di scultura romana tardo-antica. I frammenti della statua, successivamente distrutta e saccheggiata per ricavarne il bronzo, sono stati riscoperti nel corso del XV secolo, a seguito di uno scavo nei pressi della Basilica di Massenzio. Michelangelo collocò i frammenti di marmo rimanenti del *Colosso* in mostra nel cortile di Palazzo dei Conservatori (oggi parte dei Musei Capitolini a Roma), inclusa una mano destra aggiuntiva.⁵²⁶ La statua, identificata come Costantino solo nel XIX secolo, raffigurava l'imperatore «secondo una consolidata tradizione pagana nella trasposizione eroica del tipo di Giove assiso»⁵²⁷, realizzato con le parti nude in marmo chiaro e il panneggio con un materiale diverso, seduto in trono con un ginocchio scoperto, i piedi non calzati, il mantello avvolto lungo i fianchi, il torso nudo e con in mano gli attributi del globo e dello scettro ad asta lunga.⁵²⁸ L'ipotesi proposta da Claudio Parisi Presicce è che il colosso reimpiego da Costantino fosse proprio la statua di culto di Giove Ottimo Massimo Capitolino, collocata alla fine del I secolo d.C. nell'omonimo tempio in Campidoglio (poi andato distrutto), e in seguito reinterpretata, trasformandola in una «statua imperiale volta a

⁵²³ Fondazione Prada, *Recycling Beauty* (comunicato stampa), Milano, Fondazione Prada, 2022 <https://www.fondazioneprada.org/wp-content/uploads/Fondazione-Prada-Recycling-Beauty-CS.pdf> (Consultato in data 11/06/2026)

⁵²⁴ Prada M., Bertelli P., *Introduzione*. Catalogo della mostra a (cura di) Settis S., Anguissola A., *Recycling Beauty*, Fondazione Prada, 2022 p. 488

⁵²⁵ Ibidem

⁵²⁶ *Re-creating the Colossus of Constantine* <https://factumfoundation.org/our-projects/3d-sculpting/re-creating-the-colossus-of-constantine/> (Consultato in data 29/04/2026)

⁵²⁷ Parisi Presicce C., *Da Giove a Costantino. Un Colosso di marmo riusato, smembrato e "ricostruito"*, in *Recycling Beauty* cit. p. 552

⁵²⁸ Ivi, p. 554

suscitare maggiore fiducia verso la virtus del personaggio raffigurato e la sua capacità di pacificazione».⁵²⁹

Il progetto è stato realizzato da Factum Arte a partire dall'analisi dei dieci frammenti noti appartenenti alla scultura, sulla base dell'ipotesi archeologica che ipotizzava che Costantino fosse seduto e che ci fosse un'alternanza tra parti nude in marmo e decorazioni come il panneggio in bronzo dorato [Fig.27]. Il Colosso originale, alto circa 13 metri, era dotato di una struttura interna di mattoni, legno e metallo: la Fondazione, per facilitarne lo spostamento e lo smontaggio, ha preferito optare per una struttura in alluminio.⁵³⁰ È stata utilizzata la fotogrammetria per la documentazione dei frammenti conservati nel cortile del Palazzo dei Conservatori e quello del petto, conservato invece presso il Parco Archeologico del Colosseo.⁵³¹ È stato inoltre scansionato in 3D il calco di una copia in gesso della statua *dell'Imperatore Claudio come Giove* (50 d.C.), oggi esposta al Museo all'Ara Pacis, perché utilizzata come modello per la posa e il drappeggio. La ricostruzione di numerosi dettagli è stata possibile attraverso il confronto con statue sedute di età imperiale e alla lettura di molteplici fonti letterarie ed epigrafiche. I dati digitali sono stati stampati in 3D a grandezza naturale e usati per creare un calco in resina rinforzata. Per i facsimili dei frammenti è stato utilizzato un apposito stucco in grado di simulare l'effetto del marmo invecchiato dagli agenti atmosferici e le parti ricostruite sono state realizzate in poliuretano rinforzato da strati di resina miscelata a polvere di marmo, al fine di ottenere un colore bianco marmo neutro, mentre il panneggio e le parti in bronzo dorato sono state realizzate in polistirene patinato in resina e polvere di bronzo su cui è stata applicata la foglia d'oro.⁵³² Il Colosso è stato assemblato da un team di esperti direttamente sul luogo dell'esposizione, presso la Fondazione Prada [Fig.28] e dal 6 febbraio 2024 il facsimile della statua è stato installato nel giardino di Villa Caffarelli, parte del complesso dei Musei Capitolini a Roma a dimostrazione del fatto che le nuove tecnologie digitali sono uno strumento utile alla comprensione del passato e alla sua preservazione nel futuro.⁵³³

In occasione della mostra *Rubens a Palazzo Te. Pittura, trasformazione e libertà* (7 ottobre 2023-28 gennaio 2024) a Mantova, curata da Raffaella Morselli e Cecilia Paolini la Factum

⁵²⁹ Parisi Presicce C., *Da Giove a Costantino. Un Colosso di marmo riusato, smembrato e "ricostruito"*, in *Recycling Beauty* cit. p. 550

⁵³⁰ Lowe A., *Scheda 47* in *Recycling Beauty* cit., p. 413

⁵³¹ Ivi, p. 411

⁵³² Lowe A., *Scheda 47* in *Recycling Beauty* cit., pp. 411-413

⁵³³ Musei Capitolini <https://www.museicapitolini.org/it/mostra-evento/statua-colossale-di-costantino> (Consultato in data 29/04/2026)

Foundation ha creato il facsimile dell'opera di Tiziano Vecellio (1488/1490-1576) *Ritratto di Federico II Gonzaga* (1529) e *I santi Gregorio, Domitilla, Mauro, Papia, Nereo e Achilleo in adorazione della Madonna della Vallicella* (1608) di Peter Paul Rubens (1577-1640). Nel 2023 Palazzo Te si è occupato di un progetto espositivo e di ricerca dedicato a Rubens, condiviso con il Museo Nazionale di Galleria Borghese di Roma e il Museo Nazionale di Palazzo Ducale a Mantova. Il percorso realizzato da Palazzo Te, curato da Raffaella Morselli, era dedicato all'analisi del rapporto tra il pittore fiammingo e Giulio Romano (1492-1546), un rapporto mediato dalla visita che Rubens fece a Mantova durante gli anni di servizio svolti presso la corte di Vincenzo Gonzaga. In particolare, la ricerca si è concentrata sulle modalità di rielaborazione delle proposte di Giulio Romano e dei modelli antichi da parte di Rubens, il quale ha dato vita a una pittura innovativa frutto della reinterpretazione dei modelli della tradizione.⁵³⁴ Le opere esposte, sono state selezionate per i temi legati alla mitologia, al Rinascimento e l'interpretazione che ne fecero Giulio Romano e successivamente Rubens, il quale creò un linguaggio internazionale, molto apprezzato presso le corti europee.⁵³⁵ Articolato in dodici sezioni, il progetto espositivo ha approfondito le tematiche più affascinanti del pensiero rubensiano - dal mito all'idillio della natura alla sfida del potere, dalla lezione di Giulio alla storia romana e alla filosofia che genera civiltà - presentandole al pubblico attraverso un corpus di oltre cinquanta opere in prestito dai più prestigiosi musei italiani e internazionali, tra cui il Musée du Louvre, il Museo Nacional del Prado, la National Gallery of Denmark e il Royal Museum of Fine Arts di Anversa. Accanto a una straordinaria selezione di oltre quindici opere di Rubens è stata esposta una raccolta di incisioni provenienti dall'Istituto della Grafica di Roma e alcuni disegni di Giulio Romano provenienti dal Louvre che facevano parte della collezione di Rubens.⁵³⁶ La prima sezione ha presentato il facsimile in altissima definizione della pala d'altare raffigurante *I santi Gregorio, Domitilla, Mauro, Papia, Nereo e Achilleo in adorazione della Madonna della Vallicella* (1608), ovvero la prima versione della pala per la Chiesa Nuova di Roma proposta da Rubens a Vincenzo I Gonzaga, il quale rifiutò l'acquisto⁵³⁷ [Fig.36 e 37]. L'opera è stata registrata nella sua sede attuale, il Musée de Grenoble e l'archivio digitale contenente i dati del dipinto è stato donato dalla

⁵³⁴ Baia Curioni S., *Mantova: l'Europa delle libertà*. Catalogo della mostra (a cura di) Morselli R., Paolini C., *Rubens a Palazzo Te. Pittura, trasformazione e libertà*, Marsilio Editori, Venezia 2023 p. 8

⁵³⁵ Morselli R., *Dialoghi oltre i confini del tempo: Rubens e Giulio Romano*. Catalogo della mostra (a cura di) Morselli R., Paolini C., *Rubens a Palazzo Te. Pittura, trasformazione e libertà*, Marsilio Editori, Venezia 2023 p. 39

⁵³⁶ Rubens a Palazzo Te. Pittura, trasformazione e libertà

<https://www.centropalazzote.it/rubens-a-palazzo-te-pittura-trasformazione-e-liberta/> (Consultato in data 10/06/2026)

⁵³⁷ Ibidem

fondazione Factum all'istituzione museale per futuri interventi conservativi. Una piccola sezione del progetto espositivo è stata dedicata alla ritrattistica: nelle collezioni Gonzaga infatti, Rubens ebbe modo di confrontarsi con numerosi ritratti di famiglia tra cui il *Ritratto di Federico II Gonzaga* (1529) di Tiziano, oggi conservato presso il Museo del Prado di Madrid.⁵³⁸ Il dipinto a olio è stato scansionato con lo scanner 3D Lucida e, grazie alla combinazione di fotografie e dati precisi tanto della superficie quanto del colore, è stato possibile realizzare una riproduzione fedele dell'opera [Fig.33]. La superficie 3D del dipinto è stata stampata utilizzando la tecnica della stampa a rilievo e modellata per ottenere una superficie flessibile a base di gesso sulla quale il colore potesse essere stampato e i dettagli curati a mano [Fig.34]. Il facsimile è stato in seguito teso su una tela e verniciato per ottenere una copia visivamente esatta del dipinto ad olio originale⁵³⁹ [Fig.35].

4.1.1 Le potenzialità del digitale per lo studio della storia dell'arte

L'impiego di facsimili in contesti espositivi si è rivelato uno strumento particolarmente prezioso, non soltanto perché ha favorito una maggiore comprensione delle modalità di lavoro dell'artista, ma anche perché ha permesso il recupero di opere perdute o mai concluse ai tempi dell'autore, portando alla luce la necessità di una rivalutazione dei parametri che permettono di stabilire l'originalità di un prodotto artistico. Secondo gli studiosi Elena Merino Gómez, Fernando Moral Andrés e Chiara Casarin, tradizionalmente, nell'ambito delle arti visive, la riproduzione è stata impiegata principalmente in contesti espositivi per la ricontestualizzazione, conservazione e reintegrazione di opere originali perdute o gravemente danneggiate o per motivi legati alla divulgazione e alla ricerca scientifica.⁵⁴⁰ Oggi, grazie all'evoluzione tecnologica è possibile realizzare fisicamente oggetti artistici mai completati dai loro autori, aprendo a nuove possibilità di ricerca attraverso l'approfondimento di aspetti mai affrontati prima d'ora.⁵⁴¹ A questo proposito, Factum Foundation si è occupata della creazione di oggetti d'arte a partire dai progetti originali dell'architetto e incisore italiano

⁵³⁸ Paolini C., *L'infanta di Spagna e Bartolomeo Cesi. Due dipinti identificati a confronto per un linguaggio figurativo europeo*. Catalogo della mostra (a cura di) Morselli R., Paolini C., *Rubens a Palazzo Te. Pittura, trasformazione e libertà*, Marsilio Editori, Venezia 2023, p. 151

⁵³⁹ Dipinti di Tiziano e Rubens per Palazzo Te

<https://factumfoundation.org/our-projects/digitisation/palazzo-te-and-factum-foundation/paintings-by-titian-and-rubens-for-palazzo-te/> (Consultato in data 10/06/2026)

⁵⁴⁰ Merino Gómez E., Moral Andrés F., Casarin C., *The cultural reception of reproduction In the 21st century: Canova, Piranesi and the use of technology for original creations*. In Ghizzoni M., Musiani E., (Eds.), *mg journal 04/2021 Copy / False / Fake*, Alghero, Italia p. 206

⁵⁴¹ Ibidem

Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) e dello scultore neoclassico Antonio Canova (1757-1822): la realizzazione di questi progetti rinnovano il dibattito su ciò che è da considerarsi “originale” nell’arte, un dibattito iniziato nei primi decenni del XX secolo, con quella che Walter Benjamin definì «la separazione dell’oggetto riprodotto dalla sfera della tradizione».⁵⁴² L’azienda spagnola si è occupata della materializzazione tridimensionale di alcuni pezzi rappresentativi della produzione di Giambattista Piranesi e Antonio Canova che non furono mai realizzati all’epoca, spesso a causa della mancanza di fondi, committenti oppure per eventi imprevisti come la morte dello stesso artista. Nel caso specifico di Piranesi, otto oggetti tridimensionali sono stati modellati a partire da rappresentazioni bidimensionali per la loro esposizione in due mostre: *Le Arti di Piranesi. Architetto, incisore, antiquario, vedutista, designer*⁵⁴³ svolta a Venezia nel 2010-2011 e *Diverse Maniere: Piranesi, Fantasia ed Eccesso*⁵⁴⁴ nel 2014, presso il Sir John Soane’s Museum di Londra.⁵⁴⁵ La scelta dei pezzi di Piranesi che Factum Arte ha ricreato appositamente per le mostre, è stata determinata sulla base delle due pubblicazioni dell’artista ovvero *Vasi, Candelabri, Cippi, Sarcofagi, Tripodi, Lucerne ed ornamenti antichi* (1778) e *Diverse maniere d’adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii* (1769). La mostra *Le Arti di Piranesi. Architetto, incisore, antiquario, vedutista, designer*, si è tenuta a Venezia presso la Fondazione Giorgio Cini e ha celebrato, secondo Pasquale Gagliardi, «l’attualità della figura di Piranesi e la sua capacità di anticipare e modellare pratiche sociali e professioni ampiamente diffuse nella società attuale»⁵⁴⁶ offrendo una vasta panoramica sulla sua opera e includendo per volontà del curatore, Michele De Lucchi, una serie di oggetti disegnati ma mai realizzati fisicamente, presentandone i modelli tridimensionali con forme e materiali voluti dall’artista realizzati a partire dalle stampe di sua invenzione⁵⁴⁷ [Fig. 29,31 e 32]. Adam Lowe a proposito di questi oggetti ha dichiarato: «In ogni interpretazione dei vari oggetti, abbiamo cercato di seguire le indicazioni di Piranesi e di mantenere la giocosa fusione di riferimenti, per poter sviluppare un nuovo linguaggio visivo

⁵⁴² Benjamin W., *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1991 p. 14

⁵⁴³ Catalogo della mostra (a cura di) Pavanello G., *Le Arti di Piranesi architetto, incisore, antiquario, vedutista, designer*, Marsilio Editori, Venezia 2010

⁵⁴⁴ Catalogo della mostra (a cura di) Kierkuć-Bieliński J., *DIVERSE MANIERE Piranesi, Fantasy and excess* (8 march- 31 may 2014) Sir John Soane’s Museum, London 2014

⁵⁴⁵ Merino Gómez E., Moral Andrés F., Casarin C., *The cultural reception of reproduction In the 21st century: Canova, Piranesi and the use of technology for original creations*. In Ghizzoni M., Musiani E., (Eds.), *mg journal 04/2021 Copy / False / Fake*, Alghero, Italia pp. 207-208

⁵⁴⁶ Gagliardi P., *Introduzione*. Catalogo della mostra (a cura di) Pavanello G., *Le Arti di Piranesi architetto, incisore, antiquario, vedutista, designer*, Marsilio Editori, Venezia 2010, p. 23

⁵⁴⁷ Ivi, p. 24

utilizzando la tavolozza completa degli strumenti che abbiamo oggi a nostra disposizione ».⁵⁴⁸ La mostra presso il Sir John Soane's Museum, curata da Jerzy Kierkuć-Bieliński, proponeva anch'essa le riproduzioni tridimensionali di oggetti, come caffettiere, sedie, caminetti e candelabri antichi, tripodi e altari immaginati da Piranesi ma mai realizzati fisicamente. Il museo londinese conserva settantadue volumi di stampe piranesiane, costituendo una delle più ricche collezioni di opere grafiche dell'artista.⁵⁴⁹ L'esposizione ha voluto non soltanto celebrare la figura di Piranesi come innovatore, ma ha anche approfondito il legame tra l'artista e il professor Soane, il quale nutriva una profonda stima nei confronti di Piranesi che aveva conosciuto personalmente durante il suo viaggio di formazione in Italia. Il direttore del museo, Abraham Thomas, in merito ai facsimili realizzati da Factum ha espresso grande soddisfazione, evidenziando come le tecnologie 3D possano materializzare i progetti originali di grandi artisti rimasti su carta.⁵⁵⁰ L'opera *Diverse maniere* ha permesso un'ampia possibilità di scelta, in quanto si tratta di un inventario di disegni mai realizzati, mentre *Vasi, candelabri, Cippi, Sarcofagi, Tripode...* mostra invece un catalogo di pezzi già realizzati, incisi a posteriori e questo aspetto ha limitato in maniera notevole la scelta dei prototipi di oggetti non creati. I due pezzi ricreati da Factum Arte, il *Vaso con tre teste di grifone* (2014) e il *Candelabro antico di marmo* (2014)⁵⁵¹ [Fig.30], sarebbero invece ricreazioni di pezzi effettivamente eseguiti, sebbene non si sappia nulla della loro attuale ubicazione né vi siano prove certe che siano mai venuti a esistere su un supporto diverso da quello dell'incisione stessa.⁵⁵² Le differenze fondamentali tra le produzioni attuali dei disegni piranesiani e quelle del passato sono fondamentalmente di natura cronologica: in assenza dell'autore, le risorse tecnologiche del XXI secolo vengono impiegate per estrarre tutti i dettagli possibili che

⁵⁴⁸ Lowe A., *Sei oggetti in cerca di artigiano. Una contaminazione del gusto: appunti su sei "ri-creazioni" piranesiane realizzate da Factum Arte*. In Pavanello G. (Ed.), *Le Arti di Piranesi. Architetto, incisore, antiquario, vedutista, designer*, Marsilio Editori, Venezia 2010 p. 191

⁵⁴⁹ Kierkuć-Bieliński J., *Printing, teaching, fantasy and excess: the work of Factum Arte at Sir John Soane's Museum*. Catalogo della mostra (a cura di) Kierkuć-Bieliński J., *DIVERSE MANIERE Piranesi, Fantasy and excess (8 march- 31 may 2014)* Sir John Soane's Museum, London 2014, p. 4

⁵⁵⁰ Thomas A., *Foreword*. Catalogo della mostra (a cura di) Kierkuć-Bieliński J., *DIVERSE MANIERE Piranesi, Fantasy and excess (8 march- 31 may 2014)* Sir John Soane's Museum, London 2014, p. 3

⁵⁵¹ Sito Factum Arte *Piranesi's Objects*

<https://www.factum-arte.com/ind/509/Giambattista-Piranesi-s-objects> (Consultato in data 3/05/2026)

⁵⁵² Lowe A., *Sei oggetti in cerca di artigiano. Una contaminazione del gusto: appunti su sei "ri-creazioni" piranesiane realizzate da Factum Arte*. In Pavanello G. (Ed.), *Le Arti di Piranesi. Architetto, incisore, antiquario, vedutista, designer* (pp. 170-203). Marsilio Editori, Venezia 2010 p. 196

possono minimizzare gli elementi di incertezza tra le rappresentazioni bidimensionali dei disegni storici e le concezioni tridimensionali della mente di Piranesi.⁵⁵³

Per gli studiosi Elena Merino Gómez e Fernando Moral Andrés, la realizzazione di molti pezzi prodotti oggi attraverso l'applicazione di tecniche e materiali utilizzati nel Settecento, contribuisce a conferire originalità agli oggetti prodotti duecentocinquanta anni dopo.⁵⁵⁴ In passato, lo scultore veneto Antonio Canova, è stato spesso giudicato negativamente poiché la sua metodologia di lavoro è stata erroneamente interpretata come ripetitiva, meccanica e priva di originalità, accusando l'artista di intervenire solamente alla fine del processo di realizzazione dell'opera, limitandosi alla cura dei dettagli.⁵⁵⁵ In realtà, le fasi intermedie di molte sue sculture sono giunte ai giorni nostri per mezzo dei suoi disegni e dei modellini in creta e gesso, frutto esclusivo del lavoro dell'artista.⁵⁵⁶ Generalmente, a partire da questi schizzi tridimensionali in scala ridotta venivano realizzati calchi in gesso a grandezza naturale, sui quali erano basate le sculture definitive in marmo e in bronzo, materiale, quest'ultimo, per il quale Canova si affidava ad esperti specializzati in fusione.⁵⁵⁷ È proprio grazie alla sopravvivenza di questi modelli canoviani che oggi, secondo Chiara Casarin, è possibile ipotizzare la creazione di nuovi originali: un caso significativo è quello del *Cavallo colossale* (1819-1821), il cui restauro è stato realizzato nel 2025 attraverso l'impiego di tecnologie all'avanguardia a partire da una ricca documentazione che comprendeva diversi disegni autografi, oltre ai frammenti del modello in gesso a grandezza naturale. Il *Cavallo colossale* (1819-1821) di Antonio Canova, è stato restaurato nel 2025 grazie a una complessa operazione di restauro promossa dai Musei Civici di Bassano del Grappa, in collaborazione con le Soprintendenze e con il sostegno di Intesa Sanpaolo e Venice In Peril Fund. La prima tappa in cui la scultura è stata visibile nella sua interezza è stata presso le Gallerie d'Italia a Milano che hanno ospitato la mostra *Eterno e visione. Roma e Milano capitali del*

⁵⁵³ Merino Gómez E., Moral Andrés F., Casarin C., *The cultural reception of reproduction In the 21st century: Canova, Piranesi and the use of technology for original creations*. In Ghizzoni M., Musiani E., (Eds.), *mg journal 04/2021 Copy / False / Fake*, Alghero, Italia p. 214

⁵⁵⁴ Ibidem

⁵⁵⁵ Cicognara L., *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova: fino al secolo di Canova del conte Leopoldo Cicognara* (vol. 7). Prato, Italia, Frat. Giachetti, 1823, p. 253

⁵⁵⁶ Sartori-Canova, G., *Gypsotheca canoviana eretta in Possagno* da Mons. Giambattista Sartori Canova, Vescovo di Mindo, Bassano, Italia, Tipi Basilio Baseggio, 1837, p. 47

⁵⁵⁷ Ferando C., *Plasmati dalle sue mani: Canova's Touch and the Gipsoteca of Possagno*. In Graciano A. (Ed.), *Exhibiting outside the Academy, Salon and Biennial, 1755-1999: Alternative Venues: Artists' Solo Shows and Other Exhibits* (pp. 111-131). Farnham, UK: Ashgate, 2015, p. 117

Neoclassicismo (28 novembre 2025-6 aprile 2026)⁵⁵⁸, esposizione che ha visto l'opera canoviana essere il centro attorno al quale si è sviluppato l'intero percorso espositivo.⁵⁵⁹ I curatori della mostra Francesco Leone, Elena Lissoni e Fernando Mazzocca, hanno scelto di trattare l'età napoleonica, in quanto periodo caratterizzato da grandi cambiamenti in ambito politico, economico e scientifico e Antonio Canova, padre del Neoclassicismo e Giuseppe Bossi, celebre pittore e maggiore studioso di Leonardo da Vinci, sono stati indicati come gli artisti più idonei per la trattazione dell'evoluzione in campo artistico tra Milano e Roma.⁵⁶⁰

Nonostante non si sia occupata in prima persona del restauro del *Cavallo colossale*, già nel 2016, su iniziativa di Chiara Casarin, allora direttrice dei Musei Civici di Bassano del Grappa, Factum Arte era stata chiamata a svolgere una serie di indagini sui frammenti dell'opera canoviana, conservati all'interno del museo cittadino che necessitavano di essere scansionati e digitalizzati. Tra le ultime opere realizzate in vita dal genio di Possagno, il *Cavallo colossale* consiste in una monumentale statua in gesso dipinto a finto bronzo, alta oltre quattro metri nata come modello per la scultura equestre del Re di Napoli Ferdinando I di Borbone. Canova riuscì a concludere nel maggio 1821, solamente il modello del cavallo colossale senza mai riuscire a iniziare la figura di Ferdinando I, in quanto venne a mancare il 13 ottobre 1822. L'opera fu completata dallo scultore e pittore catanese Antonio Calì (1788-1866), vincitore del concorso indetto per la definitiva realizzazione del monumento.⁵⁶¹ A Roma, nello studio di Canova erano rimasti i modelli colossali in gesso patinato a finto bronzo dei Monumenti equestri di Carlo III di Borbone e di Ferdinando I, che partirono nel 1829 insieme alle altre opere presenti nello studio per Possagno, città natale dell'artista.⁵⁶² Per volere del fratello dell'artista, Giambattista Sartori Canova, le opere giunsero al Museo di Bassano nel 1849, insieme alla ricca collezione di gessi, bozzetti e documenti canoviani ma il *Monumento equestre di Carlo III di Borbone* venne distrutto durante la seconda Guerra Mondiale e quello del figlio, Ferdinando I di Borbone rimase esposto fino alla fine degli anni Sessanta quando,

⁵⁵⁸ Catalogo della mostra (a cura di) Leone F., Lissoni E., Mazzocca F., *ETERNO E VISIONE ROMA E MILANO CAPITALI DEL NEOCLASSICISMO*, Allemandi 2025

⁵⁵⁹ Comunicato stampa *Restauro Cavallo colossale di Antonio Canova*, Musei Civici di Bassano del Grappa p. 5 https://www.museibassano.it/it/news_download/116 (Consultato in data 3/05/2026)

⁵⁶⁰ Leone F., Lissoni E., Mazzocca F., *Ragioni di una mostra*. Catalogo della mostra (a cura di) Leone F., Lissoni E., Mazzocca F., *ETERNO E VISIONE ROMA E MILANO CAPITALI DEL NEOCLASSICISMO*, Allemandi 2025, p. 16

⁵⁶¹ Leone F., *Schede delle opere*. Catalogo della mostra (a cura di) Leone F., Lissoni E., Mazzocca F., *ETERNO E VISIONE ROMA E MILANO CAPITALI DEL NEOCLASSICISMO*, Allemandi 2025, p.

56

⁵⁶² Ibidem

in occasione di importanti lavori di riallestimento, fu smontato e trasportato nei depositi del museo al fine di trovare una nuova collocazione che non venne mai trovata.⁵⁶³ Nonostante la testa del cavallo fosse già stata restaurata ed esposta al pubblico nel 2003, il resto del corpo era rimasto frammentato presso Palazzo Bonaguro: Factum non soltanto si è occupato della ricostruzione di un modello virtuale del cavallo colossale, ma è stata anche responsabile della creazione di un modellino in bronzo della statua originaria.⁵⁶⁴ Nel febbraio 2018, per dieci giorni il team di Factum Foundation si è occupato della scansione e digitalizzazione dei frammenti dell'opera canoviana, alcuni dei quali pesavano oltre 60 chili. Una volta digitalizzati tutti i frammenti, questi sono stati riuniti in un unico file, dove sono stati assemblati per ricostruire la forma del cavallo. Tuttavia, poiché molti dei frammenti di gesso risultavano deteriorati a causa della lunga permanenza in un cattivo stato di conservazione e degli spostamenti subiti, non è stato possibile allineare perfettamente tra loro i bordi: per ricreare il corpo del cavallo in maniera efficace, è stato quindi necessario stamparne in 3D i pezzi per il modello in scala 1:10, successivamente ricreato in bronzo ed esposto alla mostra *La materialità dell'aura: nuove tecnologie per la Conservazione* svolta presso Palazzo Fava, a Bologna nel 2020-2021, dedicata alle nuove tecnologie per la valorizzazione e salvaguardia del patrimonio culturale.⁵⁶⁵ L'esposizione, curata da Adam Lowe e Guendalina Damone faceva parte di un progetto espositivo più ampio intitolato *La riscoperta di un capolavoro: Il Polittico Griffoni rinasce a Bologna* (18 maggio 2020-15 febbraio 2021)⁵⁶⁶ curata da Mauro Natale e Cecilia Cavalca, che celebrava l'unione delle sedici tavole esistenti del *Polittico Griffoni* (1471-1472), opera di Francesco del Cossa (1436-1478) ed Ercole de' Roberti (1451-1496) grazie al prestito concesso da nove musei, oggi possessori delle singole tavole.⁵⁶⁷ Fabio Roversi Monaco, presidente della Società dei musei della città di Bologna, in relazione alla collaborazione con Factum Arte ha espresso grande soddisfazione, in quanto la creazione del facsimile del *Polittico Griffoni* ha permesso di vedere l'opera nel suo contesto originario e

⁵⁶³ Casarin C., *Atelier Canova: a New vision of Antonio Canova*. Catalogo della mostra (a cura di) Lowe A., Michelangelo E., Béliard N., Fornaciari G., Tomassini T., Damone G., *The Aura In The Age Of Digital Materiality, Rethinking preservation in the shadow of an uncertain future*, Silvana Editoriale, Milano 2020 p. 151

⁵⁶⁴ *Antonio Canova's equestrian statue* <https://factumfoundation.org/our-projects/3d-sculpting/digitising-works-by-canova-in-bassano-del-grappa/antonio-canovas-equestrian-statue/> (Consultato in data 3/05/2026)

⁵⁶⁵ Catalogo della mostra (a cura di) Lowe A., Michelangelo E., Béliard N., Fornaciari G., Tomassini T., Damone G., *The Aura In the Age of Digital Materiality. Rethinking Preservation in the Shadow of an Uncertain Future*, Silvana Editoriale 2020

⁵⁶⁶ Catalogo della mostra (a cura di) Natale M., Cavalca C., *Il Polittico Griffoni rinasce a Bologna. La riscoperta di un capolavoro*, Silvana Editoriale 2020

⁵⁶⁷ Genus Bononiae musei <https://genusbononiae.it/mostre-eventi/la-riscoperta-di-un-capolavoro/> (Consultato in data 5/06/2026)

a differenza dei pannelli originali, il cui prestito sarebbe scaduto dopo 100 giorni, le repliche digitali sarebbero rimaste a Bologna, perché donate da Factum alla Basilica di San Petronio nel 2017, per essere esposte prima nella cappella di San Petronio, nella cappella originale, e poi all'interno del Museo della Storia di Bologna.⁵⁶⁸ Adam Lowe, descrive il lavoro svolto sui pannelli della pala d'altare, che ha impegnato il laboratorio dal 2012 al 2018, come la dimostrazione di come la tecnologia digitale possa contribuire alla creazione di nuovi modi di studiare, esporre, condividere e fruire un'opera d'arte.

Osservando il facsimile del *Polittico Griffoni*, possiamo coglierne l'impatto fisico ed emotivo in modi che non possono essere raggiunti in una normale "riproduzione". I pannelli sono indistinguibili dagli originali per scala, colore e superficie a occhio nudo, in condizioni museali. Si tratta di una replica oggettiva che genera prove forensi e incoraggia una profonda riflessione sul processo dinamico dell'originalità.⁵⁶⁹

Il *Polittico Griffoni* fu dipinto su commissione del nobile Floriano Griffoni per la Cappella di famiglia situata nella Basilica di San Petronio, dove venne collocato tra il 1473 e il 1475. La Pala d'altare fu rimossa nel 1725, quando la cappella fu riconsacrata alla famiglia Aldrovandi e i pannelli furono estratti dalla loro cornice dorata, oggi non più esistente, separati e, dopo un periodo trascorso ad arredare la casa della famiglia Aldrovandi a Mirabello, vicino Ferrara, vennero venduti. Oggi, le sedici parti superstiti della pala d'altare sono sparse tra la National Gallery di Londra, la National Gallery of Art di Washington, i Musei Vaticani, la Galleria di Brera a Milano, il Museo di Villa Cagnola a Gazzada, il Museum Boijmans van Beuningen di Rotterdam, il Musée du Louvre di Parigi, la Collezione Vittorio Cini di Venezia e la Pinacoteca Nazionale di Ferrara.⁵⁷⁰

In conclusione, tanto nel processo produttivo di Canova, quanto in quello di Piranesi, è possibile riscontrare caratteristiche seriali e modulari,⁵⁷¹ insieme a un'elevata specializzazione

⁵⁶⁸ Roversi Monaco F., *Preface*. Catalogo della mostra (a cura di) Lowe A., Michelangelo E., Béliard N., Fornaciari G., Tomassini T., Damone G., *The Aura In the Age of Digital Materiality. Rethinking Preservation in the Shadow of an Uncertain Future*, Silvana Editoriale 2020, p. 11

⁵⁶⁹ Lowe A., *Recording and reuniting the Polittico Griffoni*. Catalogo della mostra (a cura di) Lowe A., Michelangelo E., Béliard N., Fornaciari G., Tomassini T., Damone G., *The Aura In the Age of Digital Materiality. Rethinking Preservation in the Shadow of an Uncertain Future*, Silvana Editoriale 2020, p. 317

⁵⁷⁰ Ivi, p. 320

⁵⁷¹ Bosso R., *Alcune osservazioni su Piranesi restauratore e sui Vasi e Candelabri: il recupero dell'Antico tra eredità culturale ed attività imprenditoriale*. In "Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia", n. 20, 2006, p. 226

del lavoro. Secondo Chiara Casarin, il loro intervento diretto è garantito solo negli aspetti creativi ed è molto limitato nelle fasi di realizzazione delle opere artistiche: questa assenza durante la fase di materializzazione dell'opera solleva interrogativi in merito alla questione dell'autorialità e dell'autenticità dell'opera in quanto i possibili ripensamenti degli autori prima di scegliere definitivamente la versione finale delle loro opere, le indecisioni, gli impulsi distruttivi rendono impossibile stabilire con assoluta certezza che le opere sarebbero state realizzate esattamente come da progetto, quindi con le attuali caratteristiche, se gli autori principali fossero stati coinvolti in prima persona durante tutto il processo.⁵⁷² Questa nuova possibilità, di produzione e studio, offerta dall'utilizzo delle nuove tecnologie digitali in ambito artistico, spinge a riflettere sul concetto di originalità artistica poiché l'attuale materializzazione di opere d'arte non nate in precedenza, le indica come oggetti unici, non copiati, originali perché pezzi nuovi, mai realizzati o riprodotti.⁵⁷³

4.1.2 Gustav Klimt: Pigment e Pixel Rediscovering Art Through Technology

Una mostra interessante che ha unito l'impiego delle migliori tecnologie digitali e le conoscenze di grandi esperti d'arte è stata *Gustav Klimt: Pigment e Pixel Rediscovering Art Through Technology* (20 febbraio 2025-7 settembre 2025) svolta a Vienna, presso il Lower Belvedere. L'esposizione ha presentato i principali capolavori del padre della Secessione viennese insieme ai risultati più recenti delle indagini tecnologiche condotte sui dipinti: una delle maggiori sfide secondo Marc Schuran e Virgil Widrich, i curatori dell'allestimento espositivo, è stata quella di trovare il perfetto equilibrio tra l'esposizione delle opere originali dell'artista e le riproduzioni e ricostruzioni digitali senza comprometterne l'autenticità e l'estetica complessiva.⁵⁷⁴ La mostra si articolava in quattro sezioni: la prima vedeva la rappresentazione di diverse radiografie delle opere di Klimt, la seconda sezione rifletteva sull'uso dell'oro da parte dell'artista mentre la quarta mostrava i suoi diversi modi di rappresentare la natura. La sezione più interessante, è stata la terza, contenente le ricostruzioni digitali dei quadri perduti delle *Facoltà*, le cui dimensioni e significato storico hanno rappresentato una sfida nella creazione del progetto: i dipinti sono stati ricostruiti a colori e

⁵⁷² Myssok J., *Modern Sculpture in the Making: Antonio Canova and Plaster Casts* In Friediksen R. and Marchand E. (Eds.), *Plaster Casts* (pp.268-288). Berlino, Germania, De Gruyter 2010, p. 278

⁵⁷³ Merino Gómez E., Moral Andrés F., Casarin C., *The cultural reception of reproduction In the 21st century: Canova, Piranesi and the use of technology for original creations*. In Ghizzoni M., Musiani E., (Eds.), *mg journal 04/2021 Copy / False / Fake*, Alghero, Italia p. 221

⁵⁷⁴ Schuran M., Widrich V., *Art Meets Analysis: An Approach to Design*, Supplemento al catalogo della mostra *Gustav Klimt Pigment e Pixel Rediscovering Art Through Technology* a cura di Rolling S., Smola F., (Vienna, Lower Belvedere) König, Walther, Buchhandlung, GmbH & Co. KG 2025, p. 5

installati su un soffitto, sulla base di descrizioni contemporanee e scoperte scientifiche. Erano visibili grazie al loro riflesso proiettato su un tavolo a specchio che ha permesso di apprezzarne le dimensioni originali e la ricostruzione cromatica⁵⁷⁵ [Fig.38]. A questa mostra, curata da Franz Smola, ha contribuito anche Google Arts & Culture, che già aveva collaborato in precedenza con il Museo del Belvedere per rendere disponibili online diversi contenuti circa la vita e le opere di Gustav Klimt (1862-1918), ma che in questa occasione ha voluto ricostruire i quadri perduti delle *Facoltà*, dipinti dall'artista tra il 1898-1903 per il soffitto dell'Università di Vienna. La ricostruzione si è rivelata particolarmente ardua in quanto le opere originali sono andate perdute nell'incendio del castello di Immendorf, nel corso della Seconda Guerra Mondiale e oltre a un dettaglio a colori della *Medicina* si possiedono solamente fotografie in bianco e nero: il risultato finale, visibile in mostra, è stato possibile grazie all'impiego dell'intelligenza artificiale appositamente creata per l'occasione da Emil Wallner, tecnico informatico incaricato del progetto, combinata a conoscenze specifiche circa la metodologia di lavoro dell'artista, frutto dell'impegno nella ricerca degli storici dell'arte. Le informazioni essenziali sui colori originali sono state ricavate dal confronto di numerose fonti scritte, descrizioni dell'epoca e attraverso il confronto di altre opere di Klimt dello stesso periodo storico.⁵⁷⁶

La commissione di cinque grandi opere per il soffitto dell'aula magna dell'Università viennese, per volontà del Ministero Imperiale e Reale dell'Istruzione nel 1894, fu affidata a Gustav Klimt e al pittore Franz Matsch (1861-1942).⁵⁷⁷ Le opere realizzate da Klimt non piacquero al pubblico, tanto da suscitare numerose lamentele riportate da diversi quotidiani dell'epoca: gli si rimproverava il fatto di essere stato eccessivamente innovativo per la rappresentazione di allegorie tradizionali, l'impiego di colori troppo accesi e la presenza di numerose figure nude non erano elementi accettabili in un contesto accademico. Dopo il rifiuto delle opere da parte della commissione, Klimt restituì il compenso che gli era stato dato e le riprese con sé, nel 1905 vendette la *Filosofia* all'industriale austriaco August Lederer (1857-1936) mentre *Medicina* e *Giurisprudenza* all'amico pittore Koloman Moser (1868-1918) nel 1910 e solamente dopo la sua morte verranno acquistate dal Belvedere.⁵⁷⁸

⁵⁷⁵ Ivi, p. 6

⁵⁷⁶ Smola F., *Reconstructing Klimt The Project of Recolorizing the Faculty Paintings*, Catalogo della mostra *Gustav Klimt Pigment e Pixel Rediscovering Art Through Technology* a cura di Rolling S., Smola F., (Vienna, Lower Belvedere) König, Walther, Buchhandlung, GmbH & Co. KG 2025, p. 96

⁵⁷⁷ Strobl A., *Zu den Fakultätsbildern von Gustav Klimt* in "Abertina-Studiren", vol.2, n. 4 (1964), pp. 138-169

⁵⁷⁸ Smola F., *The fate of the Faculty Paintings*, in *Gustav Klimt Pigment e Pixel Rediscovering Art Through Technology*, op cit, p. 101

L'ultima esposizione dove risultano essere presenti tutti e tre i dipinti è stata la retrospettiva su Gustav Klimt organizzata nel 1943 presso il Palazzo della Secessione viennese perché successivamente le opere sono state spostate, per motivi di sicurezza, nel castello di Immendorf dove sarebbero state vittime di un tragico destino.⁵⁷⁹ Come già accennato, sono giunte fino a noi solamente immagini in bianco e nero e questo non ha certamente facilitato il lavoro di ricostruzione delle opere. Un'ottima monografia su Gustav Klimt che ha permesso di ricostruire la *Medicina* a colori è stata quella dello storico dell'arte Max Eisler (1881-1937) pubblicata nel 1931, perché presentava al suo interno un dettaglio a colori di Hygieia, incarnazione della disciplina.⁵⁸⁰ In occasione del progetto multimediale su vasta scala relativo alle opere dell'artista austriaco intitolato "The Klimt Color Enigma", intrapreso nel 2017-2021 dal Museo Belvedere in collaborazione con Google Art & Culture, gli esperti si sono interrogati sulla possibilità di ricorrere all'IA per la rappresentazione dei colori originali dei quadri delle Facoltà. Il tecnico informatico svedese Emil Wallner, ha sviluppato l'algoritmo presso i laboratori di Google a Parigi che ha permesso di restituire i cromatismi originali alla fotografie in bianco e nero dei dipinti: per arrivare a questo risultato sono state confrontate numerose fonti scritte, cataloghi di mostre, articoli di giornale, critiche suscitate dallo scandalo dell'epoca; sono state paragonate diverse opere dell'artista di quello stesso periodo storico e i risultati ottenuti sono stati ampiamente discussi dal team di esperti tra novembre e dicembre 2019. L'algoritmo sviluppato è stato progettato per apprendere in maniera autonoma informazioni circa i cromatismi delle opere di Gustav Klimt attraverso l'acquisizione da parte di una fotocamera digitale di pixel ai quali sono state assegnate tre cifre, e tre valori. Tutti i colori visibili si basavano su combinazioni di questi tre numeri e su questi è stato addestrato l'algoritmo che, attraverso sensori speciali, è stato capace di tradurre i colori in numeri. L'algoritmo di colorazione ha ricevuto un dipinto in bianco e nero digitalizzato come input e ha restituito la versione a colori corrispondente come output, grazie all'addestramento automatico su diversi milioni di immagini di esempio.⁵⁸¹ Nella fase finale della progettazione, il programmatore si è occupato personalmente dell'addestramento del nuovo algoritmo con i dipinti a colori di Klimt fino ad ottenere una totale corrispondenza con gli stati d'animo, i colori e motivi ricorrenti dell'artista. Nel novembre 2019 è avvenuto l'incontro nei laboratori

⁵⁷⁹ Lehne A., *Die Katastrophe von Immendorf: Nach dem Archivmaterial des Bundesdenkmalamtes*, Belvedere: Zeitschrift für bildende Kunst; Sonderband Gustav Klimt (Vienna 2008), pp. 54-63

⁵⁸⁰ Smola F., *An Attempt to Reconstruct the Colors in the Faculty Paintings*, in *Gustav Klimt Pigment e Pixel Rediscovering Art Through Technology*, op.cit, p. 103

⁵⁸¹ Wallner E., *The Enigma of Klimt's Colors Recoloring the Missing Faculty Paintings with the Help of Artificial Intelligence and Human Expertise*, in *Gustav Klimt Pigment e Pixel Rediscovering Art Through Technology*, pp. 129 e 132

francesi di Google Art & Culture con Franz Smola, studioso di Klimt incaricato di svolgere le indagini sui cromatismi originali dei dipinti delle Facoltà, per il confronto diretto dei risultati frutto della ricerca dello studioso e dei dati prodotti dell'algoritmo. Questo progetto ha fornito significativi progressi nel campo della ricerca storico-artistica, in quanto ha permesso di godere dei cromatismi originali delle opere di Klimt, tragicamente perdute, favorendo una maggiore comprensione della metodologia di lavoro dell'artista e del motivo dello scalpore suscitato all'epoca. Secondo Wallner, l'impiego di tecnologie informatiche all'avanguardia e l'unione delle competenze degli esperti del settore in campo artistico si prospetta uno strumento estremamente interessante in grado di fornire nuove opportunità per il futuro della ricerca storico-artistica.⁵⁸²

⁵⁸² Ivi, p. 136

CONCLUSIONI

Il presente studio si è posto l'obiettivo di analizzare l'importanza dell'impiego delle nuove tecnologie digitali nell'ambito della tutela e valorizzazione del patrimonio storico artistico, in un contesto, quello attuale, decisamente complesso. Dalla ricerca condotta è emerso che il ricorso a strumenti tecnologici per la digitalizzazione di manufatti artistici e materiale archivistico costituisce una pratica essenziale per la conservazione nonché per la valorizzazione del patrimonio, in quanto non soltanto preserva l'oggetto dal deterioramento temporale ma lo rende accessibile al vasto pubblico.

L'analisi del contesto espositivo nazionale e internazionale ha evidenziato come le ragioni dell'organizzazione di una mostra d'arte non siano legate soltanto a una questione educativa ma anche celebrativa del prestigio nazionale e individuale: emblematico è stato il caso dell'organizzazione dell'esposizione italiana a Londra *Italian Art 1200-1900*, fortemente voluta da Mussolini per la celebrazione del genio italiano, che nel 1930 ha visto il prestito di numerosi capolavori italiani nonostante il parere negativo degli esperti, i quali temevano danneggiamenti alle opere causati dagli sbalzi termici, dalle lunghe e difficili condizioni di viaggio oltre al rischio legato alla dispersione dei manufatti artistici all'estero. Le esposizioni basate su prestiti della seconda metà dell'Ottocento hanno reso possibile lo sviluppo della storia dell'arte, molti musei nacquero sulla scia delle esposizioni: è il caso del Victoria and Albert Museum, che sin dalla fondazione ha incluso sale dedicate alle opere prestate e vaste collezioni di dipinti antichi che rimasero esposti a lungo. Nonostante sia stato spesso evidenziato il grande impatto degli eventi espositivi nell'ambito della promozione e diffusione della cultura, molti intellettuali si sono interrogati sui rischi legati alle esposizioni temporanee e sull'importanza della loro corretta gestione: secondo Francis Haskell, Tomaso Montanari, Donata Levi le mostre *blockbuster* si sono dimostrate negative in quanto povere di contenuti scientifici, eccessivamente spettacolari e deleterie per le opere d'arte, soggette a stressanti spostamenti e a danni più o meno gravi. A questo proposito, alcuni studiosi hanno evidenziato la positività degli eventi che tutelano l'opera d'arte originale attraverso l'esposizione di riproduzioni frutto di tecnologie all'avanguardia come nel caso dei facsimili realizzati da Factum Arte capaci, secondo Jean Clair, di restituire l'aura dell'opera attraverso la perfezione tecnica, di restituire il contesto storico originario e, secondo Erwin Panofsky, devono essere intesi come uno strumento utile allo studio e alla divulgazione dell'idea originaria dell'artista.

Alla luce dell'indagine svolta, è possibile affermare che, se da un lato la copia artistica ha permesso la conservazione e diffusione dell'arte, dall'altro ha messo in discussione il concetto di autenticità portando a numerosi casi di contraffazione: è stata sottolineata l'importanza della realizzazione di un restauro corretto, che impedisca la creazione di falsi storici e quando necessario, il ricorso all'uso di facsimili, che non sono da intendersi come falsi ma come validi strumenti per la storia dell'arte. Contestualmente alla conservazione e produzione di copie in ambito museale sono stati trattati i casi del V&A Museum e dei Grand Palais RMN-Ateliers di Parigi, in quanto sono l'esempio di come la copia costituisca il mezzo principale per la salvaguardia del patrimonio e in particolar modo il Victoria and Albert Museum con i progetti come il ReACH Project e le *Digital Cast Courts* ha dimostrato come il ricorso alla copia sia un tema del tutto attuale e sia essenziale l'affiancamento delle nuove tecnologie digitali per la corretta conservazione e promozione del patrimonio, considerate le sfide attuali dovute all'inquinamento ambientale, al terrorismo e al turismo massivo. La mostra *A World of Fragile Parts* curata da Brendan Cormier presso il Padiglione delle Arti Applicate alla Biennale di Venezia nel 2016, ha affrontato il tema delle minacce che incombono sulla salvaguardia dei siti del patrimonio mondiale indagando in che modo la produzione di copie possa aiutare nella preservazione degli artefatti culturali. Si è giunti alla conclusione che sia necessaria una rivalutazione del potenziale creativo della copia, poiché in un mondo fragile, dove tutto è destinato a svanire, va presa una decisione: ricorrere al potenziale creativo delle copie, oppure rimpiangere quanto perduto.

La trattazione dei casi che hanno visto la vendita di capolavori sottoforma di NFT (Non-fungible token) da parte di importanti istituzioni museali quali il Leopold Museum di Vienna e l'Hermitage di San Pietroburgo, ha permesso di osservare come questa nuova tipologia di mercato possa costituire una nuova fonte di guadagno per i musei, i quali hanno la possibilità di raccogliere fondi per il restauro e l'incremento delle collezioni museali. La tecnologia *blockchain* viene utilizzata per garantire l'autenticità del file originale, nel caso di copie di grandi capolavori dell'arte come il *Tondo Doni* (1505-1506) di Michelangelo Buonarroti (1475-1564), ma anche nel caso di opere native digitali come *Everydays: The First 500 Days* di Beeple o *CryptoPunk#5822*, uno dei numerosi personaggi parte della collezione creata da Larva Labs. Le mostre NFT svolte presso la piattaforma LaCollection, non soltanto hanno contribuito a incrementare le fonti di guadagno dei partner museali ma, nel caso della mostra *French Pastels: Treasures from the Vault* (2018), ha offerto l'opportunità di ammirare i pastelli di dieci artisti francesi, provenienti dalle collezioni del Museum of Fine Arts di

Boston e da una collezione privata che non vengono esposti spesso in quanto estremamente fragili.

Questa tipologia di progetti ha messo in evidenza la novità apportata dalla tecnologia *blockchain* e NFT nella modifica dell'approccio al patrimonio culturale, fornendo una maggiore accessibilità al mondo dell'arte attraverso la creazione di nuove modalità di fruizione, frutto della continua evoluzione tecnologica nell'era digitale. La copia museale non annulla il valore dell'oggetto artistico e non va intesa come inganno, al contrario ne trasforma la natura materiale, creando uno strumento utile alla diffusione della conoscenza, ridefinendo così il rapporto tra spettatore, l'opera d'arte originale e il suo contesto storico. Grazie al progresso tecnologico oggi i musei non soltanto hanno modo di creare copie fisiche di opere d'arte, ma si servono anche di gemelli digitali e copie uniche certificate di capolavori artistici per motivi di studio, esposizione e preservazione dal rischio di danneggiamento permanente.

Il caso Botto rappresenta uno tra gli esempi più significativi della convergenza tra *blockchain* e intelligenza artificiale: attraverso il confronto con la comunità digitale di riferimento, Botto è in grado di adeguare il suo stile in maniera indipendente rispetto alla volontà del suo creatore, Mario Klingemann. Attraverso l'introduzione di *smart contract*, contratti registrati sulla *blockchain* contenenti informazioni circa il loro utilizzo, è possibile infatti garantire l'autenticità di ogni informazione mantenendo questa tecnologia autonoma rispetto a qualsiasi intervento esterno. Nell'ambito del dibattito sulla digitalizzazione, le opere d'arte basate su IA e tecnologie emergenti offrono l'occasione per interrogarsi sui concetti di autorialità, creatività e influenza in questa nuova epoca sempre più tecnologica: è necessario chiedersi se una macchina possa effettivamente sviluppare uno stile, che cosa significa curare collettivamente un progetto e chi possa effettivamente definirsi un artista a tutti gli effetti.

Si è tentato di dimostrare come gli NFT siano uno strumento in grado di giocare ruoli differenti all'interno del mercato dell'arte: essendo capaci di attestare l'autenticità dell'opera a cui sono collegati, sia nel caso questa presenti un supporto fisico, sia se si tratti di un esemplare di Crypto Art, rendono più semplice l'individuazione dei detentori che vantano diritti sull'opera. I token consentono di tracciare i passaggi di proprietà dell'opera e permettono la registrazione di informazioni riguardanti l'oggetto facilitando la creazione e gestione di cataloghi a enti museali e archivi e possono considerarsi una forma di investimento, perché consentono l'accesso a questo nuovo mercato artistico a piccoli investitori che normalmente sarebbero esclusi. Nonostante le criticità riscontrate in ambito ambientale, dovute all'inquinamento derivante dal grosso impiego energetico da parte degli NFT, le problematiche relative alla sicurezza del portafoglio digitale e le restrizioni

governative circa il riconoscimento di alcune tipologie di criptovalute, l'impiego di tecnologie *blockchain*, secondo alcuni studiosi, contribuirà al rafforzamento della posizione di archivi, biblioteche, musei e altre istituzioni del patrimonio culturale come fornitori di informazioni affidabili nell'ambiente informativo globale. Per raggiungere questo scopo e realizzare progetti e ricerche scientifiche di qualità, risulta però essenziale, fornire una formazione adeguata agli scienziati e professionisti del settore culturale in merito alla tecnologia *blockchain*.

In ambito nazionale sono stati svolti importanti progetti di digitalizzazione del patrimonio culturale da parte di istituti culturali come Fondazione Zeri, importante centro di ricerca e formazione specialistica per la storia dell'arte che ha preso parte a diverse operazioni di digitalizzazione e condivisione del patrimonio fotografico e archivistico, tra queste Zeri&LODe in collaborazione con l'Università di Bologna e la collaborazione con il consorzio PHAROS: The International Association of Photo Archives, al fine di renderlo accessibile al maggior numero di utenti possibile. La piattaforma in questione, creata grazie all'impiego di tecnologie di intelligenza artificiale e metadati accuratamente organizzati, è il risultato della collaborazione di questi importanti archivi fotografici nel trasformare decenni di catalogazione analogica in una piattaforma dinamica e in continua evoluzione, in grado di rispondere alle pratiche di ricerca contemporanee. Ricercatori, studenti e pubblico avranno la possibilità di accedere gratuitamente a una risorsa visiva senza precedenti, che potrà comprendere fino a 31 milioni di immagini e coprire secoli di produzione artistica, supportando così, non soltanto la ricerca ma anche la preservazione degli archivi fotografici. Anche Haltadefinizione, tech company italiana specializzata in digitalizzazione ad alta definizione ha contribuito all'aumento dell'accessibilità ai manufatti artistici attraverso il suo archivio digitale di oltre 700 opere in gigapixel dei più grandi capolavori dell'arte contenente opere di artisti emblematici quali Caravaggio, Raffaello, Tiziano e Leonardo da Vinci, permettendo a chiunque fosse impossibilitato a visitare il museo di godere di un'immagine fedele dell'originale, ricca di dettagli invisibili a occhio nudo. La digitalizzazione del patrimonio artistico è uno strumento utile al monitoraggio dello stato di conservazione dei manufatti artistici, prima e dopo il restauro e consente, inoltre, la pianificazione di interventi conservativi. Le tecnologie impiegate per l'acquisizione dei dati dell'opera sono certificate dall'Istituto Centrale per il Restauro (ICR) e garantiscono l'integrità dell'opera originale, potendo così operare in totale sicurezza senza temere danneggiamenti. L'utilizzo della tecnologia in gigapixel permette di godere di immagini ad altissima definizione garantendone la fedeltà cromatica, ottime per lo studio dei dettagli con la massima precisione e per la

valorizzazione dell'opera stessa, dando all'ente la possibilità di rendere fruibili al vasto pubblico le collezioni d'arte. Gli sviluppi tecnologici degli ultimi decenni hanno portato la documentazione fotografica ad evolversi e trascendere il supporto bidimensionale: le tecniche di rilievo digitale hanno offerto la possibilità di realizzare nuovi tipi di modellazione fotorealistica in grado di sfruttare le foto per replicare ambienti reali in tre dimensioni, creando dei veri e propri gemelli virtuali di manufatti e architetture, repliche digitali utili allo studio, alla gestione e conservazione del patrimonio nel tempo ma anche alla comunicazione e valorizzazione di esso attraverso esperienze immersive in realtà virtuale e aumentata come nel caso del progetto realizzato per la Basilica di San Francesco, *Preserving Assisi* o il visore 3D che consente di vedere *Villa d'Este a Tivoli* a 360° gradi, simulando diverse condizioni di illuminazione storicamente verosimili, permettendo così di comprendere come il ruolo della luce contribuisca all'interpretazione degli spazi affrescati. Haltadefinizione ha collaborato con la Biblioteca Estense Universitaria di Modena per la realizzazione di Estense Digital Library, una vasta operazione di digitalizzazione delle collezioni artistiche e librerie conservate presso le Gallerie Estensi. La biblioteca ha reso disponibile tutto il patrimonio digitalizzato secondo il protocollo IIIF (International Image Interoperability Framework), un protocollo mondiale che permette a biblioteche, musei e archivi di condividere, visualizzare e confrontare materiale ad altissima risoluzione direttamente sul web, così come avviene nelle principali biblioteche del mondo, come la Oxford Bodleian Library o la Bibliothèque nationale de France. Estense Digital Library è inoltre dotata di funzioni per l'annotazione collaborativa, offrendo la possibilità agli studiosi di tutto il mondo di cooperare in maniera agevole.

Oggi i beni culturali sembrano aver compreso come sfruttare al meglio le potenzialità offerte dalle nuove tecnologie per garantire la massima conservazione e fruizione del patrimonio da parte del vasto pubblico. È stato osservato come spesso per esigenze conservative, sia stato negato l'accesso a molte opere d'arte, documenti d'archivio e testi antichi a causa della loro fragilità materiale: attualmente, la digitalizzazione dei documenti ha modificato totalmente le modalità di accesso ai medesimi, poiché ha rimosso un elemento fondamentale che ne ostacolava la fruizione, ossia quello spaziale, eliminando definitivamente la distanza tra l'utente e l'oggetto rendendo, l'accesso ai documenti sempre più rapido e la consultazione degli stessi più comoda. Attraverso gli esempi citati, è possibile dimostrare come la tecnologia sia in grado di contribuire alla fruizione dei beni culturali attraverso la realizzazione di supporti che, a partire da una corretta digitalizzazione del patrimonio quale nuova forma di tutela e conservazione, implementano la funzione educativa mettendo in atto

nuovi sistemi di interazione e offrendo nuovi servizi al pubblico virtuale. L'analisi del progetto *Operation Night Watch* condotto dal Rijksmuseum per il restauro della *Ronda di Notte* di Rembrandt (1642) ha evidenziato come le nuove tecnologie digitali, l'intelligenza artificiale e le conoscenze degli esperti del settore storico artistico siano essenziali per il raggiungimento di grandi obiettivi, come in questo caso il recupero delle parti perdute del dipinto con il tratto originale dell'artista. Risulta fondamentale però, il corretto impiego di queste tecnologie, le quali vanno necessariamente affiancate alle tecniche tradizionali di restauro che non possono assolutamente essere sostituite e devono essere sempre garantiti il rispetto del contesto storico e culturale e la fedeltà all'opera originale.

Sono state inoltre riscontrate, analogie e differenze nelle modalità di lavoro di Haltadefinizione e Factum Arte per la digitalizzazione del patrimonio culturale: entrambe le realtà attuano un'acquisizione non invasiva per la raccolta dei dati delle opere d'arte, impiegando tecnologie di scansione ad altissima risoluzione che non sono mai a contatto diretto con l'opera, scongiurando così il pericolo di danneggiamento e raccogliendo dati estremamente accurati, utili per scopi conservativi e di studio. Factum Arte si occupa prettamente di produrre facsimili estremamente accurati e di ricostruire opere perdute, combinando le tecnologie digitali all'artigianato tradizionale mentre Haltadefinizione, è responsabile della creazione di archivi digitali di immagini in gigapixel, tour virtuali e modelli tridimensionali ad alta risoluzione, attraverso l'impiego della fotografia digitale e sistemi di illuminazione innovativi per la mappatura e diagnostica dei dipinti, rendendo i dati raccolti fruibili online. Come già trattato, il ricorso alla copia per eventi espositivi può avvenire per diverse motivazioni: gli organizzatori delle mostre possono ricorrere all'uso di repliche per ovviare a rischi di movimentazione, per non interferire con le corrette modalità di conservazione del manufatto artistico. A volte la tipologia di opera, ad esempio nel caso di un affresco, non consente lo spostamento dalla collocazione originaria e in altri ancora, l'opera viene considerata talmente importante da necessitare la realizzazione di una replica per permettere ai visitatori di vederla nel contesto d'origine, anche quando temporaneamente in prestito. Tanto Haltadefinizione quanto Factum Arte si sono occupate della creazione di copie analogiche da ricostruzione digitale per conto di importanti istituzioni museali quali il Museo di Castelvecchio a Verona, per il quale Haltadefinizione ha creato il facsimile del celebre *Ritratto di Fanciullo con disegno* (1515-1520) di Giovan Francesco Caroto (1480-1555) e del *Ritratto di Wolfgang Amadeus Mozart all'età di 13 anni* (1770) di Giambettino Cignaroli (1706-1770), oggi di proprietà di un collezionista privato, per renderlo accessibile al vasto

pubblico e restituirlo al suo contesto originario. Factum Foundation è responsabile dello sviluppo e dell'applicazione di tecnologie progettate appositamente per la salvaguardia e valorizzazione del patrimonio culturale; utilizza i facsimili come strumenti di protezione delle opere d'arte, portando a riflettere sul rapporto tra originalità e autenticità nel mondo contemporaneo, con l'obiettivo di sensibilizzare ed educare le comunità locali sull'importanza della conservazione digitale comunicando e contestualizzando, con la massima trasparenza, il suo operato. Tra gli esempi più recenti di facsimili realizzati da Factum Arte figurano le ricostruzioni per la mostra *Guercino. L'era Ludovisi a Roma* (31 ottobre 2024-26 gennaio 2025), in particolare *San Crisogono in Gloria* (1622), la *Sepoltura in Gloria di Santa Petronilla* (1623) del Guercino (1591-1666), che non potevano essere spostati dal luogo d'origine a causa delle dimensioni significative e della loro fragilità e la copia della *Trinità* (1625) di Guido Reni (1575-1642) è stata posta nella sede originaria in sostituzione dell'originale temporaneamente in mostra. In occasione della mostra *Ultra-Violet: New Light on Van Gogh's Irises* (1 ottobre 2024-19 gennaio 2025), svolta presso il Getty Center di Los Angeles, Factum Arte ha contribuito alla realizzazione del facsimile degli *Iris* (1889) del pittore olandese Vincent Van Gogh (1853-1890), conservato all'interno della collezione dell'istituto ma ricostruito attraverso il facsimile a causa di alterazioni, frutto dell'esposizione del dipinto ai raggi UV e alla luce che, secondo gli studi condotti dal Getty Conservation Institute, ne hanno alterato i colori originali. Per la mostra *Recycling Beauty* (17 novembre 2022-27 febbraio 2023), curata da Salvatore Settis, Anna Anguissola (curatori della mostra *Serial Classic* svolta nel 2015 presso la Fondazione Prada, già menzionata nel primo capitolo) e Denise La Monica, la fondazione Factum ha collaborato con i Musei Capitolini e Fondazione Prada per la creazione del celebre *Colosso di Costantino* (313-324). Il Colosso è stato ricostruito a partire dall'analisi dei frammenti noti, la ricostruzione di numerosi dettagli è stata possibile attraverso il confronto con statue sedute di età imperiale e alla lettura di molteplici fonti letterarie ed epigrafiche. La ricostruzione del *Colosso di Costantino* è la dimostrazione del fatto che le nuove tecnologie digitali costituiscano uno strumento utile alla comprensione del passato e alla sua preservazione nel futuro e i facsimili creati per le mostre *Le Arti di Piranesi* (2010-2011) e *Diverse maniere. Piranesi, Fantasy and Excess* (2014) hanno messo in luce le potenzialità offerte dall'impiego delle nuove tecnologie digitali per lo studio della storia dell'arte in merito a progetti d'autore mai realizzati. La mostra *Gustav Klimt Pigment e Pixel Rediscovering Art Through Technology* (2025) curata da Franz Smola, è l'esempio di come la combinazione tra le conoscenze dei massimi esperti in ambito storico artistico, la tecnologia digitale e l'intelligenza artificiale possano contribuire al recupero di

opere non più esistenti: grazie a questa stretta collaborazione è stato possibile ricostruire la colorazione originale dei quadri delle *Facoltà*, conosciute soltanto attraverso fotografie in bianco e nero.

In conclusione, è possibile affermare che l'impiego di tecnologie informatiche all'avanguardia e l'unione delle competenze degli esperti del settore artistico si prospetta uno strumento estremamente interessante in grado di fornire nuove opportunità per il futuro della ricerca storico-artistica e il lavoro svolto da realtà come Haltadefinizione, specializzata nella documentazione visiva 2D e gigapixel per l'analisi e divulgazione online e Factum Arte, leader nella creazione di facsimili per eventi espositivi e ricostruzione di opere perdute attraverso scanner 3D e tecniche di stampa avanzate, risulta essere estremamente utile per la conservazione e diffusione del patrimonio culturale. È altresì possibile sostenere che stia emergendo una stagione di mostre d'arte "pari al vero", caratterizzata dal crescente ricorso a facsimili di altissima qualità che, sul piano percettivo e documentario, sono spesso in grado di offrire un'esperienza molto vicina a quella dell'originale, pur senza annullare il dibattito sul valore dell'autenticità materiale dell'opera.

INDICE DELLE IMMAGINI



[Fig.1] (p.65) Riproduzione delle *Nozze di Cana* (1563) di Paolo Veronese realizzata da Factum Arte nel 2007. Commissionata dalla Fondazione Giorgio Cini, Venezia in collaborazione con il Musée du Louvre, Parigi.

<<https://www.factum-arte.com/pag/38/a-facsimile-of-the-wedding-at-cana-by-paolo-veronese>> (Consultato in data 12/06/2026)



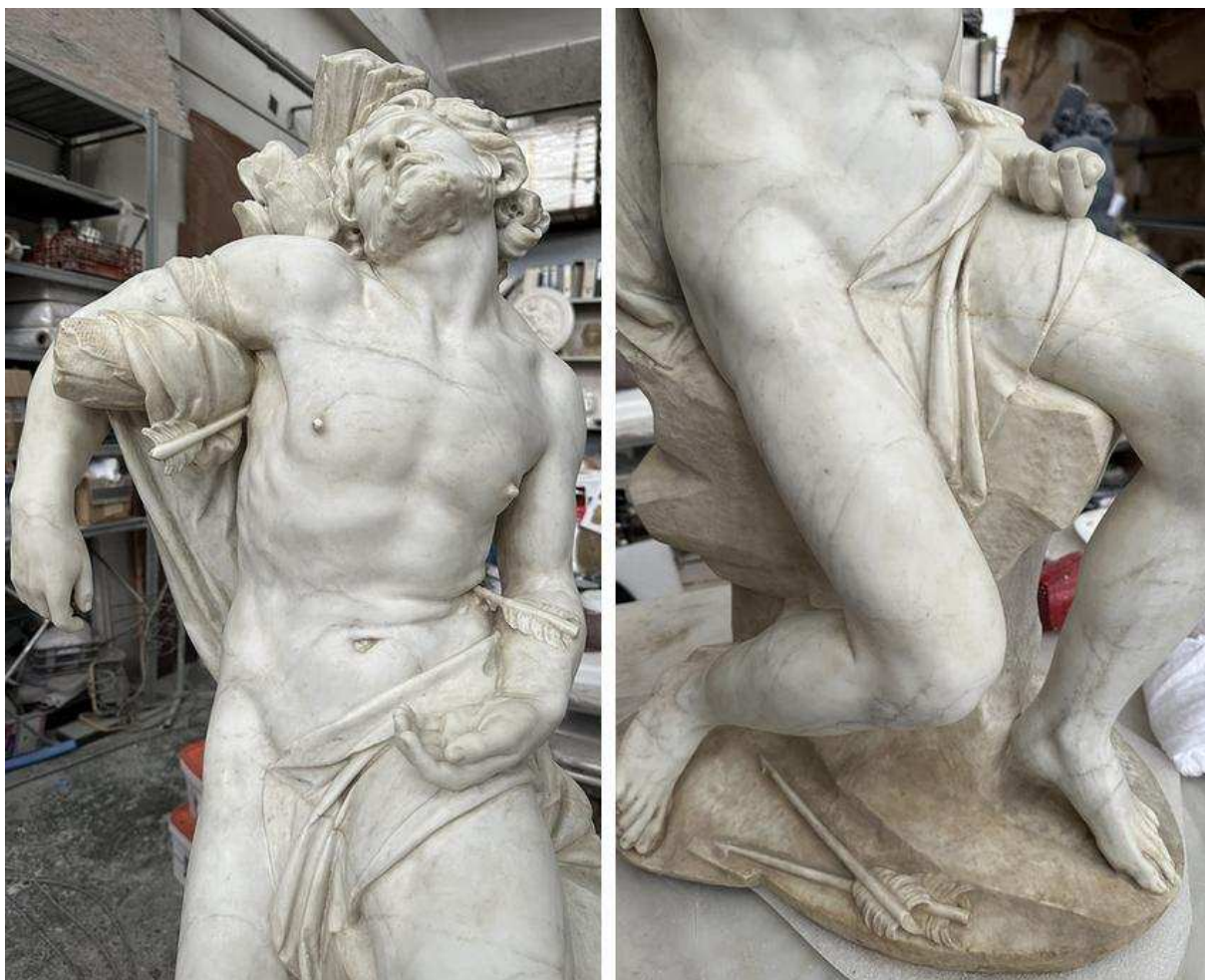
[Fig.2] (p.75) Veduta generale dello studio di Factum Arte durante la ricostruzione della *Natività con San Lorenzo e San Francesco* (1609) di Caravaggio.

<<https://www.factum-arte.com/pag/1181/nativity-with-saint-francis-and-saint-lawrence>>
(Consultato in data 12/06/2026)



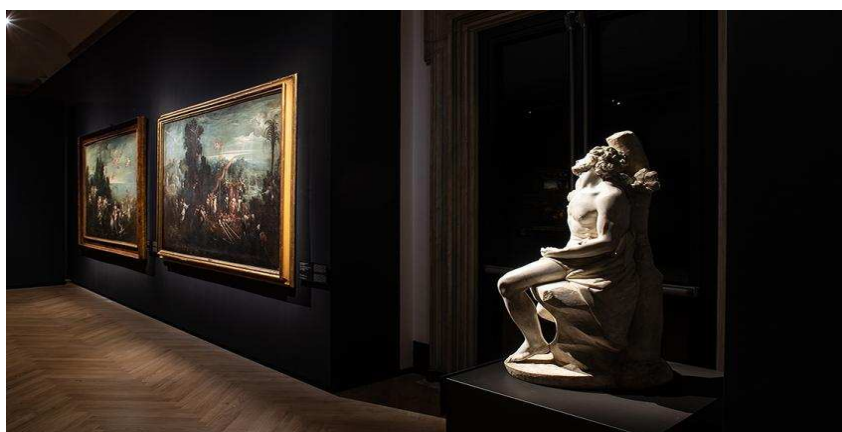
[Fig.3] (p.76) Presentazione della riproduzione della *Natività* durante la cerimonia di inaugurazione dell'Oratorio di San Lorenzo a Palermo nel 2015.

<<https://www.factum-arte.com/pag/1181/nativity-with-saint-francis-and-saint-lawrence>>
(Consultato in data 12/06/2026)

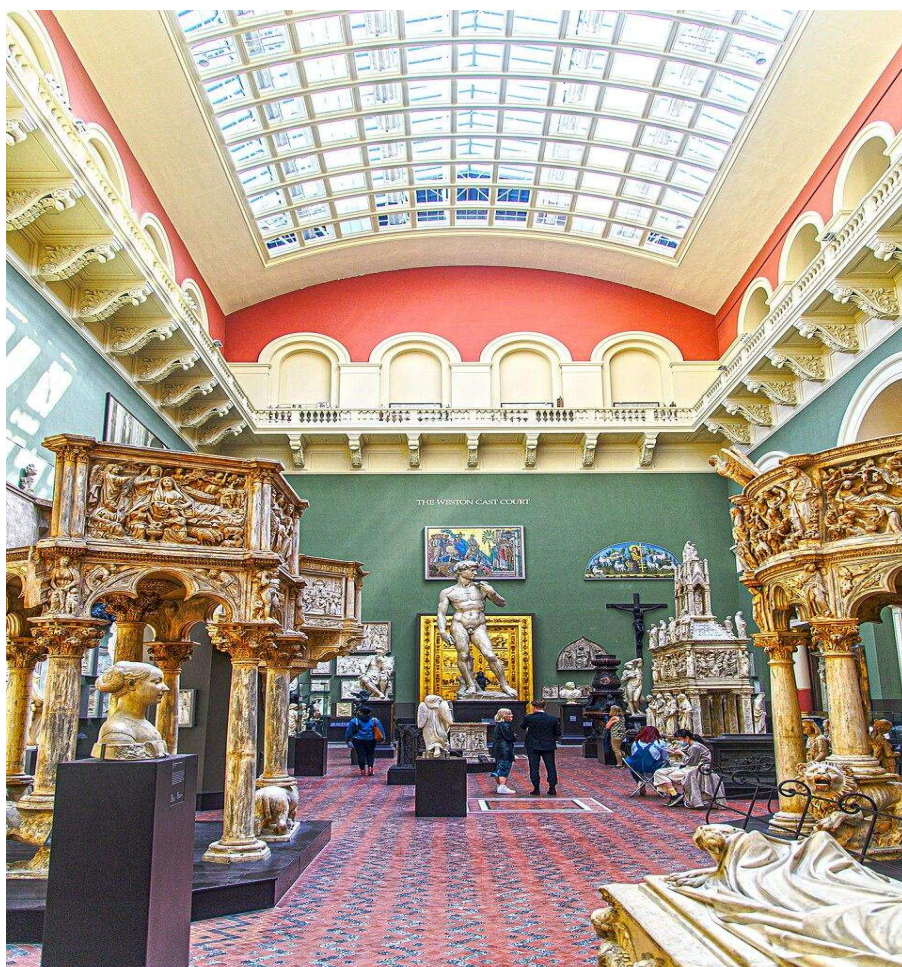


[Fig.4] (p.76) Dettagli della riproduzione in scala 1:1 di *San Sebastiano* (1615) di Gian Lorenzo Bernini realizzata da Factum Arte nel 2022.

<<https://factumfoundation.org/our-projects/digitisation/berninis-san-sebastian/>> © Adam Lowe> (Consultato in data 12/06/2026)



[Fig.5] (p.76) Veduta del facsimile all'interno della mostra *L'immagine sovrana. Urbano VIII e i Barberini*. < <https://factumfoundation.org/our-projects/digitisation/berninis-san-sebastian/>> © Alberto Novelli> (Consultato in data 12/06/2026)



[Fig.6] (p.80) Casts Courts Victoria and Albert Museum (Weston Cast Court stanza 46b).
https://en.wikipedia.org/wiki/File:The_V&A_Renaissance-8670_copy.jpg (Consultato in data 12/06/2026)



[Fig.7] (p.86) Laboratorio di scultura del Grand Palais Rm Ateliers.
<https://grandpalaisrmn.fr/metier/ateliers-dart> © Mirco Magliocca per il Grand Palais Rmn >
 (Consultato in data 12/06/2026)



[Fig.8] (p.94) Il direttore di Cinello e il direttore delle Gallerie degli Uffizi davanti al DAW (Digital Art Work) del *Tondo Doni* (1505-1506) di Michelangelo Buonarroti realizzato da Cinello.

<https://www.ansa.it/toscana/notizie/2021/05/14/venduto-primo-tondo-doni-digitale70000-euro-ricavi-a-uffizi_0f3225a8-04a4-4c6c-9c81-9efa69efeece.html ©Copyright ANSA>
(Consultato in data 12/06/2026)



[Fig.9] (p.96) Mostra fisica organizzata da LaCollection (29 luglio-28 agosto 2022) a Giverny con gli NFT dei pastelli precedentemente presentati nella mostra *French Pastels: Treasures From the Vault* in collaborazione con MFA di Boston (30 giugno 2018-6 gennaio 2019).
<https://lacollection.medium.com/rarely-seen-french-pastels-from-the-museum-of-fine-arts-boston-travel-to-giverny-b02476275d34> (Consultato in data 12/06/2026)



[Fig.10] (p.100) *Everydays: The First 5000 Days* (2007-2021) opera dell'artista americano Mike Winkelmann, in arte Beeple. Collage di immagini scattate dall'artista dal 2007 al 2021, venduta all'asta online da Christie's nel 2021 per 69,346,250 \$.
<https://www.artribune.com/professionisti-e-professionisti/mercato/2021/03/vendita-asta-christies-opera-arte-digitale-69-milioni-dollari/> (Consultato in data 12/06/2026)

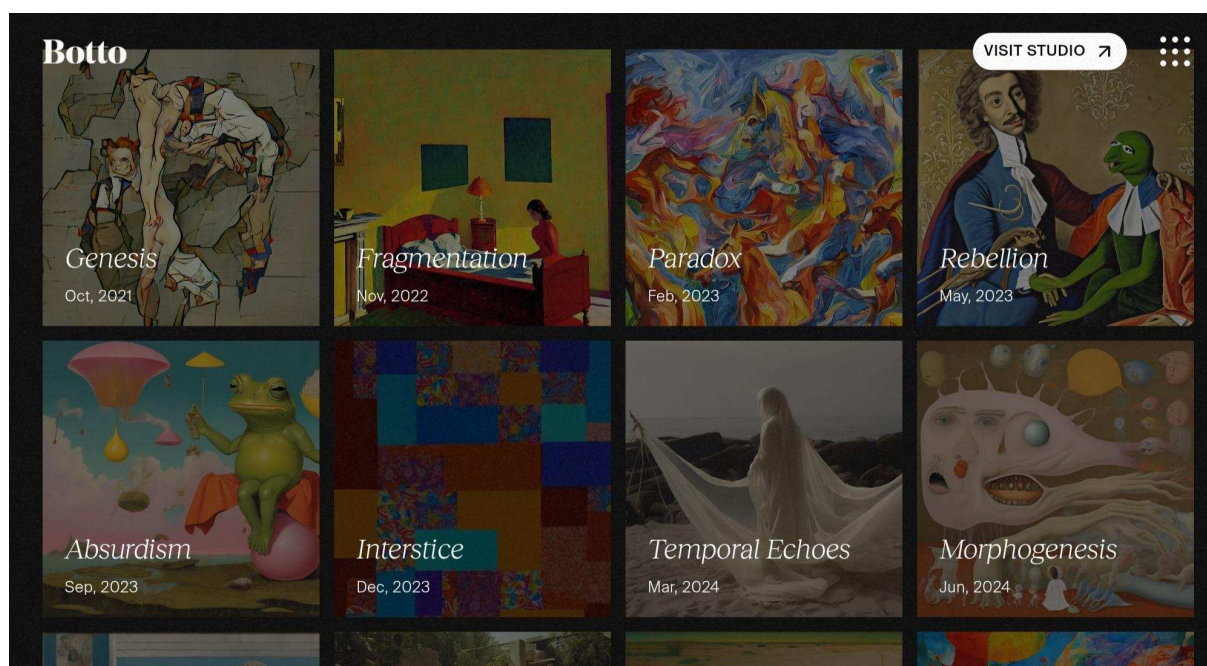


[Fig.11] (p.101) Collezione *CryptoPunks* di Larva Labs (2017).

<<https://larvalabs.com/cryptopunks/index>> (Consultato in data 12/06/2026)



[Fig.12] (p.101) *CryptoPunk#5822* della collezione *CryptoPunk* di Larva Labs (2017).
<<https://www.larvalabs.com/cryptopunks/details/5822>> (Consultato in data 12/06/2026)



[Fig.13] (p.103) Immagine tratta dal sito ufficiale di Botto raffigurante alcune serie di lavori realizzati nel corso degli anni.
<<https://botto.com/works>> (Consultato in data 12/06/2026)



[Fig.14] (p.115) Immagine del restauro della *Ronda di Notte* (1642) di Rembrandt con i pannelli integrativi frutto del lavoro dell'IA.

<<https://www.bbc.com/news/technology-57588270> ©Rijksmuseum/Reinier Gerritsen> (Consultato in data 12/06/2026)



[Fig.15] (p.117) Immagine del facsimile di Haltadefinizione de *Il Ritratto di Fanciullo* (1520) di Giovan Francesco Caroto realizzato nel 2022.

<<https://www.haltadefinizione.com/news-and-media/comunicati-stampa/replica-3d-del-ritratto-di-fanciullo-con-disegno/> ©Haltadefinizione > (Consultato in data 12/06/2026)



[Fig.16] (p.118) Campagna fotografica presso la Galleria delle Sculture del Museo di Castelvecchio di Verona per la realizzazione del facsimile da parte di Haltadefinizione de *Il Ritratto del giovane Wolfgang Amadeus Mozart all'età di tredici anni* (1770).

<<https://www.haltadefinizione.com/en/news-and-media/news/mozart-returns-to-verona/>

©Haltadefinizione> (Consultato in data 12/06/2026)



[Fig.17] (p.119) Digitalizzazione e produzione dei facsimili delle opere di Caravaggio *La Vocazione di San Matteo* (1599-1600) e il *Martirio di San Matteo* (1599-1600) parte del ciclo di affreschi di San Luigi dei Francesi a Roma. Qui il facsimile della *Vocazione di San Matteo* realizzato nel 2020 per la mostra *Nulla è perduto* (4 luglio-13 dicembre 2020) a Illegio compare di fianco alla ricostruzione della prima versione di *San Matteo e l'angelo* (1602) dell'artista Antero Kahila.

<<https://www.haltadefinizione.com/news-and-media/comunicati-stampa/haltadefinizione-partecipa-alla-mostra-nulla-e-perduto/>> ©Haltadefinizione> (Consultato in data 12/06/2026)



[Fig.18] (p.121) Facsimili realizzati da Factum Arte per la mostra *Guercino. L'era Ludovisi a Roma* (2024-2025). Facsimile di *San Crisogono in Gloria* (1622), situato nel soffitto della Long Gallery a Londra presso Lancaster House.

<<https://factumfoundation.org/our-projects/digitisation/recreations-for-guercino-lera-ludovisi-a-roma/>> © Alberto Novelli | Scuderie del Quirinale> (Consultato in data 12/06/2026)



[Fig.19] (p.121) Stampa del facsimile della *Trinità* (1625) di Guido Reni da posizionare nell'altare della Chiesa della Santissima Trinità dei Pellegrini a Roma in sostituzione dell'originale temporaneamente in mostra, realizzata grazie alla stampante personalizzata di

Factum.

<<https://factumfoundation.org/our-projects/digitisation/recreations-for-guercino-lera-ludovisi-a-roma/>> © Oak Taylor-Smith | Factum Foundation > (Consultato in data 12/06/2026)



[Fig.20] (p.122) Facsimile della *Sepoltura e Gloria di Santa Petronilla* (1623) di Guercino presente alla mostra *Guercino. L'era Ludovisi a Roma* (2024-2025).

<<https://factumfoundation.org/our-projects/digitisation/recreations-for-guercino-lera-ludovisi-a-roma/>> © Adam Lowe > (Consultato in data 12/06/2026)



[Fig.21] (p.122) Facsimile degli *Iris* (1889) realizzato da Factum Arte per la mostra *Ultra-Violet: New Light on Van Gogh's Irises* (1 ottobre 2024-19 gennaio 2025) presso il Getty Center di Los Angeles.

<<https://factumfoundation.org/our-projects/facsimiles/recreation-of-van-goghs-irises/>> © Oak Taylor-Smith | Factum Foundation > (Consultato in data 12/06/2026)



[Fig.22] (p.123) Installazione del facsimile alla mostra *Ultra Violet: New Light on van Gogh's Irises*. <<https://factumfoundation.org/our-projects/facsimiles/recreation-of-van-goghs-irises/>>

© 2024 J. Paul Getty Trust. Image courtesy of the J. Paul Getty Museum> (Consultato in data 12/06/2026)



[Fig.23] (p.123) Facsimile di *Leah* durante la fase finale dei lavori, di fianco alla stampa utilizzata come riferimento per il colore. Facsimile realizzato da Factum Arte per la mostra *Michelangelo Imperfect* (29 marzo-31 agosto 2025) presso lo Statens Museum for Kunst (SMK) di Copenhagen.

<<https://factumfoundation.org/our-projects/digital-restorations/facsimiles-of-michelangelos-work-for-the-statens-museum-for-kunst/>> © Oak Taylor-Smith | Factum Foundation > (Consultato in data 12/06/2026)



[Fig.24] (p.123) Stampa in 3D de *Il Giovane San Giovanni Battista* (1495-1496) di Michelangelo Buonarroti ricostruito da Factum Arte a partire dalla scansione digitale dei frammenti originali.

<<https://factumfoundation.org/our-projects/digital-restorations/facsimiles-of-michelangelos-work-for-the-statens-museum-for-kunst/>> © Oak Taylor-Smith | Factum Foundation

(Consultato in data 12/06/2026)



[Fig.25] (p.124) Facsimile completo de *Il Giovane San Giovanni Battista* (1495-1496) di Michelangelo Buonarroti ricostruito da Factum Arte a partire dalla scansione digitale dei frammenti originali.

<<https://factumfoundation.org/our-projects/digital-restorations/facsimiles-of-michelangelos-work-for-the-statens-museum-for-kunst/>> © Oak Taylor-Smith | Factum Foundation>
(Consultato in data 12/06/2026)



[Fig.26] (p.125) Facsimile del *Colosso di Costantino* ricostruito da Factum Arte per la mostra *Recycling Beauty* (2022-2023) curata da Salvatore Settis presso la Fondazione Prada.

<<https://factumfoundation.org/our-projects/3d-sculpting/re-creating-the-colossus-of-constantine/>> © Adam Lowe > (Consultato in data 12/06/2026)



[Fig.27] (p.126) Restauratori di Factum Arte mentre dipingono il panneggio ricostruito del *Colosso di Costantino*.

<<https://factumfoundation.org/our-projects/3d-sculpting/re-creating-the-colossus-of-constantine/>> © Oak Taylor-Smith | Factum Foundation > (Consultato in data 12/06/2026)



[Fig.28] (p.126) Facsimile installato all'interno della mostra *Recycling Beauty* presso Fondazione Prada, Milano.

<<https://factumfoundation.org/our-projects/3d-sculpting/re-creating-the-colossus-of-constantine/>> © Roberto Marossi, courtesy of Fondazione Prada> (Consultato in data 12/06/2026)



[Fig.29] (p.129) Facsimili realizzati (In questa foto: il *tripode di Iside*) per *Le Arti di Piranesi: architetto, incisore, antiquario, vedutista, designer* (*The Art of Piranesi: architect, engraver, antiquarian, vedutista, designer*) è stata inaugurata il 28 agosto 2010 in concomitanza con la Biennale di Architettura di Venezia ed è rimasta aperta fino al 9 gennaio 2011. La mostra è stata presentata presso le Sale del Convitto sull'isola di San Giorgio Maggiore e, dopo l'inaugurazione, ha viaggiato in diverse sedi.

<<https://www.factum-arte.com/pag/48/The-Art-of-Piranesi>> ©Factum Foundation > (Consultato in data 12/06/2026)



[Fig.30] (p.130) Facsimili realizzati (In questa foto: il candelabro) per *Le Arti di Piranesi: architetto, incisore, antiquario, vedutista, designer* (*The Art of Piranesi: architect, engraver, antiquarian, vedutista, designer*) è stata inaugurata il 28 agosto 2010 in concomitanza con la Biennale di Architettura di Venezia ed è rimasta aperta fino al 9 gennaio 2011. La mostra è stata presentata presso le Sale del Convitto sull'isola di San Giorgio Maggiore e, dopo l'inaugurazione, ha viaggiato in diverse sedi.

<<https://www.factum-arte.com/pag/48/The-Art-of-Piranesi> ©Factum Foundation >

(Consultato in data 12/06/2026)



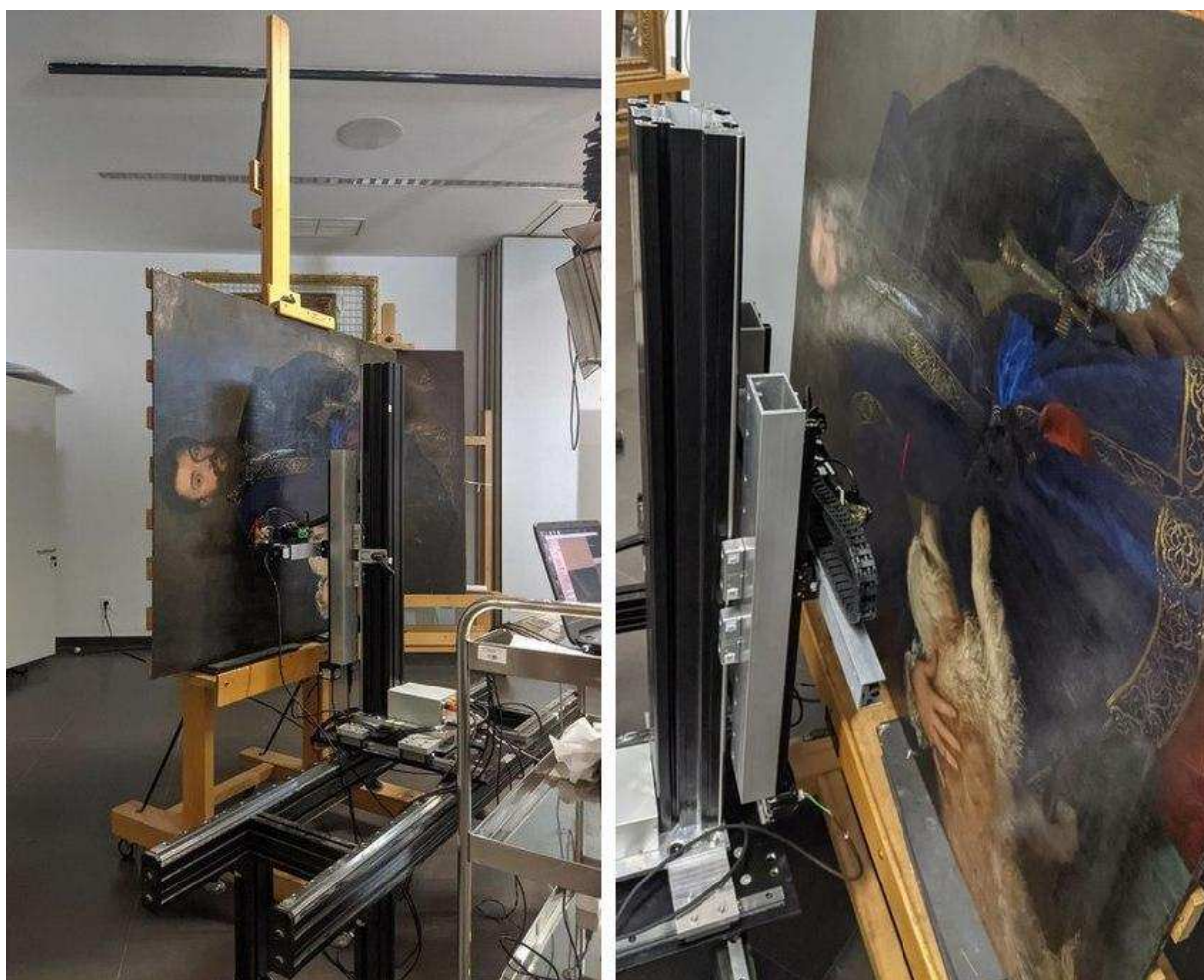
[Fig.31] (p.129) *Sedia dorata* creata a partire da un'incisione originale di Giambattista Piranesi.

<<https://www.factum-arte.com/pag/583> ©Factum Foundation > (Consultato in data 12/06/2026)



[Fig.32] (p.129) La fusione in bronzo del *tripode a elica* confrontata con l'incisione originale di Piranesi.

< <https://www.factum-arte.com/pag/583> ©Factum Foundation > (Consultato in data 12/06/2026)



[Fig.33] (p.128) Lo scanner 3D Lucida che registra la superficie del *Ritratto di Federico II Gonzaga* (1529), conservato presso il Dipartimento di Conservazione del Museo del Prado.
 <<https://factumfoundation.org/our-projects/digitisation/palazzo-te-and-factum-foundation/paintings-by-titian-and-rubens-for-palazzo-te/>> © Gabriel Scarpa | Factum Foundation>
 (Consultato in data 12/06/2026)



[Fig.34] (p.128) Controllo dei colori del facsimile tramite il confronto con un riferimento cromatico dell'opera originale.

<<https://factumfoundation.org/our-projects/digitisation/palazzo-te-and-factum-foundation/paintings-by-titian-and-rubens-for-palazzo-te/>> © Oak Taylor-Smith | Factum Foundation >
(Consultato in data 12/06/2026)



[Fig.35] (p.128) Installazione del facsimile del *Ritratto di Federico II Gonzaga* (1529) realizzato da Factum alla mostra a Palazzo Te.

<<https://factumfoundation.org/our-projects/digitisation/palazzo-te-and-factum-foundation/paintings-by-titian-and-rubens-for-palazzo-te/>> © Nicola Saccani | Fondazione Palazzo Te>
(Consultato in data 12/06/2026)



[Fig.36] (p.127) Pittura a mano per la copertura delle linee delle tre sezioni della stampa del facsimile dell'*Estasi di San Gregorio Magno* (1608) il cui originale è conservato presso il Musée de Grenoble.

<<https://factumfoundation.org/our-projects/digitisation/palazzo-te-and-factum-foundation/paintings-by-titian-and-rubens-for-palazzo-te/>> © Oak Taylor-Smith | Factum Foundation >
(Consultato in data 12/06/2026)



[Fig.37] (p.127) Installazione del facsimile dell'*Estasi di San Gregorio Magno* (1608) a Palazzo Te per la mostra *Rubens a Palazzo Te. Pittura, trasformazione e libertà* (7 ottobre 2023-28 gennaio 2024) a Mantova.

<<https://factumfoundation.org/our-projects/digitisation/palazzo-te-and-factum-foundation/paintings-by-titian-and-rubens-for-palazzo-te/>> © Fondazione Palazzo Te > (Consultato in data 12/06/2026)



[Fig.38] (p.136) Allestimento della mostra *Gustav Klimt Pigment e Pixel Rediscovering Art Through Technology* curata da Franz Smola (20 febbraio 2025-7 settembre 2025) svolta a Vienna, presso il Lower Belvedere.

<<https://www.belvedere.at/en/gustav-klimt-pigment-pixel> © Johannes Stoll | Belvedere, Vienna > (Consultato in data 12/06/2026)

BIBLIOGRAFIA

Arcangeli F., *Uno sforzo per la storia dell'arte* (1969), Università degli Studi di Parma – Facoltà di Architettura, Parma 2004

Aristotele, *Poetica*, XXV, 1460 b

Arnau F., *Arte della falsificazione, falsificazione dell'arte*, Ghibli Editore, 2015

“*Art Treasures’ Exhibition, 1857.*” *The Burlington Magazine*, vol. 99, no. 656, 1957, pp. 361–363
JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/872326>. (Consultato in data 16/02/2026)

Atti del simposio "*Masterful Handwork: the Artist and the Fake*", Parigi, Museo del Louvre, pubblicato sotto la regia di Clément Chéroux, Hazan, Musée du Louvre, Parigi 2004

Auvray L., *Le Musée européen: copies d'après les grands maîtres, au palais des Champs-Élysées*, Renouard, Paris 1873

Baglione G., *Le vite de’ pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fine a’ tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, [Roma 1642], Città del Vaticano 1995

Baia Curioni S., *Mantova: l'Europa delle libertà*, in Morselli R., Paolini C. (a cura di), *Rubens a Palazzo Te. Pittura, trasformazione e libertà*, Marsilio Editori, Venezia 2023, pp. 8-19

Baker M., articolo pubblicato nella collana V&A Masterpieces (1982), rivisto nel 2007
http://www.vam.ac.uk/collections/sculpture/sculpture_features/cast_collection/cast_courts_masterpiece/index.html (Consultato in data 24/03/2026)

Banner S., *Delaroche: A History Painted*, London 1997

Barale A., *NFT e nuove opportunità per gli artisti (umani e non): l'esempio di Botto*, in Allegra Canepa (a cura di), *Il Mercato dei Non Fungible Tokens tra arte, moda e gamification*, Milano University Press, Milano 2024, pp. 107-114

Baratin L., Gasparetto F., Tronconi V., *La fotografia per il restauro e la conservazione delle opere d'arte*, in Cicalò E., Menchetelli V., Valentino M. (a cura di), *Linguaggi Grafici. Fotografia*, Publica Press, Alghero 2023, pp. 380-405

Barker E., *Contemporary Cultures of Display*, Yale University Press, New Haven 1999

Bellier de la Chavignerie E., *Les artistes français du XVIII^e siècle oubliés ou dédaignés* cit., pp. 211-213

Benjamin W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1935

Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1991

- Benati D., *Guercino e il suo papa: a Roma con Gregorio XV*, in Morselli R., Volpi C. (a cura di), *Guercino. L'era Ludovisi a Roma*, Artem, Roma 2024, p. 62-69
- Berry M., *Extracts of the Journals and Correspondence of Miss Berry*, (a cura di) Lady Theresa Lewis, Longmans Green, London 1865, vol. II
- Bishop C., *Museologia radicale. Ovvero cos'è contemporaneo nei musei d'arte contemporanea?*, Johan & Levi, Milano 2017
- Blanc C., *La collection d'objets d'art de M. Thiers léguée au Louvre*, Jouaust et Sigaux, Paris 1884
- Bonsi B. P., *Il trionfo delle Bell'Arti renduto gloriosissimo sotto gli auspici delle LL.AA.RR. Pietro Leopoldo d'Austria e Maria Luisa di Borbone d'Austria... SS. Annunziata in Firenze l'anno 1767*, stamperia di Gio. Batista Stecchi, e Anton Giuseppe Pagani, Firenze 1767
- Bordini S., *L'Ottocento*, Carocci Editore, Roma 2013
- Bordini S., *Storia del Panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Officina, Roma 1984
- Born P., *The Canon Is Cast: Plaster Casts in American Museum and University Collections*, in "Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America, Fall 2002, Vol. 21, n.2, 2002 pp. 8-13 <http://www.jstor.org/stable/27949200>. (Consultato in data 14/05/2026)
- Bosso R., *Alcune osservazioni su Piranesi restauratore e sui Vasi e Candelabri: il recupero dell'Antico tra eredità culturale ed attività imprenditoriale*, in *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, n. 20, 2006, pp. 211-239
- Bowness A., *A Note on Manet's Compositional Difficulties*, in *The Burlington Magazine*, n. 103, pp. 276-277
- Brandi C., *La teoria del restauro*, Einaudi, Torino 2000
- Brandi C., *Le mostre ahimè (1968)*, in Capati M. (a cura di), *Il patrimonio insidiato. Scritti sulla tutela del paesaggio e dell'arte*, Editori Riuniti, Roma 2001, p. 395
- Brandi C., *Il restauro. Teoria e pratica*, Editori Riuniti, Roma 2005
- Bredekamp H., *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina*, Il Saggiatore, Milano 2020
- Bucolo M., *Venduta all'asta da Christie's un'opera d'arte digitale per 69 milioni di dollari* in "Artribune", 12/03/2021.
<https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/mercato/2021/03/vendita-asta-christies-opera-arte-digitale-69-milioni-dollari/> (Consultato in data 29/03/2026)
- Bürger W., *Salon de 1861*, Paris 1901
- Bürger W., *Trésors d'Art en Angleterre*, Paris 1857

Buzzanca G., *Prospettive di sviluppo e applicabilità nel campo della documentazione grafica digitale del nuovo standard per la digitalizzazione del patrimonio culturale e l'interoperabilità*, in "OPD Restauro", 2020, No. 32 (2020), pp. 253-261 <https://www.jstor.org/stable/10.2307/27243032> (Consultato in data 20/05/2026)

Calcani G., *Alle origini della copia*, in *La copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, Libro Co. Italia, 2010

Calisi D., Botta S., Cannata A., *Verso un archivio digitale. La fotografia tradizionale e le nuove tecnologie per la costruzione di Digital Twin*, in Cicalò E., Menchetelli V., Valentino M. (a cura di), *Fotografia*, Publica Press, Alghero 2023, pp. 354-379

Camporeale E., *Primitivi in mostra. Eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*, tesi di perfezionamento, Scuola Normale Superiore, Pisa, p. 127

Cantarel-Besson Y., *La Naissance du musée du Louvre*, (Ed. de la Réunion des musées nationaux, Paris 1981) vol. II

Caraffa C., Pugh E., Stuber T., Wood Ruby L., *PHAROS: A Digital Research Space for Photo Archives*. in "Art Libraries Journal" vol. 45, Special Issue: Photo Archives 1, January 2020, pp. 2–11 (<https://doi.org/10.1017/alj.2019.34>)

Casarin C., *L'autenticità nell'arte contemporanea*, Zel Edizioni, Treviso 2015

Casarin C., *Atelier Canova: a New Vision of Antonio Canova*, in Lowe A. et al. (a cura di), *The Aura in the Age of Digital Materiality. Rethinking Preservation in the Shadow of an Uncertain Future*, Silvana Editoriale, Milano 2020, pp. 151-157

Casini L., *Riprodurre il patrimonio culturale? I "pieni" e i "vuoti" normativi*, Aedon (ISSN 1127-1345), fascicolo 3, settembre-dicembre 2018, pp. 1-8 (DOI: [10.7390/92254](https://doi.org/10.7390/92254))

Casini L., *Ereditare il futuro. Dilemmi sul patrimonio culturale*, Il Mulino, Bologna 2016

Castresana Rodríguez E., "Le Musée européen des copies de Charles Blanc comme « pendant » du Louvre" in , Les Cahiers de l'École du Louvre [En ligne], 11 | 2017, pp. 1-13 :<http://journals.openedition.org/cel/731> (Consultato in data 5/03/2026) (<https://doi.org/10.4000/cel.731>)

Catalogo della mostra *Exhibition of Art Treasures of the United Kingdom*, Bradbury and Evans Manchester 1857

Catalogo della mostra *Italian Art at the Exhibition at Burlington House* (1 gennaio – 20 marzo 1930), Bestetti e Tumminelli, Milano-Roma 1930

Catalogo della mostra *Tiziano nelle Gallerie Fiorentine*, a cura di Agostini G., Allegri E., Cecchi A., Chiarini G., Centro Di, Firenze 1978

Catalogo della mostra *Recycling Beauty*, a cura di Settis S., Anguissola A., Fondazione Prada, Milano 2022

Catalogo della mostra *The Aura in the Age of Digital Materiality. Rethinking Preservation in the Shadow of an Uncertain Future*, a cura di Lowe A. et al., Silvana Editoriale, Milano 2020

Catalogo della mostra *Il Polittico Griffoni rinasce a Bologna. La riscoperta di un capolavoro*, a cura di Natale M., Cavalca C., Silvana Editoriale, Milano 2020

Catalogo della mostra *Guercino. L'era Ludovisi a Roma*, a cura di Morselli R., Volpi C., Artem, Roma 2024

Catalogo della mostra *Michelangelo Imperfect*, a cura di Wivel M., Strandberg Publishing, 2025

Catalogo della mostra *Eterno e Visione. Roma e Milano capitali del Neoclassicismo*, a cura di Leone F., Lissoni E., Mazzocca F., Allemandi, Torino 2025

Catalogo della mostra *Le Arti di Piranesi. Architetto, incisore, antiquario, vedutista, designer*, a cura di Pavanello G., Marsilio, Venezia 2010

Catalogo della mostra *Diverse Maniere. Piranesi, Fantasy and Excess*, a cura di Kierkuć-Bieliński J., Sir John Soane's Museum, London 2014

Catalogo della mostra *Nulla è perduto*, a cura di Geretti A., Comitato San Floriano, Illegio 2020

Cavazzini P., *Il mercato delle copie nella Roma di primo Seicento*, in *La copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, Libro Co. Italia, 2010

Cavazzini P., *Painting as Business*, cit., p. 135; p. 198, n. 114

Chastel A., *Signature et signe*, in *Revue de l'Art*, n. 26, Éditions du CNRS, Paris

Chetham C., *The Role of Vincent Van Gogh's Copies in the Development of his Art*, London 1976

Ch'Ng, E. *The First Original Copy and the Role of Blockchain in the Reproduction of Cultural Heritage*, in "Presence: Teleoperators and Virtual Environments", 2019, vol. 27, n. 1, pp. 151–162 (DOI: 10.1162/PRES_a_00313)

Ciatti M., *Per un'attuale teoria del restauro: alcune riflessioni sul progetto di conservazione*, in *OPD Restauro*, n. 17, 2005, pp. 71-82

Cicognara L., *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, vol. VII, Fratelli Giachetti, Prato 1823

Claire Barbillon nel Dizionario degli storici dell'arte

<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art.html> (Consultato in data 5/03/2026)

- Clair J., *La crisi dei musei. La globalizzazione della cultura*, Skira, Milano 2008
- Clair J., *L'inverno della cultura*, Skira, Milano 2011
- Clément C., *Le Musée européen*, Journal des Débats Politiques et Littéraires, 25 aprile 1873, p. 3
- Clement R. T., *Fauves: A Sourcebook*, Greenwood Press, Westport (CT) 1994
- Codice dei Beni Culturali, art. 6, comma 1
- Comunicato stampa Restauro Cavallo colossale di Antonio Canova, Musei Civici di Bassano del Grappa https://www.museibassano.it/it/news_download/116 (Consultato in data 3/05/2026)
- Cormier B., *Against a Pile of Ashes* saggio introduttivo al catalogo della mostra “*A World of Fragile Parts*” La Biennale di Venezia 15 Mostra Internazionale di Architettura, Venezia 2016. <https://www.vam.ac.uk/blog/projects/against-a-pile-of-ashes> (Consultato in data 13/05/2026)
- Cormier B., *Copy Culture: Sharing in the Age of Digital Reproduction*, V&A Publishing, London 2018
- Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments* (1887-1908), vol. I
- Cox K., *Old Masters and New*, New York 1905
- Daily Telegraph, 31 dicembre 1869
- Damiani C., *Certification and preservation of artworks in digital environments*, in “JLIS.it” vol. 13, n. 2 (May 2022), pp.190-202 (DOI: [10.36253/jlis.it-467](https://doi.org/10.36253/jlis.it-467))
- Daquino, M., *Photo Archives and Linked Open Data. The Added Value*, in “Open Library of Humanities”, vol. 10, 2024, pp. 1-18 (DOI: <https://doi.org/10.16995/olh.15232>)
- Daquino M., Mambelli F., Peroni S., Tomasi F., Vitali F., *Enhancing Semantic Expressivity. The Cultural Heritage Domain: Exposing the Zeri Photo Archive as Linked Open Data*, in ACM Journal on Computing and Cultural Heritage, vol. 10, n. 4, 2017, pp. 1–21
- De Benedictis C., *Per la storia del collezionismo italiano*, Ponte alle Grazie, Firenze 1995
- De Leiris A., *Manet, Guérault and Chrysippos (1964)*, in Art Bulletin, vol. 46, pp. 401-404
- De Marchi G. (a cura di), *Sebastiano e Giuseppe Ghezzi protagonisti del Barocco*, catalogo della mostra, Venezia 1999
- De Simoni M., Prefazione, in Morselli R., Volpi C. (a cura di), *Guercino. L'era Ludovisi a Roma*, Artem, Roma 2024, p. 13
- Della Vigna P., *L'opera d'arte nell'età della falsificazione*, Mimesis, Milano 1987

- D'Onofrio M., *Il ruolo degli NFT nella tutela e nella circolazione delle opere d'arte*, in Perini M. (a cura di) *La tutela dei diritti nell'era della riproduzione artistica digitale. Atti del Convegno tenutosi presso il Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università degli Studi di Siena il 19 aprile 2024*, 2025 Firenze University Press and U Siena PRESS, pp. 143-154 (DOI: [10.36253/979-12-215-0702-7](https://doi.org/10.36253/979-12-215-0702-7))
- Duplessis G., *Catalogue de la collection de pièces sur les Beaux-Arts*, Paris 1881, vol. XIX (Deloynes), n. 503
- Duret T., *Les Peintres Impressionnistes*, Paris 1878
- Duro P., *Copyists in the Louvre in the Middle Decades of the Nineteenth Century*, in *Gazette des Beaux-Arts*, aprile 1988, pp. 249-254
- Eco U., *Eugenio Carmi, una pittura di paesaggio (1958-73)*, in Carmi, *L'Agrifoglio*, Milano 1996, pp. 15-16
- Elsen A., *Museum Blockbuster: Assessing the Pros and Cons*, in *Art in America*, vol. 74, 1986, p. 27
- Exhibition of Art Treasures of the United Kingdom Held at Manchester in 1857*. Report of the Executive Committee, Manchester-London 1859
- Fabi C., *Mostre d'arte antica e salvaguardia del patrimonio artistico. Un inedito di Cesare Brandi*, in *Predella*, n. 16, 2005, pp. 137-140
- Facchinetti S., Galansino A., *Una mostra in nove atti, in Moroni (1521-1580). Il ritratto del suo tempo*, catalogo della mostra, Gallerie d'Italia – Skira, Milano 2023, pp. 17-25
- Farington Diary, vol. XII, 14 maggio 1813
- Federici F., *Copie indistinguibili dagli originali: quando conviene esporle nei musei?*, in “Finestre sull'Arte”, n.18, pubblicato il 22/06/2023
<https://www.finestresullarte.info/opinioni/copie-indistinguibili-dagli-originali-quando-conviene-esporle-nei-musei> (Consultato in data 24/03/2026)
- Fernández-Castrillo C., *The AI Work of Art in the Age of Its Co-Creation*, in “Magazine” Vol. 4 n. 2, pp. 357-383 19/12/2023, Edizioni Ca' Foscari (DOI: [10.30687/mag/2724-3923/2023/01/008](https://doi.org/10.30687/mag/2724-3923/2023/01/008))
- Ferando C., *Plasmati dalle sue mani: Canova's Touch and the Gipsoteca of Possagno*, in Graciano A. (ed.), *Exhibiting Outside the Academy, Salon and Biennial, 1755-1999: Alternative Venues: Artists' Solo Shows and Other Exhibits*, Ashgate, Farnham 2015, pp. 111-131
- Ferren, A., "How to Navigate London's Wondrous (and Very Big) V&A Museum". *The New YorkTimes*. 23/05/2024
<https://www.nytimes.com/2024/05/13/travel/london-victoria-and-albert-museum.html> (Consultato in data 24/03/2026)
- Folgieri R., Buda A., (2022). *NFTs In Museums And Cultural Heritage: Opportunities and*

Challenges

https://www.researchgate.net/publication/377242156_NFTs_In_Museums_And_Cultural_Heritage_Opportunities_and_Challenges (Consultato in data 26/05/2026)

Fondazione Prada, *Recycling Beauty* (comunicato stampa), Milano, Fondazione Prada, 2022
<https://www.fondazioneprada.org/wp-content/uploads/Fondazione-Prada-Recycling-Beauty-CS.pdf>
(Consultato in data 11/06/2026)

Franceschet M., Colavizza G., Smith T., Finucane B., Ostachowski M. L., Scalet S., Perkins J., Morgan J., Hernandez S., *Crypto art: A decentralized view*, in “arXiv.org”, 9/06/2019, pp. 1-38
<https://arxiv.org/abs/1906.03263> (Consultato in data 29/04/2026)

Freedberg S. J., Jackson-Stops G., *On Art History and the Blockbuster Exhibition*, in *The Art Bulletin*, vol. 69, 1987, pp. 295-297

Friedländer M. J., *Il conoscitore dell'arte*, Torino 1955, p. 155

Fullerton P., *Patronage and Pedagogy: the British Institution in the Early Nineteenth Century*, in *Art History*, vol. V, n. 1, marzo 1982

Fumaroli M., *Lo Stato culturale (1991)*, Adelphi, Milano 1993

Fusaro M. (2014-15), *Oltreconfine. Artisti italiani al Salon d'Automne 1903-1912*, tesi di laurea magistrale, Università Ca Foscari, Venezia, in
<http://dspace.unive.it/handle/10579/6831>. p. 34

Gabrieli F., Delaney J., Erdmann R., Gonzalez V., Van Loon A., Smulders P., Berkeveld R., Langh R., Keune K. (2021). *Reflectance Imaging Spectroscopy (RIS) for Operation Night Watch: Challenges and Achievements of Imaging Rembrandt's Masterpiece in the Glass Chamber at the Rijksmuseum*. *Sensors*. 21 (DOI:10.3390/s21206855.)

Gagliardi P., Introduzione, in Pavanello G. (a cura di), *Le Arti di Piranesi. Architetto, incisore, antiquario, vedutista, designer*, Marsilio, Venezia 2010, p. 23

Geretti A. (a cura di), *Nulla è perduto*, Comitato San Floriano, Illegio 2020

Giussano S. P., *Assisi, la luce e il digitale che non trema “Altro non è che di suo lume un raggio”*: *Preserving Assisi, dal terremoto alla tutela* in *Hyperborea* p. 8
<https://hyperborea.com/thread/preserving-assisi-digitale-gigapixel/> (Consultato in data 20/05/2026)

Goldstein C., *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge University Press, Cambridge 1996

Gribouillage/Scarabocchio. Da Leonardo da Vinci a Cy Twombly, catalogo della mostra, a cura di Alberti F., Bodart D., Michaud P., ENSBA, Paris 2023

Groys B., *In the Flow. L'arte nell'epoca della sua riproducibilità digitale*, Postmedia Books, Milano 2018

Guidi F., *Scaffale "tiburtino" (progetto "SPAFA" – DTC Lazio), Prima "Sala Tiburtina" di Villa d'Este a Tivoli*, in *"Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica -Scaffale Tiburtino"*, pubblicata sotto il patrocinio del Dipartimento di Studi letterari, filosofici e di storia dell'arte dell'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata".

<https://www.horti-hesperidum.com/hh/primasalatiburtina/> (Consultato in data 26/05/2026)

Guerzoni G., *Mostramania: fine di un'illusione?*, in *Predella*, n. 16, 2005

Guerzoni G., *Le mostre al tempo della crisi. Il sistema espositivo italiano negli anni 2009-2011*, Fondazione Venezia, Venezia 2012

Guillerme J., *L'officina del tempo. Saggio sull'alterazione dei dipinti*, Parigi, Hermann, 1964

Haskell F., *Antichi maestri in tournée: le esposizioni d'arte e il loro significato*, a cura di Montanari T., Pisa 2001

Haskell F., *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira, Milano 2016

Hazlitt W., *On the Pleasure of Painting*, in *London Magazine*, dicembre 1820; riedito in *Collected Works*, a cura di A. R. Waller e A. Glover, 12 voll., London 1902-1906, vol. VI, 1903

Hebborn E., *Il manuale del falsario*, Neri Pozza, Vicenza 1995

Henri Delaborde, *Le Musée des Copies*, in *Revue des Deux Mondes*, vol. 105, 1 maggio 1873, p. 215

Homburg C., *The Copy Turns Original: Vincent Van Gogh and a New Approach to Traditional Art Practice*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia 1996

Hoare P., *Epochs of the Arts*, London 1813

Hurley C., Mairesse F., *In the Shadow of the Tribuna*, in *Studiolo*, n. 9, 2012, p. 136

I futuristi italiani alla XV Biennale di Venezia, in *Le altre Venezie*, maggio 1926

James H., *La stagione delle mostre a Londra (1877)*, in Frandini P. (a cura di), *La stagione delle mostre*, Novecento, Palermo 1933, p. 148

Kennedy K. R., Smith K., *Introduction to Digital Art*, College of Lemoore, California 2024

Kierkuć-Bieliński J. (a cura di), *Diverse Maniere. Piranesi, Fantasy and Excess (8 marzo – 31 maggio 2014)*, Sir John Soane's Museum, London 2014

Kierkuć-Bieliński J., *Printing, Teaching, Fantasy and Excess: the Work of Factum Arte at Sir John Soane's Museum*, in *Diverse Maniere. Piranesi, Fantasy and Excess*, London 2014, pp. 7-13

Kwakkelstein M. W., Plomp M., *Leonardo da Vinci. The Language of Faces*, Thoth Publishers, Bussum – Teylers Museum 2018

Laera F., *Peter Greenaway. L'Ultima Cena di Leonardo*, Charta, Milano 2008

Lana A., *Il primo tweet della storia va all'asta: costa 2,5 milioni di dollari*, in “Corriere della Sera”, 9/03/2021
https://www.corriere.it/tecnologia/21_marzo_09/primo-tweet-storia-va-all-asta-ora-costa-25-milioni-dollari-4a19c7ca-80ba-11eb-b4d9-f9ad19747109.shtml (Consultato in data 29/03/2026)

Lebrun A., “*Les moules, les modèles et la production de l'atelier de moulage de la Rmn-GP aujourd'hui*”, In Situ [Online], n.28 | 2016, 14/03/2016, <http://journals.openedition.org/insitu/12627>; (Consultato in data 24/03/2026)

Lehne A., *Die Katastrophe von Immendorf: Nach dem Archivmaterial des Bundesdenkmalamtes*, in Belvedere: Zeitschrift für bildende Kunst, numero speciale Gustav Klimt, Vienna 2008, pp. 54-63

Leon H., Botto speaks: an interview with an AI Artist, in “SuperRare Magazine”, 18/02/2022
<https://superrare.com/magazine/2022/02/18/botto-speaks-an-interview-with-an-ai/> (Consultato in data 29/03/2026)

Leone F. (a cura di), Lissoni E., Mazzocca F., *Eterno e Visione. Roma e Milano Capitali del Neoclassicismo*, Allemandi, Torino 2025

Leone F., Lissoni E., Mazzocca F., *Ragioni di una mostra, in Eterno e Visione. Roma e Milano Capitali del Neoclassicismo*, Allemandi, Torino 2025, p. 16

Leone F., *Schede delle opere, in Eterno e Visione. Roma e Milano Capitali del Neoclassicismo*, Allemandi, Torino 2025, p. 56

Leong W. Y., (2025) *Digital Reconstruction of Historical Artworks Using Artificial Intelligence* (DOI:10.1109/ICoCSETI63724.2025.11020126.)

Levi D., “*At What Expense? And at What Risk?*” *Qualche riflessione sulla legittimità delle mostre*, in Predella, n. 16, 2005

Lichene R., *Venduto all'asta il primo SMS della storia come NFT per mila euro: il ricavato andrà in beneficenza* in “Corriere della Sera”, 21/12/2022
https://www.corriere.it/tecnologia/_dicembre_/venduto-asta-primo-sms-storia-come-nft-milaeuro-ricavato-andra-beneficienza-eabe--ec-aca-bdd.shtml (Consultato in data 20/04/2026)

Ligas E., Ponzio L., Umattino A., *Il Ritratto del giovane Wolfgang Amadeus Mozart. Dalla digitalizzazione alla replica fisica*, in Magnabosco M. (a cura di), *La dolce sua effigie mi è di conforto. Wolfgang Amadeus Mozart, Pietro Lugati e il Ritratto veronese del 1770*, Accademia Filarmonica di Verona, Verona 2023, pp. 71-84

Ligas E., Ponzio L., Umattino A., *Tra innovazione e conservazione: i gigapixel in Galleria Nazionale dell'Umbria* in “Archeomatica” (Roma), giugno 2022 Vol. 13 (1), pp. 14-19
<https://www.yumpu.com/it/document/read/67040797/archeomatica-1-2022/1> (Consultato in data 20/05/2026)

Ligas E., Terranova R., *Un monumento in alta definizione: il catalogo digitale della Cappella Sansevero*, in *Archeomatica* (Roma), 2025 Vol. 16, fascicolo 4, pp. 18-23
<https://www.yumpu.com/it/document/read/71069295/archeomatica-4-2025/3> (Consultato in data 20/05/2026)

Lisanti V., *NFT e (mercato dell') arte: analisi e criticità del nuovo collezionismo digitale*, in *Parole chiave. Nuova serie di Problemi del Socialismo*, Carocci, Roma 2023, pp. 183-192

Llosa Vargas M., *La civiltà dello spettacolo (2012)*, Einaudi, Torino 2013

Lonati F., *Viaggio nei laboratori di Factum, dove si creano sorprendenti facsimili dei capolavori d'arte* in *Finestre sull'arte*, pubblicato il 03/05/2024
<https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/viaggio-nei-laboratori-di-factum-dove-si-creano-sorprendenti-facsimili-capolavori-arte> (Consultato in data 24/03/2026)

Longhi R., *Mostre e Musei (1959)*, ripubblicato in *Critica d'arte e buongoverno. 1938-1969*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 59-74

Lowe A., *Sei oggetti in cerca di artigiano. Una contaminazione del gusto: appunti su sei "ri-creazioni" piranesiane realizzate da Factum Arte*, in Pavanello G. (a cura di), *Le Arti di Piranesi*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 170-203

Lowe A., *Giving Birth to the Facsimile*, in Gagliardi P. (a cura di), *The Miracle of Cana. The Originality of the Reproduction*, Cierre Edizioni, Verona 2011, p. 92

Lowe A., *Changing Attitudes to Preservation and the Role of Non-Contact Recording Technologies*, in Cormier B. (a cura di), *Copy Culture. Sharing in the Age of Digital Reproduction*, V&A Publishing, London 2018, pp. 51-65

Lowe A., *Digital Recording in a Time of Iconoclasm, Mass Tourism, Celebrity Culture and Anti-Ageing*, in Bacon R. (a cura di), *In Harm's Way. Aspects of Cultural Heritage Protection*, British Council, London 2017, pp. 48-56

Lowe A., *Digitising and Making Copies*, in Lowe A., Doulton S. C., Lucini C. B. (a cura di), *Michelangelo Re-Made*, Factum Foundation, Madrid 2025, pp. 46-61

Lowe A., *Recording and Reuniting the Polittico Griffoni*, in *The Aura in the Age of Digital Materiality*, Silvana Editoriale, Milano 2020, pp. 317-322

Lowe A., *Introduction*, in *The Aura in the Age of Digital Materiality*, Silvana Editoriale, Milano 2020, pp. 15-28

Lowe A., *Scheda 47*, in catalogo della mostra *Recycling Beauty*, a cura di Settis S., Anguissola A., Fondazione Prada, Milano 2022, pp. 411-413

Lucini C. B., *A New Approach to Preservation: The Re-construction of Young Saint John the Baptist*, in Lowe A., Doulton S. C., Lucini C. B. (a cura di), *Michelangelo Re-Made*, Factum Foundation, Madrid 2025, pp. 35-45

Lupo V., *Tableaux vivants contemporanei: l'Ultima Cena*, in Casini T. (a cura di), *Sistina e Cenacolo. Traduzione, citazioni e diffusione*, Artemide, Roma 2020, pp. 267-279

Maggio S. R., *I sistemi dell'arte nell'Ottocento*, in Castelnovo E. (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, vol. II, Electa, Milano 1991, pp. 635-636

Mandarano N., *Musei e media digitali*, Carocci, Roma 2019

Marquet de Vasselot A. J. J., *Répertoire des catalogues du Musée du Louvre (1793-1917), suivi de la liste des directeurs et conservateurs du musée*, Paris 1917, n. 256

Masturzo C., *È un'opera NFT di Pak la più costosa di un artista vivente?* in "Artribune" (9/12/2021)
<https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/mercato/2021/12/nft-pak-piu-costosa/>
(Consultato in data 20/05/2026)

McClellan A., *Inventing the Louvre: Art, Politics and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge University Press, Cambridge 1994

Menichetti M., *Archeologia della conquista romana*, in Clemente G., Coarelli F., Gabba E. (a cura di), *Storia di Roma. L'impero mediterraneo*, Einaudi, Torino 1990, pp. 313-364

Mercalli M., *Il trattamento delle lacune: un problema aperto. Introduzione al restauro dello Stendardo della Santissima Trinità di Città di Castello*, in Mercalli M., Tuzzi L. (a cura di), *Raffaello giovane a Città di Castello e il suo sguardo*, Silvana Editoriale, Milano 2021, pp. 141-147

Merino Gómez E., Moral Andrés F., Casarin C., *The Cultural Reception of Reproduction in the 21st Century: Canova, Piranesi and the Use of Technology for Original Creations*, in Ghizzoni M., Musiani E. (a cura di), *MG Journal*, n. 4, 2021, pp. 204-223

Migdol E., *Irises in bloom*, in the Fall 2024 Issue of Getty Magazine pp. 30-39

Minio F., *La digitalizzazione delle opere d'arte tra beni culturali e diritto d'autore*, in "Artribune", 9/01/2020
<https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/diritto/2020/01/digitalizzazione-beni-culturali-diritto-autore/> (Consultato in data 29/03/2026)

Misti M., *La fruibilità in rete del patrimonio culturale: un'analisi per il futuro*, in "Archeomatica" (Roma), novembre 2009, Vol. 0, pp. 48-51
<https://www.yumpu.com/it/document/read/68638588/archeomatica-numero-zero-2009/12> (Consultato in data 20/05/2026)

Modolo M., *Riuso dell'immagine digitale del bene culturale pubblico: Problemi e prospettive* in "AIB studi", 61, n. 1, 2021, pp. 151-166 (<https://doi.org/10.2426/aibstudi-13169>)

Montanari T., *Cristina di Svezia, il Cardinal Azzolino e le mostre di quadri a San Salvatore in Lauro, in La Regina Cristina di Svezia, il Cardinal Decio Azzolino e Fermo nell'arte e nella politica della seconda metà del Seicento*. Atti del convegno (Fermo 1995), a cura di Nigrisoli V., Fermo 2001

- Montanari T., Trione V., *Contro le mostre*, Einaudi, Torino 2017
- Moreno P., *Scultura ellenistica*, vol. I, Roma 1994
- Morselli R. (a cura di), Volpi C. (a cura di), *Guercino. L'era Ludovisi a Roma*, Artem, Roma 2024
- Morselli R., *Dialoghi oltre i confini del tempo: Rubens e Giulio Romano*, in Morselli R., Paolini C. (a cura di), *Rubens a Palazzo Te. Pittura, trasformazione e libertà*, Marsilio, Venezia 2023, pp. 21-45
- Myssok J., *Modern Sculpture in the Making: Antonio Canova and Plaster Casts*, in Frederiksen R., Marchand E. (a cura di), *Plaster Casts*, De Gruyter, Berlino 2010, p. 278
- Natale M., Cavalca C. (a cura di), *Il Polittico Griffoni rinasce a Bologna. La riscoperta di un capolavoro*, Silvana Editoriale, Milano 2020
- Negri A., *L'Arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Bruno Mondadori, Milano 2011
- Nicolin P., *L'arte delle mostre*, Treccani in www.treccani.it (Consultato in data 23/10/25)
- Nigro C. J., *Arte contemporanea. Le avanguardie storiche*, Carocci, Roma 2023
- Noble P., Van Duijn E., Krekeler A., Raven L., Smelt S., Steeman I., Verslype I., Vos L., *Conservation of Rembrandt's The Night Watch: The Decision-Making Process*, in AIC General and Concurrent Session Postprints, vol. 1, 2023, pp. 211-213
- Nouvelles de la République des lettres*, XIII, 26 marzo 1783, p. 103
- Nouvelles de la République des lettres*, XXI, 21 maggio 1783, p. 163
- Ogetti U., *I taccuini 1914-1943*, Sansoni, Firenze 1954 (edizione originale)
- Ogetti U., Dami L., Tarchiani N., *La pittura italiana del Seicento del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti*, Milano-Roma, 1924
- Pahin, *Nouvelles de la République des Lettres*, XXI, 21 maggio 1783, p. 163
- Panofsky E., *Original und Faksimilereproduktion*, in «Der Kreis», n. 7, 1930, pp. 3-16
- Panofsky E., *Originale e riproduzione in facsimile*, in «Eidos», IV, 7, 1990, p. 10
- Paolini C., *L'infanta di Spagna e Bartolomeo Cesi. Due dipinti identificati a confronto per un linguaggio figurativo europeo*. Catalogo della mostra (a cura di) Morselli R., Paolini C., *Rubens a Palazzo Te. Pittura, trasformazione e libertà*, Marsilio Editori, Venezia 2023, pp. 149-159
- Parisi Presicce C., *Da Giove a Costantino. Un Colosso di marmo riusato, smembrato e ricostruito*, in S. Settis, A. Anguissola (a cura di), *Recycling Beauty*, Fondazione Prada, Milano 2022, pp. 549-554

Patternson A., *Two dimensions among three: museum photography in the V&A's refurbished Cast Courts*, in *What Photographs Do: The making and remaking of museum cultures*, edited by Edwards E., Ravilious E., UCL Press, 2022, pp. 213-228 <https://www.jstor.org/stable/j.ctv2kg15j9.18> (Consultato in data 14/05/2026)

Paul C., *Digital Art*, Thames & Hudson, London 2015

Pavanello G. (a cura di), *Le Arti di Piranesi. Architetto, incisore, antiquario, vedutista, designer*, Marsilio, Venezia 2010

Peck J. (a cura di), *The Art and Treasures of the United Kingdom: Collected at Manchester in 1857*, Manchester 1857

Pepe M., *Dizionario della critica d'arte*, UTET, Torino 1978

Pevsner N., *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge University Press, Cambridge 1940; trad. it. *Le Accademie d'arte*, Einaudi, Torino 1982

Philippot P., *Historic Preservation: Philosophy, Criteria, Guidelines*, in S. Timmons (a cura di), *Preservation and Conservation: Principles and Practices*, Washington D.C. 1976, p. 378

Pierson S. J., *Private Collecting, Exhibitions and the Shaping of Art History in London: The Burlington Fine Arts Club*, Routledge, New York-London 2017

Pinelli A., *Confessioni di un recensore*, in «Predella», IV, 16, dicembre 2005 (rivista online) <https://old.predella.it/archivio/predella16/PINELLI.htm> (Consultato in data 20/05/2026)

Pinelli A., *Queste mostre sembrano lunapark*, in «La Repubblica», 5 settembre 2008

Pinto S., *La promozione delle arti negli Stati italiani dall'età delle riforme all'unità*, in *Storia dell'arte italiana*, VI, II, Einaudi, Torino 1982

Pomian K., *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Il Saggiatore, Milano 1989

Popham A., *Reynolds Sir Joshua in Enciclopedia italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1936 [https://www.treccani.it/enciclopedia/sir-joshua-reynolds_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sir-joshua-reynolds_(Enciclopedia-Italiana)/) (Consultato in data 20/05/2026)

Putzger, A., *The Legitimacy of Substitute Copies in the Visual Arts*. *Jahrbuch Für Recht Und Ethik / Annual Review of Law and Ethics*, vol. 26, 2018, pp. 67-86 <https://www.jstor.org/stable/48746537>. (Consultato in data 14/05/2026)

Quaranta D., *Surfing with Satoshi. Arte, Blockchain e NFT*, Postmedia Books, Milano 2021

Rampini R., *Capolavori d'arte troppo fragili, a farli scoprire al mondo ci pensano le copie digitali...*, nel «Quotidiano Nazionale», 12/02/2026

<https://www.quotidiano.net/speciali/eventi-e-fiore/capolavori-troppo-fragili-a-farli-scoprire-nel-mondo-ci-pensano-le-copie-digitali-e-i-musei-ci-ringraziano-1e9871e1> (Consultato in data 29/03/2026)

Reed Lee E., *Copying the Masters*, July 03, 2019

<https://www.ericareedlee.com/blog/2019/7/2/copying-the-master> (Consultato in data 5/03/2026)

Relazione del centenario di Michelagnolo Buonarroti nel settembre del 1875 in Firenze, Stabilimento di Giuseppe Civelli, Firenze 1876

Rembrandt and the Lopez Collection, in «Gazette des Beaux-Arts», XXIX, 1946, pp. 175-186

Rewald J., *Paul Cézanne: Letters*, Oxford University Press, Oxford 1946

Reynolds J., *Discourses on Art*, a cura di R. R. Wark, Yale University Press, New Haven-London 1975

Rinaldi S., *Le mostre d'arte. Dal Seicento alle esposizioni digitali*, Carocci, Roma 2025

Risdonne V., Francescutto Mirò A., Morio S., Theodorakopoulos C., *The Victoria and Albert Museum Plaster Casts by the Nineteenth-Century Workshops of the Notre-Dame Cathedral: Scientific Analysis and Conservation*, in "Heritage" 2022, 5, pp. 3427-3445, (<https://doi.org/10.3390/heritage5040176>)

Rizzi F., *To wake the morn and sentinel the night. Arte digitale e NFT*, Grandi S., (a cura di) in "ARTYPE, Aperture sul contemporaneo", vol. 16, 2023, pp. 5-154 Dipartimento delle Arti-Università di Bologna (DOI: [10.6092/unibo/amsacta/7267](https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/7267))

Roversi Monaco F., *Preface*, in A. Lowe et al. (a cura di), *The Aura in the Age of Digital Materiality*, Silvana Editoriale, Milano 2020, pp. 11-14

Saito Y., *Why Restore Works of Art?*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 43, 2, 1985, pp. 141-151 (<https://doi.org/10.2307/430516>)

Salvagnini S., *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Minerva Edizioni, Bologna 2000

Sandblad N. G., *Manet: Three Studies in Artistic Conception*, Lund 1954

Sartori-Canova G., *Gypsotheca canoviana eretta in Possagno da Mons. Giambattista Sartori Canova, Vescovo di Mindo*, Tipi Basilio Baseggio, Bassano 1837

Scarpa T., *Le vite enciclopediche di Gioni*, in «Artribune», 30 maggio 2013

Schubbach A., *AI and Art Arguments for Practice*, in Thiel S., Bernhardt J. C., (Eds.)(2024) *AI in Museums: Reflections, Perspectives and Applications*. Transcript Verlag, pp. 41-56 (DOI:[10.14361/9783839467107](https://doi.org/10.14361/9783839467107))

Schubert K., *Museo: storia di un'idea. Dalla rivoluzione francese a oggi*, Il Saggiatore, Milano 2004

Schuran M., Widrich V., *Art Meets Analysis: An Approach to Design*, supplemento al catalogo della mostra *Gustav Klimt. Pigment and Pixel. Rediscovering Art Through Technology*, König, Walther König, Köln 2025, pp. 4-16

Sciolla G. C., *Studiare l'arte. Metodo, analisi e interpretazione delle opere e degli artisti*, UTET Libreria, Torino 2001

Sebastiano e Giuseppe Ghezzi protagonisti del Barocco, catalogo della mostra (Comunanza 1999), a cura di G. De Marchi, Venezia 1999

Settis S., Anguissola A. (a cura di), *Recycling Beauty*, Fondazione Prada, Milano 2022

Shiff R., *The Original, the Imitation, the Copy, and the Spontaneous Classic: Theory and Painting in Nineteenth-Century France*, in «Yale French Studies», 66, 1984, pp. 27-54

Smith T., *Recollections of the British Institution*, London 1860

Smola F., *An Attempt to Reconstruct the Colors in the Faculty Paintings*, in *Gustav Klimt. Pigment and Pixel. Rediscovering Art Through Technology*, König, Walther König, Köln 2025, pp. 102-104

Smola F., *Reconstructing Klimt. The Project of Recolorizing the Faculty Paintings*, in *Gustav Klimt. Pigment and Pixel. Rediscovering Art Through Technology*, König, Walther König, Köln 2025, p. 96

Smola F., *The Fate of the Faculty Paintings*, in *Gustav Klimt. Pigment and Pixel. Rediscovering Art Through Technology*, König, Walther König, Köln 2025, pp. 101-102

Spear R. E., *Art History and the "Blockbuster" Exhibition*, in «The Art Bulletin», 68, 1986, p. 358

Steinberg L., *The Algerian Women and Picasso at Large, in Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, London-New York 1972, pp. 125-234

Strong R., *The Victoria and Albert Museum- 1978*, in «The Burlington Magazine» May, 1978, Vol. 120, No. 902, Special Issue Devoted to The Victoria and Albert Museum (May, 1978), pp. 272-276
<https://www.jstor.org/stable/879194> (Consultato in data 14/05/2026)

Strobl A., *Zu den Fakultätsbildern von Gustav Klimt*, in «Albertina-Studien», 2, 4, 1964, pp. 138-169

Stublić H., Bilogrivić M., Zlodi G., *Blockchain and NFTs in the Cultural Heritage Domain: A Review of Current Research Topics*, in «Heritage» 2023, vol. 6, pp. 3801-3819
(<https://doi.org/10.3390/heritage6040202>)

Stryienski C., *La Galerie du Régent Philippe, Duc d'Orléans*, Paris 1913

Sutherland Harris A., *Andrea Sacchi. Complete Edition of the Paintings with a Critical Catalogue*, Oxford 1977

Terzaghi M. C., *Caravaggio tra copie e rifiuti*, in «Paragone», 59, 82, 2008, pp. 32-71

The Orléans Collection: Its Impact on the British Art World, in «Apollo», febbraio 1997, pp. 26-31

The Uffizi Gallery just sold a Michelangelo NFT for 170,000 and now is quickly minting more Masterpieces from its Collection, in “artnet”, 14/05/2021
<https://news.artnet.com/art-world/uffizi-gallery-michelangelo-botticelli-nfts-1969045> (Consultato in data 7/05/2026)

Thomas A., Foreword, in J. Kierkuć-Bieliński (a cura di), *Diverse Maniere. Piranesi, Fantasy and Excess*, Sir John Soane’s Museum, London 2014, pp. 2-3

Tiziano nelle Gallerie fiorentine, catalogo della mostra, a cura di G. Agostini, E. Allegri, A. Cecchi, G. Chiarini, Centro Di, Firenze 1978

Torello F., *Plaster Casts, Augmented. Architecture in the Museum and the Impact of Digital Media*, in “RA. Revista de Arquitectura”, num.24-2022, Pamplona, Spagna pp. 186-201
[https://www.academia.edu/114519799/Plaster casts augmented Architecture in the museum and the impact of digital media](https://www.academia.edu/114519799/Plaster_casts_augmented_Architecture_in_the_museum_and_the_impact_of_digital_media) (Consultato in data 14/05/2026)

Truby J., Brown R. D., Dahdal A., Ibrahim I., *Blockchain, climate damage, and death: Policy interventions to reduce the carbon emissions, mortality, and net-zero implications of non-fungible tokens and bitcoin*, in “Energy Research & Social Science”, in
<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/SX?via=ihub>, (Consultato in data 21/04/2026)

Valéry P., *Il nostro destino e le lettere (1937)*, in *Sguardi sul mondo attuale*, pp. 201-202

Van Gogh V., *The Complete Letters of Vincent Van Gogh*, 2^a ed., New York 1978, vol. III

Vergine L., *L'altra metà dell'avanguardia. 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, Mazzotta, Milano 1980

Vermeule C., *Greek Sculpture and Roman Taste*, in «Boston Museum Bulletin», XIV, 1962, pp. 175-192

Waagen in England, in «Jahrbuch der Berliner Museen», XXXVII, 1995, pp. 48-59

Wallner E., *The Enigma of Klimt's Colors Recoloring the Missing Faculty Paintings with the Help of Artificial Intelligence and Human Expertise*, pp. 122-136

Waterfield G., *Waagen in England*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», XXXVII, 1995, pp. 48-59

Wązbiński Z., *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento: idea e istituzione*, 2 voll., Firenze 1987, vol. II

West S., *The Devaluation of Cultural Capital: Post-Modern Democracy and the Art Blockbuster*, in S. Pearce (a cura di), *Art in Museums*, Athlone Press, London 1995, p. 80

White H., White C., *Canvas and Careers. Institutional Change in the French Painting World*, Wiley, New York 1965

Williamson P., *European Sculpture at the Victoria and Albert Museum, Victoria and Albert Museum*, London 1996

Wind E., *Arte e anarchia (1969)*, Adelphi, Milano 2007

Wivel M., *Michelangelo Imperfect*, catalogo della mostra, Strandberg Publishing, Copenhagen 2025

Wivel M., *Michelangelo Imperfect (28 March- 31 August 2025)* Digital Guide pp. 6-7
<https://www.smk.dk/wp-content/uploads/2024/11/Digital-guide-Michelangelo-Imperfect-English.pdf>
(Consultato in data 11/05/2026)

Zanni A., *Il progetto di digitalizzazione della Biblioteca Estense Universitaria di Modena*, in “Biblioteche oggi”, maggio 2019 (DOI: [10.3302/0392-8586-201904-063-1](https://doi.org/10.3302/0392-8586-201904-063-1))

Zimmerman E., *Technology Invites a Deep Dive into Art*, in «The New York Times», 30 ottobre 2016

SITOGRAFIA

A New Light on Van Gogh's Irises published online in 2025 via Google Arts & Culture, the J. Paul Getty Museum, Los Angeles

<https://artsandculture.google.com/story/a-new-light-on-van-gogh%E2%80%99s-irises-the-j-paul-getty-museum/zgXRNmkGIOVG1A?hl=en> (Consultato in data 2/06/2026)

A World of Fragile Parts <https://share.google/DgiOZPvath3jVDb9m> (Consultato in data 13/05/2026)

Al Teylers Museum di Amsterdam la mostra “Leonardo Da Vinci. Da Vinci's original drawings” 10/10/2018

<https://www.haltadefinizione.com/news-and-media/comunicati-stampa/al-teylers-museum-di-amsterdam-la-mostra-leonardo-da-vinci-da-vincis-original-drawings/> (Consultato in data 29/04/2026)

Antonio Canova's equestrian statue

<https://factumfoundation.org/our-projects/3d-sculpting/digitising-works-by-canova-in-bassano-del-grappa/antonio-canovas-equestrian-statue/> (Consultato in data 3/05/2026)

Archivio Lodovico Antonio Muratori. Carteggi e Documenti

https://www.internetculturale.it/it/41/collezioni-digitali/26196/archivio-lodovico-antonio-muratori_-carteggi-e-documenti (Consultato in data 20/05/2026)

Binance NFT Launches Premium NFT Collection by The State Hermitage Museum: Featuring Tokenized Artworks of Leonardo da Vinci & More (30/08/2021)

<https://www.binance.com/en/support/announcement/detail/2bebd933495c4fe6aac535a5b2f27bf8> (Consultato in data 20/05/2026)

Botto sito web ufficiale <https://botto.com/> (Consultato in data 29/03/2026)

Catalogo Factum Arte, maggio 2014

https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://www.factum-arte.com/resources/files/fa/articles/LOTUS_VERONESE_May_2014.pdf&ved=2ahUKEwiDwPDSStLKQAxVw1gIHHUv2DdYQFnoECCIOAQ&usg=AOvVaw2WGRC8jHw5XbpU9RgsLLCM (Consultato in data 23/10/25)

Catalogo scientifico digitale della Cappella di Sansevero

<https://catalogoscientifico.museosansevero.it/autori/> (Consultato in data 26/05/2026)

Cinello srl <https://cinello.com/> (Consultato in data 7/05/2026)

Cinello sito web <https://cinello.com/page/about-cinello> (Consultato in data 29/03/2026)

Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio D.Lgs. 42/2004, articolo 2 comma 2, 10 e 11

<https://www.altalex.com/documents/codici-altalex/2014/11/20/codice-dei-beni-culturali-e-del-paesaggio#titl> (Consultato in data 7/05/2026)

Codice dei Beni Culturali, articolo 6

<https://www.altalex.com/documents/codici-altalex/2014/11/20/codice-dei-beni-culturali-e-del-paesaggio#tit1> (Consultato in data 7/05/2026)

Commissione Cultura della Camera dei Deputati 2020, La valorizzazione del patrimonio artistico attraverso il digitale. Il caso Cinello, l'azienda digital che può aiutare i nostri musei

https://www.camera.it/application/xmanager/projects/leg18/attachments/upload_file_doc_acquisiti/pdfs/000/007/782/Cinello_documentazione_depositata.pdf (Consultato in data 18/05/2026)

Convenzione per la promozione universale della riproduzione di opere d'arte a beneficio dei musei di tutti i paesi, 1867

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1345874/convention-for-promoting-universally-reproductions-printed-copy/> (Consultato in data 24/03/2026)

Culturaitalia <https://www.culturaitalia.it/> (Consultato in data 7/05/2026)

Definizione NFT <https://www.treccani.it/enciclopedia/non-fungible-token/> (Consultato in data 29/03/2026)

Digital Cast Courts V&A

<https://artsandculture.google.com/story/the-digital-cast-courts-scan-the-world/4QXBjCggrqAAYO?hl=en> (Consultato in data 2/05/2026)

Digital Library Ministero della Cultura <https://digitallibrary.cultura.gov.it/chi-siamo/> (Consultato in data 10/06/2026)

Dipinti di Tiziano e Rubens per Palazzo Te

<https://factumfoundation.org/our-projects/digitisation/palazzo-te-and-factum-foundation/paintings-by-tizian-and-rubens-for-palazzo-te/> (Consultato in data 10/06/2026)

Estense Digital Library <https://edl.cultura.gov.it/> (Consultato in data 20/05/2026)

Estense Digital Library <https://gallerie-estensi.beniculturali.it/blog/estense-digital-library-2/> (Consultato in data 26/05/2026)

Europeana <https://www.europeana.eu/it> (Consultato in data 26/05/2026)

Facsimiles of Michelangelo's work for the Statens Museum for Kunst

<https://factumfoundation.org/our-projects/digital-restorations/facsimiles-of-michelangelos-work-for-the-statens-museum-for-kunst/> (Consultato in data 29/04/2026)

Factum Foundation <https://share.google/wEO8icinWotzqiJjG> (Consultato in data 13/05/2026)

Fondazione Federico Zeri <https://fondazionezeri.unibo.it/it/fondazione/chi-siamo> (Consultato in data 29/04/2026)

Genus Bononiae musei <https://genusbononiae.it/mostre-eventi/la-riscoperta-di-un-capolavoro/>

(Consultato in data 5/06/2026)

Google Arts & Culture <https://artsandculture.google.com/> (Consultato in data 2/05/2026)

<https://genusbononiae.it/mostre-eventi/street-art-banksy-co-larte-allo-stato-urbano/> (Consultato in data 23/10/25)

<https://www.wumingfoundation.com/giap/2016/03/street-artist-blu-is-erasing-all-the-murals-he-painted-in-bologna/> (Consultato in data 23/10/25)

https://www.corriere.it/tecnologia/21_marzo_09/prim-tweet-storia-va-all-asta-ora-costa-25-milioni-dollari-4a19c7ca-80ba-11eb-b4d9-f9ad19747109.shtml (Consultato in data 29/03/2026)

<https://www.treccani.it/vocabolario/replica/> (Consultato in data 5/03/2026)

<https://www.factum-arte.com/pag/38/a-facsimile-of-the-wedding-at-cana-by-paolo-veronese>
(Consultato in data 26/03/2026)

<https://aulalettere.scuola.zanichelli.it/sezioni-lettere/come-te-lo-spiego/autentici-falsi-darte-tra-limbarazzo-della-critica-e-lorgoglio-dei-falsari/> (Consultato in data 26/03/2026)

<https://www.factum-arte.com/pag/1182/la-natividad-con-san-francisco-y-san-lorenzo> (Consultato in data 24/03/2026)

<https://factumfoundation.org/our-projects/digitisation/berninis-san-sebastian/> (Consultato in data 24/03/2026)

<https://www.haltadefinizione.com/realizziamo-repliche-darte> (Consultato in data 29/04/2026)

Haltadefinizione partecipa alla mostra “*Nulla è perduto*” 15/07/2020

<https://www.haltadefinizione.com/news-and-media/comunicati-stampa/haltadefinizione-partecipa-alla-mostra-nulla-e-perduto/> (Consultato in data 29/04/2026)

History of the Cast Courts, V&A Museum

<https://www.vam.ac.uk/articles/history-of-the-cast-courts?srsId=AfmBOooHYkQV-SChHn9AOHEPMd4NS4rulACjLGGtOE6Ah5bHsWSR2WHM> (Consultato in data 24/03/2026)

Il Ritratto di Fanciullo di Caroto, un unicum nell'arte, dal Museo di Castelvechio all'Accademia di Francia a Roma grazie alla replica in 3D 28/04/2022

<https://www.haltadefinizione.com/news-and-media/comunicati-stampa/replica-3d-del-ritratto-di-fanciullo-con-disegno/> (Consultato in data 29/04/2026)

Il ritratto del giovane Mozart clonato in 3D torna a Verona 10/01/2022

<https://www.haltadefinizione.com/news-and-media/comunicati-stampa/il-ritratto-del-giovane-mozart-clonato-in-3d-torna-a-verona/> (Consultato in data 29/04/2026)

La Biennale di Venezia 2016

<https://www.labiennale.org/en/architecture/2016/biennale-architettura-2016-reporting-front>

(Consultato in data 13/05/2026)

La Biennale di Venezia 2016 <https://www.vam.ac.uk/articles/la-biennale-di-venezia-2016>

(Consultato in data 13/05/2026)

La Collection sito ufficiale <https://www.lacollection.io/> (Consultato in data 18/05/2026)

La Collection *Egon Schiele* <https://www.lacollection.io/fine-art/schiele> (Consultato in data 18/05/2026)

La Collection *Katsushika Hokusai* <https://www.lacollection.io/fine-art/hokusai> (Consultato in data 18/05/2026)

La Collection, *Rarely seen French Pastels from the Museum of Fine Arts, Boston, travel to Giverny* (4/08/2022)

<https://lacollection.medium.com/rarely-seen-french-pastels-from-the-museum-of-fine-arts-boston-travel-to-giverny-b02476275d34> (Consultato in data 18/05/2026)

La Collection *William Turner* <https://www.lacollection.io/fine-art/turner> (Consultato in data 18/05/2026)

La Sala Tiburtina di Villa d'Este in un visore 3D 21/04/2026

<https://www.haltadefinizione.com/news-and-media/comunicati-stampa/la-sala-tiburtina-di-villa-deste-in-un-visore-3d/> (Consultato in data 29/04/2026)

Laboratori d'arte del Grand Palais Rmn <https://ateliers.grandpalaisrmn.fr/fr> (Consultato in data 24/03/2026)

Leopold Museum, *Timeless Reflections. The original Egon Schiele NFT collection* (5/05/2022)

<https://www.leopoldmuseum.org/en/press/news/1249/TIMELESS-REFLECTIONS-THE-ORIGINAL-EGON-SCHIELE-NFT-COLLECTION> (Consultato in data 18/05/2026)

Lo Stendardo di Raffaello restaurato e digitalizzato 24/11/2021

<https://www.haltadefinizione.com/news-and-media/comunicati-stampa/lo-stendardo-di-raffaello-restaurato-e-digitalizzato/> (Consultato in data 29/04/2026)

Ministero della cultura Istituto centrale per la digitalizzazione del patrimonio culturale – *Digital Library, PIANO NAZIONALE DI DIGITALIZZAZIONE DEL PATRIMONIO CULTURALE* (2022-2023) Documento di sintesi, Versione 1.1

https://digitallibrary.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2023/04/PND-DocumentoDiSintesi_V1_1_2023.pdf (Consultato in data 10/06/2026)

MFA Boston and LaCollection.io Offer NFT Collection of Rarely Seen 19th-Century French Impressionist Pastels

<https://www.mfa.org/press-release/mfa-boston-and-lacollectionio-offer-nft-collection> (Consultato in data 18/05/2026)

Moroni (1521-1580). Il ritratto del suo tempo (6 dicembre 2023- 1 aprile 2024)

<https://gallerieditalia.com/it/milano/mostre-e-iniziative/mostre/2023/12/moroni-1521-1580-il-ritratto-d-el-suo-tempo/> (Consultato in data 20/05/2026)

Mostra *MFA Boston French Pastels Treasures from the Vault (30 June 2018- January 6, 2019)*
<https://www.mfa.org/exhibitions/french-pastels> (Consultato in data 18/05/2026)

Musei Capitolini <https://www.museicapitolini.org/it/mostra-evento/statua-colossale-di-costantino>
(Consultato in data 29/04/2026)

Operation Night Watch
<https://www.rijksmuseum.nl/en/whats-on/exhibitions/operation-night-watch> (Consultato in data 20/05/2026)

Operation Night Watch: Per la prima volta in 300 anni, la Ronda di Notte è di nuovo al completo
23/06/2021
<https://www.rijksmuseum.nl/en/press/press-releases/for-the-first-time-in-300-years-the-night-watch-is-complete-again> (Consultato in data 20/05/2026)

PHAROS <https://artresearch.net/resource/:start> (Consultato in data 20/05/2026)

Piattaforma di Pharos Artresearch.net <https://fondazionezeri.unibo.it/it/fototeca/attivita/pharos>
(Consultato in data 20/05/2026)

PNRR <https://pnrr.cultura.gov.it/> (Consultato in data 10/06/2026)

Preserving Assisi <https://www.haltadefinizione.com/preservingassisi/> (Consultato in data 29/04/2026)

Progetti di ricerca del V&A
<https://www.vam.ac.uk/research/projects/reach-reproduction-of-art-and-cultural-heritage?srsltid=AfmBOorHhjSFL-kGjAYF-i1YGtf2sQUTHXYRwnhZTTGg4yg04bBn0TI7> (Consultato in data 24/03/2026)

ReACH Declaration
<https://vanda-production-assets.s3.amazonaws.com/2017/12/15/14/49/22/a743acd8-6522-48ce-8700-7b78e59c8bf2/ReACHDeclaration.pdf> (Consultato in data 24/03/2026)

Re-creating the Colossus of Constantine
<https://factumfoundation.org/our-projects/3d-sculpting/re-creating-the-colossus-of-constantine/> (Consultato in data 29/04/2026)

Recreation of Van Gogh's Irises
<https://factumfoundation.org/our-projects/facsimiles/recreation-of-van-goghs-irises/> (Consultato in data 29/04/2026)

Results of the “Your token is kept in the Hermitage” auction in “The Hermitage News” (8/09/2021)
https://www.hermitagemuseum.org/news/news_197_21?lng=en (Consultato in data 20/05/2026)

Rubens a Palazzo Te. Pittura, trasformazione e libertà

<https://www.centropalazzote.it/rubens-a-palazzo-te-pittura-trasformazione-e-liberta/> (Consultato in data 10/06/2026)

Save the Artistic Heritage <https://savetheartisticheritage.org/> (Consultato in data 7/05/2026)

Save the Artistic Heritage sito web <https://savetheartisticheritage.org/#page-what-we-do> (Consultato in data 29/03/2026)

Sito Factum Arte *Piranesi's Objects*

<https://www.factum-arte.com/ind/509/Giambattista-Piranesi-s-objects> (Consultato in data 3/05/2026)

Sito ufficiale Antero Kahila <https://anterokahila.com/> (Consultato in data 20/05/2026)

Sito ufficiale Haltadefinizione <https://www.haltadefinizione.com/> (Consultato in data 29/04/2026)

Sito ufficiale mostra *Hokusai: The Great Picture Book of Everything*

<https://www.britishmuseum.org/exhibitions/hokusai-great-picture-book-everything> (Consultato in data 18/05/2026)

Sito ufficiale Museo dei Monumenti Francesi

<https://www.citedelarchitecture.fr/en/article/monumental-sculpture> (Consultato in data 26/03/2026)

Sito V&A Museum

https://www.vam.ac.uk/articles/building-the-museum?srsId=AfmBOoq6fMm6ljpbd_bRFLnNEUHqISpPVINT0EliJa87OgZr8fdvAKCL#slideshow=31131014&slide=0 (Consultato in data 24/03/2026)

Sotheby's 10 Questions and answers About Old Master Copies

<https://www.sothebys.com/en/articles/10-questions-and-answers-about-old-master-copies> (Consultato in data 5/03/2026)

Smartify <https://smartify.org/> (Consultato in data 11/05/2026)

The Art of the Copy, Owens Art Gallery (exhibition 16 October to 6 December 2009) Curated by Anne Koval with Jane Tisdale and Adam Karpowicz

<https://www.google.com/url?sa=i&source=web&rct=j&url=https://kovalcurator.files.wordpress.com/2015/01/the-art-of-the-copy.pdf&ved=2ahUKEwj4pa33hYSTAxUzxgIHHSDNFTUQqYcPegQIBRAF&opi=89978449&cd&psig=AOvVaw213pKmS4wItxoZEY7-OCBp&ust=1772638175409000>

(Consultato in data 5/03/2026)

Treccani [https://www.treccani.it/enciclopedia/digitalizzazione_\(Enciclopedia-dei-ragazzi\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/digitalizzazione_(Enciclopedia-dei-ragazzi)/)

(Consultato in data 7/05/2026)

Treccani [https://www.treccani.it/enciclopedia/opera-digitale_\(Lessico-del-XXI-Secolo\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/opera-digitale_(Lessico-del-XXI-Secolo)/) (Consultato in data 29/03/2026)

Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/replica/> (Consultato in data 05/03/2026)

Dichiarazione del ricorso a strumenti di Intelligenza Artificiale (IA)

La sottoscritta Nicole Munari matricola numero (884954), iscritta presso Ca' Foscari al corso di Laurea magistrale in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici, autrice dell'elaborato finale/tesi di laurea *L'utilizzo del digitale per la salvaguardia del patrimonio culturale*, relatrice Stefania De Vincentis, consapevole delle sanzioni previste dall'art. 76 del Testo unico, D.P.R. 28/12/2000 n.445, e della decadenza dei benefici prevista dall'art. 75 del medesimo Testo unico in caso di dichiarazioni false o mendaci, sotto la propria personale responsabilità ai sensi degli artt. 46 e 47 del D.P.R. 28/12/2000 n. 445,

DICHIARA

di aver fatto ricorso a tecnologie di intelligenza artificiale generativa per supportare vari aspetti della ricerca e della scrittura del suo elaborato finale/della tesi di laurea, in particolare:

Ho fatto ricorso allo strumento di intelligenza artificiale generativa Google Gemini (versione 2.5 Flash, inclusa in Google) esclusivamente come supporto linguistico nelle fasi finali di stesura dell'elaborato. In particolare, lo strumento è stato impiegato per la traduzione e la comprensione dei passaggi in lingua francese, lingua a me non nota e per la ricerca di sinonimi e formulazioni alternative allo scopo di migliorare la scorrevolezza e la varietà espressiva del testo. La correttezza e l'attendibilità delle traduzioni e dei suggerimenti linguistici forniti da Gemini sono stati verificati attraverso il confronto con le fonti originali, controllo contestuale del significato e con la revisione personale del testo finale.

DICHIARA INOLTRE

che tutto il materiale generato dall'IA è stato attentamente verificato, rivisto e rielaborato dall'autrice, che si assume la piena responsabilità per la qualità, l'accuratezza e l'integrità scientifica del lavoro.