

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
Dipartimento di Beni Culturali
Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

Corso di laurea Magistrale in
Storia dell'arte

**ANTICHI AMORI E FALSI MODERNI
NELLA SCULTURA ITALIANA DEL RINASCIMENTO**

Relatrice: Prof.ssa Barbara Maria Savy
Controrelatore: Prof. Marsel Giuseppe Grosso

Laureanda: Maria Susanna Bettinardi
Matricola: 2091159

ANNO ACCADEMICO 2023/2024

Alla zia Marta

SOMMARIO

Premessa	p. 1
1. Intorno al tema del falso	
1.1. «Se tutto è arte...»: opera d'arte e manufatto, originalità e autenticità.....	p. 5
1.2. Collezionismo e mercato d'arte.....	p. 13
1.3. Falso e copia.....	p. 20
1.4. Il falso in scultura.....	p. 25
1.4.1 Questioni di <i>connoisseurship</i>	p. 26
1.4.2 Modalità di approccio per l'autenticazione di opere scultoree.....	p. 28
2. Tra archetipo, ripresa e fama: il <i>Cupido dormiente</i> di Prassitele a Mantova	
2.1. L'autorevolezza delle fonti: vero o falso?.....	p. 31
2.2. Il gusto per l'antico in età moderna.....	p. 36
2.3. La collezione di Isabella d'Este.....	p. 38
2.4. Amore dormiente: Eros nel mondo antico, il modello iconografico di Prassitele e le successive evoluzioni e rielaborazioni.....	p. 45
2.5. Focus sul modello dell' <i>Eros</i> di Prassitele.....	p. 58
2.6. Il <i>Cupido</i> Bonatto.....	p. 59
2.7. Gli <i>Amori</i> di Isabella.....	p. 67
2.8. Un <i>Amore</i> antico: l'autenticazione attraverso l'analisi iconografica desunta dalle fonti.....	p. 79
3. Tra modello, revival e falsificazione: la coppia di <i>Angeli reggilume</i> di Villa Bassi	
3.1. Terracotta: storia e modalità d'approccio al materiale.....	p. 93
3.2. La Collezione di Villa Bassi – Ratgheb.....	p. 104
3.3. La coppia di <i>Angeli reggilume</i> (inv. 194): analisi formale.....	p. 106
3.4. Angeli: precedenti classici e rielaborazioni successive.....	p. 111
3.5. Angeli cerofori: l'affermazione di un modello.....	p. 120
3.6. Schema iconografico: le evidenze.....	p. 127
3.7. Terracotta lombarda.....	p. 129

3.8. Falsi o revival di un modello?.....p. 136

4. Il falso nell'era digitale e la digitalizzazione dell'arte

4.1. L'opera d'arte nell'epoca della tecnica.....p. 147

4.2. *Digital humanities* come prevenzione, diffusione e ricostruzione delle opere d'arte.....p. 150

4.3. L'AI come strumento creatore.....p. 155

4.4. L'AI come aiuto tecnico: il ruolo principale rimane dell'espertop. 159

Considerazioni finali.....p. 167

Apparato iconografico.....p. 175

Referenze iconografiche.....p. 229

Bibliografia.....p. 234

Sitografia.....p. 255

PREMESSA

Tradizione, emulazione e contraffazione.

Tre aspetti diversi ma strettamente connessi di una realtà complessa e affascinante, che attraversa i secoli e le culture; tre concetti che rappresentano le molteplici modalità con cui l'arte si ispira al passato, si rinnova e, talvolta, tenta di ingannare l'osservatore.

Il recupero dei modelli antichi e la rivitalizzazione della tradizione classica sono tratti distintivi del contesto culturale tra Quattrocento e Cinquecento, periodi in cui l'antico viene riscoperto e reinterpretato in chiave moderna. La fascinazione per l'arte classica nel Rinascimento non si limita, però, alla semplice copia, ma si traduce in un vero e proprio recupero dei valori estetici e simbolici del passato. Alcuni modelli iconografici, in particolare, riscuotono un enorme successo: esemplari in questo senso sono le raffigurazioni dell'erote dormiente, soggetto ampiamente diffuso nell'arte classica, riproposto con rinnovata convinzione nell'età moderna, e degli angeli reggilume, molto presenti nell'arte cristiana e destinati ad una grande fortuna anche nell'età moderna.

Tuttavia, l'arte non si limita all'emulazione colta e creativa. Da sempre, essa si confronta anche con la sfida della contraffazione.

Distinguere il vero dal falso comporta avere un'idea adeguata di ciò che è vero e di ciò che è falso. E questo non è solo un esercizio estetico o intellettuale, ma una competenza specialistica, indispensabile per chiunque si avvicini al mondo dell'arte.

Le opere d'arte, infatti, sono state oggetto di imitazione e falsificazione per molteplici ragioni, che spaziano da fini didattici, come nel caso delle copie realizzate per lo studio degli antichi maestri e per l'apprendimento delle tecniche del mestiere, a scopi prettamente speculativi fino a obiettivi meno nobili, volti all'inganno e al profitto. Già nell'antichità, accanto al mercato delle opere originali ne esisteva uno parallelo di copie e falsi.

Nell'antica Roma, per esempio, abbondavano le riproduzioni di sculture e ceramiche greche, apprezzate per la loro bellezza e per il prestigio culturale che evocavano. Durante il Medioevo, la replica di opere letterarie era attività consolidata e ricercata e, per altro verso, la vendita di false reliquie era una pratica diffusa che si svolgeva abitualmente lungo i percorsi dei pellegrini, sfruttando la devozione e la credulità dei viaggiatori

religiosi. Nel Cinquecento, poi, la diffusione dei falsi era già ben avviata e integrata nel mondo del collezionismo.

Questi fenomeni dimostrano come l'imitazione, da un lato, e la contraffazione, dall'altro, abbiano sempre accompagnato la storia dell'arte e della cultura in generale, oscillando tra il rispetto per il passato e il desiderio di lucro, tra l'ammirazione e l'inganno.

Cesare Brandi sosteneva che un falso non è tale finché non se ne riconosce la falsità intrinseca, poiché la materia che compone l'opera è autentica, falsa è solo la sua attribuzione. Quindi, la falsità risiede nel giudizio e non nell'opera stessa. Inoltre, per lo storico dell'arte, la differenza tra falsi, imitazioni e copie risiede nelle intenzioni di chi realizza l'opera ed è estranea all'opera stessa. Dunque, un falso è un'opera eseguita a somiglianza di un'altra con l'intenzione di proporla come originale, ingannando riguardo l'epoca e l'autore; un'imitazione prende a modello un'altra opera per riprodurre stile o tecnica; una copia è un'opera realizzata per documentare e replicare un altro oggetto.

Ulteriori spunti di riflessione potrebbero derivare dalla considerazione su come l'uso di opere altrui abbia talvolta permesso di reinventarle e risemantizzarle, in un fenomeno che rientra, sia pure in senso lato, nei concetti che si stanno qui analizzando; un esempio è offerto dal movimento dadaista, con il ready-made: oggetti preconfezionati, estratti dal loro contesto e trasformati in opere d'arte tramite la selezione dell'artista. Fondamentale da un punto di vista metodologico è il saggio di Walter Benjamin, per cui l'opera d'arte è sempre stata riproducibile e riprodotta, sia pur in modalità differenti.

Nel panorama dell'arte e, nello specifico, della storia della scultura, il concetto di falso occupa una posizione di particolare rilevanza e complessità. La definizione stessa di cosa costituisca un falso può variare notevolmente, spaziando dalla produzione dettata da un deliberato intento di inganno alla semplice riproduzione o reinterpretazione di modelli preesistenti, anche esplicitati. Va ricordato, poi, che in età moderna il fenomeno del falso assume connotazioni peculiari, influenzate da contesti storici, culturali ed economici in continua evoluzione. Negli ultimi anni, inoltre, le modalità di falsificazione si sono affinate incredibilmente, e, di conseguenza, quelle per smascherarne i prodotti, ma riconoscere un falso rimane un compito complesso, affidato per lo più ad esperti dotati di una allenata sensibilità e capacità di analisti tecnica e formale.

Il presente elaborato si propone di esplorare il tema del falso nella scultura dell'età moderna attraverso l'analisi di due casi studio emblematici, uno su modello antico e uno

moderno, e di definirne o meno l'autenticità. L'obiettivo principale è comprendere le dinamiche e le motivazioni che hanno portato alla creazione di opere scultoree spurie, esaminandone sia gli aspetti tecnici e stilistici sia le implicazioni socioculturali.

Si mira, perciò, a offrire una visione articolata e critica del fenomeno del falso in scultura, mettendo in luce non solo le strategie adottate dai falsari, ma anche le modalità con cui le opere sono state recepite e valutate nel corso del tempo.

Inoltre, si intende riflettere sulle questioni etiche e morali che emergono dalla produzione e dal commercio di falsi, nonché sulle ripercussioni che questi hanno avuto sulla percezione individuale e collettiva del patrimonio artistico e culturale.

Verranno quindi presi in esame un *Cupido* antico citato nella collezione di Isabella d'Este a Mantova nella prima metà del Cinquecento, oggi perduto, e due *Angeli reggilume*, terrecotte moderne, appartenuti alla raccolta Bassi Rathgeb ed oggi conservati all'omonimo Museo di Villa Bassi Rathgeb di Abano Terme (PD), ancora inediti.

Per prima cosa, verranno analizzati i concetti di opera d'arte e manufatto, e di originalità e autenticità, cercando di definire con chiarezza la sottile linea che li divide, per poter concludere che, qualunque sia la definizione, qualunque oggetto può essere soggetto alla falsificazione. Verrà analizzata poi l'idea di mercato d'arte, con particolare accenno al suo funzionamento nell'età moderna e alle leggi di mercato applicabili nel mondo del falso, con una breve analisi del contesto contemporaneo. Si procederà, quindi, a dare una definizione di falso e copia, differenziando i due termini.

A seguire, l'attenzione si concentrerà sul falso scultoreo, discutendo la difficoltà di autenticazione delle sculture e presentando diverse tipologie di approccio.

La parte centrale del lavoro sarà dedicata interamente ai due casi presi in esame, che verranno adeguatamente analizzati, studiati ed autenticati.

Per quanto riguarda l'*Eros* si procederà con una prima analisi delle fonti documentarie contemporanee alla sua acquisizione da parte di Isabella d'Este ritrovando, nel nome dell'autore, la firma di Prassitele. Verranno quindi analizzate le fonti antiche – letterarie e iconografiche – per definire l'iconografia del *Cupido* dormiente prassitelico e le rielaborazioni successive dell'iconografia nell'età antica. I risultati di queste analisi, infine, verranno confrontate con le fonti cinquecentesche che descrivono l'*Erote* in questione.

In questa sede si intende dimostrare come Isabella abbia acquistato un pezzo antico falsificato e si cercherà anche di identificare, attraverso l'unica corrispondenza iconografica rimasta, i tre noti *Cupidi* della collezione: quello ipotizzato di Prassitele, quello michelangiotesco ed anche un terzo esemplare attribuito a Sansovino.

Per quanto riguarda, invece, i due *Angeli* in terracotta a tutt'oggi inediti, verrà effettuata una rassegna sulla tecnica e sull'utilizzo della terracotta in età moderna, nell'ambito fiorentino e lombardo, e del nord della penisola in generale, verrà poi impostato uno studio iconografico sul soggetto e, attuando precisi confronti con i modelli e le opere coeve, si tenterà di giungere a possibili conclusioni riguardo l'autenticità delle due opere. Per entrambi i casi studio, la ricerca bibliografica è stata affiancata e supportata, per quanto possibile, dall'osservazione autoptica delle opere nella sede di collocazione attuale (Abano Terme, Venezia, Mantova, Firenze, Torino, Vienna) per poter procedere ad una analisi diretta e realizzare personalmente una documentazione fotografica mirata. Per concludere, la parte finale verterà sull'utilizzo della tecnologia nel contesto della creazione e nell'analisi dei manufatti e nella loro autenticazione. Questo per sottolineare come sia assolutamente necessario approcciarsi al mondo del falso da una prospettiva di studio umanistica, che può certamente avvalersi della tecnologia come supporto, senza però che il punto di vista indicato come determinante venga scavalcato dalle moderne indagini e tecniche di analisi scientifiche e tecnologiche.

In sintesi, la ricerca si propone di contribuire alla comprensione del falso in scultura non solo come fenomeno storico e artistico, ma anche come un prisma attraverso cui esaminare le interazioni e i rimandi tra autenticità, valore artistico e mercato dell'arte in età moderna.

CAPITOLO I

INTORNO AL TEMA DEL FALSO

1.1. «Se tutto è arte...»: opera d'arte e manufatto, originalità e autenticità.

«Se tutto è arte ...», allora qualsiasi semplice manufatto è tale?

L'intrigante titolo del testo di Roberto Gramiccia¹ lascia forse intendere che qualsiasi oggetto può essere un'opera d'arte?

Non esattamente, anzi. Nel saggio, rigettando la visione di chi afferma che «qualsiasi cosa può essere arte»², si afferma invece chiaramente che noi «riteniamo che non tutto lo sia e allora bisogna capire che cosa può essere considerato arte»³.

Qual è, quindi, il discrimine che fa la differenza?

Il tema è da tempo all'attenzione della critica⁴. Il concetto di opera d'arte e quello di semplice manufatto, infatti, si intrecciano in un complesso gioco di significati e interpretazioni, tanto che la stessa distinzione tra l'uno e l'altro può risultare davvero sfumata e talvolta addirittura soggettiva.

L'idea di opera d'arte è spesso legata a quella di personalità artistica dotata di genio creativo, così come anche a quella dell'unicità dell'oggetto. Ciò significa che un manufatto acquista valore non solo per la mano che l'ha creato, ma anche per l'unicità conferitagli dall'abilità e dalla manualità irripetibili dell'artista.

Di conseguenza, le imitazioni, i falsi e le contraffazioni sono generalmente visti in modo negativo e soggetti a giudizi dispregiativi e politiche repressive.

D'altro canto, è innegabile che, nella contemporaneità, si vive in un universo di riproduzioni, repliche, riproposizioni di ogni genere, considerando anche fotografie e

¹ Seguendo la stimolante provocazione di R. Gramiccia, *Se tutto è arte...*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2019, che si oppone all'idea che tutto possa essere arte, in chiara contrapposizione alla linea intrapresa da Marcel Duchamp nel 1917, anno in cui aveva cominciato a sperimentare il cosiddetto *readymade*, per cui cfr. *Itinerario nell'arte*, a cura di G. Cricco, F. P. Di Teodoro, III, Bologna, Zanichelli, 2018, pp. 411-412, 414-415.

² Ad esempio il critico Thomas McEvelley per il quale «qualsiasi cosa può essere arte» ma anche lo studioso di estetica Massimo Carboni: per cui cfr. T. McEvelley, *The Triumph of Anti-Art: Conceptualism in the Era of Globalization*, New York, Allworth Press, 1993; *Lo stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica*, a cura di M. Carboni, P. Montani, Bari Laterza, 2005.

³ Gramiccia, *Se tutto è arte*.

⁴ Non solo critica artistica; si veda ad esempio la posizione del filosofo Maurizio Ferraris in M. Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Taranto, Laterza, 2012.

oggetti surrogati⁵. In un certo senso, proprio questa realtà, ricercata e apprezzata, qualifica il nostro mondo.

Osservando il fenomeno in senso generale, è facile intuire come la riproduzione di una determinata immagine e la conseguente creazione di copie contribuiscano proprio a definire l'identità culturale di un gruppo o di una società⁶. Il gusto dei destinatari delle immagini – intendendo con questo termine possibili acquirenti così come semplici estimatori – è influenzato, infatti, da tutta una tradizione pregressa che si va ad integrare con la modernità e che, quindi, contribuisce a definirne il giudizio estetico: il concetto di bello o di desiderabile, cioè, è contaminato, anche solo implicitamente, da quello dell'epoca immediatamente precedente, che viene contrapposta a quella presente in modo continuativo o antitetico. La fortuna o sfortuna di determinate qualità formali, quindi, fa sì che quelle stesse caratteristiche vengano applicate alle opere coeve in un gioco di rimandi, ispirazioni e citazioni che contribuiscono a implementare e rafforzare il bagaglio di tradizione figurativa che concorre a definire l'identità contemporanea, il gusto per determinate particolarità e la conseguente ricerca di determinate tipologie di immagine. L'interesse per uno specifico originale determina la domanda – e quindi la produzione – di copie di quell'opera, causandone la diffusione e portandola ad imporsi, proprio per questo motivo, come modello.

Per contro, il concetto moderno di opera d'arte unica e irripetibile così definito, in cui sono proprio l'unicità e l'irripetibilità ad aumentare il valore del manufatto, cozza con quella che per secoli è stata la realtà dei fatti.

Nel corso del tempo, infatti, le società hanno attribuito significati diversi agli oggetti, qualificandone alcuni come materiali d'uso ed altri come creazioni artistiche originali, sulla scorta dell'influenza esercitata da valori, credenze e tendenze del momento. Per comprenderne la differenza, dunque, è essenziale considerare il contesto storico e culturale.

⁵ Basti pensare ai *bookshops* all'interno dei musei, in cui è possibile acquistare cartoline, calamite, modellini in miniatura delle opere esposte o anche alle capacità riproduttive ad alta risoluzione delle stampanti moderne. In più, con i mezzi odierni di riproposizione e divulgazione delle immagini come televisione, social network e siti web, il movimento, ed in particolare la condivisione, delle immagini sono ancora più semplici ed immediati.

⁶ H. Schwartz, *The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*, New York, Zone Books, 1996.

Nel mondo classico, ad esempio, le pitture che decoravano le *domus* romane, o anche le sculture che si potevano trovare nei templi e nei giardini, così come le tavole dipinte nelle pinacoteche, per lo più altro non erano che espressioni artigianali⁷. Altrettanto vale per la produzione di suppellettili e oggettistica varia, quello che oggi si può ricondurre in generale alle cosiddette arti decorative⁸.

Sebbene le fonti letterarie abbiano tramandato alcuni nomi illustri, in antico anche il grande artista era un artigiano. Il *pictor* e lo *sculptor* erano mestieri come tanti altri.

Gli antichi, non condizionati dal concetto moderno di personalità artistica, non erano ossessionati dal carattere di originalità e irriproducibilità dell'opera d'arte⁹, e producevano opere in serie e copie, due pratiche simili ma distinte, perché, affinché si abbia una copia, è necessario che ci siano distanza temporale rispetto all'originale e la consapevole volontà di imitazione¹⁰, cosa che nella produzione seriale non è contemplata. Il fenomeno delle copie intese come riproduzione volontaria di un originale famoso è un fenomeno trasversale, che inizia in età ellenistica e continua fino al periodo tardoantico, iniziando proprio nella fase del contatto diretto tra Roma e il mondo orientale mediterraneo, in cui Roma viene abbellita, tramite i bottini di guerra, di materiali greci; diffusione di questi ultimi determina a sua volta la produzione di repliche e nuovi originali, ispirati ai modelli universalmente apprezzati.

Se l'archetipo è l'opera iniziale, il punto di partenza, l'opera autentica, ecco che l'opera che la riproduce in maniera perfetta, fatta anche dalla stessa matrice o con espedienti tecnici appositi¹¹, magari pure dalla mano dello stesso artista che si è occupato dell'originale¹², viene a qualificarsi come copia.

⁷ Sul tema cfr. Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 118 «*Sed nulla gloria artificum est nisi qui tabulas pinxere*»; T. Holscher, *Il mondo dell'arte greca*, Torino, Einaudi, 2008; P. Zanker, *Arte romana*, Roma, Laterza editore, 2012; A. Anguissola, *Difficillima imitatio. Immagine e lessico delle copie tra Grecia e Roma*, Roma, l'Erma di Bretschneider, 2012.

⁸ C. Pignone, F. Tasso, *Dizionario delle arti minori*, Milano, Jaca Book, 2020.

⁹ Cfr. i rilievi votivi fatti in serie, i gruppi statuari riprodotti in più santuari, le statue di Policletto «*paene ad unum exemplum*», S. Ferri, *Nuovi contributi esegetici al 'canone' della scultura greca*, in «*Rivista del Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'arte*», VII, 1939, pp. 117-152.

¹⁰ Anguissola, *Difficillima imitatio*, 2012.

¹¹ Come il sistema della copia per punti o calco in gesso.

¹² Un esempio esemplificativo può essere quello dell'artista Lisippo e della sua bottega. Lisippo si è occupato di creare gruppi scultorei per diversi santuari: a Delfi, il gruppo di *Aghias*, è una copia di un suo originale. Quindi è lo stesso artista che realizza la copia di una sua opera perché gli viene richiesta dalla committenza. Questo fa comprendere come nel IV sec a.C. esista un fenomeno molto simile a quello contemporaneo: visitando oggi le fonderie in Toscana, ci si può rendere conto che molti artisti contemporanei lasciano nella fonderia i calchi (ora di silicone) originali, che hanno un valore straordinario, perché da quei calchi si possono riprodurre tante altre opere. Quindi, è l'artista che conserva

In ogni caso, l'artista rimane artigiano fino alla fine del medioevo quando, con l'inizio dell'età moderna, la sua figura prende consapevolezza delle proprie abilità e comincia ad affermarsi anche socialmente: si dà importanza quindi alla personalità artistica, alla firma e al nome dell'autore, che portano ad aumentare il valore del manufatto e l'individuo, da mero artefice, diventa artista colto, sia esso pittore, scultore, letterato o quant'altro¹³.

Dunque, l'artefice di prodotti materiali non è più colui che opera meccanicamente, che si sporca le mani con la pittura, che si riempie di polvere scolpendo la pietra, che si imbratta le vesti con la creta, ma è l'uomo di cultura, l'artista che può confrontarsi con gli intellettuali e quindi può anche produrre trattati specialistici. In questo senso, nella fase quattrocentesca, si possono citare i casi più noti di Leon Battista Alberti, Piero della Francesca e Leonardo che, accanto alla loro attività pratica di artefici di opere d'arte, accompagnarono le loro creazioni anche con studi teorici e trattati dedicati ¹⁴.

È proprio tra Trecento e Quattrocento che nelle fonti è possibile rintracciare alcuni eloquenti tasselli di questa storia: a titolo esemplificativo, si può pensare a Cennino Cennini che nel suo *Libro di pittura* raccomandava ad un giovane di seguire un maestro per acquistare una maniera personale:

Se seguiti l'andar di uno per continovo uso, ben sarà lo intelletto grosso che non ne pigli qualche cibo. Poi a te interverrà che, se punto di fantasia la natura ti arà conceduto, verrai a pigliare una maniera propria per te, e non potrà essere altro che buona; perchè la mano e lo intelletto tuo, essendo sempre uso di pigliare fiori, mal saprebbe torre spina ¹⁵.

volontariamente le matrici dell'opera per poterla replicare. Questa è l'idea che è stata presentata nella mostra *Serial Classic*, a cura di S. Settis e A. Anguissola nel 2015, in cui viene analizzato come i processi dell'arte antica siano molto simili a quelli dell'arte contemporanea (con le dovute differenze di mercato e di tecniche) e l'artista antico, come quello contemporaneo, in presenza di precisa richiesta, può creare delle opere in serie, in cui l'originalità sta non nell'oggetto unico e specifico, ma nell'atto ideativo dell'opera. Per il catalogo della mostra cfr. *Serial Classic. Moltiplicare l'arte tra Grecia e Roma*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Prada, 9 maggio-24 agosto 2015) a cura di S. Settis, A. Anguissola, Milano, Progetto Prada Arte, 2015.

¹³ M. M. Donato, *Memorie degli artisti, memoria dell'antico: intorno alle firme di Giotto, e di altri, in Medioevo: il tempo degli antichi*, a cura di A. Quintavalle, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 24-28 settembre 2003), Centro Studi Medievali, Università di Parma-Fondazione Monte di Parma, I convegni di Parma, 6, Electa, Milano 2006, pp. 522-546.

¹⁴ M. Nezzo, G. Tommasella, *Dire l'arte. Percorsi critici dall'Antichità al primo Novecento*, Padova, Il Poligrafo casa editrice, 2020, p. 149-197.

¹⁵ Cennino Cennini, *Trattato della pittura*, cap. XXVII, a cura di G. e C. Milanese, Firenze, F. Le Monnier, 1859, per cui cfr. https://it.wikisource.org/wiki/Indice:Cennini_-_Il_libro_dell%27arte,_1859.djvu.

Già si manifesta quindi il concetto di personalità artistica che, con i trattatisti successivi, contribuirà a costruire l'idea di maniera, di stile personale e, soprattutto, riconoscibile, dell'artista¹⁶.

Il concetto di autenticità di un'opera è dunque complesso.

Una base essenziale per valutare tutti gli aspetti di una tale autenticità è costituita dalla possibilità di conoscere le fonti di informazione in merito ai valori attribuiti ad un determinato patrimonio culturale, in relazione alle caratteristiche originali e al loro significato, e dalla capacità di comprenderne la veridicità.

Infatti, secondo la definizione di riferimento sancita dal documento di Nara sull'autenticità (1994), redatta dall'ICOMOS (Consiglio Internazionale dei Monumenti e dei Siti)

Conservation of cultural heritage in all its forms and historical periods is rooted in the values attributed to the heritage. Our ability to understand these values depends, in part, on the degree to which information sources about these values may be understood as credible or truthful. Knowledge and understanding of these sources of information, in relation to original and subsequent characteristics of the cultural heritage, and their meaning, is a requisite basis for assessing all aspects of authenticity¹⁷.

¹⁶ Cfr. G. G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, a cura di L. Bellosi, A. Rossi, vol. 2, Torino, Einaudi 2105 (1ª ed. Firenze, Lorenzo Torrentino, 1550); G. G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di M. Marini, Roma, Newton Ed., 1997 (1ª ed. Firenze, Giunti Ed., 1568); C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato, descritte da Carlo Ridolfi* (1648), voll. 1-2, Roma, società multigrafica editrice somu, 1965 (1ª ed. Berlino, 1914-1915); M. Boschini, *Le Ricche minere...*, in Id., *La Carta del navigar pitoresco*, (1660), con la *Breve Istruzione premessa alle Ricche minere della pittura veneziana*, (1674); cfr. l'edizione M. Boschini, *Le Ricche minere...*, in Id., *La Carta del navigar pitoresco, con la Breve Istruzione premessa alle Ricche minere della pittura veneziana*, a cura di A. Pallucchini, 1966, Venezia, Fondazione Giorgio Cini; F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua per le quali si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura e architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gottica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione, opera di Filippo Baldinucci fiorentino distinta in secoli, e decennali, in Firenze, per Santi Franchi*, 6 volumi, 1728, disponibile su <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9762233v.texteImage>; L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia: dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo dell'Ab. Luigi Lanzi*, III edizione, corretta ed accresciuta dall'autore, 6 tomi, Bassano 1809, cfr. l'edizione L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia: dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, a cura di P. Pastres, voll. 1- 2, Torino, Einaudi, 2022.

¹⁶ <https://www.icomos.org/en/charters-and-texts/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/386-the-nara-document-on-authenticity-1994>.

¹⁷ <https://www.icomos.org/en/charters-and-texts/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/386-the-nara-document-on-authenticity-1994>.

L'autenticità, ai fini della conservazione del patrimonio culturale, è quindi determinata a posteriori sulla base dell'attendibilità delle fonti; tuttavia, la produzione di fonti attendibili è subordinata ad un'originale assunzione di originalità, portando ad un circolo di riaffermazione.

Quando, però, mancano fonti storiche dirette e documenti affidabili, la nostra ricerca sull'autenticità di qualsiasi oggetto si deve basare su una valutazione esperta o su un'indagine scientifica.

L'evoluzione estetica, stilistica e chimica di qualsiasi materiale nel corso del tempo, infatti, fornisce importanti punti di riferimento che possono essere utilizzati per interpretare i cambiamenti tecnologici e artistici lungo tutta la storia umana¹⁸.

Questa conoscenza è comunemente impiegata per riconoscere falsi antiquariati e opere d'arte: i test di autenticità, infatti, si basano principalmente proprio su dati di laboratorio che evidenziano caratteristiche artistiche, stilistiche e fisico-chimiche coerenti o incongruenti con l'età presumibile dell'artefatto¹⁹.

E se sulla base di questi viene redatto apposito certificato, nel mercato gli oggetti sono considerati autentici.

La questione del valore di autenticità attribuito a un oggetto (sia esso un manufatto o un sito monumentale) diventa poi cruciale quando è necessario quantificarne il valore monetario o anche quello artistico, storico, archeologico, etnografico.

L'attribuzione di valore, inoltre, è strettamente legata anche al processo di acquisizione o conservazione e agli sforzi investiti in essi. Ma il riferimento non è solo a parametri oggettivi intrinseci, quanto invece anche al significato rivestito per il proprietario: passione o profitto per un collezionista, scopo di conservazione per un museo, memoria o risvolto emotivo per un privato.

La comprensione del valore effettivo di un oggetto dipende quindi in gran parte dalle informazioni disponibili su di esso: senza conoscenza, non è possibile stabilire un valore, e questa deve essere il più ampia e documentata possibile. La comunicazione, quindi, gioca un ruolo fondamentale nella valorizzazione: in sintesi, se un oggetto non è noto,

¹⁸ G. Artricoli, *Scientific methods and cultural heritage. An introduction to the application of material science to archaeometry and conservation science*, Oxford, Oxford University press, 2010.

¹⁹ C. Herchenroder, *Il mercato dell'arte, storia e cifre del mercato di pittura, scultura e arti minori. Le grandi aste internazionali e le vendite più clamorose; la politica dei musei, le gallerie, i collezionisti, i falsi, le perizie, i critici e la pubblicistica*, Milano, Valentino Bompiani & C. S.p.A., 1980.

non sarà apprezzato. Né conservato. Né replicato. Al contrario, se è noto, sarà valorizzato. E probabilmente replicato.

I luoghi in cui oggi vengono maggiormente raccolti e valorizzati i manufatti artistici sono i musei: questi, infatti, raccolgono opere che si ritiene abbiano un valore e, in modo circolare, conferiscono essi stessi valore agli oggetti acquisiti, proprio per l'averli scelti, conservati, protetti in maniera diversa da quella riservata agli oggetti d'uso comune; ciò che viene musealizzato, cioè, è ritenuto degno di essere sottratto allo scorrere del tempo e di essere conservato, se non nel suo stato d'origine, in quello in cui è stato rinvenuto o anche integrato, per essere trasmesso alle generazioni future, diventando quindi un intermediario tra passato, presente e futuro.

Come vada conservato ed esposto, poi, costituisce altro spunto di riflessione: i piani di conservazione possono infatti coinvolgere l'eliminazione o l'aggiunta di materiale, richiedendo interventi di volta in volta valutati attentamente in base ai valori attribuiti al patrimonio culturale di riferimento e agli obiettivi finali del processo di conservazione²⁰. Ma qui si aprirebbe un altro capitolo.

Restando alla conservazione, va evidenziato che il museo non è la sola istituzione che valorizzi gli oggetti o che conferisca loro lo *status* di opera d'arte; la medesima funzione è svolta anche dalle collezioni private.

Musei e collezioni private sono i luoghi per eccellenza del consumo dell'arte: conferendo valore a ciò che conservano, proteggono ed espongono, ne determinano e alimentano il valore di godimento: l'opera viene infatti guardata, desiderata, goduta.

E ciò che non è conosciuto, fruito, apprezzato, non entrerà mai nel mercato dell'arte, proprio perché gli mancherà la cifra essenziale del valore di godimento.

Sia i musei che il mercato dell'arte pongono le opere in gerarchie di valore, ma utilizzano approcci differenti: nei musei, le gerarchie sono qualitative e derivano dalla disposizione spaziale delle opere, riflettendo l'importanza storica, culturale ed estetica loro attribuita; al contrario, nel mercato dell'arte, le gerarchie sono quantitative e basate sul valore monetario delle opere, rappresentato in multipli di una specifica unità di misura. La gerarchia museale interpreta il valore delle opere in base al loro contesto storico e al gusto predominante, stimando il grado di apprezzamento o interesse che possono suscitare nei visitatori. La gerarchia nel mercato dell'arte si basa, invece, sul potere d'acquisto

²⁰ Artrioli, *Scientific Methods and Cultural Heritage*.

necessario per ottenere le opere, riflettendo anche il piacere o l'interesse che esse possono suscitare. Quest'ultima gerarchia, di fatto, è il risultato di un conflitto di interessi tra venditori e acquirenti, privo di una legittimità definitiva e soggetto a cambiamenti in base alle condizioni economiche. Al contrario, la gerarchia nei musei è stabilita dai conservatori secondo principi condivisi di storia dell'arte, estetica e archeologia. Anche se soggetta a un certo grado di consenso e revisione, essa rimane più costante nel tempo. E può esistere indipendentemente da quella del mercato, poiché molte opere museali non sono mai state oggetto di vendita e sono comunque considerate modelli artistici di eccellenza²¹.

Per quanto fin qui evidenziato, è proprio il museo, in quanto custode del patrimonio culturale, ad assumere un ruolo cruciale nella conservazione e valorizzazione degli oggetti, valutandone l'autenticità in relazione al suo contesto culturale, alla sua originalità, alla sua estetica e al materiale utilizzato, con particolare rilievo per il valore concettuale ed anche storico. In definitiva, il valore di un oggetto dipende da una molteplicità di fattori, e il passaggio dall'attribuzione di valore alla sua conservazione è spesso influenzato da considerazioni estetiche, storiche e sociali.

Uno degli elementi chiave nella differenziazione tra semplice manufatto e opera d'arte è proprio l'aspetto estetico, unito all'intenzione creativa. Mentre un oggetto può essere prodotto principalmente per la sua funzionalità pratica, un'opera d'arte è intrinsecamente legata all'espressione creativa e all'esperienza estetica.

Un'opera d'arte spesso richiede un'intenzione specifica da parte dell'artista, mentre un oggetto può essere creato per scopi più pratici. La percezione dell'osservatore gioca un ruolo cruciale nella definizione di un oggetto come opera d'arte, poiché l'interpretazione personale e l'emozione contribuiscono a conferire significato e valore.

Un'altra distinzione chiave risiede nella funzione e nell'utilità. Mentre un oggetto è progettato principalmente per svolgere una funzione pratica, un'opera d'arte può superare la mera utilità per suscitare riflessioni, stimolare sensazioni e contribuire alla formazione dell'identità culturale.

Consideriamo, ad esempio, un tavolo d'epoca e una semplice scrivania prodotta dalle grandi aziende di oggi. La seconda è un oggetto funzionale, prodotto in serie, che può

²¹ K. Pomian, *L'arte fra museo e mercato*, in «Tra committenza e collezionismo, Studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna», a cura di E. Dal Pozzolo e L. Tedoldi, Vicenza, Terra ferma Editori, 2003, pp. 9-21.

essere costruito anche dallo stesso consumatore, senza altro scopo se non quello di avere un appoggio per il computer, i libri o comunque per lavorare in una casa contemporanea. Il primo, invece, viene guardato con occhi completamente diversi: prima di tutto è un manufatto d'epoca, testimone di un gusto e di un'espressione di una società a noi preesistente; in più è un oggetto artigianale, fatto a mano da un professionista.

Entrambi sono stati costruiti per assolvere alla funzione di appoggio, anche se in due momenti diversi. Ma, se si dovessero rovinare, la scrivania d'epoca verrebbe restaurata e conservata con tutti i riguardi del caso, mentre il semplice tavolo verrebbe riparato o addirittura gettato. Restauro e riparazione, sono infatti due vocaboli che, anche se concettualmente molto simili, vanno ad aggiungere o a togliere valore all'oggetto rovinato.

L'antichità però non è determinante per la classificazione di un artefatto come opera. Infatti, se un artista contemporaneo dovesse progettare una scrivania di design, non solo per la sua utilità ma anche per esprimere un concetto artistico, estetico, morale o storico essa potrebbe attraversare la sottile linea tra oggetto e opera d'arte.

Quindi, la differenza tra opera d'arte e oggetto non può che essere complessa e sfumata, con confini che si svelano solo attraverso l'analisi critica e la considerazione delle intenzioni, della percezione e della funzione. Questa sottile linea continua a evolversi, plasmata dai valori culturali, dalle prospettive individuali e dalla dinamicità delle espressioni artistiche e quotidiane. In questo intricato equilibrio, entrambi gli aspetti arricchiscono la nostra esperienza umana, offrendo prospettive uniche sulla bellezza, sulla funzione e sulla creatività.

Sebbene le differenze tra opera d'arte e semplice manufatto siano circoscritte a valori a loro attribuiti dalla società, entrambi restano oggetti che, se conosciuti e apprezzati, possono essere contraffatti.

1.2. Collezionismo e mercato d'arte

I concetti di collezione d'arte e di mercato dell'arte, così come li intendiamo oggi, sono stati praticamente sconosciuti per lungo tempo, almeno fino all'età moderna.

In precedenza, quanto riunito nelle raccolte non era necessariamente considerato opera d'arte: fino al XIV secolo, infatti, si trattava principalmente di oggetti interessanti o

particolari che venivano acquisiti tramite scambi, saccheggi o transazioni commerciali, integrandosi nei tesori o nelle collezioni senza coinvolgere il mercato in senso moderno. Dal XV secolo in poi, con l'insorgere delle collezioni private nelle diverse città della penisola italiana, si assiste allo sviluppo del commercio delle antichità, tra cui senz'altro monete, statue, frammenti di sculture, gemme incise e iscrizioni. Questo commercio, alimentato dagli scavi e dalle scoperte archeologiche, ha portato ad un aumento del numero di collezionisti e del materiale disponibile e, di conseguenza, della domanda e dell'offerta di pezzi da collezione. Si sviluppa quindi la circolazione di materiali vari, tra cui antichità e produzioni artistiche moderne, che guadagnano sempre più rilievo sul mercato.

Parallelamente, si verifica un cambiamento nella percezione del valore degli oggetti.

Se all'inizio il valore era determinato principalmente dai materiali utilizzati (ad esempio, il marmo era più prezioso della terracotta), successivamente ha cominciato a dipendere sempre più dalla qualità della lavorazione.

Proprio nell'età moderna, la penisola italiana è stata particolarmente attiva nel mercato dell'arte, un mercato, tuttavia, piuttosto frammentato, con un numero di centri di scambio pari al numero di città, e con le figure poliedriche dei mercanti, che svolgevano il ruolo di intermediari tra artisti, rivenditori e proprietari di collezioni²².

E proprio questi svolgevano un ruolo rilevante anche nella fase della produzione artistica. Nell'organizzazione della vita artistica delle epoche passate, infatti, il desiderio o l'ispirazione personale dell'artista nei confronti dell'opera entravano in gioco solo nell'ultima fase della creazione e determinavano, in qualche caso, variazioni più o meno percepibili che dipendevano dalla qualità dell'esecuzione; i fattori determinanti per la produzione di un manufatto artistico erano invece rappresentati dalla «*commissione*: la *domanda*, il bisogno di opere d'arte che l'artista era chiamato a soddisfare, e il *committente*, che allo stesso tempo era anche fruitore dell'opera», il cui contributo attivo era indispensabile perché l'abilità inventiva dell'artista prendesse forma e perché l'opera fosse materialmente – ed economicamente – realizzabile²³. L'opera, quindi, non era fine a se stessa e non aveva origine solamente dall'iniziativa dell'artista ma, parallelamente, aveva una valutazione materiale, così come una funzione non determinata dai fattori

²² *Ibidem*.

²³ M. Wackernagel, *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino: committenti, botteghe e mercato dell'arte*, Castelnovo, Carocci editore, 1994, p. 28.

dell'offerta (come le mostre e il mercato dell'arte); era, invece, la domanda continua e prepotente di materiali artistici ad agire come stimolo decisivo per la loro produzione e a determinare, soprattutto, la qualità e l'intensità della produzione stessa.

Indubbiamente fu dalla seconda metà del Quattrocento che si formò un gruppo di committenti-mecenati, acquirenti dal gusto raffinato, e si sviluppò l'interesse per il collezionismo. Esponenti di questo gruppo iniziarono a interagire attivamente con il mercato dell'arte, commissionando e richiedendo opere di natura sia profana sia religiosa. Di ingente peso infatti fu l'impulso religioso e politico-sociale, per cui il *medium* visivo era il mezzo più efficace e durevole per comunicare contenuti, fossero essi religiosi, o storici e pure etici.

Allo stesso modo, l'oggetto artistico era anche mezzo di autorappresentazione, indicatore del patrimonio e dello *status* sociale del committente o possessore.

È proprio questo bisogno d'arte continuo che, presente in tutti gli strati sociali e nelle diverse epoche, ha reso di volta in volta necessaria l'attività artistica e artigianale e poi quella commerciale.

È in questo contesto che si spiega l'ingresso del falso all'interno del mercato artistico: l'offerta di opere autentiche non riesce a soddisfarne la domanda.

Partendo dal presupposto che per mercato si intende «l'insieme di tutti gli acquirenti e tutti i venditori che sono in grado di interagire tra loro per definire il prezzo di un determinato prodotto e che a quel prezzo si scambiano una quantità di quel prodotto»²⁴, è necessario osservare come il comportamento di acquirenti e venditori sia guidato dal modello della domanda e dell'offerta, cioè dalla variazione di prezzo del prodotto stesso. Questa dinamica è applicabile anche nel caso dei falsi. Se nel mercato entrano dei falsi (non riconosciuti come tali) che vanno a far aumentare il numero di pezzi ritenuti originali di una determinata categoria, quella categoria nel corso del tempo verrà svalutata. Se ci sono più falsi di un autore creduti autentici, il valore degli originali, dato anche dall'unicità e dalla rarità, scende.

Quindi, se di un certo artista è presente un determinato numero di originali, ma questo numero viene raddoppiato dalla presenza dei falsi ritenuti veri, allora il valore dell'insieme si abbasserà ed anche le opere realmente autentiche scenderanno di prezzo.

²⁴ *Microeconomia*, a cura di M. L. Katz, H. S. Rosen, C. A. Bollino, W. Morgan, Milano, Mc Graw Hill Education, 2020 (I^a ed. Milano, Mc Graw Hill Education, 2011), pp. 3-20.

Un interessante articolo di Akerlof²⁵ fornisce una struttura per determinare i costi economici della disonestà: il modello dei limoni²⁶.

Il modello dei limoni, che illustra come la mancanza di informazioni chiare sulla qualità dei prodotti possa far sì che solo i prodotti di bassa qualità rimangano sul mercato, può essere utilizzato per fare alcune considerazioni sui costi della disonestà.

In sintesi, questo modello illustra come, nel mercato, ci siano alcuni prodotti di alta qualità e altri di bassa qualità, i cosiddetti "limoni". I venditori sanno quale prodotto è di alta o bassa qualità, ma i compratori non possono distinguere tra i due. Poiché gli acquirenti non sanno cosa stanno comprando, sono disposti a pagare solo un prezzo medio, che tiene conto sia dei prodotti buoni che di quelli cattivi. I venditori di prodotti di alta qualità pensano che il prezzo medio sia troppo basso e non vogliono vendere i loro prodotti. Di conseguenza, il mercato finisce per essere dominato dai prodotti di bassa qualità. Questo fa sì che i compratori diventino ancora più sospettosi e disposti a pagare ancora meno e, alla fine, il mercato potrebbe fallire perché i compratori smettono di comprare, temendo di ottenere solo prodotti di bassa qualità.

Il problema dell'acquirente (un ente pubblico tanto quanto un privato collezionista), naturalmente, è identificare la qualità del manufatto. Ma la legge del mercato non aiuta.

²⁵ G. Akerlof, *The Market for "Lemons": Quality Uncertainty and the Market Mechanism*, in «The Quarterly Journal of Economics», 1970, Aug., 84, 3 voll., pp. 488-500, per cui <https://www.jstor.org/stable/1879431>.

²⁶ L'esempio portato dall'autore è quello delle auto usate. Supponiamo che ci siano solo quattro tipi di auto. Ci sono auto nuove e auto usate. Ci sono auto buone e auto cattive (che in America sono conosciute come "limoni"). Un'auto nuova può essere un'auto buona o un limone, e naturalmente lo stesso vale per le auto usate. Gli individui in questo mercato acquistano un'automobile nuova senza sapere se l'auto che acquistano sarà buona o un limone. Ma sanno che con probabilità q è un'auto buona e con probabilità $(1-q)$ è un limone; per ipotesi, q è la proporzione di auto buone prodotte e $(1 - q)$ è la proporzione di limoni. Dopo aver posseduto una specifica auto per un certo periodo di tempo, però, il proprietario dell'auto può farsi un'idea precisa della qualità di questa macchina; cioè, il proprietario assegna una nuova probabilità all'evento che la sua auto sia un limone. Questa stima è più accurata rispetto alla stima originale. Si è sviluppata un'asimmetria nelle informazioni disponibili: ora i venditori hanno più conoscenze sulla qualità di un'auto rispetto agli acquirenti. Ma le auto buone e le auto cattive possono ancora essere vendute allo stesso prezzo, poiché è impossibile per un acquirente distinguere tra un'auto buona e una cattiva. È evidente che un'auto usata non può avere la stessa valutazione di un'auto nuova. Così il proprietario di una buona macchina deve essere bloccato. Non solo è vero che non può ricevere il vero valore della sua auto, ma non può nemmeno ottenere il valore atteso di un'auto nuova. La legge di Gresham ha fatto una riapparizione modificata. Per la maggior parte le auto scambiate saranno i "limoni" e le auto buone potrebbero non essere scambiate affatto. Le auto "cattive" tendono a spazzare via le buone (nello stesso modo in cui il denaro cattivo scaccia quello buono). Ma l'analogia con la legge di Gresham non è del tutto completa: le auto cattive scacciano quelle buone perché si vendono allo stesso prezzo delle auto buone; allo stesso modo, il denaro cattivo scaccia quello buono perché il tasso di cambio è uguale. Ma le auto cattive si vendono allo stesso prezzo delle auto buone poiché è impossibile per un acquirente distinguere tra un'auto buona e una cattiva; solo il venditore lo sa.

La presenza nel mercato delle opere d'arte di intermediari o commercianti disposti a offrire beni di qualità inferiore – nel caso in esame, falsi – tende a far scomparire il mercato dei beni di qualità autentica. È proprio questa possibilità a rappresentare i principali costi della disonestà, nel senso che gli affari disonesti tendono a spingere gli affari onesti fuori dal mercato: potrebbero anche esserci potenziali acquirenti di manufatti autentici e potenziali venditori di tali prodotti ad un prezzo corretto; tuttavia, la presenza di persone desiderose di scambiare opere false come merci autentiche a un prezzo contenuto rende più complicato il commercio legittimo. Il costo della disonestà, quindi, non consiste solo nella somma con cui l'acquirente viene ingannato, ma include anche la perdita subita dalla subordinazione del commercio legittimo.

Per contrastare gli effetti dell'incertezza sulla qualità esistono garanzie, certificazioni e documenti di autenticità. La maggior parte dei beni è infatti accompagnata da garanzie per assicurare all'acquirente l'autenticità dell'opera.

Seguendo il modello esemplificato, però, il rischio è sopportato dal venditore piuttosto che dall'acquirente: spesso è proprio chi vende il manufatto a doversi occupare, prima di poter procedere all'alienazione, delle analisi, degli studi e in generale della produzione dei documenti che certifichino l'opera. E tali documenti, in pratica, non solo indicano la qualità del bene, ma danno all'acquirente anche un mezzo di ritorsione nel caso la qualità non soddisfi le aspettative, quindi, in sintesi, questi assicurano al potenziale consumatore la qualità del prodotto.

Dal momento che un abile falsario può creare un'opera che, nel migliore dei casi, a prima vista può essere facilmente confusa per un originale, è davvero molto importante che, nel momento in cui l'acquirente vuole procedere con l'acquisto, il venditore possa esibire una certificazione di originalità. Ovviamente, anche le certificazioni possono essere ben falsificate, quindi è sicuramente necessario rivolgersi a esperti di ciascun settore che, con uno studio approfondito, sia di tipo stilistico che di tipo scientifico, ne possano garantire l'autenticità.

A titolo esemplificativo, si può richiamare alla memoria il caso dell'*Amarna Princess*, falso creato e immesso nel mercato dalla famiglia Greenhalgh. Tale *Amarna Princess* è una statua nello stile egizio di Amarna, creata alla fine del Novecento da un falsario in un capanno da giardino e presentata nel 2002 dal padre dell'autore, George Greenhalgh, al Bolton Museum, spacciata come proveniente da una "collezione dimenticata"; l'opera

venne autenticata sia dalla casa d'aste Christie's sia dal British Museum e, dunque, venne acquistata dal Bolton Museum per 440.000 euro nel 2003, dove rimase esposta poi per tre anni²⁷.

E questo è solo uno dei numerosi casi di falsificazioni che invadono le vetrine di alcuni dei musei e case d'asta più importanti del mondo, grazie al ruolo giocato da un mercato gravemente difettoso, che non è riuscito a erigere sufficienti salvaguardie.

La trappola è sempre dietro l'angolo, e la legge economica ha sempre la sua importanza: anche per istituzioni di fama mondiale, la tentazione di acquistare un capolavoro a un prezzo "conveniente" è molto allettante; per altro verso, anche chi ha facoltà di identificare le opere autentiche e può quindi garantirne l'autenticità e la qualità, può essere tentato dal profitto ricavabile dalla valutazione e autenticare un falso coscientemente, influenzando in modo significativo sul mercato: in fin dei conti, è l'esperto a conferire il valore all'oggetto esaminato e, se il pezzo viene definito autentico, questo

²⁷ George Greenhalgh avvicinò il Bolton Museum nel 2002, affermando che l'Amarna fosse parte della dimenticata collezione del suo bisnonno, acquistata all'asta di Silverton Park. Gli ufficiali del museo definirono George Greenhalgh "un gentile anziano che non aveva idea della significatività di ciò che possedeva". Dopo aver esaminato autonomamente la *Principessa* di Amarna, il Bolton Museum cercò ulteriori valutazioni, in conformità con le migliori pratiche dichiarate. In primo luogo, questo compito fu affidato a Christie's, che valutò la statua £500,000. Successivamente, venne coinvolto anche il British Museum, che concordò trattarsi di un pezzo autentico. Non è stato rivelato esattamente quali test siano stati effettuati o quali criteri siano stati utilizzati per affermare l'autenticità della *Principessa* di Amarna, al di là della sola dichiarazione che la provenienza aveva giocato «un ruolo vitale nell'autenticazione perché non c'era nulla con cui confrontarla», a parte la *Principessa* del Louvre. Gli esperti conclusero anche che «anche se testa, braccia e gambe inferiori non sono sopravvissute... la statuetta è l'esempio più impressionante del suo genere al mondo».

A metà marzo 2006, l'Unità delle Arti e degli Antiquariati della Scotland Yard sequestrò la *Principessa* di Amarna come parte di un'indagine in corso sulla famiglia Greenhalgh. I Greenhalgh, infatti, avevano destato sospetti quando avevano cercato di mettere in atto una truffa simile, utilizzando la stessa provenienza per sostenere la loro proprietà di ciò che si diceva fosse un fregio assiro. Successivamente, però, furono scoperti: durante una perquisizione della loro proprietà, infatti, la polizia trovò prove di attrezzi e materiali per la realizzazione di sculture, oltre ad altre due copie della *Principessa* di Amarna. Si è quindi accertato che insieme, Shaun e George Greenhalgh Sr. hanno venduto almeno 120 falsi a musei, gallerie e case d'asta in tutto il mondo, con un valore potenziale di quasi quindici milioni di dollari. All'attività illecita aveva partecipato anche Olive, moglie di George Sr. e matriarca del clan Greenhalgh, aiutando ad elaborare le storie di copertura. In conclusione, sia il padre che il figlio furono condannati nel novembre 2007. Nel 2011 la statua tornò al Bolton Museum, facendo parte di una mostra di falsi e falsificazioni, ma, nel frattempo, nel novembre 2008, Shaun Greenhalgh era stato condannato a quattro anni e otto mesi di prigione per la falsificazione di oltre 120 opere d'arte e la loro vendita a musei e case d'asta, realizzata ingannando ripetutamente esperti d'arte e antiquari di fama mondiale, tutto dalla loro modesta casa a Bolton, in Inghilterra, dove ricevevano sussidi di welfare. Vernon Rapley dell'Unità delle Arti e degli Antiquariati della Scotland Yard li ha definiti «possibilmente il team di falsari più diversificato al mondo». Cfr. D. Fincham, *An Empty Frame: Thinking About Art Crime*, in «J. Art Crime», I, 2009, p.49, per cui https://heinonline.org/HOL/Page?handle=hein.journals/jartcrim2&div=13&g_sent=1&casa_token=&collection=journals.

avrà ovviamente un valore più alto, ed anche per chi lo ha garantito vi potrà quindi essere un margine di guadagno maggiore.

Ciò non vuol dire che, a posteriori, non si possano poi condurre altri studi o analisi che possano confermare o smentire una valutazione di autenticità precedente che possa presentare elementi di dubbio. Ma, una volta ottenuta una certificazione, la revisione necessita di una notevole accuratezza perché chi ha per primo certificato un'opera prima di una vendita può essere l'unica persona – o *team* – che, realmente, ne conosce la provenienza e può saperne l'originalità o meno.

In ogni caso, il rischio di una errata autenticazione è comunque alto: nel caso in cui una valutazione venga smentita autorevolmente da un secondo *expertise*, l'autore del primo avrebbe importanti ricadute sulla propria credibilità e rispettabilità, se anche in caso di errore, soprattutto nel caso di dolo volontario.

Negli ultimi decenni, poi, il mercato dell'arte, già sufficientemente complesso, si è ulteriormente complicato: se in passato i principali acquirenti di opere d'arte o reperti archeologici erano musei o pochi collezionisti benestanti, attualmente, con l'espansione dell'industria turistica e l'aumento dell'interesse per forme artistiche precedentemente poco apprezzate, il mercato dei falsi ha subito un notevole cambiamento.

Oggi, oltre ai falsi d'autore destinati a importanti musei o collezionisti stranieri, ad esempio, si producono anche falsificazioni di piccoli manufatti di uso quotidiano dell'antichità, facilmente smerciabili a turisti ingenui o acquirenti danarosi e poco colti. Questo dilatamento capillare del mercato dei falsi è avvenuto in parallelo con la riduzione del rischio per chi vende oggetti rubati o falsificati, rispetto a coloro che cercano di commercializzare falsi di grande valore. In aggiunta, va considerato l'effetto dell'equiparazione, in caso di sequestri, tra ritrovamenti da scavi illegali e oggetti falsificati, che, una volta certificati tra i reperti autentici, genera confusione tra gli storici dell'arte e gli studiosi di archeologia²⁸.

In questo contesto, diventa evidente che l'opera dell'archeologo o dello storico dell'arte con un occhio allenato e dell'analista esperto di materiali è non solo necessaria, ma anche assolutamente indispensabile per identificare stili diversi, possibili stonature e materiali sospetti, preservando così l'integrità del patrimonio culturale.

²⁸ A. Giunilia-Mair, *Reperti archeologici in metallo: falsificazioni, alterazioni e imitazioni*, in *Vero e falso nelle opere d'arte e nei materiali storici: il ruolo dell'archeometria*, atti di convegno (Roma, 8 novembre 2006), Roma, Bardi Editore, 2008, pp. 27-29.

L'immagine romantica dell'esperto d'arte come un individuo eccentrico e intuitivo è ormai stata sostituita da moderni gruppi di ricerca, composti da professionisti di specifici ambiti, con anni di preparazione teorica e esperienza nel campo, che collaborano per spiegare il significato degli originali e identificare anomalie, modifiche o aggiunte posteriori²⁹.

1.3. Falso e copia

Prima di provare a definire cosa si intenda per falso, può risultare utile fare chiarezza tra termini e fenomeni tra loro interconnessi ma distinti.

L'opera d'arte, riconosciuta come tale, è da sempre stata accompagnata dalla osservazione e dalla azione conseguente all'osservazione, tradotta in produzione di opere ad essa ispirate, copie dichiarate o falsi intenzionali, o anche solo tentativi di attribuzione ad un nome o ad un altro, talora erronea.

In merito a quest'ultimo aspetto, è noto che la dichiarazione di autenticità di un'opera attribuisce un valore aggiuntivo alla stessa: basti pensare solamente al fatto che nel mercato dell'arte gli originali greci hanno un prezzo molto più alto rispetto alle loro copie romane³⁰ e gli esemplari dotati di firma hanno spesso valore maggiore di quelli anonimi. Coerentemente, a differenza del Medioevo, in cui le opere d'arte venivano collezionate in base al soggetto rappresentato, alla provenienza e non alla personalità artistica o allo stile, nel Rinascimento non è inusuale che i mercanti cerchino di aumentare il valore delle opere con false o dubbie attribuzioni³¹.

E la questione non riguarda solo l'età moderna, ma è sempre attuale: se nella lingua italiana il termine falso sta ad indicare «tutto ciò che è sostanzialmente non vero, ma è creduto o si vuol far passare per vero»³², in inglese questo termine trova due diverse corrispondenze: *fake* e *forgery*; il primo rimanda ad un oggetto originale, che, però, è stato

²⁹ Ormai il concetto di falso in ambito artistico ha preso piede non solo nel mondo accademico, e quindi è studiato e analizzato da esperti, ma inizia ad interessare anche – e soprattutto – al pubblico non specializzato. Recente è stato infatti un approfondimento sul tema da parte della Rai, andato in onda il 22/09/2024 ed oggi disponibile su <https://www.raiplay.it/video/2024/09/Speciale-Tg1---Caccia-al-falso---Puntata-del-22092024-a9fad17f-6377-48c7-98c2-ead7017e106f.html>; ma il tema è così interessante che nella nuova organizzazione del Museo Egizio di Torino (<https://www.museoegizio.it/esplora/notizie/1824-2024-il-museo-egizio-verso-il-bicentenario/>) è stata organizzata una teca che ne raccoglie diversi esemplari (**fig. 80**).

³⁰ N. Charney, *The Art of Forgery*, New York, Phaidon Press Limited, 2015, pp. 14-15.

³¹ O. Kurz, *Falsi e falsari*, Venezia, Neri Pozza, 1961, pp. 130-131.

³² <https://www.treccani.it/vocabolario/falso1/>.

alterato o ritoccato, mentre il secondo indica un oggetto, che rappresenta un'imitazione di qualcos'altro. In ogni caso, sia i *fakes* che i *forgeries* sono oggi sinonimi di reato³³.

D'altro canto, è necessario ricordare che ci sono molte ragioni per cui un'opera possa venire erroneamente attribuita che non sfociano nella criminalità.

La definizione di falsario e falso va infatti contestualizzata, in quanto

ci sono falsari contro la loro volontà, cioè artisti che, per il solo fatto che le loro opere sono state attribuite ad altri, senza la loro personale partecipazione, diventano dei falsari; ci sono poi dei falsari per scherzo, artisti cioè che, appunto per scherzo, portano fuori strada e con questo intendono impartire una lezione ai periti. Ci sono infine i falsari per amor proprio, per vanità e per desiderio di affermazione (...). Non ultimi, incontriamo i falsari d'arte, i quali ingannano per profitto³⁴.

Bisogna, quindi, fare molta attenzione quando si conferisce ad un oggetto l'aggettivo falso.

È anche vero che, ovviamente, in questo momento ci sia un grande uso della copia che si potrebbe definire funzionale: per compiere degli studi, per avere una versione dell'originale più economica, per far conoscere il modello ad un pubblico ampio.

La creazione di copie è sempre stato un modo che i giovani artisti hanno utilizzato per imparare ed esercitarsi: basti pensare all'attività di studio delle anticaglie o dei lavori dei grandi maestri a cui si dedicavano giovani scultori e pittori nei luoghi di apprendimento o nelle botteghe, per acquisire quella familiarità con i modelli che li avrebbe portati a creare opere originali a loro ispirate³⁵.

In una lettera del 28 marzo 1648 Paolo del Sera «supplic[a] a compatire chi ama tanto la pittura come [lui...] perché, non potendo la [sua] povera borsa far acquisto di originali conforme al [suo] desiderio, [si] gett[a] alle copie, fatte però di buona mano»³⁶.

³³ Charney, *The Art of Forgery*, p. 16.

³⁴ S. Shuller, *I falsi nell'arte*, Roma, Ed. Mediterranee, 1961 (I^a edizione in tedesco 1958), pp. 7-8.

³⁵ F. Paolucci, *La statuaria antica nel giardino di San Marco e nel Palazzo di via Larga all'età di Lorenzo il Magnifico*, in *1564/2014. Michelangelo. Incontrare un artista universale*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 27 maggio - 14 settembre 2014), a cura di C. Acidini, Firenze, Giunti Ed., 2014, pp. 34 – 41; C. Crescentini, *Michelangelo, Andrea Bregno e l'inizio della modernità*, in *ivi*, p. 67.

³⁶ La lettera è stata trascritta da I. Cecchini, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento. Uno studio sul mercato dell'arte*, Venezia, Cini Fondazione, 2008, p. 215.

Si capisce bene, quindi, la consuetudine tra gli estimatori d'arte di ricercare copie di qualità degli originali nel momento in cui non erano in grado, anche economicamente, di potersi impegnare in una spesa tanto ingente.

È in questo momento, poi, che si trovano anche i piccoli modellini, versioni in bronzo di dimensioni ridotte degli originali marmorei³⁷ che vanno ad arricchire gli studi dei grandi signori o studiosi: da Jacopo Alari Buonacolsi³⁸, che recupera la materia originale miniaturizzando il modello monumentale marmoreo e traducendolo in un oggetto prezioso, ad Andrea Briosco detto il Riccio, che realizza bronzetti come calamai, fermacarte o altro che potesse impreziosire la scrivania dell'umanista. Queste opere di dimensioni ridotte creavano, anche con gli effetti preziosi della materia, un contesto all'interno delle raccolte dei signori delle corti che consentiva, anche lontano dai monumenti romani, di dialogare con i modelli antichi. C'è, poi, un grande uso delle xilografie: le stampe, ancora più delle copie, fornivano un mezzo di diffusione delle immagini veloce ed economico.

In sintesi, copiare o imitare lo stile di un altro artista non è un male di per sé; è un crimine solamente se viene fatto con l'intenzione di ingannare, ovvero di spacciarlo per un originale³⁹.

A tal proposito, un *discrimen* funzionale per distinguere i concetti di copia, imitazione e falsificazione sta proprio nell'intenzionalità dell'artista.

Si possono quindi definire tre casi fondamentali: la «produzione di un oggetto a somiglianza o riproduzione di un altro oggetto, oppure nei modi o nello stile di un determinato periodo storico o di determinata personalità artistica, per nessun altro fine che una documentazione dell'oggetto o il diletto che si intende ricavarne»: a questo caso corrispondono la copia e l'imitazione, anche se rappresentano due livelli diversi nel processo di riproduzione di un'opera singola o di ripresa di modi o di uno stile proprio di un'epoca o di un determinato autore.

Si può parlare, invece, di falso, intendendo la «produzione di un oggetto come sopra, ma con l'intento specifico di trarre altrui in inganno circa l'epoca, la consistenza materiale, o l'autore» e l'«immissione nel commercio o comunque diffusione dell'oggetto, anche se

³⁷ Come, per esempio, la riproduzione in scala dell'Ercole Farnese conservato al Louvre, mentre l'originale si trova al Museo Nazionale di Napoli.

³⁸ Ad esempio, la *Venus felix* del 1496 conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna, una versione bronzea di 32 cm il cui originale marmoreo è la *Venus felix* di II sec. d.C. conservata ai Musei Vaticani.

³⁹ Charney, *The art of forgery*, p. 16.

non sia stato prodotto con l'intenzione di trarre in inganno, come di un'opera autentica, di epoca, o di materia, o di fabbrica, o di autori, diversi da quelli che competono all'oggetto in sé»⁴⁰.

Bisogna tenere conto che capire bene cosa sia una copia, un falso, può aiutare a non fare troppi errori. Soprattutto è necessario capire come ci siano delle differenze tra i due concetti: una copia non può essere considerata una riproduzione o una replica, così come un falso non può essere considerato come una copia.

Le copie possono essere uno strumento molto importante per dirimere molte delle questioni attributive.

Dal punto di vista metodologico l'utilizzo delle copie ha una storia molto recente, dove per utilizzo metodologico si intende l'utilizzo delle copie all'interno dell'azione di riconoscimento, cioè attraverso le copie in alcuni casi è possibile ricostruire gli originali oppure svelare misteri fino ad allora incompresi⁴¹.

Quindi il mondo delle copie che invadono il mercato produce anche una corsa all'attribuzionismo, una corsa in senso negativo, una corsa verso riconoscimenti dopati, che va oltre all'esigenza di riconoscere un determinato artista.

Un altro aspetto problematico della *connoisseurship* è costituito dalla corrente pratica attribuzionistica ad uso commerciale, che Previtali ha definito: «l'arte di rinvenire rapidamente un "nome" per qualsiasi prodotto si presenti sul mercato», una specie di «degenerazione meccanica dell'analisi attribuzionistica»⁴².

Quando si parla di copia siamo portati a considerarla quasi esclusivamente sotto l'aspetto della diminuzione, se non della degradazione dell'originale: «un inutile e necessariamente debole duplicato di ciò che già esiste o è comunque esistito in tutta la sua non imitabile peculiarità»⁴³.

⁴⁰ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi Ed. 1977 (I^a edizione Torino, Edizioni di Storia e Letteratura, 1963), pp. 65-69. Sul concetto in generale anche <https://artenet.it/falso-copia-imitazione-contraffazione-e-manomissione/>.

⁴¹ L. Giuliani, *Il problema delle copie romane. Un dissenso transatlantico*, in «Eidola», 19, 2022, pp. 50-67. Per una trattazione esaustiva riguardo l'archeologia filologica cfr. R. Bianchi Bandinelli, *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, a cura di L. Franchi dell'Orto, Frosinone, Gius. Laterza & Figli Spa, 2022 (I^a edizione Milano, Gius. Laterza & Figli Spa, 1976), pp. 29-50.

⁴² G. Previtali, in *Arte 2* ("Enciclopedia Feltrinelli Fischer", 23), a cura di G. Previtali, Milano, Feltrinelli, I, 1971, p. 58.

⁴³ A. Paolucci, in *Arte 2* ("Enciclopedia Feltrinelli Fischer", 23), a cura di G. Previtali, Milano, Feltrinelli, I, 1971, p. 123.

Per i falsi la questione è ancora più delicata: «è falso, in arte, tutto ciò che è prodotto con la precisa intenzione di trarre in inganno circa l'epoca, la consistenza materiale, l'autore»⁴⁴. Secondo una formulazione giuridica, il concetto di falso artistico rientra nell'ordine dei reati nella misura in cui inganna la buona fede dell'acquirente, lede i diritti dell'autore e del suo pubblico, assume insomma, come prodotto mercificato, «una realtà abusiva» e caratteri che non gli competono.

La copia difficilmente è realizzata per ingannare e per frodare il pubblico, ma viene realizzata per vari motivi molto onesti. D'altra parte, il falso è sempre un prodotto destinato a trarre in inganno l'acquirente.

La differenza sostanziale tra copia e falso è proprio questa presenza di una realtà abusiva rispetto all'originale: la volontà di appropriarsi della identità stilistica di un artista per riprodurla a danno del pubblico e quindi degli acquirenti.

In realtà, leggendo tutte queste voci si capisce che la questione è molto complessa: non ci si può fermare di fronte a questa sola distinzione.

La copia e il falso sono, prima di tutto, un fatto culturale, in quanto nascono sempre da un preciso contesto culturale e sono prodotti per soddisfare esigenze che sono, in primo luogo, di cultura. Non si può, infatti, copiare o falsificare un determinato artista senza conoscerlo e conoscerlo vuol dire leggerlo e interpretarlo, secondo un'angolatura critica che varia nel tempo col variare dei condizionamenti storici e culturali.⁴⁵

Lo storico dell'arte deve andare proprio alla ricerca di questi condizionamenti, un occhio esperto riconosce come distanti dalla cultura figurativa del tempo in cui vennero realizzati gli originali.

«La caratteristica essenziale di ogni falsificazione veramente riuscita è infatti quella di aderire così intrinsecamente ai giudizi o pregiudizi del pubblico a cui è destinata, da 'piacere', talora molto più di quanto non possa piacere a prima vista un'opera autentica»⁴⁶.

L'opera d'arte cambia nel tempo perché continuamente cambia l'angolatura critica con cui noi la consideriamo e ciò che dall'opera d'arte deriva (copia, falso, riproduzione) non fa altro che registrare, una volta che si sappia considerarlo con sufficiente distacco storico, la *facies* culturale dell'epoca o dell'ambiente che l'ha prodotto.

⁴⁴ *Ivi*, p. 171.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ivi*, p. 178; M.J. Friedländer, *Il conoscitore d'arte*, Milano, TEA, 1995, pp. 156-157.

A rigore, neppure la fotografia può considerarsi una riproduzione perfetta o per lo meno impersonale e non solo per una questione tecnica di maggiore o minore aderenza all'oggetto; la scelta di un particolare o la ricerca di una certa angolatura ottica già presuppongono un atteggiamento culturale, una posizione critica di fronte all'oggetto da riprodurre. Al limite, potremmo dire che neppure l'immagine che viene affidata alla retina dei nostri occhi è 'una riproduzione perfetta', essendo sempre condizionata in maniera più o meno percettibile dai nostri giudizi o pregiudizi culturali.

1.4. Il falso in scultura

All'interno delle arti figurative maggiori, pittura e scultura, da sempre protagoniste assolute del paragone delle arti⁴⁷, si sono contese il ruolo di modalità di rappresentazione principale per secoli e, ancora oggi, non vengono facilmente poste sullo stesso piano.

Nello specifico, la scultura è spesso considerata più insidiosa da trattare rispetto alla pittura.

⁴⁷ La passione per la disputa produsse fin dal quinto secolo a.C.: metti sempre numero romano per i secoli, o sempre italiano un particolare genere di letteratura, la *disputatio*. Non si tratta di una lotta fra un bene assoluto e un male assoluto, ma più di una competizione per il primato tra due o più valori relativi; è quindi una gara che può concludersi anche con un compromesso o una riconciliazione tra le parti. I contendenti possono essere valori astratti come virtù e piacere ma anche persone reali come cuoco o pasticciere, letterati, personificazioni. In epoca ellenistica, con la dottrina neoplatonica, i due contendenti diventarono pittura e scultura. Fin dall'antichità, quindi, le opere letterarie vedono dispute tra le componenti delle arti visive fino ad arrivare nel Medioevo, dove il genere del contrasto letterario vede aumentare le categorie dei contendenti. Dal momento che pittura e scultura erano state retrocesse alla condizione di *artes mechanicae*, la loro reciproca rivalità non offriva più alcun interesse, addirittura era esclusa in via di principio la possibilità di una sfida tra le arti liberali. Fu soltanto intorno al 1400 che Cennino Cennini avanzò l'opinione che la pittura reclamava un legittimo riconoscimento come arte liberale: per Cennini il pittore è allo stesso livello del poeta, in quanto può produrre esistenze immaginarie così come quelle reali. Il privilegio ottenuto dalla pittura fu gradualmente esteso a quelle che più tardi saranno chiamate le belle arti, tanto che per illustrare il significato delle idee di Platone si ritornò finalmente a utilizzare l'immagine di un corpo perfettamente bello piuttosto che facendo ricorso all'archetipo impresso nella mente di un filosofo. Dopo che pittura e scultura erano state promosse al rango di arte, esse cominciarono a battersi l'una contro l'altra per il primato: fu Alberti il primo teorico che suggerì che la scultura e la pittura, anche se differenti nei significati e negli scopi, erano di pari grado e dovevano vivere in pace; però in seguito la contesa fra le due arti sorelle rimase il soggetto preferito delle dispute letterarie in molti paesi e per alcuni secoli. Fu con il Paragone di Leonardo da Vinci che venne raggiunto il punto di massima tensione perché in quest'opera la pittura reclama la propria superiorità non solo rispetto alla scultura ma anche nei confronti della musica e della poesia. Addirittura, la metà del sedicesimo secolo il dibattito sui rispettivi meriti di pittura e scultura da origine ha un'inchiesta sulla pubblica opinione: nel 1546 l'umanista fiorentino Benedetto Varchi raccolse le dichiarazioni di un gran numero di artisti importanti (tra cui Michelangelo, Benvenuto Cellini e Pontormo) dove ognuno si espresse in difesa della propria arte. Per un'analisi esaustiva del paragone delle arti cfr. E. Panofsky, *Galileo critico delle arti*, a cura di M. C. Mazzi, Milano, Abscondita srl, 2022.

1.4.1. Questioni di *connoisseurship*

Nella *connoisseurship* e, soprattutto, nel campo dei falsi, in ambito scultoreo si possono ritrovare delle difficoltà superiori in confronto a quello pittorico.

La difficoltà principale sta nel fatto che, se in pittura è più semplice distinguere mani, modalità, tecniche, cronologia e materiali utilizzati, in ambito scultoreo tutto questo non è così immediato⁴⁸.

La scultura è innanzitutto un manufatto tridimensionale e, quindi, occupa uno spazio diverso rispetto ad una tavola o una tela dipinta – che presentano un’immagine bidimensionale – ed ha una relazione differente con l’ambiente che la circonda. È diverso il materiale, sono diverse le tecniche che l’artista utilizza per creare l’opera ed è diverso il tipo di risultato che si può ottenere. Ed è proprio questo che, forse, la rende più complessa da esaminare.

Gli artisti modellano la materia, la modificano per creare un oggetto complesso.

E la complessità si duplica, poi, se, oltre ad occuparsi dell’identificazione dell’opera, lo studioso deve assicurarsi anche che non si tratti di un falso.

Se oggi si è in grado di ricostruire personalità di molti pittori falsari che hanno operato negli ultimi centosessant’anni, per quanto riguarda i falsi scultorei tutto ruota ancora intorno a due soli nomi sicuri: Giovanni Bastianini⁴⁹ e Alceo Dossena⁵⁰.

Il problema principale del falso, in scultura ancora più che in pittura, è spesso la mancanza di invenzione, che porta l’opera alla perdita di un disegno d’insieme coerente e persuasivo. Questo spiega come la maggior parte dei falsi scultorei sia composta da semplici copie di prototipi famosi. Copie che, tra l’altro, con il passare del tempo, possono aver perso il loro valore intrinseco di copia ed essere state vendute a posteriori come ciò a cui si rifacevano, diventando esse stesse falsi.

Se, però, il copista tanto quanto il falsario ha un gusto diverso o una sensibilità differente rispetto al modello e lo varia, anche di poco, conferisce un mezzo al conoscitore per

⁴⁸ F. Caglioti, “Falsi” veri e “falsi” falsi nella scultura italiana del Rinascimento, in «Il falso specchio della realtà», a cura di A. Ottani Cavina, M. Natale, Torino, Allemandi Editore, 2017, pp. 105-156.

⁴⁹ Nato a Fiesole e morto nel 1968, lavorò all’interno del mercato artistico fiorentino. Cfr. A. Fiderer Moskowitz, *Forging authenticity: Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth Century Florence*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2013.

⁵⁰ Nato a Cremona, lavorò a Roma dove morì nel 1937. Cfr. D. Sox, *Unmasking the Forger: The Dossena Deception*, Unwin Hyman, London/Sidney, 1987.

riconoscere l'inganno. Le modifiche formali rispetto ai modelli che attuano i copisti, sono spesso l'unico modo per allontanarsi dall'archetipo – continuando però a rimanere all'interno dell'ambito della copia e non creando un nuovo originale ispirato al modello – o per inserire una cifra personale all'interno di un'opera che, altrimenti, rimarrebbe semplice copia pedissequa dell'originale.

Le due tipologie di cambiamento oggettivo più diffuse introdotte dai copisti sono da una parte la scelta di un diverso formato e, dall'altra, quella di un diverso materiale⁵¹, che può comportare anche delle varianti nel risultato finale a causa del *medium* differente, il che può prevedere un cambio di tecniche o di espedienti per arrivare al risultato finale.

Ogni manufatto artistico, però, è un prodotto sociale. Per non perdere parte della propria storia, un manufatto non può mai essere separato dalla società che l'ha prodotto, dalla sua committenza, dai suoi scopi, dal luogo per cui era stato pensato.

Quindi un falso, proprio perché copia una tipologia di oggetto spesso lontano dal tempo e/o dal contesto in cui opera il falsario, manca di tutta una storia iconologica che, invece, un originale possiede.

In quanto manufatto, però, un falso è comunque prodotto del tempo che l'ha creato. Il falsario, anche se perfettamente cosciente dell'operazione che andrà a fare e anche se preparato in modo ineccepibile sulla tipologia dell'oggetto che andrà a falsificare, inevitabilmente imprimerà qualcosa di sé e della propria epoca all'interno del prodotto⁵². L'uso di un materiale, di un pigmento, di uno strumento differente da quelli disponibili nell'epoca a cui dovrebbe appartenere la sua opera, possono essere alcuni degli indicatori. All'interno del falso ci saranno, quindi, caratteristiche proprie dell'epoca in cui è stato creato. Un falso, di conseguenza, ha una duplice valenza, in quanto testimonianza di qualcosa che si rifà ad un'epoca, cultura, tradizione, società ma che è stato creato in un'altra.

Sono proprio quelle particolarità che vanno ricercate e individuate.

Molto spesso, infatti, il falsario non si limita a copiare semplicemente da un modello, ma va a ricercare determinate caratteristiche formali, anche da prototipi differenti, per creare

⁵¹ Caglioti, "Falsi" veri e "falsi" falsi, p. 110.

⁵² C. Herchenroder, *Il mercato dell'arte, storia e cifre del mercato di pittura, scultura e arti minori. Le grandi aste internazionali e le vendite più clamorose; la politica dei musei, le gallerie, i collezionisti, i falsi, le perizie, i critici e la pubblicistica*, Milano, Valentino Bompiani & C. S.p.A., 1980, pp. 266-267.

un manufatto che verosimilmente presenta tutte le peculiarità di ciò a cui si ispira, in modo da trovare facilmente uno sbocco sul mercato.

Spesso, quindi, il falso presenta una serie di elementi che possono avere un senso se relazionati con il periodo storico, il luogo o la società che lo ha prodotto se presi singolarmente ma che, insieme, possono anche risultare incoerenti gli uni con gli altri⁵³. Questo succede perché il falsario, studiando le tecniche, i soggetti, le iconografie, i materiali dei manufatti, nel momento in cui crea la propria opera, spesso si limita a copiare in modo passivo dai modelli originali.

1.4.2. Modalità di approccio per l'autenticazione di opere scultoree

L'arte del falso è antica quanto il commercio di manufatti artistici⁵⁴ e l'autenticazione è un processo lungo e complesso, che vede, soprattutto nell'età contemporanea, la collaborazione di diverse branche del sapere.

Se fino alla fine dell'età moderna il compito di studiare e autenticare l'opera d'arte spettava all'antiquario, allo storico dell'arte, al letterato o comunque ad una figura legata all'ambito umanistico, così come il restauro era riservato non a figure specializzate ma agli artisti stessi, con l'avvento dell'età contemporanea il progresso scientifico ha contribuito a creare personalità ben specializzate in questi compiti⁵⁵. E, con il tempo, le metodologie, gli strumenti, gli studiosi di ambito scientifico sono entrati anche all'interno dello stesso ambito umanistico.

La scienza ha velocemente occupato largo spazio, tanto nell'opinione pubblica quanto nella ricerca: in estrema sintesi, le scienze sono diventate più importanti e più *utili* rispetto allo studio ispirato alle *humanae litterae*.

Ed ecco quindi che, anche nel campo di indagine qui considerato, si afferma la cieca fiducia per l'analisi scientifica

⁵³ Un caso esemplificativo dell'addensare, in un unico prodotto, stimoli che potrebbero sembrare provenire da uno stesso momento storico ma che, ad un occhio esperto, non hanno ragione di coesistere nella stessa opera, è il *Carro Marchetti* che, infatti, risulta essere un falso novecentesco. Cfr. D. Zumerle, *Il carro della collezione Marchetti: analisi preliminare*, in «Authenticity Studies. International Journal of Archaeology and Art», 2022, I, pp. 43-62.

⁵⁴ Herchenroder, *Il mercato dell'arte*, p. 265.

⁵⁵ Cfr. M. Ciatti, *Appunti per un manuale di storia e teoria del restauro*, Firenze, Edifir-Edizioni Firenze, 2009.

Ma quest'ultima non può sostituire completamente la sensibilità dello storico dell'arte o all'archeologo.

Se l'analisi critica dell'esperto viene affiancata da analisi diagnostiche adeguate, i due ambiti possono attuare una collaborazione efficace. Ma la sola analisi scientifica non è sufficiente. L'ideale sarebbe che le indagini stilistico-estetiche e tecnologiche procedessero di pari passo, perché «ciò che rimane nascosto all'una può essere svelato dall'altra». L'analisi stilistica, che comprende anche l'esame iconografico, compositivo, tecnico, riesce a scoprire falsi che poi gli esami tecnico-scientifici confermano definitivamente⁵⁶.

Quindi, nel momento in cui si ha un manufatto sconosciuto da analizzare, è necessario rivolgersi ad un esperto di quel tipo di produzione, perché possa attuare una prima ipotesi riguardante l'ambito, la cronologia e, forse, l'artista, eventualmente avvalendosi del supporto tecnico come scienza, appunto, ausiliaria.

L'identificazione del soggetto rappresentato, riconosciuto dall'occhio esperto dello storico dell'arte attraverso caratteristiche oggettive quali attributi o elementi secondari, rimane cruciale e, sola, può dare il via ad una ricerca iconografica.

Adoperando confronti con opere aventi lo stesso soggetto e interpellando le fonti letterarie per riconoscere un ipotetico modello o archetipo e la successiva evoluzione delle modalità della sua rappresentazione nel corso del tempo, è possibile individuare almeno un termine *ante o post quem* della produzione.

In aggiunta, studiando le opere di una determinata area o epoca o, stringendo il campo, le creazioni di un presunto artista nell'arco della propria carriera, e confrontandole con altre produzioni del medesimo contesto, è possibile indagare e definire meglio cronologia specifica, ambito geografico, specifico contesto culturale e, addirittura, anche bottega di realizzazione.

Va sottolineato che il problema delle sculture riguarda soprattutto la datazione, che diviene ancora più complicata nel caso di copie o ipotetici falsi.

In questo senso, l'iconografia e lo stile non aiutano, perché spesso sono proprio questi gli aspetti oggetto di copia.

Quindi, solitamente, possono essere chiamati in causa gli elementi tecnici: nel caso del riconoscimento di copie romane da originali greci, ad esempio, significativi sono i dettagli

⁵⁶ Herchenroder, *Il mercato dell'arte*, p. 265.

tecniche della tipologia di incisione dell'occhio, ovvero la resa della pupilla e della palpebra, o anche quelli dell'uso di specifici strumenti di lavorazione, come il riconoscibilissimo trapano corrente nella resa delle capigliature.

E poi ci sono elementi antiquari: come sono fatti i sostegni, il modo di realizzare i puntelli, la resa del panneggio delle vesti e dei tessuti in genere⁵⁷. Sono tutti elementi di realizzazione delle parti secondarie della statua che, osservati e studiati con preparazione teorica e sensibilità umana aiutano nell'ipotizzare una cronologia.

Per un corretto inquadramento culturale, è necessario anche raccogliere le informazioni disponibili sulla provenienza di una scultura, come documenti di acquisto, corrispondenza tra i proprietari o i fruitori, fino a documenti iconografici e fotografie dell'opera realizzati nel corso del tempo. Una ricerca di questo genere consente di comprendere la storia di un'opera, la sua presenza in una collezione o il passaggio dall'una all'altra, concorrendo così, alla comprensione del suo valore e, di conseguenza, magari con una storia di proprietà chiara e documentata, alla sua autenticazione.

In alcuni casi, poi, certo, il contributo delle analisi scientifiche avanzate può senz'altro giocare un ruolo significativo. Ed è qui che la collaborazione tra ambito umanistico e scientifico può contribuire a fornire ulteriori prove o informazioni dirimenti.

Nell'analizzare le sculture, quindi, ci si trova davanti una serie di problemi che possono essere risolti con l'aggiunta alla sensibilità del conoscitore – basata sicuramente su una preparazione ad ampio spettro che non esclude certo l'aspetto storico e iconografico – con il contributo di altre branche del sapere, quali lo studio delle fonti letterarie e le analisi diagnostiche, comunque in dialogo tra loro.

⁵⁷ È vero che, considerando la vasta quantità di centri di produzione artistica, ciascun centro può sviluppare e adottare tecniche e stili propri. Ogni luogo, in base a tradizioni locali, condizioni socio-economiche e influenze culturali, può dare vita a modalità uniche di esecuzione artistica, diverse da quelle di altri contesti. Questo significa che, sebbene possano esistere caratteristiche comuni a una determinata epoca o area geografica, ogni bottega o scuola locale può interpretare tali caratteristiche in modo distintivo, creando varianti stilistiche che riflettono il proprio patrimonio artistico e le influenze esterne che ha ricevuto. L'autonomia creativa di ogni centro porta quindi a una varietà di risultati, rendendo difficile tracciare regole stilistiche univoche per un'ampia regione o periodo.

CAPITOLO II
TRA ARCHETIPO, RIPRESA E FAMA:
IL CASO DEL *CUPIDO DORMIENTE* DI PRASSITELE

2.1. L'autorevolezza delle fonti: vero o falso?

Il problema della falsificazione riguarda tutti i prodotti dell'uomo che trovano posto e valore nell'ambito della memoria culturale.

Lo storico dell'arte, nel momento in cui viene ad occuparsi del falso, ha a che fare con qualcosa che ha una configurazione materiale in cui si riconoscono sia le ragioni espressive della sua creazione, sia i sedimenti concreti della tradizione che ha tramandato quella particolare testimonianza⁵⁸. E, durante la sua analisi, deve confrontarsi con diverse tipologie di documenti, che andranno letti con un occhio critico e attento.

Sia per le fonti iconografiche sia per quelle letterarie, filologi e falsari si muovono in contemporanea, affinando i loro strumenti, e non necessariamente su fronti opposti: i primi per riconoscere le opere spurie, i secondi per evitare che questo accada⁵⁹.

La contraffazione dei testi scritti, in particolare, ha una lunga storia ed è un fenomeno che viaggia parallelamente allo sviluppo critico dell'analisi del testo.

L'interpretazione critica delle fonti, infatti, gioca un ruolo essenziale per la corretta ricostruzione del contesto storico e culturale di un'opera d'arte e fornisce chiavi di lettura assolutamente determinanti.

Attraverso lo studio delle fonti documentarie e materiali, cioè, lo storico dell'arte cerca di collocare un manufatto nel suo giusto contesto e comprendere l'intento dell'autore, il significato originariamente attribuito all'opera e la funzione che essa svolgeva per la società in cui era stata creata.

Tuttavia, come accade in altri ambiti della ricerca storica, è fondamentale riconoscere che le fonti considerate possono contenere informazioni non del tutto veritiere o, per lo meno, poco accurate.

⁵⁸ M. Ferretti, Il contributo dei falsari nella storia dell'arte, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», 2009, pp. 189-226.

⁵⁹ A. Grafton, Falsari e critici. Creatività e finzione nella tradizione letteraria occidentale, Torino, 1996 (1^a ed. Londra 1990).

Il fenomeno del falso storico, infatti, dipende non solo dalla falsificazione intenzionale di documenti o dati, ma anche da errori involontari, omissioni e interpretazioni distorte che derivano dalla natura stessa delle fonti. Questi errori possono avere un impatto significativo sulla storia critica di un manufatto o di un'opera d'arte, influenzando la sua attribuzione, il suo significato e la comprensione del contesto in cui fu prodotta. La questione diventa ancora più complessa quando le opere in esame appartengono a epoche o culture distanti nel tempo, dove la scarsità o la frammentarietà delle fonti obbliga il ricercatore a fare affidamento su testimonianze indirette, spesso incomplete o contraddittorie.

Le fonti storiche e artistiche – come cronache, lettere, inventari, cataloghi di collezioni, documenti d'archivio e scritti teorici – costituiscono il principale strumento a disposizione degli studiosi per ricostruire la storia di un'opera d'arte. Esse, tuttavia, non sono semplici resoconti oggettivi degli eventi, ma sono inevitabilmente il prodotto di uomini che non erano immuni alle influenze culturali, sociali e tecniche del loro tempo. Di conseguenza, le informazioni riportate, per quanto apparentemente autorevoli, possono essere state indirizzate da errate percezioni, da pregiudizi o da conoscenze limitate dei fatti. Anche le fonti considerate più affidabili – come i cataloghi ufficiali o le lettere di artisti e mecenati – possono contenere errori, deliberati o accidentali. Ed è noto che, in ogni ambito, la parola autorevole – il principio di autorità del cosiddetto *ipse dixit* – si evolve spontaneamente in verità acquisita che è poi difficile contestare.

Per esempio, nella storiografia artistica rinascimentale, le biografie di artisti scritte da autori del calibro di Giorgio Vasari o Marco Boschini hanno esercitato una straordinaria influenza sulla considerazione successiva della produzione della loro epoca. Tuttavia, anche tali biografie non sono prive di distorsioni, parzialità e omissioni, poiché Vasari stesso era condizionato dai suoi giudizi personali e dalle pressioni culturali del tempo. La sua opera, fondamentale per ricostruire la storia e la produzione di molti artisti, ha in alcuni casi perpetuato errori o interpretazioni distorte che si sono mantenute fino a tempi recenti⁶⁰.

⁶⁰ *Le Vite* hanno esercitato un'influenza straordinaria sulla comprensione della produzione artistica dell'età moderna. Tuttavia, queste biografie non sono esenti da distorsioni e omissioni. Vasari, pur essendo una fonte fondamentale, era condizionato dai suoi giudizi personali e dalle pressioni culturali del tempo. Anche solo la sua presa di posizione per quanto riguarda il ruolo degli artisti fiorentini e romani nella rinascita delle arti, porta alla marginalizzazione delle scuole artistiche di altre regioni italiane ed europee. Inoltre, alcune delle sue narrazioni contengono errori, mitizzazioni e persino dettagli non accurati, come aneddoti

Un altro problema che affligge le fonti artistiche è la selettività con cui certe informazioni venivano tramandate. Gli inventari, i cataloghi di collezioni e persino le cronache storiche non registravano ogni dettaglio con lo stesso grado di accuratezza e attenzione; spesso, solo le opere considerate di maggiore valore o rilevanza venivano descritte nella loro evidenza rappresentativa, mentre altre venivano trascurate o menzionate solo superficialmente⁶¹; talvolta, poi, anche opere degne di nota e accuratamente trattate, potevano presentare una descrizione non utile per ricostruirne la fisionomia e concentrarsi, invece, sull'aspetto simbolico o allegorico⁶². E questo fenomeno non è limitato al passato: anche in epoca contemporanea, la scelta delle opere da presentare in studi o anche solo da includere in esposizioni o studi può essere influenzata da pregiudizi culturali o da tendenze contemporanee, portando a una disparità di-attenzione che si traduce in una documentazione distorta della produzione artistica di un determinato autore o di un dato periodo⁶³: un caso esemplificativo è sicuramente quello delle recenti mostre donatelliane tenute a Firenze, Berlino e Londra dove la *Madonna Dudley*, considerata originale dai cataloghi di Firenze e Berlino, viene considerata un falso ottocentesco nella mostra londinese⁶⁴.

La selezione o l'omissione di informazioni può riguardare anche la specifica attribuzione delle opere. A lungo, ad esempio, le opere prodotte in contesti collaborativi, come le botteghe rinascimentali, sono state attribuite esclusivamente al maestro, ignorando e di fatto oscurando il contributo degli allievi e degli assistenti, cosa che ha condotto ad una visione semplificata e, in molti casi, falsata della paternità o della modalità di

riportati per sentito dire o la manipolazione di date e fatti per avvalorare il primato artistico di Firenze e della famiglia Medici. Questi aspetti rendono evidente la necessità di leggere criticamente le sue opere e di contestualizzare le sue affermazioni attraverso un confronto con altre fonti storiche.

⁶¹ Cfr. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte, ovvero Le vite degli Illustri Pittori Veneti e dello Stato*; Boschini, *La carta del navegar pitoresco*.

⁶² Cfr. *Infra* il caso studio che, nella maggior parte delle fonti sia antiche che moderne, viene trattato e citato per il significato allegorico legato al soggetto, piuttosto che descritto iconograficamente.

⁶³ Vedi la struttura delle mostre monografiche: vertono generalmente su un periodo, su una scuola regionale, su un singolo artista e che, per ovvie ragioni economiche e di spazio espositivo, sono costrette a mostrare al pubblico una scelta ragionata di opere e non l'intero catalogo.

⁶⁴ F. Caglioti, *Working on Donatello*, in *Donatello, Inventor of the Renaissance*, catalogo della mostra (Gemäldegalerie of the Staatliche Museen zu Berlin, 2 Settembre 2022 – 8 Gennaio 2023), a cura di N. Rowle, F. Caglioti, L. Cavazzini, A. Galli, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin; E. A. Seemann, 2022, pp. 33-39.

realizzazione di una creazione artistica, che non rispecchia la realtà complessa dei processi produttivi⁶⁵.

Questo è un esempio di quell'aspetto particolarmente critico che si può definire come 'falso involontario', ovvero la creazione di presunte verità, frutto però di errori che non derivano da intenti fraudolenti, ma da interpretazioni errate, lacune informative o fraintendimenti che si sono consolidati nel tempo.

Un esempio emblematico è rappresentato proprio dall'attribuzione errata di opere d'arte ritenuta invece sicura perché basata su tradizioni consolidate, ma non sempre fondate su dati certi o completi.

L'attribuzione di dipinti o sculture a maestri noti è un campo in cui il falso involontario ha una lunga tradizione. Ad esempio, nel corso dei secoli molte opere sono state erroneamente attribuite ai maestri – come il caso della *Maddalena* di Caravaggio⁶⁶ –, per poi essere riassegnate a loro seguaci o imitatori in conseguenza di analisi più accurate⁶⁷. Per quanto tali attribuzioni possano essere state avanzate con le migliori intenzioni e sulla base delle conoscenze del momento, esse hanno finito per distorcere la comprensione della produzione artistica dei grandi maestri e del loro contesto. E per la correzione di questi errori, poi, è necessario mettere in campo non solo il riesame critico delle fonti documentarie, ma anche un'approfondita analisi scientifica del manufatto stesso, attraverso lo studio dei materiali, delle tecniche e dello stile impiegati.

Accanto agli errori involontari, però, esiste anche la manipolazione deliberata delle fonti. In epoche passate, le opere d'arte e le loro attribuzioni erano spesso influenzate dalle esigenze politiche, religiose o sociali: la volontà di celebrare un mecenate, un sovrano o una città, quindi, ha spesso condotto a manipolare le attribuzioni e a distorcere il racconto della produzione artistica. Un esempio tipico è rappresentato dalle raccolte d'arte dei sovrani e degli aristocratici europei tra il XVI e il XVIII secolo: in questi contesti, la creazione di un prestigioso catalogo di opere d'arte veniva spesso accompagnata da attribuzioni esagerate o addirittura inventate, al fine di accrescere il prestigio del

⁶⁵ Anche se, ormai, la ricerca storico-artistica ha iniziato a riconoscere ed attribuire le diverse mani dei differenti artisti all'interno delle opere di bottega.

⁶⁶ Riguardo la storia attributiva della *Maddalena* di Caravaggio cfr. M. C. Terzaghi, *Roberto Longhi e Caravaggio: dalla copia all'originale*, in *Il mestiere del conoscitore. Roberto Longhi*, a cura di A. M. Ambrosini Massari, A. Bacchi, D. Benati, A. Galli, Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2017, pp. 319-333.

⁶⁷ Cfr. a mero titolo esemplificativo il lavoro di R. Longhi che, attraverso lo studio di Caravaggio, è riuscito a differenziare le opere e le caratteristiche dei suoi seguaci.

collezionista; accadeva dunque che un dipinto venisse associato a un grande maestro anche in assenza di prove certe, perché questo aumentava il valore simbolico e materiale dell'opera.

Un esempio concreto di questo fenomeno è la collezione Borghese, che, sotto la guida del cardinale Scipione Borghese, vantava numerosi capolavori, inclusi alcuni di Caravaggio e Raffaello, peraltro talvolta attribuiti erroneamente a questi artisti proprio per aumentarne il prestigio. La Borghese-Windsor Cabinet, oggi parte della collezione del Getty Museum, è un esempio di come anche il mobilio potesse essere decorato e attribuito in modo esagerato per accrescerne il valore simbolico⁶⁸.

Anche la collezione Gonzaga di Mantova offre un esempio analogo. Gran parte delle opere attribuite a maestri come Tiziano o Raffaello venivano spesso esagerate o falsamente identificate come tali nei cataloghi ufficiali, secondo una pratica comune volta non solo ad aumentare il valore delle collezioni, ma anche a consolidare la reputazione culturale e politica del collezionista⁶⁹.

Un altro esempio di manipolazione può essere riscontrato nelle testimonianze dei viaggiatori e degli studiosi che visitavano le collezioni d'arte. Le loro descrizioni, sebbene spesso accurate, potevano risentire di un desiderio di compiacere i committenti o di promuovere una visione idealizzata della realtà, cosa che ha generato una serie di narrazioni distorte che si sono mantenute nel tempo, perpetuando false attribuzioni e ricostruzioni errate della storia delle opere.

Le fonti, in sintesi, non sono infallibili. Così, il falso storico, sia pur involontario, e l'errore delle fonti rappresentano una sfida centrale per lo studioso.

Per superare queste criticità, è essenziale che lo storico dell'arte adotti un approccio critico all'analisi delle fonti. Ciò implica non solo la raccolta e lo studio dei documenti, ma anche una costante valutazione della loro attendibilità e un confronto serrato tra le diverse evidenze disponibili. Ogni fonte deve essere letta nel suo contesto storico, sociale e culturale, tenendo conto delle motivazioni che potrebbero aver influenzato il suo autore e delle eventuali manipolazioni subite nel corso del tempo.

Un contributo fondamentale alla revisione critica delle fonti è offerto dall'analisi diretta delle opere d'arte, attraverso l'uso di tecnologie moderne come la diagnostica per

⁶⁸ <https://courtauld.ac.uk/whats-on/art-and-artifice-fakes-from-the-collection/>.
<https://www.getty.edu/art/sculpture-and-decorative-arts/index.html>.

⁶⁹ <https://www.nga.gov/features/slideshows/18th-century-france-the-rococo-and-watteau.html>.

immagini e l'analisi dei materiali. L'incrocio tra i dati tecnici e le informazioni documentarie consente di correggere errori di attribuzione e di ricostruire con maggiore precisione la storia di un manufatto. Tuttavia, questo processo richiede una visione interdisciplinare, in cui la conoscenza storica e la ricerca scientifica lavorano in sinergia per far emergere una comprensione più completa e veritiera delle opere d'arte ed evitare che errori del passato continuino a influenzare la comprensione delle opere d'arte e del loro contesto. Solo attraverso un approccio attento e coordinato, che integri lo studio delle fonti con l'analisi scientifica dei manufatti, dunque, è possibile avvicinarsi ad una ricostruzione più accurata e fedele della storia dell'arte.

2.2. Il gusto per l'antico in età moderna

Le caratteristiche iconografiche e la vicenda antiquaria dell'opera oggetto di questo studio impongono di considerarla come un episodio significativo nel contesto storico artistico di riferimento, in relazione soprattutto al particolare dialogo tra il *Cupido* prassitelico e l'ambito del collezionismo rinascimentale.

All'inizio del Quattrocento e fino alla metà del secolo si guardava alle rovine classiche con un atteggiamento nostalgico ed emozionale: si cominciava a riflettere, infatti, sul potere distruttivo che il tempo aveva su quelli che erano i ruderi del passato, oltre che sulle virtù degli antichi. Proprio in quel momento storico, peraltro, iniziava a costruirsi un patrimonio culturale comune, che gettava le proprie basi sul richiamo e sullo studio dell'antico, avvalorato dal «museo naturale» per eccellenza rappresentato da Roma, così come anche dalla stessa intera penisola italiana, insieme alle antiche opere letterarie tramandate nei manoscritti e proprio allora riscoperte⁷⁰. La passione degli umanisti per l'arte antica finì per contagiare in poco tempo anche artisti e nobili⁷¹: non più solo ricordo degli echi di una grande civiltà lontana, l'antico diviene presto un canone estetico, un modello a cui ispirarsi, e, per altro verso, anche un mezzo di autorappresentazione e di

⁷⁰ C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Firenze, Ponte alle Grazie Ed., 1991, pp. 19-32, 45-55.

⁷¹ K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi*. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo, Milano, A. Mondadori Ed. (1^a ed. Paris, Gallimard ed., 1987), p. 47 precisa che proprio a partire dalla fine del XV secolo per umanisti si intenderanno i membri di un nuovo gruppo sociale, non accomunato da altro se non dalla passione per l'antico; cfr. anche S. Settis, *Continuità, distanza, conoscenza: tre usi dell'antico*, in «Memoria dell'antico nell'arte italiana», Einaudi, Torino 1984-1986, III, *Dalla tradizione all'archeologia*, 1986, pp. 373-486.

esaltazione personale. Si noti infatti che, dopo le prime esperienze legate allo studio, a Firenze, poi a Milano, Mantova, Ferrara e Venezia, la cultura antica era proprio utilizzata dalla classe al potere per propaganda e affermazione della propria egemonia politica; a Roma, invece, dove l'antichità faceva parte del paesaggio quotidiano e l'antico era considerato come fonte di ispirazione per costruire un senso comune, si passerà dalla sola riproduzione delle forme antiche, alla creazione, sulla base di queste, di quella che Vasari denomina efficacemente la 'maniera moderna'⁷². Quindi l'opera classica diventerà, con il tempo, un vero e proprio *habitus* e verrà studiata, posseduta, copiata, riprodotta, reinterpretata, esibita; andrà riconsiderata come una vera esperienza di lavoro e di vita per gli artisti del Quattrocento⁷³. In questo contesto iniziano a formarsi e si diffondono le raccolte di antichità, dapprima legate proprio agli umanisti e poi, solo in un secondo tempo e sotto la loro influenza, come tratto distintivo delle corti nobiliari⁷⁴. Prende avvio quindi una vera e propria ricerca delle opere, che andranno ad arricchire le grandi collezioni rinascimentali delle personalità più in vista o che ambiscono a diventare e a mostrarsi tali. Si sviluppa il gusto per le opere, oltre che antiche, definite all'antica: nascono le grottesche ispirate alle pitture della *Domus Aurea*, si adottano gli ordini architettonici per gli edifici moderni⁷⁵, vengono riprese le iconografie dei modelli classici ed ellenistici per nuove creazioni artistiche e, alla fine, il mercato dell'arte conosce una grande e continua richiesta di monete, statue, fibule e oggetti o reperti classicheggianti di ogni genere. L'antichità diviene in sintesi il modello della cultura umanistica, originando in tutti gli ambiti artistici ricerca, valorizzazioni, rivisitazioni, emulazioni o creazioni del tutto nuove. E la domanda genera l'organizzazione di un vero e proprio mercato, nel quale gli aspetti economici giocano la loro parte⁷⁶. Non quindi è impossibile pensare che, in questo contesto, qualche falso, contemporaneo o meno, sia entrato nel mercato, venduto come originale.

⁷² Vasari, 1550, p. 541; Vasari, 1568, p. 554. C. Crescentini, Michelangelo, Andrea Bregno e l'inizio della modernità, in 1564/2014. Michelangelo. Incontrare un artista universale, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 27 maggio - 14 settembre 2014), a cura di C. Acidini, Firenze, Giunti Ed., 2014, p. 71.

⁷³ Ivi, pp. 70-75.

⁷⁴ Pomiam, *Collezionisti, amatori e curiosi*, pp. 47-50.

⁷⁵ Cfr. J. Summerson, *Il linguaggio classico nell'architettura*, Torino, Einaudi Ed., 2000 (I^a ed. Londra, Methuen & Co Ltd, 1963).

⁷⁶ Pomiam, *Collezionisti, amatori e curiosi*, pp. 51-53.

L'antico, infatti oltre che uno stile, era ormai diventato un modo per guadagnare economicamente⁷⁷: era d'uso replicare o anche contraffare il passato, talora per il proprio tornaconto⁷⁸. È anche vero che, ovviamente, in questo momento ci sia un grande uso della copia che si potrebbe definire funzionale: per compiere degli studi, per avere una versione dell'originale più economica, per far conoscere il modello ad un pubblico ampio.

Ecco, quindi, che il *Cupido* di Prassitele si inserisce perfettamente nel contesto della riscoperta dell'antico da parte delle grandi corti rinascimentali: la ricerca quasi ossessiva di opere antiche da parte dei grandi collezionisti. È noto come, con il nuovo gusto dell'antichità classica e con il riconoscimento dell'individualità artistica, la scultura antica diventi un vero e proprio modello per tutti gli artisti: quei modelli diventano, infatti, fonte di un repertorio gestuale ed espressivo ed insieme sinonimi di perfezione⁷⁹. Possedere una scultura all'antica ma, soprattutto, un'autentica opera antica diviene sinonimo di vanto e di autorappresentazione sociale.

2.3. La collezione di Isabella d'Este

«Suprema tra le donne», addirittura «la prima donna del mondo».

Le parole dei contemporanei, da Matteo Bandello a Niccolò da Correggio, sono sintetiche ma quanto mai efficaci⁸⁰.

Isabella d'Este (**fig. 1**) è stata certamente una delle personalità culturali più influenti del Cinquecento in Italia. Dopo essersi sposata nel 1489 con Francesco Gonzaga, riesce a fare di Mantova un polo di attrazione per letterati ed artisti, diventando collezionista, mecenate e committente.

Tra gli intellettuali di corte figura Mario Equicola, eclettica figura di umanista molto vicino alla nobildonna, che nel 1501 scrive il *De Mulieribus*, un testo che testimonia l'interesse per l'educazione, le doti e l'attività letteraria femminile, affermando che, almeno sul piano culturale e della sensibilità, le donne sono uguali agli uomini e che, di conseguenza, le disuguaglianze sociali sono ingiuste.

⁷⁷ Crescentini, *Michelangelo, Andrea Bregno e l'inizio della modernità*, p. 71.

⁷⁸ Ferretti, *Il contributo dei falsari nella storia dell'arte*, pp. 189-226.

⁷⁹ S. Settis, *Futuro del classico*, Torino, Einaudi Ed., 2001, pp. 50-61.

⁸⁰ G. R. Marek, *The Bed and the Throne: The Life of Isabella d'Este*, Harper and Row Publishers New York, 1976.

Questo particolare tratto della cultura della corte rinascimentale - si ricordino i numerosi scritti in favore delle donne pubblicati nella prima metà del Cinquecento⁸¹ -, documenta una valutazione delle prerogative dell'animo femminile e della donna in generale che discende dalla tradizione della poesia cortese e del romanzo cavalleresco, quest'ultimo così importante nella storia letteraria delle corti di Ferrara, Mantova e Urbino. In riferimento a Isabella d'Este, peraltro, l'esaltazione della donna assume anche forme di celebrazione in chiave mitologica: nel *De Mulieribus*, infatti, per le sue doti di saggezza, onestà, magnanimità e bellezza, Isabella è celebrata come *profecto longe lateque supra mortalem* o addirittura *divinam*, figura che incarna le virtù di Giunone, Minerva e Venere, quest'ultima *sed pudicissima*, richiamando quindi la Venere celeste e pudica⁸².

Già in questa celebrazione della Marchesana, così come è proposta, sia pur brevemente, nel *De Mulieribus*, si intravedono alcune delle tematiche che trovano poi compiuta espressione, esplicita ma anche allegorica e mitologica, nello Studiolo di Isabella.

Nel 1505, poi, Equicola scrive anche un poemetto, *Nec spe nec metu*, nel quale l'umanista tesse ancora le lodi della nobildonna, celebrata come donna di virtù che si muove nella vita con speranza e senza timore; il titolo, d'altronde, recita letteralmente e spiega il motto di Isabella stessa, chiaramente inscritto su una parte del soffitto ligneo dello Studiolo (**fig. 2**).

Tale ambiente, dunque, viene ad assumere un ruolo altamente significativo.

Lo studiolo, infatti, da luogo segreto e appartato deputato alla riflessione e alla meditazione, una sorta di evoluzione dell'archivio, dello *scriptorium* dell'età classica o della medievale camera del tesoro, tra Quattrocento e Cinquecento subisce un cambio di funzioni e significati. Da spazio introspettivo, diventa luogo volto alla conservazione di strumenti di studio, di oggetti d'arte e, alla fine, anche museo privato destinato all'esposizione e al godimento di opere preziose, portatrici di uno specifico messaggio ideologico da parte del committente.

⁸¹ Ad esempio, il *Ragionamento della perfezione delle donne* di Girolamo Borri, o il *Dialogo sulla bellezza delle donne* di Agnolo Firenzuola, o il *De nobilitate et praecellentia foeminae* di Heinrich Cornelius Agrippa o gli *Asolani* di Pietro Bembo: cfr. A. Rella, *Considerazioni sul vero amore e sulla bellezza nel Ragionamento della perfezione delle donne* di Girolamo Borri, *Estudios Romanicos*, Murcia, Vol. 31, 2022, pp. 157-168 con esempi.

⁸² M. Equicola, *De Mulieribus*, cura di G. Lucchesini, P. Totaro, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici, 2004.

L'ambiente, nel suo insieme, è dunque frutto di una creazione programmata, che vede un legame strettissimo tra spazio, oggetti significanti e figura del collezionista. Un luogo che mette in evidenza lo stretto rapporto tra committente, oggetti esposti e programma iconografico, realizzato mediante una decorazione di difficile decifrazione che implica, quindi, una creazione e un piano concepito a priori, in funzione di una autorappresentazione.

Nello studiolo, quindi, si attua una trasposizione di valori che diventa ben presto spia del prestigio culturale e sociale e, insieme, emblema delle virtù morali e del gusto eletto del proprietario.

Carattere distintivo degli studioli del tempo è, infatti, proprio la presenza di un programma iconografico legato indissolubilmente alla figura del committente e alla fisionomia della sua collezione.

E lo studiolo di Isabella ne fornisce un esempio formidabile.

Esso, infatti, insieme alla Grotta, decorata come uno scrigno, è la stanza principale su cui la Marchesa aveva concentrato i suoi progetti decorativi; i due vani erano concepiti come elementi interconnessi di un unico progetto decorativo, sia al Castello, prima, sia a Palazzo Ducale, dopo. In quest'ultimo, attraverso una porta intagliata da Giancristoforo Romano, con un rilievo della Minerva pacifica, allusione a Isabella come Giunone, Venere pudicissima e Minerva, dalla Grotta si accedeva direttamente allo Studiolo dove erano custodite le opere più preziose della collezione d'arte, oggetti rari, antichità, piccoli bronzetti, libri pregiati e una serie di dipinti richiesti a diversi artisti: Andrea Mantegna realizzò *Marte e Venere* e *Minerva che caccia i vizi dal giardino delle virtù*; Giovanni Bellini, invece, contattato tra il 1505 e il 1506 tramite Pietro Bembo, rifiutò la commessa a causa delle istruzioni troppo rigide di Isabella sull'iconografia dell'opera richiesta⁸³; Lorenzo Costa e Pietro Perugino realizzarono *L'incoronazione di Isabella d'Este nel giardino delle virtù* e *La Battaglia di Amore e Castità*; lo stesso Lorenzo Costa realizzò *Il regno di Como*, reinterpretando la classicità e i temi classici, sempre però in una visione moralistica e allegorica.⁸⁴

⁸³ Questo episodio evidenzia la rigidità di Isabella nel dettare i programmi iconografici.

⁸⁴ Sulla 'grotta' di Isabella e sul suo contenuto, C. M. Brown, *Lo insaziabile desiderio nostro de cose antique: new documents on Isabella d'Este's collection of antiquities*, in *Cultural aspects of the Italian Renaissance*, a cura di C. H. Clough, Manchester University Press, Manchester, 1976, pp. 324-353; De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano*, pp. 39-45.

Isabella, quindi, committente persuasiva ed ostinata, riesce a imporsi nel panorama collezionistico della penisola. E il fatto che la nobildonna risieda a Mantova è un elemento a suo favore: mantenne, infatti, sempre attivi i contatti con Ferrara, sua città natale, in quanto nipote di Lionello e Borso d'Este e sorella di Alfonso I, marito di Lucrezia Borgia, ma anche con Milano, in quanto sorella di Beatrice, sposa di Ludovico il Moro, e con Roma, tramite il fratello Ippolito.

Per ottenere i migliori prodotti di pittura moderna, come anche oggetti antichi di grande pregio e risonanza, Isabella è costretta a servirsi di una larga schiera di agenti, intermediari, artisti e letterati.

Pur non essendo in possesso di ingenti risorse, ella riesce ad assicurarsi pezzi di valore che, da collezionista ambiziosa, desidera in perfetto stato di conservazione, come testimonia una lettera del suo agente a Venezia Taddeo Albano:

Ho inteso quanto mi scrive la Ex. V. per in una le sua cosse et eredità del Zo de XXV del passato, facendomi intendere haver inteso quanto mi scrive ritrovarsi in le cosse et eredità del q. Zorzo de Castelfrancho una pictura de una notte, molto bella et singulare; che essendo cossì si debba veder de haverla. A che rispondo a V. et Ex. che ditto Zorzo morì più di fanno da peste, et per voler servir quella che ho parlato cun alcuni miei amizi, che havevano crandissima pratica cum lui, quali me affirmano non esser in ditta heredità tal pictura. Ben è vero che ditto Zorzo ne fece una una a m. Thadeo Contarini, qual per la informatione ho autta non è molto perfecta sichondo vorebe quela. Un'altra pictura de la nocte fez editto Zorzo a uno a uno Victorio Becharo, qual per quanto intendo è de miglior desegno et meglio finitta che non è quella del Contarini. Ma esso Becharo al presente non si atrova in questa terra, et sichondo m'è stato afirmatto né l'una né l'altra non sono da vendere per pretio nesuno, però che li hanno fatte per volerle godere per loro; sicché mi doglio non poter satisfar al dexiderio de quella⁸⁵.

La lettera mette in evidenza l'abilità di Isabella di intercettare le notizie e le novità in campo artistico e di adoperarsi velocemente per poter entrare in possesso, in questo caso, di un quadro di Giorgione risultante ancora invenduto, subito dopo aver appreso la notizia della morte dell'artista.

⁸⁵ Taddeo Albano a Isabella d'Este, Venezia 8 novembre 1510, trascritta in A. Luzio, *Isabella d'Este e due quadri di Giorgione*, «Archivio Storico dell'arte», I, 1888, pp. 47-48.

Infatti, in questi anni Isabella dà sfogo alle sue pulsioni di collezionista attenta e insaziabile, stringendo contatti ed inviando agenti fidati per acquistare i pezzi che più le interessano.

Un caso esemplificativo è quello del contatto della signora estense con i fratelli Angelli, Ludovico e Onorato, che nel febbraio 1497 portò a non meno di sei doni entro settembre 1501, tra cui un «brazo de una figura de bronze antiquo», busti di Giove e Ercole, diverse lastre di una colonna antica, oltre al rilievo dei Due Fauni. La corrispondenza con Onorato per le colonne antiche è contemporanea alle trattative con Antonio Maria Pico della Mirandola per la «tavola di pietre», e testimonia ampiamente le difficoltà di esportare antichità fuori da Roma.

Le trattative del 1498 con gli esecutori testamentari del veneziano Domenico di Pietro gettano luce sull'entità delle collezioni di costui, alcune parti delle quali sono catalogate nelle lettere. Tuttavia, nella corrispondenza non vi è nulla che indichi che siano stati effettuati acquisti, e lo stesso commento può essere applicato ai tentativi di Isabella (nel 1498 e 1502) di ottenere oggetti d'arte tramite suo fratello, il cardinale Ippolito d'Este. Il tentativo di Isabella nel 1502 di rivendicare un «intaglio de uno nudo» che apparteneva a sua sorella Beatrice fallì perché l'oggetto era stato perso o distrutto, mentre le trattative dello stesso anno per diversi vasi di pietre dure della collezione Medici non produssero i risultati desiderati a causa di un disaccordo sul prezzo e sui mezzi di pagamento. Tuttavia, ella nel 1499 aveva ricevuto un vaso antico di marmo da un corrispondente romano.

Fu con l'espresso consenso di Guidobaldo da Montefeltro che la Marchesa trattò con Cesare Borgia per il *Cupido* di Michelangelo e la «Venere antiqua de marmo piccola» che erano stati requisiti dopo che i Montefeltro erano stati cacciati da Urbino nel giugno 1502; il tentativo di Guidobaldo di reclamare questi oggetti con la caduta di Borgia nel 1503 fu vano. L'agente di Cesare Borgia aveva ormai portato le statue di marmo a Mantova il 21 luglio 1502.

Nell'estate dello stesso anno, la Marchesa di Crotona inviò a Isabella una «locerne per cose antique» e un «Hercule quale dicono che è libico». L'anno successivo, il 23 marzo 1503, Isabella ricevette venti medaglioni antichi dalla stessa fonte. Non è documentata la risposta di Isabella all'offerta di un cammeo della collezione Medici per 200 ducati, anche se si sa che non seguì il suggerimento di Lorenzo da Pavia di acquistare un bronzo rodio nel 1503. Fu Lorenzo da Pavia a scoraggiarla dall'acquistare le antichità della collezione

di Zoan Andrea del Fiore; presumibilmente Isabella seguì il suo consiglio. Nel settembre dello stesso anno, 1503, la Marchesa ricevette «una figurina de bronze de la grandezza del puttino dal spine».

La commissione per una statuetta compagna dello Spinario, fusa da Jacopo Bonacolsi detto L'Antico nel marzo 1501, fu fatta perché «vorìa mettere sopra una cornice da uscio un incontro de quello putino per darli conformità, essendo li ussi de una proportione». Lo Spinario che Stivini vide sullo stampo inferiore della Grotta nella Corte Vecchia era quindi originariamente collocato sopra la porta nello Studiolo nel Castello.

Nel febbraio 1505 Isabella ricevette un medaglione scoperto durante gli scavi delle fondamenta di un nuovo palazzo a Urbino, ma rifiutò come moderna la «testa antica de avolio» che Giovanni Gonzaga aveva acquistato a suo nome per dieci ducati. «Havendola vista Messer Andrea Mantinea e Zo. Christophoro [Romano] non la judicano antiqua né bona.»

La Marchesa sperava di trarre profitto dalla visita di Romano a Roma per ampliare le sue collezioni, e gli diede istruzioni specifiche per esaminare la collezione che Giovanni Ciampolini aveva assemblato, ma, se ne derivò qualcosa, non ve ne è traccia nei documenti disponibili.

La collezione di Isabella si ampliò poi con pezzi di diversa provenienza.

Nel frattempo, però, già alcuni mesi dopo l'acquisizione del *Cupido* di Michelangelo, Isabella aveva riaffermato ancora la sua intenzione «de havere uno cupido antique quale è de li figlioli de quondam Messer Guido Bonatto, li quali ce lo darianno ogni volta che uno de lor fratelli havessino un beneficio de cento ducati o qui o in Roma».

Le trattative per questo *Cupido*, che erano iniziate già nel 1498, si conclusero solo nel dicembre 1505, quando il prezzo del beneficio che Isabella cercava di ottenere dal papa era aumentato a 150 ducati. Fu nel febbraio del 1506 che, finalmente, insieme a «una testa antiqua», che andava ad aggiungersi a diverse altre teste ricevute nel medesimo anno dalla Marchesa di Crotona, arriva a Mantova il *Cupido* Bonatto⁸⁶.

Isabella dovette essere particolarmente soddisfatta del suo acquisto, apprezzato anche da Gian Cristoforo Romano, capace di affermare che, se non fosse stato destinato esclusivamente a lei, avrebbe fatto una campagna attiva per impedire che il *Cupido* venisse rimosso da Roma. Tuttavia, nonostante la valutazione positiva della statua da

⁸⁶ Brown, *Lo insaziabile desiderio nostro de cose antique*; ivi bibliografia specifica.

parte di Romano della statua, Isabella incaricò l'Antico di effettuare le riparazioni che lei riteneva necessarie⁸⁷.

La lettera, datata 1501, descrive molto bene questa pulsione irrefrenabile di Isabella di entrare in possesso di opere antiche o comunque legate a ritrovamenti di scavo:

Ho poi ateso a rivedere le antichità, che son state trovate tante belle cose poi la partita mia ch'io resto stupefatto e qui molta gente si diletta in modo che si dura gran fatica a posser avere cosa sia eletta salvo chi non se ne imbatte a esser il primo a vederla e pagarla a la prima domanda, perché come se intende montano in gran pretio; io debo andare a vedere una tavola di bronzo tutta lavorata d'argento a la damaschina con figure antiche qual m'è ditto esser di bella cosa; se la mi parerà cosa da V. S. io saldarò il patto perché l'è cosa da ornare ogni luco e altri non ne ha; e così starò attento e ho già fatti avvertiti parecchi che cavano e altri che vuol cavare, che me sia mustrato a me prima che a li altri; non mancherò di diligenza, ma se V. S. viene a Roma in questo carnevale io ve certifico che vi sarà donate di belle cose. [...] Dico ancora a V. S. ch'el cupido quale tolto Mes.r Lodovico Brognolo per V. S. è cosa excelente e singulare e portassi mustrare sicuramente per cosa rara e vale ogni denaro e vi giuro per lo Dio ch'io adoro che se'l fussi stato tolto in nome da altra persona che di V. S. che 'l non saria maj uscito di Roma. Perché altre volte ch'io era putto chi ingegno e forza di ritenere simili cose al Cardinal di Ragona morto e Lorenzo de' Medicis perché mi doleva e duole quando Roma se spogni de cose così singulare perché ve ne son rare de simile [...] ⁸⁸.

La statua prenderà quindi posto nel Camerino insieme all'altro recente acquisto, il *Cupido* di Michelangelo, che viene collocato nella Grotta di Isabella, nel Castello di San Giorgio. Le due sculture rappresentavano infatti lo stesso soggetto e, creando un confronto tra opera antica e opera all'antica, si inserivano perfettamente all'interno del ciclo decorativo dello Studiolo. Nell'elogio dell'amore celeste e nell'esaltazione di Isabella che risultava vittoriosa sulle passioni terrene, ben si inseriscono le figure dei due amorini dormienti che non scagliano le loro frecce e non attentano alle sue virtù.

Di questi due Cupidi, l'opera antica ovvero il Cupido Bonatto, era, secondo le fonti contemporanee alla marchesa, l'*Eros dormiente* attribuito a Prassitele.

⁸⁷ Cfr. *infra*.

⁸⁸ Lettera di Gian Cristoforo Romano a Isabella d'Este, Roma, 1 dicembre 1505, in G. Romano, *Verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello in Storia dell'arte italiana*, vol. IV, Einaudi, Torino, 1981, pp. 60-61.

2.4. Amore dormiente: Eros nel mondo antico, il modello iconografico di Prassitele e le successive evoluzioni e rielaborazioni

Molto prima di essere un dio, una figura antropomorfa e quindi rappresentabile visivamente, Eros è prima di tutto una forza sacra e cosmica. Se ne conoscono il potere, le azioni e gli effetti prima ancora dell'immagine.

Così, ad esempio, nei poemi omerici l'eros campeggia e genera gli eventi, ma non vi è traccia di una sua personificazione in forme antropomorfe⁸⁹, e così continuerà ad essere in molta della lirica greca, in cui l'amore sarà cantato con la sua capacità di «sciogliere le membra»⁹⁰ e di suscitare passioni analizzate in una ampia fenomenologia.

Ma Eros è innanzitutto una potenza primordiale e come tale compare anche in Esiodo, che, per primo, gli attribuisce anche i caratteri di una vera e propria divinità, iniziando a delinearne una immagine definita.

L'iconografia di Eros appare infatti prima nelle fonti letterarie e solo successivamente nelle arti figurative.

«E poi Eros, il più bello tra gli dei immortali»: sono questi i versi della Teogonia⁹¹, in cui Esiodo tratteggia per la prima volta l'immagine di Eros come dio, personificazione della forza della passione nel senso più ampio, attribuendogli fin da subito come qualità caratterizzante la bellezza.

Bisogna attendere però la seconda metà inoltrata del VII sec. a.C. per trovare una descrizione, sia pur generica, del suo aspetto⁹²: è Alcmane ad attribuire al dio le sembianze di un giovinetto simile ad un $\pi\alpha\tilde{\iota}\varsigma$ ⁹³, ed è ancora nella lirica fra VII e VI sec. a.C., ad esempio in Saffo⁹⁴, che Eros si presenta come un fanciullo alato e poi, alla fine del VI sec. a.C. in Anacreonte, più specificamente come un giovinetto nel fiore degli anni, munito di ali d'oro, con capelli dorati⁹⁵.

⁸⁹ L. Palumbo, *Eros e linguaggio. Appunti su testi antichi*, in *Eros e Pulchritudo. Tra classico e moderno*, a cura di V. Sorge, L. Palumbo, Napoli, La Scuola di Pitagora Ed., 2012, p. 13; cfr. S. Fasce, *Eros. La figura e il culto*, Genova, Università di Genova, 1977, secondo cui Eros in Omero non è una teofania (come in Esiodo), ma una cratofania.

⁹⁰ Sapph. Fr. 130 L.-P (=130 V.).

⁹¹ Hes. *Th.* 120-121.

⁹² Per una rassegna delle fonti letterarie, cfr. E. Pellegrini, *Eros nella Grecia arcaica e classica. Iconografia e iconologia*, Roma, Giorgio Bretschneider Ed., 2009, in particolare pp. 9-19.

⁹³ Alcman. 58 P.

⁹⁴ Sapph. Fr. 21 L.-P; Sapph. Fr. 54 L.-P.

⁹⁵ Anacr. Fr. 34 P, 379 PMG, 13 P. Come un giovinetto grazioso, con scintillanti ali dorate, sarà ancora menzionato da Aristofane negli *Uccelli*, nel 414 (Ar. *Av.* vv.655, 792-793).

In quest'epoca, ovvero nella seconda metà del VI sec. a.C., la figura del dio compare finalmente anche nelle arti figurative⁹⁶, con un'iconografia che si arricchisce di attributi e funzioni, meglio definiti poi nel corso del V e IV secolo, e che trova compiuta espressione nelle grandi sculture realizzate dai principali artisti dell'epoca come Fidia e soprattutto Prassitele, Lisippo e Skopas⁹⁷.

Proprio a Prassitele la tradizione letteraria e la documentazione archeologica attribuiscono alcuni dei modelli statuari di Eros che, ancorandosi alla tradizione iconografica precedente, fissano l'immagine del dio per i secoli successivi⁹⁸.

Eros si configura quindi come il giovane bello, dalle forme armoniose e dalle ali piumate, dotato di arco, frecce e faretra, in sintesi un arciere, tipo declinato poi in numerose varianti⁹⁹ che si differenziano per impostazione, gestualità e attributi¹⁰⁰, con il dio con ali grandi o più piccole, che regge, impugna o tende l'arco, accompagnato o meno dalle frecce. Il medesimo tipo troverà poi ampia realizzazione anche con gli artisti posteriori, tra cui Lisippo, con il suo celebre *Eros che incorda l'arco* (**fig. 3**) – noto da numerose repliche tra cui quella del Museo Archeologico Nazionale di Venezia e quella dei Musei

⁹⁶ Pellegrini, *Eros nella Grecia arcaica e classica*.

⁹⁷ *Ivi*, pp. 141-148, 174-184.

⁹⁸ A. Corso, *Prassitele: fonti epigrafiche e letterarie. Vita e opere*. I-III, Roma, De Luca Ed., 1988; A. Corso, *Love as Suffering: The Eros of Thespiae of Praxiteles*, in «Bulletin of the Institute of Classical Studies», XLII, 1997-1998, pp. 63-77; A. Corso, *Prassitele: l'arte dell'ideale*, in «Numismatica e antichità classiche: quaderni ticinesi», XXVII, 1998, pp. 389-446; A. Corso, *The Art of Praxiteles. The Development of Praxiteles' Workshop and its cultural Tradition until the Sculptor's Acme (364-1 BC)*, Roma, L'Erma di Bretschneider Ed., 2004; Pellegrini, *Eros nella Grecia arcaica e classica*, pp. 174-184.

⁹⁹ Si veda ad esempio il tipo Farnese-Steinhaeuser, rappresentato dall'esemplare del Louvre: Pellegrini, *Eros nella Grecia arcaica e classica*, tav. XLIX, cat. n. 2094, p. 483, con bibliografia precedente; M. Pfrommer, *Ein Eros des Praxiteles*, in «Archaeologischer Anzeiger» 1980, 532-544; L. Todisco, *Scultura greca di IV secolo. Maestri, scuole di statuaria tra classicismo ed ellenismo*, Milano, Longanesi Ed., 1993, pp. 68-68; Corso, *Love as Suffering*, p. 67; Corso *The Art of Praxiteles, The Development of Praxiteles' Workshop*, p. 253. Successivamente il tipo Centocelle esemplificato dalla statua conservata a Napoli, per cui Pellegrini, *Eros nella Grecia arcaica e classica*, tav. L, cat. N. 2096, è. 483, con bibliografia precedente: P. Zanker, *Klassizistische Statuen*, Mainz, Von Zabern Ed., 1974, pp. 108-109; Todisco *Scultura greca in IV secolo*, pp. 93-94 (attribuzione però ad un modello non di Prassitele ma di Eufronore); Corso *The Art of Praxiteles. The Development of Praxiteles' Workshop*, pp. 270-273.

¹⁰⁰ Cfr. Pellegrini, *Eros nella Grecia arcaica e classica*, pp. 174-179, con riferimenti sia alle opere menzionate dalle fonti sia a quelle note tramite ritrovamenti.

Capitolini a Roma¹⁰¹ —, in cui il dio è diventato un fanciullo quasi bambino, aprendo la via alla resa infantile di età ellenistica, con ali sempre più piccole¹⁰².

Quello dell'Eros arciere è dunque senz'altro il modello con maggior fortuna nei secoli successivi, ben oltre i confini del mondo greco-romano, recepito pienamente anche nell'età moderna¹⁰³.

Nell'ambito delle sperimentazioni in atto nella scultura di IV secolo, peraltro, lo stesso Prassitele sembra essersi cimentato anche con un diverso tipo iconografico¹⁰⁴, che sarà in questa sede oggetto di analisi: un Eros dormiente.

Durante la sua vita lo scultore avrebbe lavorato a diverse iconografie riguardanti il dio dell'amore, prima tra tutte, come accennato, quella di Eros arciere, simbolo dell'amore dominante, in completo accordo con la visione dell'amore espressa da Platone¹⁰⁵.

Una delle sue creazioni più note e celebrate anche dalle fonti letterarie è l'*Eros di Tespie* (**fig. 4**), facente parte di un gruppo che comprendeva le statue di Afrodite e Frine, la sua amante; questa composizione, e l'Eros in particolare, avrebbero trasposto in immagine la sofferenza amorosa dell'artista¹⁰⁶.

Successivamente, però, egli avrebbe creato un tipo iconografico completamente diverso e innovativo, non attestato precedentemente¹⁰⁷, l'Eros dormiente¹⁰⁸: in questo caso, il dio

¹⁰¹ P. Moreno, *Opere di Lisippo*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», 1983-1984, pp. 13-70; *Lisippo. L'arte e la fortuna*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo dei Conservatori, 1995), a cura di P. Moreno, Monza, Fabbri Ed., 1995, pp. 11-129; Pellegrini, *Eros nella Grecia arcaica e classica*, tav. LVII, cat. 2101, p. 484. Ancora di Lisippo l'Eros arciere con diversa impostazione, una cui replica è conservata a Venezia, studiata da Moreno, *Lisippo*, pp. 118-121 e ricordata da Pellegrini *Eros nella Grecia arcaica e classica*, tav. LII, cat. 2102, p. 484 con bibliografia precedente.

¹⁰² Todisco, *Scultura greca di IV secolo*, p. 117 per un Eros che passa da giovane a bimbo con aspetto dichiaratamente fanciullesco; F. Carinci, *Eros e Anteros. Alcune osservazioni a proposito di un rilievo della Galleria Colonna*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», VIII-IX, 1985-1986, pp. 91-92 per le ali sempre più ridotte segno della resa infantile del dio; Pellegrini *Eros nella Grecia arcaica e classica*, p. 181. Per altro, cfr. *infra*.

¹⁰³ A mero titolo esemplificativo, si vedano in letteratura il richiamo ad un Amore armato di arco e frecce nella poesia di Petrarca (per es. *Canzoniere*, 3) e in pittura la sua rappresentazione in tante opere da Botticelli (ad es. ne *La Primavera* degli Uffizi) a Caravaggio (ad es. in *Omnia vincit amor* della Gemäldegalerie di Berlino) ed altre.

¹⁰⁴ Corso, *The Art of Praxiteles V. The last years of the Sculptor (around 340 to 326 BC)*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2014, pp. 70-75.

¹⁰⁵ Corso, *Love as Suffering*, pag. 67.

¹⁰⁶ A. Corso, *Prassitele: fonti epigrafiche e letterarie. Vita e opere*. II, Roma, De Luca Ed., 1990, pp. 76-80; Corso, *Love as Suffering*, pag. 68-74.

¹⁰⁷ Corso, *The Art of Praxiteles V*, p. 71, con cenno (nota 225) a due possibili rappresentazioni del dio alato con testa reclinata su una spalla, forse dormiente, in due manufatti databili rispettivamente al 470 e al 350 a.C. Per la nascita del tipo in età ellenistica si vedano L. Guerrini, *Palazzo Mattei di Giove. Le antichità*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1982, p. 130 e G. Traversari, *La statuaria ellenistica del Museo Archeologico di Venezia*, Roma, Giorgio Bretschneider Ed., 1986, p. 48 con bibliografia precedente.

¹⁰⁸ Corso, *The Art of Praxiteles V*, pp. 70-75.

avrebbe depresso le armi e quietato la sua azione, lasciando gli uomini liberi dalle pene da lui causate. Prassitele avrebbe qui rappresentato il superamento della sofferenza e la liberazione dal giogo di Amore, intendendo quindi segnare la fine della sua storia d'amore e dare conforto a chi si sentisse vittima del dio¹⁰⁹.

Se, dunque, l'Eros dormiente simboleggia la fine della storia d'amore tra Prassitele e Frine, e se l'Afrodite di Leconfield, una delle sue opere più tarde, presenta ancora le fattezze dell'etera, si può chiaramente dedurre che questo tipo iconografico sia una delle ultime opere del maestro, databile al 330 a.C. o successivamente¹¹⁰.

L'opera prassitelica è oggi perduta, ma, anche in assenza dell'originale, se ne può ricostruire l'iconografia grazie ad alcune fonti letterarie.

Un epigramma databile probabilmente ad età augustea per il lessico e lo stile utilizzati, trascritto nel XV secolo dallo scoliasta a Pausania R¹¹¹ recita:

Un sonno che scioglie le membra e dolce d'un subito ha dominio su Erote. Per nulla molesto, straniero, tien lungi le mani. Questo sollievo da ruinosi affanni, grande ristoro ai mortali trovò Prassitele addormentando il giovane.

ovvero

Un sonno dolce e liberatorio ha preso possesso di Eros. Visitatore, non disturbarlo e non toccarlo. Prassitele ha trovato questa soluzione come sollievo dai pericolosi dispiaceri e come conforto per i mortali, rappresentando questo adolescente addormentato¹¹².

Nel testo si legge dunque un riferimento ad un'opera prassitelica in cui il dio alato, adolescente, è immerso in un dolce sonno, e libera gli uomini dalle pene d'amore.

¹⁰⁹ A. M. Riccomini, *Su una statua di Erote dormiente a Torino: la fortuna dimenticata di un marmo antico*, in «Rivista di Archeologia», XL, 2016, pag. 87.

¹¹⁰ Corso, *The Art of Praxiteles V*, p. 71.

¹¹¹ L'epigramma, citato già in M. Soeldner, *Untersuchungen zu liegenden Eroten in der hellenistischen und römischen Kunst*, Frankfurt am Main, P.Lang, Ed., 1986, p. 127, è riportato e studiato in Corso, *Love as Suffering*, p. 75, approfondito in A. Corso, *Prassitele: fonti epigrafiche e letterarie. Vita e opere*, Roma, De Luca Ed., 1998, p. 51, ripreso e tradotto anche in Corso, *The Art of Praxiteles V*, p. 70.

¹¹² Riccomini, *Su una statua di Erote dormiente a Torino*, p. 87.

Anche alcuni epigrammi raccolti nell'*Antologia Palatina* possono contribuire alla conoscenza della statua. Alcuni versi attribuiti a Platone (*Eros dormiente nel bosco*, *Antologia Palatina* XVI, 210) si riferiscono con ogni probabilità proprio a quest'opera¹¹³:

Quando giungemmo alle selva fortissima d'ombra, trovammo/ simile a ciocca di pomi
purpurei il figliuol d'Afrodite;/ né la faretra coi dardi teneva né l'arco ricurvo,/ poi che
pendevan l'armi su dai frondiferi rami;/ egli sul letto di rose, avvinto fra i lacci del sonno,/ ilare
in volto dormiva, e fulve volavan l'api/ sul fiore delle soavi sue labbra per cogliene il
miele.¹¹⁴:

il dio era rappresentato sorridente, privo delle sue armi, appese agli alberi vicini, giacente fra le rose, cosa che ne ha fatto supporre la collocazione in un santuario.

Un altro epigramma eloquente è quello di Statilio Flacco (*Antologia Palatina* XVI, 211):

O Amore addormentato, tu dormisti, tu che portasti la premura senza sonno (l'amore) ai
mortali;/ tu dormisti, oh figlio della (dea) funesta nata dalla schiuma,/ non armato della tua
fiaccola infuocata, né mandando/ dal tuo arco curvo all'indietro e vibrante la freccia che
nessuno può schivare./ Lascia gli altri prendere coraggio; ma ho paura che tu, ragazzino
presuntuoso,/ per paura nel tuo sonno veda un sogno amaro per me¹¹⁵.

Se ne evincono, in questo caso, una rappresentazione in forme davvero molto giovanili e una totale assenza di attributi, né face, né arco o frecce.

Infine, un epigramma di Alfeo di Mitilene riguardante la creazione dell'opera (*A Eros dormiente*, *Antologia Palatina*, XVI, 212):

Eros, a te rapirò dalla mano la fiaccola ardente/ e trarrò dalle spalle la pendula faretra,/ se
veramente tu dormi, o figlio del fuoco, e i tuoi dardi/ lasciano a noi mortali un attimo di
tregua./ Ma pur così, traditore, io temo che celi qualcosa/ contro di me e nel sonno sogni
qualche tranello¹¹⁶.

¹¹³ Corso, *The Art of Praxiteles V*, p. 70.

¹¹⁴ *Antologia Palatina*, a cura di A. Presta, Roma, Gherardo Casini Ed., 1957, p. 189.

¹¹⁵ L'epigramma è citato in relazione al tipo prassitelico da Corso, *The Art of Praxiteles V*, p. 70; la traduzione del testo greco è di chi scrive.

¹¹⁶ *Antologia Palatina*, pag. 299.

Si conferma qui l'effigie del dormiente, ma si parla di fiaccola in mano e faretra appesa alle spalle, in contrasto con le descrizioni precedenti.

Le fonti menzionate attestano l'invenzione di un Eros addormentato che, proprio perché dormendo non è in grado di scagliare le sue frecce, rappresenta la possibilità per i mortali di una pausa che li liberi temporaneamente dalle sofferenze amorose.

Estrapolando nei componimenti appena citati gli elementi significativi sulle fattezze di questo tipo di Amore, si può arrivare a riconoscere i tratti essenziali dell'opera di Prassitele.

Essa aveva come soggetto un Eros fanciullo¹¹⁷, ragazzino ma non ancora bambino, abbastanza grande invece da avere un corpo in via di sviluppo verso la fisicità degli adulti; questo particolare sull'età è coerente con l'uso nella tarda classicità di rappresentare Eros come un ragazzino cresciuto (il dio di fine IV sec. a.C. ha dieci anni o poco più¹¹⁸) e non come un bambino o, più specificatamente, come un putto, tipologia di immagine che verrà utilizzata solo a partire dall'età ellenistica¹¹⁹ e troverà il suo pieno successo nell'età rinascimentale.

Il giovinetto è colto nel sonno, un sonno tranquillo, ma forse non profondo, tanto che sembra potersi svegliare da un momento all'altro e riprendere la sua attività; gli occhi sono dunque chiusi, e le labbra morbide e sorridenti, distese in un sorriso mellifluido. L'espressione sembra non essere del tutto pacifica: il dio è "presuntuoso", "traditore", foriero di tranelli. Anche questo particolare sembra confermare l'età non proprio infantile del dio raffigurato: non ha l'espressione quieta e serena propria di un bimbo addormentato, quanto invece una connotazione leggera e vivace, quasi maliziosa, consona ad un ragazzino alle soglie dell'adolescenza.

In questi prototipi il dio appare comunque in uno stato di abbandono, inerte e inattivo. Ciò non significa che non abbia accanto o nelle vicinanze i suoi 'giochi' consueti.

Sulla base delle fonti, infatti, sugli attributi si può fare un discorso meno specifico: Statilio Flacco riferisce di una scultura non armata, mentre per Platone arco e faretra c'erano, sebbene non collocati vicino al dio, ma appesi ai rami di un albero vicino, ed anche per

¹¹⁷ Nell'epigramma trascritto dallo scoliasta R a Pausania, del XV secolo, ritenuto databile al II-I sec. a.C., l'autore si riferisce ad Eros con la parola κούρος, e non con παῖς: θνητοῖς μέγ' ὄνειρα κούρον κοιμήσας εὔρατο Πραξιτέλης «grande ristoro ai mortali trovò Prassitele addormentando il giovane».

¹¹⁸ Riccomini, *Su una statua di Erote dormiente a Torino*, p. 87.

¹¹⁹ Corso, *Prassitele: fonti epigrafiche e letterarie*, p. 51; Riccomini, *Su una statua di Erote dormiente a Torino*, p. 87; Corso, *The Art of Praxiteles V*, p. 72.

Alfeo di Mitilene, vi era almeno la faretra, portata sulle spalle. Ancora per Alfeo di Mitilene, e solo per lui, il giovane stringeva tra le dita una torcia infuocata.

Un'informazione importante riguardo la collocazione è fornita dall'epigramma di Platone. Eros dorme in una radura, tra gli alberi, su un letto di rose, attorniato dalle api: questo potrebbe significare che la statua, probabilmente, era posta in un santuario. Anche il riferimento alle rose è significativo: nel Simposio (196 a – b) proprio Platone scrive: «il dio conduce la sua esistenza in mezzo ai fiori» e «ovunque vi sia luogo in fiore e fragrante di profumi, il dio s'insedia e rimane»¹²⁰. E questa sistemazione in una radura fiorita è in linea con le ambientazioni arcadiche dell'opera prassitelica che si possono ritrovare, per esempio, con l'Apollo Sauroctono o l'Artemide di Dresda che dobbiamo immaginare come apparizioni divine nelle foreste¹²¹.

Dai dati in nostro possesso, è quindi possibile avere un'idea del tipo iconografico creato da Prassitele - ragazzino, dormiente, con alcuni dei consueti attributi - ma non è possibile avere conoscenza della precisa postura del dio.

L'iconografia dell'Eros dormiente ha avuto così tanto successo che se ne conoscono più di 350 esempi la cui cronologia è disposta tra l'inizio dell'età ellenistica e il IV secolo d.C.; molti di questi rivelano una tipica reinterpretazione in chiave ellenistica dell'Eros come bambino¹²².

Ci sono, però, solo pochi Eroti dormienti che rappresentano degli adolescenti, più che dei bambini, mostrando quindi di dipendere proprio dal modello prassitelico: l'Eros dormiente una volta nella collezione Giustiniani a Roma¹²³, ora perduto, l'Erote di Torino (inv. n. 286 **fig. 6**)¹²⁴ e quello raffigurato su una moneta severiana (**fig. 5**)¹²⁵.

Questi tre esempi mettono in luce alcune caratteristiche: il giovane dio riposa disteso su un supporto e una pelle di leone. Eros è disteso, il busto leggermente rialzato, con la parte superiore del corpo girata di tre quarti verso lo spettatore. L'ala sinistra si trova in parte sotto al corpo. Il braccio sinistro è allungato verso il basso o portato dietro al capo, mentre

¹²⁰ Pl. *Smp.* 196 a – b (trad. Ferrari 1997, pag. 157).

¹²¹ Corso, *The Art of Praxiteles V*, p. 71.

¹²² La maggior parte sono di età romana imperiale. Soeldner, *Untersuchungen zu liegenden Eroten* e M.L. Loza Azuaga, *Escultura romana de Eros dormito de Lucena (Cordova)*, in «Mainake», 32, 2010, pp. 991-1006.

¹²³ Soeldner, *Untersuchungen zu liegenden Eroten*, (nota 231) 595, no. 1.

¹²⁴ Soeldner, *Untersuchungen zu liegenden Eroten*, (nota 231) 701, no. 2 e Corso, *Love as Suffering*, pp. 63-91.

¹²⁵ Corso, *The Art of Praxiteles V*, p. 74 con bibliografia precedente.

il destro è portato in avanti ad attraversare il petto per sostenere il capo o a ricadere sul ventre. Le gambe sono anch'esse allungate, rilassate, leggermente flesse e in parte incrociate o sovrapposte, con il piede sinistro portato sotto alla gamba destra.

Questo particolare ha portato Magdalene Soldner ad ipotizzare la derivazione di questi Erosi dallo stesso modello, ovvero l'originale prassitelico¹²⁶.

Se dell'Eros Giustiniani non si hanno più tracce e l'immagine della moneta (**fig. 5**) è ovviamente più sommaria, quello di Torino (**fig. 6**), invece, è ancora esposto ai Musei Reali. Da questa fonte, di conseguenza, si possono individuare più chiaramente le caratteristiche dell'Eros dormiente di Prassitele¹²⁷.

Eros si adagia mollemente su un'alta base lapidea, che allude ad uno sperone di roccia, su cui è gettata una pelle di leone; il muso dell'animale si schiaccia nella parte posteriore del piedistallo, quasi fosse una maschera di gomma, e i suoi tratti sofferenti contrastano con l'espressione trasognata e serena, ma non ingenua, del fanciullo dormiente.

Eros giovinetto presenta gli arti allungati e modellati morbidamente, che suggeriscono, così, il passaggio dalle forme paffute della fanciullezza a quelle pienamente formate del corpo adulto.

Si può notare il ritmo chiastico della posa, in cui la gamba sinistra si piega quasi ad angolo retto sotto la destra e il braccio destro è portato sulla spalla sinistra, come per sorreggere il viso con il dorso della mano.

La massa disordinata dei capelli che ricadono come lunghi riccioli sulle spalle doveva presentare, nel modello prassitelico originale, un ciuffo in cui parte della chioma era raccolta, probabilmente, in un nodo sulla fronte.

La scultura, verosimilmente una copia romana di II sec d.C., rappresenta l'unica copia oggi identificata con il modello di Prassitele; l'attribuzione di Soldner dell'Eros di Torino è sostenuta ampiamente anche da Antonio Corso, il quale, dopo averla inizialmente rifiutata¹²⁸, ha poi rivisto la propria idea e l'ha accolta con convinzione, portando nuovi dati a sostegno della tesi¹²⁹ e valorizzando proprio il fatto che, non essendoci rappresentazioni di un Eros che dorme disteso in orizzontale prima di quello di Prassitele,

¹²⁶ Soeldner, *Untersuchungen zu liegenden Erosen*, (nota 231) 595-596, nos. 1-2.

¹²⁷ *Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di A. M. Brava, E. Pagella, Genova, Sagep Ed., 2016, pp. 186, 228; Riccomini, *Su una statua di Erote dormiente a Torino*, pp. 85-94.

¹²⁸ Corso, 1988b, p. 51.

¹²⁹ Corso, *The Art of Praxiteles V*, pp.70-77.

questo tipo di iconografia che simboleggia la liberazione dalle sofferenze di Amore sia stata proprio una invenzione originale dell'artista¹³⁰.

In conclusione, si può dire che il modello riguarda un adolescente dalle ali di medie dimensioni, disteso su una roccia coperta da una pelle di leone, di tre quarti, con il braccio sinistro morbidamente disteso verso il basso accanto al corpo (o, in alternativa ripiegato dietro alla testa) e il destro appoggiato e piegato ad angolo retto sul petto, mentre la mano crea una sorta di cuscino per la testa (o, in seconda ipotesi, ricade sul ventre). Le gambe, piegate, vedono la sinistra incrociata sotto la destra, lasciata diritta verso il basso: proprio quest'ultimo particolare, coerente con la produzione prassitelica per ragioni stilistiche, sembra essere il dato caratterizzante che va ad affiancare quello dell'età del soggetto.

Dal modello di Prassitele, il tipo dell'Eros dormiente inizia ad acquistare una grande fortuna, ma, anche, a cambiare per adattarsi al gusto del tempo.

La caratteristica più evidente sarà il ringiovanimento del soggetto, rappresentato in forme sempre più infantili fino a divenire un bimbo paffuto, con viso incorniciato da morbidi riccioli e sulle spalle ali di piccole dimensioni¹³¹.

Gli esemplari del tipo noti sono oltre 350¹³², con variazioni più o meno significative rispetto al modello principe.

Nonostante le differenze e le rielaborazioni eclettiche, alcuni¹³³ sembrano derivare direttamente dal modello prassitelico, almeno per lo schema fondamentale.

Un esempio del genere è rappresentato da uno degli *Eroti dormienti* conservati al Museo degli Uffizi (inv. n. 169)¹³⁴. Si tratta di una scultura in marmo greco (**fig. 7**), lunga cm 82, larga cm 24, profonda cm 46, databile presumibilmente al II sec. d.C.

L'opera rappresenta un ragazzino molto giovane, disteso sulla pelle di leone posta su una base rocciosa; l'ala sinistra è distesa al di sotto del corpo mentre la destra si apre alle sue spalle. Le gambe sono piegate, con il piede sinistro che passa al di sotto della gamba destra. Il braccio sinistro è lasciato morbido a fianco e quello destro si piega ad angolo

¹³⁰ *Ivi*, pag. 71.

¹³¹ Cfr. *supra*.

¹³² Soeldner, *Untersuchungen zu liegenden Eroten* raccoglie 349 esemplari, che attraversano un ampio arco cronologico, dal III sec. a.C. al IV sec. d.C. (la maggioranza di età romana imperiale) suddividendoli in undici tipi; cfr. anche Corso, *The Art of Praxiteles V*, p. 72.

¹³³ Una ampia rassegna in Soeldner, *Untersuchungen zu liegenden Eroten*. Qui si fornisce solo una esemplificazione a partire dagli elementi caratterizzanti.

¹³⁴ G.A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le sculture, parte I*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1958, pp. 139-140.

retto per creare un appoggio alla testa con la mano. Il dio impugna delle pissidi di papavero. Accanto vi è una lucertola.

Lo stesso tipo è riprodotto anche una scultura conservata nel Museo di Cordova¹³⁵ (**fig. 8**), databile fra II e III sec. d.C., frammentaria, ma con schema iconografico chiaramente identificabile: un giovanissimo Amore è disteso su una pelle di leone, con gambe originariamente distese e incrociate con la sinistra sotto alla destra, il busto lievemente sollevato; ha piccole ali, braccio sinistro allungato lungo il fianco e destro ripiegato attraverso il petto con la mano a sostenere il capo sopra alla spalla sinistra. Il volto è sorridente e incorniciato da riccioli lunghi e morbidi. Come attributi reca una faretra di frecce e fiori di papavero e spighe.

Al medesimo modello iconografico sembra riferirsi, almeno nei tratti fondamentali, età, gambe e posizione rialzata del busto, anche un'altra scultura conservata agli Uffizi (inv. n. 167)¹³⁶, che però per la posizione delle braccia è del tutto differente (**fig. 9**): in marmo greco, lunga cm 94. Il giovinetto è disteso su un mantello e pelle di leone posata su una roccia, con ala sinistra sotto al corpo e ala destra ben visibile al di sopra della spalla; il busto risulta non proprio orizzontale, ma un po' inclinato, richiamando l'*Eros* di Torino; le gambe sono incrociate, la destra allungata e leggermente flessa e la sinistra ripiegata al di sotto di essa; il braccio destro attraversa il petto e ricade nei pressi del gomito sinistro, il braccio sinistro è ripiegato con il palmo della mano a sostenere il capo. Accanto è posata una fiaccola.

Questo schema, con gambe incrociate e braccio sinistro a sostenere la testa e destro ripiegato sulla spalla attraversando il petto, si ripresenta in una serie di opere tra le quali si possono ricordare gli esemplari conservati a Palazzo Mattei di Giove¹³⁷ e quelli iberici di Cordova, Madrid, di Elvas e di Beja¹³⁸ che recano attributi diversi quali pelle di leone, fiori di papavero o anche arco e faretra¹³⁹.

Tra tutti, a titolo esemplificativo, vale la pena soffermarsi sull'*Eros addormentato* di Lucena (Cordova)¹⁴⁰; è una piccola scultura in marmo di Luni (**fig. 10**), di 0,59 cm di

¹³⁵ Loza Azuaga, *Escultura romana*, pp. 998-999.

¹³⁶ Mansuelli, *Galleria degli Uffizi*, p. 140 (inv. n. 279).

¹³⁷ Guerrini, *Palazzo Mattei di Giove*, pp. 125-134.

¹³⁸ Loza Azuaga *Escultura romana*, pp. 991-1006.

¹³⁹ In un caso vi è anche la clava, in un altro il dio è disteso su un letto di fiori, richiamando il testo di Platone citato *supra*.

¹⁴⁰ Loza Azuaga, *Escultura romana*, pp. 991-996.

lunghezza, 0,33 di larghezza e 0,16 di altezza, lacunosa di parte delle braccia e delle gambe. Il tipo, però, si è ormai differenziato dall'archetipo prassitelico: Eros è rappresentato come un bambino di 3 o 4 anni, e si può ormai definire dichiaratamente un putto. È disteso sopra una base rocciosa coperta da una pelle di leone; la testa del bambino posa proprio sulle fauci del leone, come se fossero un cuscino. Nella parte posteriore uno degli artigli dell'animale è visibile insieme al piede destro, mentre l'altro si può notare all'altezza della testa del bambino, sotto l'ala sinistra. La figura è distesa sul fianco sinistro, con la testa appoggiata sopra il braccio sinistro piegato, mentre il destro dovrebbe essere steso. Conserva entrambe le ali: la sinistra si estende sulla parte frontale della base, la destra è invece ripiegata sulla parte bassa della schiena.

Vi sono anche degli attributi: parallelo alla destra del bambino vi è un oggetto identificabile forse con i gambi di un fiore, presumibilmente un papavero.

Altri esemplari attestano poi molteplici variazioni sullo schema fondamentale.

Un'opera esposta agli Uffizi (inv. n. 626)¹⁴¹ è infatti un chiaro rimando a quella di Prassitele per il dettaglio degli arti inferiori ma ha un'impostazione ancora diversa della parte superiore del corpo (**fig. 11**). In marmo lunense, lunga cm 67,5, larga cm 36,5 e alta cm 14,5, è riconducibile alla metà del II sec. d.C.

Anche qui Eros è un bambino non proprio infante, disteso su una pelle leonina gettata sulla base di roccia. Le gambe sono incrociate, con la sinistra che passa sotto alla destra. Il braccio sinistro è lasciato morbido lungo il corpo mentre il destro propone una variazione rispetto a quanto visto fino ad ora: esso è portato in alto, piegato dietro la testa. Sotto la mano destra si possono notare dei fiori di papavero. Una cinghia attraversa trasversalmente il petto, trattenendo un oggetto identificabile con una faretra. Accanto ai piedi vi è una lucertola.

Un diverso modello del medesimo soggetto mostra tutt'altra postura degli arti inferiori: abbandonato il movimento chiastico e velatamente tortile di Prassitele, la figura assume un'impronta frontale e statica marcata proprio dalla posizione delle gambe.

È quanto mostra, ad esempio, un originale bronzeo, una delle poche opere ellenistiche giunte fino a noi: l'*Eros dormiente* del Metropolitan Museum of Art¹⁴² (**fig. 12**).

¹⁴¹ Mansuelli, *Galleria degli Uffizi*, pp. 140-141.

¹⁴² A. Picon, S. Hemingway, C. Lighfoot, *Art of the Classical World in The Metropolitan Museum of Art: Greece o Cyprus o Etruria o Rome*, New York, The Metropolitan Museum of Art, New Haven and London, Yale University Press, 2007, p. 451; W. Fuchs, *Storia della scultura greca*, Milano, Rusconi, 1982, p. 278;

Realizzato in bronzo, lungo cm 85,4, è di provenienza incerta, probabilmente rodia, creato forse per un santuario così come per un committente privato. Per quanto concerne la datazione, sulla base del confronto con altri prodotti come la *Tyche* di Antiochia o alcune sculture commissionate dai sovrani di Pergamo, è stata proposta una sua creazione nell'età medio-ellenistica, tra 250-150 a.C.¹⁴³. Il supporto è un'aggiunta moderna, ma è probabile che originariamente l'opera avesse una base separata in pietra¹⁴⁴.

Dalle fattezze del soggetto, si può supporre abbia sette o otto anni circa e che sia, quindi, un poco più giovane del modello prassitelico ma più vecchio rispetto ai bambini che inizieranno a rappresentare Eros nel tardo ellenismo e poi in età romana.

Il giovane dio si trova supino, disteso su una clamide, che sembra quasi creare un piccolo giaciglio per rendere la pietra più comoda; le gambe sono divaricate e leggermente piegate in una posa naturalistica dovuta al supporto; il braccio destro è abbandonato trasversalmente rispetto al corpo e ricade oltre il ventre, mentre il braccio sinistro è presumibilmente piegato sotto il corpo e la testa, appoggiata sul supporto di pietra.

Da questo originale, probabilmente, sono derivati molti prodotti più tardi, che raffigurano Eros in una posizione quindi più scomposta rispetto a quella chiastica e ponderata di Prassitele, con le gambe divaricate e totalmente abbandonate nel sonno.

Una derivazione da questo modello sembra essere un *Cupido dormiente* (**fig. 13**) conservato al Museo Archeologico di Venezia (inv. n. 88)¹⁴⁵: è databile forse al II sec. d.C. (probabilmente copia di età adrianea).

Anche in questo caso si tratta di un bambino giovanissimo, qui ormai un putto, sdraiato diagonalmente sopra un masso roccioso, coperto da una clamide pieghettata. Ha le gambe divaricate e leggermente piegate.

La testa è appoggiata al braccio sinistro ripiegato a far da cuscino, mentre il destro è abbandonato di traverso sul petto, riprendendo la posa originaria. Nella mano destra stringe una corona di papaveri.

Un altro *Eros* conservato agli Uffizi (inv. n. 392) presenta lo stesso tipo iconografico (**fig. 14**): in marmo di Carrara, la scultura misura 30 cm di altezza, 72 di lunghezza, 39 di

S. Hemingway, R. Stone, *The New York Sleeping Eros: A Hellenistic Statue and Its Ancient Restoration*, in *Bronze grecs et romains*, in «Techne», 45, 2017, pp. 46-63.

¹⁴³ G. M. A. Richter, *A bronze Eros*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», voll. 2, 3, 1943, pp. 118-125, p. 124.

¹⁴⁴ Picon, Hemingway, Lighfoot, *Art of the Classical World in The Metropolitan Museum of Art*, p. 451.

¹⁴⁵ Traversari, *La statuaria ellenistica*, pp. 48-50.

profondità. È databile al II sec. d.C. Di restauro moderno sono punta del naso, l'ala e la mano destra, le dita della mano sinistra, le gambe dal ginocchio con la parte corrispondente della clamide alla base. La superficie è stata lucidata nella parte del corpo¹⁴⁶.

Anche questo Eros è un infante, probabilmente intorno ad un'età che si aggira tra i tre e i quattro anni. L'insieme mostra forme paffute ed un atteggiamento globalmente naturalistico. È disteso sulla clamide pieghettata che ricopre la base rocciosa. Le gambe sono divaricate e leggermente piegate. Il braccio sinistro è piegato sotto la testa – poggiata su un cuscino - e il destro è lasciato cadere trasversalmente rispetto al corpo, mentre la mano stringe un mazzetto di papaveri. Le ali spuntano, piccole, sulla schiena. Accanto alle pissidi di papavero, c'è una farfalla che probabilmente richiama la futura moglie del dio, Psiche.

A questo tipo possono essere associate numerose repliche simili come, ad esempio, quelle conservate a Palazzo dei Conservatori¹⁴⁷ (**fig. 15**), a Rodi, al Louvre, al Museo Chiaramonti in Vaticano, al British Museum, al Cyprus Museum di Nicosia, nel Museo di Sassari, nei Musei Vaticani, a Villa Albani a Roma, in Inghilterra nella Wilton House, ad Ostia¹⁴⁸. Al medesimo modello è ascrivibile la scultura conservata ad Atene (**fig. 16**), interessante per la presenza della coroncina di fiori di papavero e il piccolo leone accovacciato davanti al putto.

Ancora al Museo Archeologico di Venezia (inv. n. 197) è un'ulteriore variante del tipo (**fig. 17**), lunga 53 cm. Il retro è trattato sommariamente, ma non doveva essere visto. È databile al II sec. d.C., in epoca tardo-antoniana-severiana¹⁴⁹.

Eros è rappresentato come un bambino, un'età intorno ai tre o quattro anni. È disteso su una roccia coperta dalla leontè, stesa come a creare, anche in questo caso, un luogo più comodo per riposare. Il braccio destro è piegato ad angolo retto verso il volto e sulla mano poggia la testa¹⁵⁰. Il braccio sinistro, invece, fa da sostegno al destro. Le gambe, come nel

¹⁴⁶ Mansuelli, *Galleria degli Uffizi*, p. 140.

¹⁴⁷ Questo esemplare è particolarmente vicino al modello del MET: cfr. Hemingway, Stone *The New York Sleeping Eros*, p. 54.

¹⁴⁸ G. Traversari, *La statuaria ellenistica del Museo Archeologico di Venezia*, Roma, Giorgio Bretschneider Ed., 1986, pp. 48-50 con ampia bibliografia specifica. Lo stesso autore menziona come varianti dirette dello stesso modello le sculture di Istanbul, Berlino, Tolosa e Arezzo e assegna il motivo delle gambe incrociate «presumibilmente all'estro o al capriccio del copista romano».

¹⁴⁹ *Ivi*, pp. 51-52.

¹⁵⁰ Ancora *ibidem* per una rassegna esemplificativa di questa posizione del braccio (esemplari di Treviri, Cirene, Londra, Avenches, Istanbul, Musei Vaticani, etc.).

modello del MET, sono divaricate e leggermente piegate. Le ali, entrambe conservate, spuntano, piccole, sulla schiena.

Nella mano sinistra Eros stringe una corona di papaveri e, al suo fianco, è steso un piccolo cane, forse fraintendimento del leone sull'esempio del pezzo di Atene.

La variazione, in questo caso, è costituita dalla posizione delle braccia, già peraltro osservata nelle opere del modello a gambe incrociate.

2.5. Focus sul modello dell'Eros di Prassitele

Alla luce di ciò che è stato analizzato, si può arrivare ad impostare uno schema sulle caratteristiche ricorrenti che compongono questo tipo iconografico, evidenziando immediatamente che, a quanto consta, guardando gli esemplari oggi conosciuti, non esiste un modello univoco. La conseguenza diretta del fatto che si siano sviluppati nel tempo modelli e tipologie diverse per lo stesso soggetto – una diretta conseguenza del cambio del gusto della società nel corso del tempo –, fa sì che si possano circoscrivere le caratteristiche specifiche dell'Eros in analisi differenziandolo dagli sviluppi successivi.

L'Eros prassitelico è un adolescente dalle ali di medie dimensioni, quindi un giovinetto e non un bambino (che, invece, è l'età in cui viene rappresentato successivamente), disteso su una roccia forse coperta da una pelle di leone, di tre quarti, con il braccio sinistro morbidamente disteso verso il basso accanto al corpo (o, in alternativa ripiegato dietro alla testa) e il destro appoggiato e piegato ad angolo retto sul petto, mentre la mano crea una sorta di cuscino per la testa (o, in seconda ipotesi, ricade sul ventre). Le gambe, piegate, vedono la sinistra incrociata sotto la destra, lasciata diritta verso il basso.

È nudo, presenta un corpo atletico, la chioma a riccioli; dalle spalle spuntano le ali, di grandi dimensioni. Gli occhi sono chiusi.

È solo successivamente che gli arti possono assumere posture diverse, il che è un segno ulteriore per poter differenziare questi esemplari da dall'Eros di IV secolo; le gambe sembrano costituire il particolare dirimente per definire due diversi modelli: esse, infatti, possono trovarsi rilassate e naturalisticamente piegate, morbidamente incrociate con la sinistra posta sotto alla destra (l'incrocio è all'altezza dei polpacci o anche solo dei piedi), o in alternativa sono divaricate e piegate seguendo l'andamento del terreno e del supporto,

talora addirittura penzolanti. È indubbio che questi due schemi marcano fortemente le figure, il primo con uno stile mosso ed elegante, il secondo più rigidamente frontale¹⁵¹.

In entrambi questi tipi, si ritrovano all'incirca le medesime posizioni per le braccia.

Il braccio sinistro può essere disteso lungo il corpo o ad esso affiancato più o meno flesso fino a alloggiare la testa sulla spalla, ovvero ripiegato all'indietro a porre la mano come sostegno del capo stesso; il braccio destro, invece, poggiato trasversalmente sul petto o sul ventre, ripiegato attorno al collo per sostenere il capo con la mano o piegato verso il gomito opposto o abbandonato in avanti oppure, meno frequentemente, sollevato e piegato dietro alla testa stessa.

In aggiunta, si nota che, se l'Eros prassitelico non presentava attributi specifici – che, se presenti, venivano resi separatamente – negli esemplari successivi Cupido esibisce degli attributi ricorrenti: la clamide o, più spesso, la pelle di leone come stuoia¹⁵², una corona o un mazzolino di papaveri, arco e faretra, una fiaccola, una lucertola e, in pochi casi isolati, una clava, una farfalla ed un piccolo cane¹⁵³, dipendentemente anche dal significato che si voleva conferire alla scultura.

Da notare sono infine anche le dimensioni degli esemplari che, in quelli successivi, non superano il metro di lunghezza.

2.6. Il *Cupido Bonatto*

L'interesse di Isabella non si limitava solo alle collezioni di amici e parenti più lontani; spesso ella si dedicava attivamente alla ricerca di oggetti appartenuti a familiari stretti. Nel 1502, era ansiosa di rintracciare una gemma incisa che era appartenuta alla sua defunta sorella, Beatrice d'Este. Allo stesso tempo, coinvolse suo fratello Ippolito nella ricerca di una lastra di marmo venato¹⁵⁴.

Il 30 giugno dello stesso anno, gli scrisse anche riguardo alle due sculture nel palazzo ducale di Urbino che ormai erano passate nelle mani di Cesare Borgia, «in la mutazione

¹⁵¹ Per quanto Traversari, *La statuaria ellenistica*, p. 49 non attribuisca particolare significato a questa caratteristica.

¹⁵² Solo raramente indossata.

¹⁵³ Per un accenno agli attributi e al loro possibile significato si veda Guerrini, *Palazzo Mattei di Giove*, p. 132.

¹⁵⁴ Cfr. C. M. Brown, *Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua. Documents for the Antiquarian Collection of Isabella d'Este*, Roma, Bulzoni Editore, 2002, p. 156.

de lo stato de Urbino»¹⁵⁵: una Venere antica in marmo, piccola ma segnalata come di estrema qualità, e un Cupido.

Come accennato, le opere erano appartenute al recentemente depresso Duca Guidobaldo da Montefeltro, che era marito della cognata di Isabella Elisabetta Gonzaga, ma Isabella non ebbe scrupoli ad acquisire per sé le proprietà del parente: «Io, che ho posto gran cura in raccogliere cose antiche per honorare el mio studio, desidaria grandemente haverli, né mi pare inconveniente pensare intendendo che la excellentia sua non se delecta molto de antiquità, et che per questo facilmente ne compiacerà altri.»¹⁵⁶.

Isabella persuase Ippolito a usare la sua autorità per fare in modo che Borgia gliela consegnasse: «m'è paeso de usare de la auctorità de vostra signoria reverendissima, pregandola et dimandandoli de gratia che la voglii, et cum litere et cum messo, rechiederli in dono dicti Venere et Cupido cum tale efficacia che lei et me siamo compiaciuti». Grazie all'intercessione del fratello, le ebbe nel suo studiolo entro il 21 luglio. «Non scrivo de la belezza de la Venere perché credo che vostra signoria l'habbi veduta,» informò il marito, «ma il Cupido, per cosa moderna, non ha paro»¹⁵⁷.

L'opera moderna era in effetti la famosa scultura di Michelangelo¹⁵⁸ che era stata venduta al cardinale Raffaele Riario nel 1498, ma Isabella ne era a conoscenza già prima del 1502; il corrispondente della Marchesa a Roma, Antonio Maria Pico della Mirandola, segnalando un possibile acquisto per le sue collezioni, lo descrive, dicendo che il *Cupido* è «un pucto», «che si ghiace et dorme», ed aggiunge ulteriori precisazioni riguardo la postura, lo stato di conservazione e le dimensioni: il giovane dio è «posato in su una sua mano, è integro et lugno circa IIII spanne, quale è bellissimo: chi lo tiene antiquo et chi moderno; qualunque si sia è tenuto et è perfectissimo»¹⁵⁹. Quella di Pico è una descrizione quindi puntuale e abbastanza dettagliata delle fattezze della scultura.

¹⁵⁵ Isabella d'Este al Cardinale Ippolito d'Este – Mantova: 30 giugno 1502 – ASMn, Busta 2192 *ivi*, p. 157.

¹⁵⁶ Isabella d'Este a Francesco Gonzaga – Mantova: 22 luglio 1502. ASMn, Raccolta Volta, Busta 1 *ivi*, p. 158.

¹⁵⁷ Isabella d'Este a Francesco Gonzaga – Mantova: 22 luglio 1502. ASMn, Raccolta Volta, Busta 1 *ibidem*.

¹⁵⁸ M. S. Bettinardi, *Il Cupido dormiente, episodi di tradizione, emulazione e 'contraffazione' dell'antico nell'età moderna*, tesi di laurea, Università degli studi di Padova, 2021-2022, pp. 31-55, per cui <https://thesis.unipd.it/handle/20.500.12608/36097>.

¹⁵⁹ A. Luzio, *Isabella d'Este e Giulio II*, in «Rivista d'Italia», XII, 1909, p. 854, nota 3; Hirst, Dunkerton, *Michelangelo giovane*, nota 27 e Rubinstein, *Michelangelo's Lost Sleeping Cupid*, nota 2; Brown, *Per dare qualche splendore*, p. 112.

L'acquisizione da parte di Isabella della *Venere* e del *Cupido* michelangiotesco coincide temporalmente con le sue intense trattative con la famiglia Bonatto per il loro antico *Cupido dormiente*.

Come accennato, infatti, alcuni anni prima, nel 1498, Isabella aveva messo gli occhi su un altro erote in marmo, in possesso dei figli di Guido Bonatto a Roma. Il primo ad interessarsi della scultura, però, fu il marito Francesco Gonzaga, che si servì del suo emissario a Roma per mettersi in contatto con la famiglia e cercare di ottenere il *Cupido*, operazione alquanto difficoltosa da portare a termine, come scrive Brognolo:

Sono stato più volte cum el figliolo che fu de messer Guido Bonatto et etiam cum la madre di questo zovine per vedere se potea ridurli a qualche conclusione di quello Cupido, secondo me ordinò la signoria vostra. Loro si sono excusati dicendo che non ne pigliariano partito se non fusseno chiari che monsignor reverendissimo di Zenova non lo volesse e sua signoria noviter l'è andata a li bagni e Dio sa guande tornerà. Preterea dicono che ge sono ancora altri puti piccoli che hanno interesse in questa cosa, che non haveriano animo di disporne se prima quelli non fusseno in età che potesseno dir el fatto suo. Parendomi che questoro andaseno trovando queste excusatione per non lo dare, parlai a lo zovene senza la madre et lo pregai ch'el volessi farmi chiaro se potea dar di questa cosa bona speranza a la vostra signoria o non, facendoli intendere chel non era rasonevole né iusto a tenere li signori così sospesi, e cum quelle miglior parole che io seppi lo persuasi a volerli chiarire se li era via alcuna di poter satisfare a la signoria vostra di questa figura: se la non c'era ch'el dovessi liberamente dirmi di non, perché seria molto mancho male assai. Tandem lui venne via e disse che a lui pareva che io potessi scrivere liberamente a la signoria vostra che sua madre era tanto innamorata di questo Cupido ch'el credea certo che mai non lo daria. El reverendo prothonotario Agnello me à poi detto ch'el crede che questa donna oria vendere questa figura insieme cum uno diamante che hè di precio da cercha 1200 ducati e venderlo molto più del dovere. Vostra signoria intende quanto io ho potuto cavarne fin qui e sono stato tardi a scrivere a quella solum per volerli scrivere chiaro. Doglionme ben non haver potuto servire la signoria vostra secondo el desiderio mio perché li sono servitore di core¹⁶⁰.

Dopo il primo rifiuto da parte degli eredi Bonatto di cedere il *Cupido*, Francesco stesso si adoperò per poter acquistare la scultura. Il marchese fece pressioni ad Alessandro Bonatto in quanto cittadino mantovano e, piuttosto che un unico pagamento in contanti,

¹⁶⁰ Floramonte Brognolo a Francesco II Gonzaga – Roma: 30 maggio 1496. ASMn, Busta 851, c. 466, in Brown, *Per dare qualche splendore*, p. 110.

si offrì di fornire alla famiglia un beneficio che valeva tra i cinquanta e i sessanta ducati all'anno:

Havemo inteso da Benedicto, parente vostro, come voi seti sollicitato da alcuni, che vorebbero il Cupidine vostro antiquo, a darlo cum promissione di uno beneficio de cinquanta o sexanta ducati de intra ta. Et perché pensamo che doveti essere darcelo a noi ch'a niuno altro, per esse qualche cosa più disposto a per esser voi nostro cittadino mantuano che anche doveresti desiderare che una cosa tale fosse più ree ano, ultra che la patria vostra cha altrove, ni è parso scrivervi la presente per la presto ne exhortamo e stringemo a fare ch'el sia nostro perché da altri siamo apparecchiati anche noi a darvi, né restati de quello che la statua, accadendovi la commodità, che siamo disposti a farvi mandarci de quello che vi promitemmo e fin hor siamo contenti che ogni segurezza Vriati la spectativa per il primo vacaturo nel dominio nostro di quella che vi certificamo sopra la fede nostra ch'el serrà vostro e seres summa, simo più contenti che hora el vacasse per satisfarvi cum effecto.¹⁶¹

L'opzione rimase sul tavolo quando le trattative furono successivamente prese in mano da Isabella d'Este. Infatti, fu Isabella, nell'ottobre del 1502, a perseguire con determinazione l'acquisizione della scultura¹⁶².

La Marchesa era così ansiosa di ottenere questo pezzo – presumibilmente per possedere il corrispettivo antico della versione di Michelangelo – che si avvalse dei servizi di vari inviati e cardinali. Impiegò otto anni per raggiungere il suo obiettivo, ovvero la concessione del beneficio richiesto dalla famiglia Bonatto.

Sono molti mesi et anni che habiamo fatto pratica, col mezo de li reverendissimi signori cardinali de Santa Praxede et nostro fratello, la santità del nostro signore volesse concederni in persona de uno di dicti cardinali spectative o reserve sopra li primi beneficii vacanti nel dominio mantuano per la summa de quatrocento fino a cinquecento ducati de intrata. Pare che la santità sua sii sempre stata retinente (sic i.e. renitente) per non volerla fare in genere, ma in specie, et nui, per in questo modo poterissimo portare periculo de longheza ad satisfare al de la vita de' particolari, non siamo mai venute alla specificatione, sperando pur che la santità de nostro signore doverse (sic i.e. dovesse) gratificarne; ma, essendo certe da l'altro canto che iusto respectu la debba difficultare et che, volendo consequire al manco quello che più havemo a cuore col mezo de tali beneficii, sia necessario scoprirlo cum la signoria vostra

¹⁶¹ Francesco II (?) a Alessandro Bonatto - Mantova: 12 agosto 1498. ASMn, Busta 2908, Libro 159, cc. 61r-v., *ibidem*.

¹⁶² Gian Cristoforo Romano a Isabella d'Este - Roma: 1 dicembre 1505. ASMn, Busta, c. 599, *ivi*, p. 170-171.

cum la quale, per la humanità sua, ne pare liberamente procedere havendo ordinato a messer Floramonte che gli declari il nostro desiderio, che seria de havere uno Cupido Bonatto, li quali ce lo dariano ogni volta che uno de' lor fratelli havessino uno beneficio de cento ducati, o qui o in Roma. Pregamo vostra signoria che la pigli questo nostro appetito per suo et operi talmente che'l Bonatto del beneficio et nui del Cupido siamo compiaciuti, che la serrà una de la magiore gratie poteressimo havere da la santità sua.¹⁶³

Ci volle lo sforzo congiunto di molte personalità affinché Isabella ottenesse il permesso di trasferire il beneficio richiesto dagli eredi di Bonatto come prezzo per il *Cupido dormiente*. Sebbene diversi amici fossero disposti a offrire i loro benefici personali, nulla accadde durante il regno di Alessandro VI.

L'incarico di condurre le delicate trattative per ottenere la scultura fu affidato da Isabella a Floramonte Brognolo.

Nelle sue lettere, costui descrisse con grande attenzione i suoi sforzi e le difficoltà incontrate nel processo, rivelando le dinamiche politiche e personali coinvolte.

Il 3 dicembre 1502, Brognolo informò Isabella dei suoi primi tentativi di intercedere presso il papa per ottenere il *Cupido*. Nonostante la richiesta iniziale non fosse stata accolta, Brognolo riuscì a far sì che il papa promettesse ad Isabella l'opera in futuro: «el papa disse che havea deliberato totaliter levare tute le riserve [...] ma che si dovessi scrivere a la excellentia vostra che sua Santità li faria in ogni modo haver questo Cupido». Nella lettera del 9 gennaio 1503, Brognolo riportò che, nonostante non fossero ancora riusciti a ottenere il *Cupido*, sia il cardinale di Santa Praxede che il fratello di Isabella, il cardinale Ippolito d'Este, continuavano a sostenere la causa: «lo ringratiai de l'opera fata cum nostro signore [...] pregai sua signoria reverendissima volesse [...] parlare di nuovo al pontifice»¹⁶⁴. Il sostegno di queste potenti figure era fondamentale per influenzare le decisioni papali, ma l'ottenimento della statua rimaneva incerto.

Nella successiva lettera del 22 febbraio 1503, Brognolo continuava a sollecitare la questione, ma si scontrava con l'indecisione della famiglia Bonatto, che non voleva separarsi dal *Cupido* senza avere sicurezze sui benefici ecclesiastici promessi in cambio: «me rispose che non dariano mai il Cupido per bolle»¹⁶⁵. Tuttavia, Brognolo tentava di

¹⁶³ Isabella d'Este a Francesco Trocio Mantova: 22 ottobre 1502. ASMn, Busta 2993, Libro 14, cc. 26v-27, *ivi*, pp. 160-161.

¹⁶⁴ Floramonte Brognolo a Isabella d'Este - Roma: 9 gennaio 1503. ASMn, Busta 855, c. 191, *ivi*, p. 162.

¹⁶⁵ Floramonte Brognolo a Isabella d'Este - Roma: 22 febbraio 1503. ASMn, Busta 855, c. 194, *ibidem*.

rassicurarli, proponendo la garanzia di pagamento tramite mercanti, un sistema comune all'epoca per assicurare transazioni di grande valore.

Nonostante gli sforzi costanti, nella lettera del 5 marzo 1503 Brognolo riferì che la situazione non era ancora stata risolta, a causa delle continue occupazioni del Papa e dell'indecisione dei Bonatto: «questi signori grandi hanno tante occupatione che non si pò cosi de facili cavarne il desiderato constructo»¹⁶⁶. Brognolo esprimeva la sua frustrazione, ma garantiva a Isabella che avrebbe continuato a insistere fino a ottenere una risposta definitiva.

Il complesso negoziato legato all'acquisizione del *Cupido* Bonatto emerge anche nel carteggio tra la Marchesa d'Este e il cardinale Antoniotto Pallavicini.

In una lettera del dicembre 1504, infatti, il cardinale informava Isabella degli sviluppi riguardo al *Cupido* e alle richieste di Alessandro Bonatto. Pallavicini riportava che Bonatto «ne ha domandato centocinquanta ducati de beneficii», una richiesta che appariva notevole, se non addirittura esagerata. Inoltre, faceva notare che Bonatto aveva insinuato che Isabella avesse offerto «octocento ducati contanti», un'affermazione che Pallavicini chiarì non corrispondere alla verità. Il cardinale affermava di aver risposto che la marchesa aveva offerto 300 ducati, cifra che Bonatto avrebbe accettato volentieri: «Noi in questa parte li resposimo che la excellentia vostra li havesse posto in manu trecento, che l'haría tolto volintiera».

Nonostante questi tentativi, il papa rifiutò di concedere una riserva di benefici per la cifra richiesta. Pallavicini sottolineò che «la soa beatitudine recusò farlo, come già non concede in niuno modo simil gratia seu reserva». Tuttavia, Pallavicini incoraggiò Isabella a rimanere vigile, suggerendole di essere pronta a richiedere il primo beneficio vacante, promettendo la sua intercessione: «la excellentia vostra stia actenta et ne dia aviso immediate del primo vacante de' beneficii»¹⁶⁷.

In risposta, Isabella ringraziò il cardinale per il suo impegno, esprimendo gratitudine per la sua dedizione nel cercare di ottenere la riserva dei benefici per Alessandro Bonatto. Tuttavia, corresse alcune informazioni riportate da Pallavicini riguardo agli accordi con Bonatto. Nella sua lettera del gennaio 1505, la nobildonna chiariva che l'accordo originale era per «cento ducati de beneficii» e che non era mai stata fatta alcuna offerta in denaro

¹⁶⁶ Floramonte Brognolo a Isabella d'Este - Roma: 5 marzo 1503. ASMn, Busta 855, c. 195, *ivi*, p. 163.

¹⁶⁷ Cardinal Antoniotto Pallavicini a Isabella d'Este - Roma: 10 dicembre 1504. ASMn, Busta 856, c. 213, *ivi*, p. 165

contante: «certifico vostra signoria reverendissima che lo apponctamento fu facto fra lui e lo mio secretario solum de cento ducati de beneficii». Questa dichiarazione smentiva dunque l'idea che Isabella avesse offerto 800 ducati in contanti, una somma che non avrebbe mai considerato.

Isabella si dimostrò disposta a proseguire la trattativa, ma solo se Bonatto avesse accettato i 100 ducati in benefici; altrimenti, era pronta a rinunciare al *Cupido*, affermando di non essere «tanto appetitosa che non possi star senza questo Cupidine»¹⁶⁸. Anche in caso di fallimento della trattativa, assicurava comunque a Pallavicini la sua eterna gratitudine per i suoi sforzi.

In una successiva lettera del marzo 1505, Isabella proseguiva le sue manovre diplomatiche, questa volta scrivendo a Antonio Magistrello, spiegando che, nonostante anni di tentativi, non era ancora riuscita a ottenere una riserva di benefici vacanti a suo favore: «già parecchi anni, ne siamo in pratica et per disavventura nostra non l'habbiamo mai ottenuta». Ella rifletteva infine sulle difficoltà incontrate, ricordando i tentativi precedenti fatti insieme al cardinale di Santa Prassede, che aveva incontrato una forte resistenza papale.

Isabella nominava anche nuove figure che stavano aiutando nella sua causa, come il conte Lodovico da Canossa e il duca di Urbino, ai quali aveva affidato l'incarico di ottenere una riserva per un cardinale di fiducia. La riserva doveva essere per 300 ducati, ma Isabella si sarebbe accontentata anche di 200 o 100 ducati, pur di finalizzare l'accordo con Bonatto per il tanto agognato *Cupido*: «havere il Cupidine suo, secundo conventione facta cum noi, cosa che più non potressimo desiderare. »¹⁶⁹. Emerge qui chiaramente la flessibilità di Isabella nel negoziato, disposta a ridimensionare la somma pur di concludere l'affare. La marchesa dimostrava grande determinazione nel risolvere il problema, cercando di ottenere il rispetto degli accordi precedentemente stabiliti, – «Essendomi presentata occasione de poter far renuntiare ad Alexandro Bonatto [...] benefitii de rendita de cento ducati l'anno, perché el possi et debba donarmi el suo Cupidine antiquo,» –, ed anche il suo potere negoziale, sostenuto da autorità sia religiose sia politiche. È significativo, infatti, che si rivolgesse al cardinale Pallavicini chiedendone l'intervento: «La prego ad

¹⁶⁸ Isabella d'Este al Cardinal Antoniotto Pallavicini – Mantova: 2 gennaio 1505. ASMn, Busta 2994, Libro 17, cc. 54v-55, *ibidem*.

¹⁶⁹ Isabella d'Este a Antonio Magistrello - Mantova: 4 marzo 1505. ASMn, Busta 2994, Libro 17, cc. 75 r-v, *ivi*, p. 166.

interponere ogni sua auctorità col dicto Bonatto, perché se habbi salvo el Cupidine»¹⁷⁰, mostrando quanto fossero importante per lei quella scultura e la reputazione personale. Medesima sollecitazione venne rivolta anche a Guidobaldo da Montefeltro, affinché utilizzasse la sua influenza per fare pressione su Bonatto, nel caso questi si fosse mostrato restio: «Pregola voglii interponere l'auctorità sua che la collatione de l'archidiaconato di Mantua sii facta [...] aciò ch'io anchora venghi compiaciuta del Cupidine»¹⁷¹.

Le manovre diplomatiche per ottenere il *Cupido* sono testimoniate anche dalle lettere di Lodovico Brognolo, intermediario tra la marchesa e le varie figure coinvolte. In una missiva del luglio 1505, infatti, Brognolo scriveva ad Isabella per aggiornarla sui progressi fatti a Roma, verosimilmente destinati a risolvere favorevolmente la vicenda: «nel caso del Cupido ho operato talmente col mezzo solo de monsignore reverendissimo de Santa Praxede che [...] il Cupido serà de vostra signoria»¹⁷². In una lettera a Brognolo del 20 luglio 1505, Isabella esprimeva la propria impazienza per ottenere il *Cupido*, facendo intendere che l'opera aveva assunto per lei un'importanza simbolica. «Non poteressimo fin qui restare più satisfatte da te, havendo inteso che già hai operato tanto che'l Cupido è stato consignato al nostro reverendissimo cardinale de Santa Praxede»¹⁷³ scrisse con gratitudine, ma anche con il desiderio che l'operazione si concludesse al più presto.

Anche il marito di Isabella, Francesco II Gonzaga, intervenne di nuovo nella questione, dimostrando una certa preoccupazione per la difficoltà della trattativa. In una lettera del 7 settembre 1505, esprimeva la sua insoddisfazione per le complicazioni legate alla cessione dell'arcidiaconato in cambio del *Cupido*. «Serressimo ben contenti che ni fosse stato proposto qualche partito più ragionevole e facile di quel che ni scrivi», lamentava¹⁷⁴, riconoscendo però l'importanza di soddisfare il desiderio della consorte, tanto da accettare che la scultura le venisse consegnata. Questo a dimostrazione di come l'opera d'arte fosse

¹⁷⁰ Isabella d'Este al Cardinal Antoniotto Pallavicini - Mantova: 8 giugno 1505. ASMn, Busta 2994, Libro 18, cc. 11v-12, *ivi*, p. 167.

¹⁷¹ Isabella d'Este a Guidobaldo da Montefeltro - Mantova: 8 giugno 1505. ASMn, Busta 2994, Libro 18, c. 10, *ivi*, p. 168.

¹⁷² Ludovico Brognolo a Isabella d'Este - Roma: 8 luglio 1505. ASMn, Busta 856, c. 402, *ivi*, p. 169.

¹⁷³ Isabella d'Este a Ludovico Brognolo - Mantova: 20 luglio 1505. ASMn, Busta 2994, Libro 18, cc. 24r-v, *ibidem*.

¹⁷⁴ Francesco II Gonzaga a Ludovico Brognolo - 9. Gonzaga: 7 settembre 1505. ASMn, Busta 2913, Libro 188, cc. 24v-25v, *ibidem*, p. 170.

diventata un simbolo non solo di prestigio personale per Isabella, ma anche di equilibrio politico.

Dopo lunghe trattative sul prezzo e sulle modalità di pagamento, la statua fu finalmente acquisita nel giugno del 1505.

Quando finalmente arrivò nelle mani di Isabella, venne confermata la sua eccezionale qualità, come testimonia una lettera del celebre scultore Gian Cristoforo Romano del dicembre 1505. «Dico ancora a vostra signoria ene Cupido [...] è cosa eccellente e singulare e potrassi mustrare sicuramente per cosa rara», scriveva Gian Cristoforo, lodando il valore della scultura e sottolineando quanto fosse raro che un'opera di tale bellezza fosse uscita da Roma¹⁷⁵. Il commento dell'artista non solo riconosceva la straordinarietà del *Cupido*, ma anche il ruolo cruciale di Isabella nell'ottenere un oggetto tanto prezioso.

Il 6 febbraio 1506, finalmente Isabella espresse il suo ringraziamento ad Alessandro Bonatto per la consegna della statua. «Et cossì havimo anchor hauto il Cupido, il qual ni è piaciuto non meno di la expectatione nostra»¹⁷⁶ scrisse, evidenziando come l'opera soddisfacesse pienamente le sue aspettative, concetto ribadito anche il giorno seguente in una lettera a Floramonte Brognolo: «Lo Cupido [...] ni è stato di quella satisfactione che la può considerare sapendo quanto tempo et cum quanto appetito havemo instato di haverlo.»¹⁷⁷.

2.7. Gli *Amori* di Isabella

«Cossi poco a poco andremo a fare uno studio»¹⁷⁸: con queste parole, nella lettera del 6 agosto 1506 a Giancristoforo Romano, Isabella dichiarava esplicitamente che la ricerca mirata di pezzi era finalizzata alla costituzione del suo studiolo; il tono sicuro è del tutto coerente se si tiene conto che il *Cupido* all'antica di Michelangelo era entrato nella sua collezione già nel 1502, mentre quello antico dalla famiglia Bonatto, era arrivato qualche mese prima della scrittura della lettera.

¹⁷⁵ Gian Cristoforo Romano a Isabella d'Este - Roma: 1 dicembre 1505. ASMn, Busta, c. 599, *ibidem*.

¹⁷⁶ Isabella d'Este a Alessandro Bonatto - Mantova: 6 Febbraio 1506. ASMn, Busta 2994, Libro 18, c. 67v, *ivi*, p. 171.

¹⁷⁷ Isabella d'Este a Floramonte Brognolo - Mantova: 7 febbraio 1506. ASMn, Busta 2994, libro 18, c. 68, *ibidem*.

¹⁷⁸ Isabella d'Este a Gian Cristoforo Romano, 5 agosto 1506, busta 2994, libro 19, cc. 34-35r, in *ivi*, p. 173.

I due *Amori* furono segnalati con lodi speciali da Leandro Albertini nel 1550 e figurarono poi in modo eminente nelle trattative tra Vincenzo Gonzaga e l'agente di Carlo I, Daniel Nys, nel 1627-1628¹⁷⁹; le vicende successive, però, hanno fatto sì che, a tutt'oggi, di entrambe le sculture si siano perse le tracce.

I due illustri eroti non sembrano essere stati gli unici *Amori* presenti nella collezione di Isabella; sembra, anzi, che la marchesa avesse una certa inclinazione per questo soggetto, sicuramente funzionale al significato allegorico che lo studiolo doveva incarnare.

L'interesse per Cupido, infatti, si era manifestato già dal 1491, quando Niccolò da Correggio dedicò alla marchesa il suo poema narrativo *Psiche*¹⁸⁰ nel quale il dio alato rivestiva un ruolo significativo, e trovò espressione compiuta nei due decenni successivi in cui diverse immagini del dio entrarono nella collezione mantovana.

Già nell'ottobre del 1506, infatti, erano in corso trattative per un terzo *Cupido* antico, “fatto per morto” appartenuto al Cardinale Federico Sanseverino¹⁸¹.

Un'altra statua di *Cupido* adornante una fontana in un giardino di Isabella è menzionata in un verso in latino di Pierio Valeriano¹⁸².

Una ulteriore figura di *Cupido* è segnalata come ornamento *sul coperchio* di un bizzarro calamaio fatto a forma di artiglio di arpia, registrato nell'inventario redatto da Stivini, mentre un altro *Cupido con un arco* (**fig. 18**), probabilmente la figura di Antico ora al Museo del Bargello, appariva su uno scaffale vicino alla finestra successiva della grotta¹⁸³.

Il medesimo soggetto era comunque apprezzato nell'ambiente: era rappresentato, ad esempio, anche nell'iconografia di *Mercurio come maestro di Cupido*, tema adattato

¹⁷⁹ A. Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627 - 28: documenti degli archivi di Mantova e Londra*, Milano, Cogliati Ed., 1913, p. 165

¹⁸⁰ <https://archive.org/details/244CorreggioOpereSi189/page/n69/mode/2up>.

¹⁸¹ Riguardo alle negoziazioni per il putto “fatto per morto”, cfr. Brown, *Per qualche splendore*, pp. 235-239; 242-243.

¹⁸² Piero Valeriano, *Hexametri, odae, et epigrammata* (Vezia: Gioliti, 1550) CI32V: *Cupido Fontanus in hortis illustris. Isabellae Mant. Princ.* “Aqua haec, perenni quae redundat flumine,/ Non est, ut ominare, venis eruta:/ Non fistulatim ductus humor pensilis,/ Non per meatus lymphae subterraneos/ Emissa plumbo prosilit foratili;/ Non spiritali pulsa folle excluditur;/ Sed ex amantum lacrymis, quas improbus/ Pascit Cupido, manat unda lugubris”. Citato in A. Luzio e R. Renier, *La coltura e le relazioni letterarie*: 6 Gruppo dell'Italia centrale, *Giornale storico della letteratura italiana*, 39, 1902, p. 233; *Brown per dare qualche splendore*, p. 37, crede che la fontana fosse nel giardino di Isabella nella sua villa di Porto, poiché, se Valeriano vide la fontana nella sua visita del 1509, non c'era nessun giardino adiacente allo Studiolo o alla Grotta in quella data.

¹⁸³ S. J. Campbell, *The Cabinet of Eros, Renaissance Mythological painting and the Studiolo of Isabella d'Este*, Yale University press, 2004, p. 91.

dall'*Hypnerotomachia Poliphili*, che avrebbe avuto ampia circolazione, ad esempio su una medaglia di Mario Equicola conservata a Washington (inv. n. 1942.9.186 **fig. 19**) – molto simile ad un'altra, forse antecedente, conservata a Vienna (inv. n. KK6067 **fig. 20**)¹⁸⁴ –, ed anche in uno dei due dipinti realizzati da Correggio intorno al 1530 per il conte mantovano Nicola Maffei¹⁸⁵, gentiluomo molto vicino ai Gonzaga (**fig. 22**).

Nella collezione, alcuni oggetti sembrano essere stati collocati in installazioni concepite appositamente, invitando l'osservatore a leggere legami e connessioni reciproche: nella grotta dell'appartamento della Corte Vecchia, infatti, una statuetta in bronzo della *Cleopatra morente* (basata sulla *Arianna* del Belvedere) era posta sotto un busto di *Marco Antonio* e sopra il *Cupido dormiente* di Michelangelo; a destra di *Marco Antonio* si trovava il *Cupido con arco* dell'Antico, e a sinistra una figura di *Pan con un flauto*¹⁸⁶.

La giustapposizione sottolineava il ruolo di Amore negli eventi che avevano portato alla morte di Cleopatra; così la figura di un Cupido che dorme o addirittura esala l'ultimo respiro stava come figura poetica per una passione che termina solo con la morte.

Sembra ragionevole pensare che tali acquisizioni possano aver influenzato anche il soggetto dei dipinti mitologici, così come i temi della produzione letteraria dell'ambiente estense, in un gioco di rimandi e sollecitazioni reciproche¹⁸⁷.

Un interesse per Cupido, associato a Venere, era presente, ad esempio, in entrambi i dipinti di Mantegna per lo studiolo¹⁸⁸ e proprio Cupido appariva in ben cinque delle sette mitologie dello studiolo stesso, quattro delle quali (*Marte e Venere* di Mantegna (**fig. 23**), la *Lotta* di Perugino (**fig. 24**), la *Coronazione* e il *Comus* di Lorenzo Costa (**fig. 25-26**) furono completate o iniziate (o almeno la loro invenzione concepita) nel periodo 1502-1505¹⁸⁹. Degno di nota il fatto che nell'opera di Perugino appena citata, a terra, davanti

¹⁸⁴ La didascalia del pannello espositivo riporta una datazione approssimativa al XV secolo.

¹⁸⁵ Campbell, *The Cabinet of Eros*, nota 23, p. 329.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 329.

¹⁸⁷ D. Gamberini, *Di Cupidi dormienti e altre contraffazioni dall'antico: l'Antologia Planudea come catalizzatore di falsi artistici e ecfrastici rinascimentali*, in «Fucata Vetustas. Prassi e ricezione del falso nella letteratura e nell'arte del rinascimento italiano», a cura di S. Ferrilli, M. Nava, J. Schiesaro, FrancoAngeli s.r.l., Milano 2023, pp. 67-93.

¹⁸⁸ S. Settis, T. Montanari, *Arte. Una storia naturale e civile*, III, Milano, Mondadori Ed., 2019, pp. 288-291.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

alla figura di Diana è rappresentato un Cupido ferito, posto in una posa che richiama sicuramente quella delle illustri statue dello studiolo¹⁹⁰.

Anche gli affreschi di Leonbruno nell'appartamento di Isabella della Corte Vecchia, realizzati intorno al 1520, raffiguravano Amore e Venere – verosimilmente nelle loro manifestazioni celesti e terrestri -: l'affresco sopra il camino (**fig. 27**) rappresenta le due divinità con Vulcano e quello nel fittizio oculo del soffitto mostra un piccolo Cupido paffuto, con anche il suo piccolo arco (**fig. 28**)¹⁹¹.

Degli *Amori* di Isabella, in particolare dei due maggiori, dovette avere contezza, molto probabilmente, pure il già citato Correggio, il quale forse ebbe anche modo di vederli e verosimilmente ispirarsi ad essi per le proprie realizzazioni: nel dipinto di Venere e Cupido che dormono scoperti da un satiro (1527-1528 ca.), presente nella collezione di Nicola Maffei, come si è detto strettamente legato alla corte dei Gonzaga, ad esempio, l'artista raffigurò il piccolo erote nell'iconografia del dormiente che pare riprendere, almeno in via ipotetica, proprio quella degli esemplari scultorei dello studiolo¹⁹² (**fig. 21**). In ogni caso, appare chiaro che Cupido, talora accompagnato a Venere, era un soggetto caratterizzante gli ambienti intorno a Isabella, ma, nell'insieme, i due esemplari tanto agognati, l'uno all'antica e l'altro antico, rivestivano sicuramente un ruolo particolare.

E ad essi fecero riferimento numerosi poeti e letterati del tempo¹⁹³, attestandone la presenza nella corte mantovana¹⁹⁴, e menzionandoli in contesti talora anche solo di tradizione o di maniera, forse ispirandosi e replicando testi antichi riferiti all'originale di Prassitele¹⁹⁵, suggerendone valori impliciti.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ Campbell, *The Cabinet of Eros* pp. 94-95.

¹⁹² *Ivi*, p. 92.

¹⁹³ Cfr. S. Pierguidi, *Orazio Samacchini e il cupido dormiente antico di Isabella d'Este*, in «Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti. Atti e Memorie», Nuova serie, voll. LXXIX – LXXX, 2011-2012, pp. 77-90; N. Cannata Salamone, «*Evidentia in narratione*»: *filologia e storia nell'iconografia del "Cupido" di Michelangelo e della stanza della segnatura*, in *Segni: per Armando Petrucci*, a cura di L. Miglio, P. Supino, Bagatto libri, Roma, 2022, pp. 35-59, pp. 39-41; spunti utili per la possibile interazione tra l'*Eros* antico di Isabella, i testi poetici e la ricaduta sulle successive rielaborazioni del soggetto tra fine XVI e inizio XVII secolo: F. Lucio, *Notes on the "Ekphrasis" of Love asleep*, in *Le Poete face au tabelau. De la Renaissance au Baroque*, a cura di R. Dekoninck, A. Smeesters, Presses universitaires François-Rabelais de Tours-Presses universitaires de Rennes, Tours-Rennes 2018, pp. 25-35; Gamberini, *Di Cupidi dormienti*.

¹⁹⁴ De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano*, p. 42; C. Pidotella, *Cupido di marmo, cupido di bronzo. Nota intorno al materiale dell'Errote antico posseduto da Isabella d'Este*, in «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'università degli Studi di Milano», vol. LIX, I, 2006, pp. 243-250.

¹⁹⁵ Sull'argomento si veda in particolare Gamberini, *Di cupidi dormienti*.

Nel 1502, ad esempio, quando arrivò da Urbino, il *Cupido* di Michelangelo fu accompagnato da due sonetti di Antonio Tebaldeo, presenza abituale alla corte dei Gonzaga, che accennavano all'aspetto del dio alato marmoreo (infante, con la testa appoggiata alla mano nel sonno, apparentemente senza arco né torcia) creando un collegamento con Prassitele, il cui *Cupido* era noto dal racconto di Plinio nella *Naturalis Historia*:

Eiusdem est et Cupido, obiectus a Cicerone Verri ille, propter quem Thespieae visebantur, nunc in Octaviae scholis positus; eiusdem et alter nudus in Pario colonia Propontidis, par Veneri Cnidiae nobilitate et iniuria; adamavit enim Alectas Rhodius atque in eo quoque simile amoris vestigium reliquit.¹⁹⁶

L'aneddoto, riportato anche da Mario Equicola nel suo *Libro de Natura de Amore* dedicato a Isabella (1508 ca.), «Il giovane di Rodi Alchidas, essendo stimolato da una bella statua di Cupido dello stesso scultore, vi lasciò il suo 'segno d'amore'¹⁹⁷», conferiva alla statua, o almeno a una simile, una notorietà molto particolare, al punto da costituire l'archetipo e l'epitome del potere scandaloso dell'arte.

In effetti, i significati sottesi alle rappresentazioni di Cupido (e di Venere) erano molteplici.

Il primo sonetto di Tebaldeo sul *Cupido* di Michelangelo, ad esempio, attribuiva alla statua il valore di dono amoroso, implicante, però, anche una nota violenta: il dono giunse infatti a Isabella da Cesare Borgia, che aveva saccheggiato la statua dal palazzo del Duca di Urbino¹⁹⁸; veniva così richiamata la capacità, propria anche di Eros, di portare turbamento nel mondo con la forza:

Tu me dimandi Amor. Ahi lasso, in quanto
labirinto m'hai posto, e in che aspro scoglio!
Dur mè se'l nego a te, duro sio voglio,

¹⁹⁶ «A Prassitele appartiene anche un Cupido, con il quale Cicerone derise Verre, 'il famoso Cupido per il quale gli uomini visitavano Tespie', e che ora si trova nelle Stanze di Ottavia. A lui appartiene inoltre un altro Cupido, nudo, a Pario, la colonia sul Mare di Marmara, un'opera che eguaglia in fama la Venere di Cnido, così come nel trattamento scandaloso che subì. Infatti Alcetas, un uomo di Rodi, si innamorò di essa e vi lasciò un segno simile della sua passione.» Plinio, *Naturalis Historia*, XXXVI, 22.

¹⁹⁷ L. Ricci, ed. *La redazione manoscritta del "Libro de natura de amore" di Mario Equicola*, Roma, 1999.

¹⁹⁸ Per gli epigrammi vedi Campbell, *The Cabinet of Eros*, nota 28, p. 329.

cara Isabella mia, presumer tanto.
So quanto pò, ché per lui spesso ho pianto,
né mi spaventa tanto il fer suo orgoglio,
quanto che il cielo de quiete spoglio,
et in terra et in mar commovo pianto.
Dorme et è inerme Amor, onde è gran pace.
Sentendo il parlar tuo farasse desto
e harà da gli occhi toi strali, arco e face.
Pur te'l do, che non é ben manifestol
senza gran segni un cor. Qual più verace
segno, che per te farne ogniuno infesto?¹⁹⁹

Il Valentino ed Eros, in questo senso, erano forze capaci di scatenare sconvolgimenti, ed Isabella era colei che comandava e, implicitamente, sottometteva tali forze.

Nel secondo testo del medesimo autore, la fonte del potere di Isabella era rivelata in modo più esplicito: essendo lei a impugnare le armi di Cupido, il suo potere era analogo a quello di Venere, ed erano proprio Venere e Cupido a parlare nei versi:

Perse mio figlio Amor, più giorni fanno,
arco e saette, e da quel tempo a questo
dorme, né pensa che haver l'occhio destro
convien a quei che molti nemici hanno.
Veggio la terra e il mar pronto al suo danno,
l'abyssso e il cielo, ai quali fu crudo e infesto.
Sin qui l'ho conservato e mai non resto
de investigar dove sue arme stanno.
Intendo che le hai tu, però l'invio,
a te. Tu hai figli: se in tal caso duro
pensi agli toi, harai pietà del mio.
Che li sian rese l'arme io non mi curo.
Non se extende in tuo danno il mio desio:
cercho, Isabella, sol che'l sia sicuro.²⁰⁰

¹⁹⁹ Trascrizione in *ivi*, nota 39, p. 330.

²⁰⁰ Trascrizione *ibidem*, nota 40.

Giovanni Aurelio Augurelli, nel suo componimento volto a omaggiare la marchesa, scritto in onore del *Cupido* antico e leggibile in una lettera del 1511, propose invece che fosse Isabella stessa a esercitare una sorta di fascinazione capace di sottomettere persino il dio dell'Amore: era proprio lei, colta nella sua privata serenità, a pacificare coloro che entravano nella sua grotta:

Udendo spesso Amor la chiara fama
Di rara donna, che'n reposto loco
Hor legendo hor pensando dimorava,
Come di rama in rama
Lieto augiellin là dove spera gioco
Al suon chiamato chetamente sale,
Cossí spiegate l'ale
Sopra gli homeri senza strali et arco
Er di facella scarco,
Come solingo a diportar s'andasse,
D'uno in altro superbo, ampio soggiorno
Et regalmente adorno,
Volando al desiato albergo giunse.
Ove sospeso un poco,
Quasi sbagliato dal soverchio lumel
Che se gli sparse intorno,
Poi ritornato in sé l'alto costume
Se diede a contemplar et la belrade
Di lei, che non ha pare,
Et ad udir parole
Pieni di dolci accenti et d'honestate.
Ne meno il cor gli punse
Un pensier come ouivi ad hora ad hora
Di singolari cose
Et doti al mondo rare
Et di virtuti sole
La saggia donna adempie, adorna, enforma
La disiosa mente.
Et le dà delle una diritta norma.
Tal chei chiudendo alquanto gli occhi allhora
Per più pensarvi sotto al mento pose
La pargoletta mano et cossí stasse,

Pensoso en volto anchora,
Ne la sua bella trama
Di varia fila ordita in mantemente,
che tanti dei piacer sorvolse al core.
Nè sonno alcun l'aggrava.
Come, a chil mira, pare,
che spesse Amore
Di dentro veghia e di for par che dorma.²⁰¹

In questi e in altri versi scritti per la marchesa, l'oggetto che lei possedeva veniva presentato quasi come una sineddoche per Isabella stessa. L'immagine, per sua natura sensuale, di Cupido prendeva il suo posto principalmente perché il decoro avrebbe proibito l'identificazione esplicita della marchesa come l'oggetto erotico dei versi del poeta. Tuttavia, il vantaggio di questa sostituzione era ancora più ampio. Il ruolo di Isabella come custode di Cupido insinuava due scenari mitologici molto interessanti: ella possedeva e controllava Cupido o per virtù della sua analogia con Venere, oppure perché personificazione di Diana, dalla castità inaccessibile. Infatti, la definizione ambigua del suo rapporto con Cupido da parte di Tebaldeo e Augurelli le permetteva di essere sia Venere che Diana e le consentiva sia di comandare l'Amore sia di avere il potere di dissipare le perturbazioni dell'Amore stesso.

Il Cupido celebrato, peraltro, era dormiente: questo segnalava che il suo potere era sospeso; per di più era privato delle sue armi, era del tutto disarmato. Tuttavia, Paride da Ceresara, in un suo sonetto in volgare sull'opera di Michelangelo, attingendo abbondantemente all'Antologia Greca, rivendicava la natura illusoria di qualsiasi apparente trionfo sul dio, o di qualsiasi tentativo di privarlo del suo potere; in senso lato, proclamava la futilità di ogni tentativo di reprimere la passione erotica: Cupido cercherà una vendetta feroce contro coloro che cercano di privarlo delle sue armi

Trovai un giorno Amor chera si lasso
Che dormendo pareva che fosse morto
Et io col stral pian pian timido e smorto
Larcho gli furo: e il spezco i'cima a un sasso
Col pianto, e coi sospiri, poi che nel basso

²⁰¹ Trascrizione *ibidem*, nota 41.; cfr. anche Pidotella, *Cupido di marmo*, p. 246, nota 7.

Dil cuor e igliocchi amaramente i porto
Gli spengo il foco e per più mio conforto
A spenachiar costui chino mabasso
Ma dal dolor svegliossi e ritrovando
Larmi sue rotte, atanta offesa, e perse
Si volse al ciel di rabbia lachrymando
E da sue luce rigide e perverse
Si trasse il velo, et e me corse e quando
Con quel mi strinse, alhor lui gliocchi aperse.²⁰²

Ancora sull'*Amore dormiente*, quello antico, ritenuto prassitelico, scrisse Baldassarre Castiglione nel suo carme *In Cupidinem Praxitelis* (1505)

Hic Amor Herculea sopitus pelle quiescit:
Pulvinum capiti subdita clava facit.
Has nunc exuvias praefert, magno Hercule victo:
Pro pelle et clava nunc gerit ille colum.
At puerum Veneris somno et sudore madentem
Praxiteles Parium transtulit in lapidem.
Tu vero, hospes, abi, aut leni dic verba susurro,
Ne somnum excussum forte queratur Amor.
Ille quidem abiecitque facem, abiecitque pharetram.
Pro face, pro pharetra, clava timenda tibi est²⁰³.

Altrettando fece Niccolò dell'Arco, noto per essere «un provetto imitatore “alla maniera antica” degli epigrammi ecfrastici della *Planudea*»²⁰⁴: per quanto i suoi versi riecheggiassero gli stilemi della poesia classica, anche in relazione allo specifico tema del Cupido dormiente, egli dichiarava esplicitamente la proprietà della statua già nel titolo della sua opera, *De Cupidine dormiente, apud illustrissimam labellam M. Mantuae*.

Tu puerum vexare cave, Cytherea, protervum,
Dum carpit somnus lumine languidolo
At vos secure interea requiescite, amante,

²⁰² Trascrizione Campbell, *The Cabinet of Eros*, nota 42.

²⁰³ Trascrizione *ibidem*, nota 43; cfr. anche Gamberini, *Di cupidi dormienti*, p. 79 e Appendice n. 16.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 83.

Deposita fessus dum face dormit Amor²⁰⁵.

Anche Ippolito Capilupi, nel suo *Cupidinis statuam dormientem*, che richiama in più punti testi antichi, parla del Cupido e del suo potere: con la pelle di leone strappata dalle spalle di Ercole, il vittorioso Cupido lascia che il suo corpo affondi nel sonno; e sorride dolcemente, e, esaltato dai trofei primari, ora pensa che tutto sia sotto i suoi piedi:

Herculis ex humeris erepta pelle leonis,
Declinat somno lumina victor Amor.
Dulceque subridet, spoliisque elaturs opimis,
Omnia iam pedibus supposuisse putat.
At procul eventura videns moestissima mater,
Queaeque puer secum mente volutat, ait:
Falleris, adveniet tempus, cum tecta subibis,
Caesaris, et nulli iura superba dabis. Despicient pueri, spernent tua iussa puellae,
Custus in illorum corde vigebit amor²⁰⁶.

Per il poeta carmelitano Baptista Mantuanus, che compose il testo latino più lungo sulla statua di Isabella, il leggendario potere della statua è nulla di meno che il potere ingannatore e idolatrante di Eros. Qui, Isabella è più esplicitamente presente come la "custode" dell'*Erote* prassitelico, ma è anche implicitamente soggetta a rischio dai pericoli e dalle ingannevoli potenze sia di Cupido che dell'arte stessa.

Il frate scrive come se la statua fosse una metamorfosi letterale del dio, che abita un'opera d'arte pagana. In una finale inversione del motivo di Cupido che abita la statua, il suo stato pietrificato non significa solo la sua presenza nascosta, ma la sua paralisi; è una sorta di morte:

Progenies Veneris tanta puer inclyte fama
Qui vehis in celebram divos hominesque triumphum
Quis tibi tam similes potuit de marmore vultus
Ducere? Praxiteles laudem non audeat istam
Usurpare: Myron tantum non speret honorem.

²⁰⁵ Trascrizione in Campbell, *The Cabinet of Eros*, nota 44, p. 331; cfr. anche Gamberini, *Di cupidi dormienti*, p. 82 e Appendice n. 18.

²⁰⁶ Trascrizione in Campbell, *The Cabinet of Eros*, nota 45; cfr. anche Gamberini, *Di cupidi dormienti*, pp. 79-80, Appendice 14.

Mentor abi: Polyclete sile, si Mulciber istud
 Fortassis dicatur opus cudisse, fatendum est.
 Nam divinum opus est. Aliam tamen auguror artem
 Esse sub his membris: aliud portendit imago haec.
 Sicut in Ascanium prolemque Aeneida quondam.
 Transiit, ut sanctae fraudes inferret Elisae:
 Sic mihi credite modo caste marmor, caste mihi credite Nymphae,
 Transformavit in hoc, fraus heic: lapis iste Cupido est:
 Heic latet, atque dolos iterum meditatur Elisae:
 Sed frustra conatur, habet praecordia curis
 Irretita aliis: habitat sub pectore sacro
 Illius ingenium faciens Tritonia Pallas,
 Vestaque et aeternum custoditura pudorem
 Cynthia cum Musis, ad quas intrare Cupido
 Nec noctu nec luce potest vigilatque cubatque.
 Frustra igitur somnos hngis, puer improbe, frustra
 Hos insane dolos haec in penetralia portas
 Tu Troianus equus: de quo Auxere Sinonis
 Insidiae, fallendi artes, incendia, caedes,
 Mille ignominiae species, regumque ruinae
 Regnorum excidia, et populorum atrocia damna
 Sic ruit Aegisthus tandem: sic tradidit hosti
 Scylla patrem. Moriens Aegeus dat nomina Ponto.
 Sic patriam Medea fugit: sic maximus armis
 Occidit Alcides: Priamus truncatur ad aras.
 Sic Ariadna subit manes non sidera: Dido
 Uritur, incenditque suos incensa Penates.
 Lesbia dementit vates: ardoribus illis
 Quaerere Leucadiae medicamina cogitat undae.
 Bella gerunt Grai, Phrygios et Pergama vexant.
 Vexat amor Graios: Agamemnona torquet. Achilles,
 Mater ut extinctam sobolem, Briseida plorat,
 Lachrymat, atque gemit: positus absconditur armis.
 Ille ingens animus, quem non exterruit Hector,
 Non Asiae totius opes, non mille phalanges,
 Concidit, atque sui oblitus vilescit piceis natat inflatum amando.
 Quis Aquilonibus acquor
 Naufragus iratis inter delphines in undis?
 Est Leander: amor iuvenem sic ire coegit.

Phyllida fecit amor vitam finire dolendo.
Abfacinus crudele, puer saevissimne quare
Usque? adeo insanire facis mortalia corda?
Byblidis et Myrhae furias devovit Olympus,
Admirans tantam hanc genus incurrere labem,
Et homines humanum tanto sordere veneno.
Pasiphaen risit Pluto, Proserpina risit,
Risit et Alecto, manes risere profundi.
Non risit Rhadamantus opus tam infame: videndo
Quaerebat Veneri secum tormenta nefandae.
Dedecus hoc auferte viri, prohibite puellae
Hoc immane scelus: neu vos ea rosida fallant
Ora: faces, arcus, pinnas, levibusque pharetram
Horrentem iaculis, hostilia signa videte.
Esto puer talis semper, teneatque sepultum
Te sopor aeternus, iaceasque in marmore semper²⁰⁷.

Nel testo si afferma con decisione che possedere un'opera simile costituisce un rischio per Isabella, confrontata con l'Elissa (Didone) virgiliana: per quanto ella sia una "nuova Didone protetta dalla sua castità", il carmelitano avverte dunque la marchesa affinché non ceda (come Didone o Saffo o, peggio, come Pasifae) ai tranelli di Eros, più potente attraverso le arti del travestimento e della simulazione.

L'insieme dei versi scritti sull'argomento, con diverse ispirazioni, diversi intenti e diversa conoscenza degli oggetti celebrati, fornisce in ogni caso chiara testimonianza dell'ampia risonanza culturale rivestita, dell'interesse suscitato nel contesto culturale di riferimento e dell'assoluta importanza attribuita dai contemporanei alle opere che qualificavano in modo speciale la collezione di Isabella.

²⁰⁷ Trascrizione Campbell, *The Cabinet of Eros*, nota 46.

2.8. Un *Amore* antico: l'autenticazione attraverso l'analisi iconografica desunta dalle fonti

Fino al momento del suo arrivo alla corte di Isabella, il *Cupido* ottenuto dalla famiglia Bonatto è descritto dalle fonti contemporanee solo in modo molto sommario; oltre all'apprezzamento per la qualità dell'opera, in realtà l'unica qualificazione certa è la sua antichità.

È solo una volta entrato nella collezione della dama, che il *Cupido* diventa oggetto di interesse iconografico e viene presentato con le caratteristiche essenziali che lo pongono come corrispettivo dell'opera di Michelangelo, con la quale non poteva essere certo essere confuso dal momento che la modernità della scultura michelangiolesca era ampiamente nota già da almeno un decennio.

A partire dal 1505-1506, come si è visto, diversi autori descrivono l'opera antica come un *Cupido dormiente*, precisandone alcune peculiarità. È quindi ora opportuno analizzare queste testimonianze, per cercare di individuarne, per quanto possibile, le fattezze ed, eventualmente, la paternità, tenendo comunque conto dei limiti intrinseci di fonti condizionate esse stesse dalla memoria dell'antico.

L'attestazione più importante è quella dell'umanista Mario Equicola che, intorno al 1506-1508, nel quarto libro del *De Natura de Amore*, scrisse:

In aurata cuna dorme sopra una pelle di leone, nudo, colla face alla sinistra, dietro alle spalle col' arco et pharetra, alato pucto marmoreo Cupido [.....] Questo dunque esser quel thespiense di Praxitele non dubito [...]. Ne conferma in questa opinione la excellentia del'opera, et lo nome del'auctore nella bocca del leone.

Equicola forniva così una serie di dati assolutamente significativi: innanzitutto definiva il materiale dell'opera, il marmo; in secondo luogo indicava il tipo iconografico, il *Cupido dormiente*; a seguire, poi, avanzava l'attribuzione ad un nome illustre, l'artista greco Prassitele, subito unanimemente accettata dall'intera comunità di dotti e eruditi contemporanei.

Da qui in poi, infatti, il *Cupido* Bonatto venne ritenuto l'originale prassitelico, e così venne menzionato e descritto dalle fonti più varie.

Seguendo, almeno per ora, questa linea, è possibile ricavare diverse informazioni sull'aspetto dell'opera.

Per prima cosa, è importante definire il materiale che, poiché il soggetto è stato rappresentato nel tempo in modi, schemi, dimensioni e materiali differenti, non può essere dato per scontato²⁰⁸.

Già Equicola aveva indicato l'opera come marmorea.

Nella già menzionata lettera di Giovanni Aurelio Augurelli, a Girolamo Avogadro, datata 7 aprile 1511, si possono leggere sia le parole di contestualizzazione sia il componimento poetico scritto in onore del *Cupido* antico, «un certo Cupidine di marmo, che dorme con la mano sotto il mento nello studio della Excellentissima Madonna Marchesana, opera antiqua sommamente bella»:

Ne i giorni passati fui salutato da parte de la M.V. per messer Jacomo del Reverendissimo monsignor nostro di Terviso et oltra esso mi disse alcuna cosa da voi, tra l'altre che avereste piacere, et me ne pregavi, ch'io facesse qualche cosa che a me paresse certa, un certo Cupidine di marmo, che dorme con la mano sotto il mento nello studio della Excellentissima Madonna Marchesana, opera antiqua sommamente bella. Io che volentera mi adopro in ogni cosa chio conosco esservi grata, et tanto più quanto che la sia degna di laude, ho composto una canzonetta la qual vi mando qui inclusa, et benché ella sia da messer Tryphone tenuta per da molto et similmente da doi o tre altri nostri amici di iudicio sodo et intero, niente di meno io non so quel ch'io ne senta, essendo anchora quasi in sul componerla, come chi su l'opra si perde di iudicio preso da l'amor; ho dato perho più volte del martello su questa incudine et questo posso solamente dir, che le habia messo del pensiero molto et diligentia con assai di emendatione. Voi ne farete il iudicio et quanto vi parerà la farete degna de la somma et eccellente udiencia per chi mi avete imposto di componerla; et aciò che la vi sia più agevolea lo 'ntendere, vi dirò brevemente il suo intendimento. Sì come un uccellino chiamato di lunge dal fischio se ne viene allegro di rama in rama a loco dove il spera d'avere alcun gioco, cossi Amore sentendo la tama d'una rara donna, che'n loco repostato studiando faceva dimora, di albergo in albergo se condusse nel bel studio a diportarse, ove ritrovando chi di bellezza et di parole et di virtù adorna gli dette che pensare, se mise tanto oltra nel pensiero che, per meglio pensare, chiuse alquanto gli occhi et posesse sotto al mento la mano, et in tal modo se rimase et cossi anchora si sta, né dorme ma pensa. La vedrete dentro da per voi alcune rispondenze et in somma di sentenza le tre vie de lo Amor per le quali egli entra, como sapete, per gli occhi, per lorechie et per il pensiero; et ho facto quanto è stato in me di

²⁰⁸ Nello specifico anche C. Pidotella, *Cupido di marmo, cupido di bronzo*, p. 245, che riporta le parole di ringraziamento di Isabella ad Alessandro Bonatto.

dimonstrar una singolare et excellentissima madonna adornata di quelle tre beleze, oltre le quali non gli ne è alcuna altra più, a la Excellentia de la quale vi degnerete, se la preghiera mia non superba, di commendarmi et farmile, ovunque io mi trovi, promptissimo benché picoleto servitore.

Canzone de Zoan Aurelio Augurelli

Udendo spesso Amor la chiara fama

Di rara donna, che'n reposto loco

Hor legendo hor pensando dimorava,

Come di rama in rama

Lieto augiellin là dove spera gioco

Al suon chiamato chetamente sale,

Cossi spiegate l'ale

Sopra gli homeri senza strali et arco

Et di facella scarco

Come solingo a diportar s'andasse,

D'uno in altro superbo ampio soggiorno

Et regalmente adorno,

Volando, al desiato albergo giunse.

O ve sospeso un poco,

Quasi abagliato dal soverchio lume

Che se gli sparse intorno,

Poi ritornato in sé l'alto costume

Se diede a contemplar et la beltade

Di lei, che non ha pare,

Et ad udire parole

Piene di dolci accenti et d'honestate.

Né meno il cor gli punse

Un pensier come quivi ad hora ad hora

Di singolari cose

Et doti al mondo rare

Et di virtuti sole

La saggia donna adempie, adorna, enforma

La disiosa mente,

Et le dà d'elle una diritta norma.

Tal ch'ei chiudendo alquanto gli occhi alhora

Per più pensarvi sotto al mento pose

La pargoletta mano et cossi stasse,

Pensoso en volto anchora,

Ne la sua bella trama
Di varie fila ordita in mantenente,
Che tanti dei piacer sorvolse al core.
Né sonno alcun l'aggrava,
Come, a chil mira, pare,
Che spesse volte Amore
Di dentro veghia et di for par che dorma²⁰⁹.

Il *Cupido*, chiaramente definito «antiquo», era dunque di materiale marmoreo, aveva gli occhi chiusi ed aveva una mano posta sotto al mento.

A prima vista, l'indicazione di occhi chiusi e mano sotto al mento potrebbe sembrare rimandare al *Cupido dormiente* di Michelangelo, che, come si è detto, la marchesa acquistò nel 1502 e che, inizialmente, era stato venduto a Roma come opera antica. Come si è accennato, però, il fatto che l'*Erote* michelangiolesco venisse riconosciuto pubblicamente come opera moderna già nel 1496²¹⁰, fa sì che il «Cupidine di marmo» «antiquo» citato da Augurelli nel 1511 non possa che essere identificato proprio con quello proveniente dalla collezione Bonatto, che sarebbe quindi una scultura marmorea dalla postura per certi tratti simile a quella moderna.

Anche un altro componimento poetico di poco successivo, datato al 1520, l'opera di Evangelista Maddaleni de' Capodiferro, nel primo verso menzionava il *Cupido* antico di Isabella definendolo, appunto, marmoreo: «Mantua marmoreum Romae subtraxit Amorem: / Aedibus is fessus dormit, Elisa, tuis. [...]»²¹¹.

Verosimilmente riconducibili all'*Erote* antico sono anche i dieci distici di Bernardino Rota, che insisteva ancora sulla natura marmorea della scultura prassitelica:

DE AMORE MARMOREO DORMIENTE.

Captanti somnum ne credas hospes Amori,

Cum dormit, magis est ad tua damna vigil.

DE EODEM.

Quid si marmoreus? Quis si super arma recumbit?

Idem marmoreus, idem et inermis Amor.

²⁰⁹ Data la valenza del testo, si è preferito riportarlo nuovamente. Trascrizione Campbell, *The Cabinet of Eros*, nota 41.; cfr. anche Pidotella, *Cupido di marmo*, p. 246, nota 7.

²¹⁰ Bettinardi, *Il Cupido dormiente*, pp. 31-43.

²¹¹ Pidotella, *Cupido di marmo*, pp. 246-247.

DE EODEM.

Ne credas puero, simulans nam claudit ocellos;
Nulla fides puero, si sapis ipse cave.

DE EODEM.

Dormiat aeternum, ne cures rumpere somnum:
Experrectus agit fortius arma puer.

DE EODEM.

Somniat assuetas caedes, rixasque, dolosque:
Cum dormit malus est, cum vigilatque malus.

DE EODEM.

Iactat adhuc flammas, letales dirigit ictus,
Dum parvo incisus marmore dormit Amor.

DE EODEM.

Si tu iterum tractes, dices, ita spirat imago,
«An ne anima est marmor? Marmor an est anima?»

DE EODEM.

Hunc credam potumque merum, pastumque papaver,
Cum tuba nec somnos excitet ulla suos.

DE EODEM.

Quantumvis stertat, quantumvis lumina claudat,
Non credam, iuret tela, facesque licet.

DE EODEM.

Ad gemitum dormitat Amor: lamenta, querelae
Sunt illi cantus, sunt gemitus citharae.

DE EODEM.

Pelle puer muscam, quae tentat rumpere somnum:
Cum requiescit Amor, tunc requiescit amans.

DE EODEM.

Lassus Amor dormit, ventos agitare flabello
Ne pigeat: pugnae membra labore calent.

DE EODEM.

Carpe iter o tacitus, leviter vestigia tende,
Poeniteat, si te sentiat ipse puer.

DE EODEM.

Surge Amor en medium Titan conscendit Olympum:
Laus est pervigilem surgere ad arma ducem.

DE EODEM.

Dormit Amor? Dormit, somnum ne rumpere tentes:
Pertimuit vigilem fingere Praxiteles.

DE EODEM.

«Marmora quando animat, dormire et marmora cogit
Uni Praxiteli cedimus», inquit Amor.

DE EODEM.

«Nescio, Praxiteles dixit, num spiritus hoc sit
Marmoreus, num quod fingo animata silex».²¹²

Infine, il già citato testo di Baldassarre Castiglione²¹³, riportava: «Praxiteles Parium transtulit in lapidem.», precisando il marmo come pario.

Questi componimenti, concordi e coerenti tra loro, fanno ben riflettere: non vi è motivo di dubitare che il Cupido antico di Isabella fosse di marmo, in particolare marmo bianco, così come quello michelangiolesco.

Chiarito il primo punto, si può poi tentare di meglio precisare l'iconografia del *Cupido* antico di Isabella, così come viene citato dalle fonti.

Si è già considerata, sia pure parzialmente, la testimonianza di Equicola, che descriveva il *Cupido* come un “pucto”, nudo, alato e dormiente.

In aurata cuna dorme sopra una pelle di liono, nudo, colla face alla sinistra, dietro alle spalle col' arco et pharetra, alato pucto marmoreo Cupido. Di statua tanta quanta verisimilmente è un mortale di mesi deceocto, carnoso alquanto [...]. Questo dunque esser quel thespiense di Praxitele non dubito [...]. Ne conferma in questa opinione la excellentia del'opera, et lo nome del'auctore nella bocca del liono.

Si trattava quindi di un «pucto», «un mortale di mesi deceocto, carnoso alquanto», ovvero un bambino di meno di due anni, piuttosto paffuto e dalle forme morbide.

Il tipo, per quanto lontano dall'adolescente del probabile originale prassitelico, come almeno si è venuto a definire *supra*²¹⁴, e distante anche dall'esemplare michelangiolesco che Condivi descriveva come un bambino di sei o sette anni²¹⁵, era senz'altro noto, diffusamente attestato dagli eroti dormienti ellenistici, romani ed anche quattrocenteschi.

²¹² Pidotella, *Cupido di marmo*, pp. 247-249.

²¹³ Campbell, *The Cabinet of Eros*, nota 43, pp. 330-331; cfr. anche Gamberini, *Di cupidi dormienti*, p. 79 e Appendice n. 16.

²¹⁴ Cfr. Cap. 2.4.

²¹⁵ A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Trasone*, a cura di G. Nencioni, Firenze, S.P.E.S. Ed., 1998 (1^a ed. Roma, Antonio Blado Stampatore, 1553), p. 17.

L'umanista, però, forniva altre informazioni fondamentali: vi erano la fiaccola a sinistra ed arco e faretra dietro alle spalle e fungeva da giaciglio una pelle di leone. Come si è detto, nessuno di questi dettagli era mai stato menzionato nelle fonti prima che la scultura giungesse a Mantova; il dettaglio della leontè e degli altri elementi, peraltro, non doveva colpire particolarmente, in quanto – sebbene assente nelle testimonianze relative al tipo prassitelico, concentrate sullo stato di quiete del dio e sulla sua non pericolosità per gli uomini –, l'associazione di Eros con gli attributi erculei doveva probabilmente rientrare nell'iconografia tardo ellenistica e romana, ben nota attraverso i numerosi esemplari circolanti sul mercato; a questo proposito vale la pena ricordare che lo stesso Lisippo, dopo Prassitele, aveva realizzato un'opera in cui Eros aveva clava e leontè, poi attestate in diversi esempi non solo nella scultura, ma anche nella pittura e nella glittica di piena età ellenistica e poi romano-imperiale²¹⁶.

La presenza della leontè è sottolineata anche nel già analizzato testo di Baldassarre Castiglione: «Hic Amor Herculea sopitus pelle quiescit / Pulvinum capiti subdita clava facit.».

L'insieme degli attributi di Ercole, in ogni caso, doveva risultare quasi scontato se gli autori del *Dictionum Graecarum thesaurus*, nel 1510, menzionavano la statua prassitelica, verosimilmente non vista in presa diretta, aggiungendo a quanto descritto da Equicola anche una clava, forse confusa con la fiaccola stessa: «dormitante in Nemei leonis pelle, face extinta, arcu et pharetra ac clava Herculea post terga positus»²¹⁷.

Un'ulteriore testimonianza è quella di Stefano Pighius²¹⁸, che vide l'opera nel 1574 e la descrisse dotata di pelle di leone, fiaccola e faretra dietro le spalle: «Cupido aureus leonis exuvio indormiens seposita facula, sine arcua ac pharetra a terga rejecta», confermando quanto indicato negli inventari gonzagheschi del 1542 e 1627.

Questo, dunque, è ciò che si riesce a ricavare dall'analisi delle fonti²¹⁹.

L'opera però, così come l'esemplare michelangiolesco che la accompagnava, è oggi, perduta.

²¹⁶ E. Pellegrini, *Eros nella Grecia arcaica e classica*, p. 484.

²¹⁷ Pierguidi, *Orazio Samacchini e il cupido dormiente antico di Isabella d'Este*, p. 83.

²¹⁸ Oppure a Ulisse Aldrovandi: cfr. Pierguidi, *Orazio Samacchini e il cupido dormiente antico di Isabella d'Este*, pp. 83-84; Pidotella, *Cupido di marmo, cupido di bronzo*, p. 244.

²¹⁹ Non si ritiene di considerare qui come sicuramente attendibili tutte le descrizioni dei testi poetici sopra menzionate, in quanto non sempre conseguenti a visione diretta e spesso modellate su quanto noto dalle fonti antiche sull'*Eros* di Prassitele.

Infatti, dopo la morte di Francesco Gonzaga del 1519, i due *Cupidi* vennero trasferiti, insieme agli altri tesori della Marchesa, nei nuovi alloggi nella Corte Vecchia²²⁰, ed entrambi furono elencati in un inventario redatto poco dopo la morte della nobildonna, nel 1539:

E più, un Cupido che dorme sopra una pelle di leone fatto da Prassitele, posto in un armario da un de' lati della finestra alla sinistra.

E più, un altro Cupido che dorme, di marmo da carrara, fatto de mano de Michel'Agnolo fiorentino, posto dall'altra banda della finestra in un armario²²¹.

La testimonianza conferma innanzitutto che i due eroti avevano medesimo tipo iconografico (se mai, nella ridda di versi e riferimenti da parte dei contemporanei, si fosse insinuato il dubbio di una sovrapposizione e confusione di dati), ed assicura poi che l'Eros antico ritenuto prassitelico era adagiato su una pelle di leone.

Il soggetto iconografico deve essere stato poi particolarmente apprezzato, in quanto, nel corso del tempo, nella raccolta gli esemplari aumentano.

In un inventario gonzaghesco del 1627, infatti, sono descritti ben quattro *Cupidi*, purtroppo difficilmente identificabili, corredati però delle rispettive stime²²²:

Un amorino che dorme sopra una pelle de lione 8 S (L 48).

Un amorino piccolino che dorme sopra un sasso con due papaveri in mano 5 S (L30).

Un amorino che dorme sopra un sasso 20 S (L120).

Un altro amorino che dorme sopra una pelle di lione con un funerale in mano 25 S (L150).

La collezione Gonzaga iniziò poi a disperdersi negli anni Venti del Seicento, ed anche il *Cupido* antico subì questo destino. La raccolta, infatti, già nota a livello internazionale, fu oggetto di interesse da parte di diversi collezionisti illustri, ma un ruolo significativo

²²⁰ O. Kolsky, *An Unnoticed Description of Isabella d'Este's Grotta*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. 52, 1989, pp. 232-235 con bibliografia precedente.

²²¹ Hirst, Dunkerton, *Michelangelo giovane*, p. 22 e nota 37 p. 28 con rimando a A. Venturi, *Il Cupido dormiente di Michelangelo*, in «Archivio storico dell'arte», II, 1888, p.7 e S. Ferino Pagden *et alii*, *La prima donna del mondo: Isabella d'Este: furstin und mazenatin der Renaissance*, Wien, Kunsthistorisches Museum, 1994, pp. 282-283.

²²² Hirst, Dunkerton, *Michelangelo giovane*, p. 23 e nota 38 p. 28 con rimando a Venturi, *Il Cupido dormiente di Michelangelo*, p. 7; Campbell, *The Cupid by Michelangelo and Prassiteles*, p. 92; Pierguidi, *Orazio Samacchini e il cupido dormiente antico*, pp. 78-79 propone di riconoscere in due dei manufatti dell'inventario due specifiche sculture, giunte a Mantova in circostanze diverse, delle quali riporta ampi dati.

venne svolto da Daniel Nys, uno degli agenti al servizio di Carlo I d’Inghilterra, che in tempi rapidi, ancora alla fine degli anni Venti, provvide ad acquisire alcune opere²²³. Successivamente, in una lettera scritta da Venezia il 13 giugno 1631 a Thomas Cary, Nys informò che entro breve tempo avrebbe spedito in Inghilterra alcuni pezzi di scultura eccezionali provenienti dalla collezione Gonzaga, tra i quali una Venere inginocchiata e tre *Cupidi*: «un enfant, Michiel Angelo Bonarota; un enfant, Sansovin; un enfant de Prasilte. Ce trois enfants n’ont pris et sont le plus rares choses qu’avoit le ducq»²²⁴. Daniel Nys quindi menzionava tre splendidi *Cupidi* appartenuti alla Collezione Gonzaga, dei quali precisava anche gli autori: Prassitele, Michelangelo e Sansovino (su quest’ultima attribuzione sono stati espressi forti dubbi, chiamando in campo forse la volontà di dare una paternità illustre anche al terzo esemplare²²⁵).

Ora, le tre sculture sono state identificate con quelle rappresentate in un foglio di disegni conservato nella Royal Library di Windsor, nel quale sono in effetti riprodotti – sia pure in modo sommario - tre diversi tipi del medesimo soggetto, insieme ad uno del tutto differente²²⁶. L’ipotesi sembra essere suffragata dall’indicazione data dallo stesso Nys, in una lettera precedente, datata al febbraio 1629 e indirizzata a Lord Dorchester, che avrebbe inviato in Inghilterra alcuni disegni delle sculture Gonzaga disponibili per l’acquisto²²⁷.

Nel disegno in questione (**fig. 29**) i tre eroti si differenziano per alcuni dettagli; il *Cupido* che più si avvicina alle descrizioni moderne della scultura di Isabella, per quanto con qualche imprecisione, – pelle di leone, clava, faretra sulle spalle e assenza dell’arco – è quello identificato con il numero 30; ciò sarebbe coerente anche con l’ipotesi per cui il

²²³ Sull’invio di collaboratori in Italia per reperire opere d’arte, *in primis* quadri, da parte di Carlo I ed in particolare sull’operato, non proprio lineare né trasparente, di Daniel Nys, cfr. Norton, *The Lost Sleeping Cupid of Michelangelo*, pp. 253-254. Per la specifica contrattazione relativa ai *Cupidi* da parte di Nys: Brown, *Lo insaciabile desiderio nostro de cose antique*, p. 332.

²²⁴ A. Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all’Inghilterra nel 1627 - 28: documenti degli archivi di Mantova e Londra*, Milano, Cogliati Ed., 1913, p. 165; Norton, *The Lost Sleeping Cupid of Michelangelo*, p. 79.

²²⁵ Pierguidi, *Orazio Samacchini e il cupido dormiente antico*, pp. 81-82, con ampia argomentazione.

²²⁶ Il disegno si trova nell’album “Drawings of Statues and Busts that were in the Palace at Whitehall before it was burnt” e il foglio in questione è il n. 8914. Il disegno è riprodotto più volte, ma una prima considerazione efficace è in Norton, *The Lost Sleeping Cupid of Michelangelo*, pp. 255. Hirst, Dunkerton, *Michelangelo giovane*, nota 41 p. 28 precisa che l’origine della carta sembra essere francese, e questo ben si adatta alla nazionalità francese di Nys.

²²⁷ «Et con primo corriero mandarò li disegni delle statue», in Luzio, *La Galleria dei Gonzaga*, p. 160, utilizzato ampiamente anche da Hirst, Dunkerton, *Michelangelo giovane*, 1997.

numero 28 potrebbe corrispondere alla statua michelangiotesca²²⁸ ed il numero 29, quindi, riprodurrebbe quella di Sansovino.

Per la precisa corrispondenza iconografica, si propone qui di identificare tale opera nella scultura conservata (**fig. 30**) a Torino (Musei Reali, Galleria archeologica, inv. n. 288) per la quale il piccolo erote si trova disteso con gli arti inferiori incrociati con la caviglia sinistra sotto il ginocchio destro, l'arco posato sul bordo della base di marmo, subito prima della zampa del leone che spunta poco oltre il ginocchio destro e la clava davanti al petto; il putto dorme con il braccio destro lasciato ricadere davanti al petto e la mano sfiora la clava, mentre il braccio sinistro è piegato in modo tale da appoggiare la testa sul polso (con il mantello che fa a mo' di cuscino sotto la guancia); sulla testa, come cappuccio, la testa del leone, con le due zampe anteriori che si incrociano davanti al petto; le ali, una distesa al di sotto del corpo e l'altra a riposo dietro la schiena²²⁹.

Questo significherebbe che, stando alla testimonianza iconografica del disegno, avvalorata dalle descrizioni desunte dalle fonti coeve, il *Cupido* antico posseduto da Isabella doveva essere proprio un bambino di quasi due anni, paffuto e grassottello, dormiente disteso su una pelle di leone, con un braccio ad attraversare il petto e l'altro piegato sotto il mento – questo almeno stando alla esplicita fonte letteraria, da cui il disegno potrebbe discostarsi per una eventuale frattura dell'arto, segnata graficamente, verosimilmente restaurato in posizione anomala come mostrerebbe anche la posizione incoerente della mano –; alla sua sinistra una fiaccola, sulle spalle le ali e dietro di lui arco e faretra²³⁰.

Quanto si è venuto delineando sulla base delle analisi delle testimonianze coeve, è un'immagine ben diversa dal modello prassitelico desunto dalle fonti antiche, ovvero un ragazzino atletico, dalle grandi ali riposte sulla schiena, che dorme su un masso, senza gli attributi caratteristici.

L'*Amore* antico di Isabella, dunque, non era l'originale di Prassitele.

²²⁸ L'ipotesi è stata discussa e sostenuta dalla scrivente in M. S. Bettinardi, *Il Cupido dormiente*, pp. 52-55.

²²⁹ A tal proposito, in *Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di A.M. Brava, E. Pagella, Genova, Sagep Ed., 2016, pp. 228-229 l'*Eros* torinese (cat. n. 132) in marmo lunense, ha ricevuto diverse ipotesi attributive e di provenienza, ma l'unica notizia certa è che entra nelle collezioni Savoia intorno al XVII secolo. Anche la provenienza incerta potrebbe avvalorare l'ipotesi che si tratti del terzo *Cupido* di Isabella.

²³⁰ Secondo Equicola, inoltre, la statua doveva essere stata posta in una culla dorata, della quale, però non vi è altra menzione.

Eppure Mario Equicola scriveva il contrario: «Questo dunque esser quel thespiense di Praxitele non dubito [...]. Ne conferma in questa opinione la excellentia del'opera, et lo nome del'auctore nella bocca del liono.»

Con la citazione dell'*Erote* thespiense di Prassitele, Equicola sfoggiava le proprie conoscenze riguardo l'antico, ben inserendosi nel dotto contesto di eruditi e umanisti che animavano la vita culturale della corte estense. Si sa, però, che le conoscenze degli umanisti riguardo a ciò che l'antico era e rappresentava, erano filtrate dall'idea che loro stessi dell'antico avevano creato. Prassitele, così come Fidia o Policeto, erano essenzialmente grandi nomi, evocazione di artisti di cui, però, non si conoscevano direttamente le opere reali. Un'attribuzione all'antico maestro poteva, quindi, anche essere arbitraria, per quanto volta a riconoscere l'eccellenza dell'opera considerata²³¹.

Equicola però avvalorava l'attribuzione testimoniando un dettaglio che, oggi, risulta completamente fuori luogo: la firma dell'artista.

Nell'antico, come si è già ampiamente dibattuto²³², la concezione stessa dell'artista e della sua opera stesso era ben lontana da quella della personalità di spicco, culturalmente ed anche socialmente illustre propria dell'artista rinascimentale. Dei grandi maestri antichi, infatti, vi sono poche testimonianze di nomi, desunte la maggior parte delle volte da fonti indirette, pagamenti, epigrafi, lettere²³³ e, comunque, non certo per mezzo di firme apposte direttamente sulle sculture²³⁴.

Come va interpretata, dunque, questa situazione? Tutto questo cosa può significare?

In un contesto di ricerca assidua e insistente di originali antichi integri da parte dei nobili collezionisti, in costanza di poche modalità di analisi e di conferma dell'autenticità delle opere, non è impossibile pensare che sia stata elaborata qualche contraffazione, anche di un nome importante come quello di Prassitele.

²³¹ Cfr. L. Beschi, *La scoperta dell'arte greca*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, Einaudi, Torino, 1984-1986, III, 1986, pp. 292-372.

²³² Cfr. *supra*, cap. 1.

²³³ A titolo esemplificativo cfr. l'esempio dei papiri di Zenone riportato in M. Salvadori, *Teofilo, pittore di Alessandria, e i sistemi decorativi "a zone"*, in *Στην υγειά μας Studi in omaggio a Giorgio Bejor*, a cura di C. Lambrugo, Sesto Fiorentino, All'insegna del Giglio, 2020, pp. 27-31, con specifico riferimento a p. 27, per cui

<https://www.research.unipd.it/retrieve/e14fb26e-44e8-3de1-e0531705fe0ac030/ebstcpest05Salvadori.pdf>.

²³⁴ Eccezionali, ad esempio, i nomi degli scultori del gruppo di Scilla a Sperlonga, gli stessi indicati da Plinio, *Naturalis Historia*, XXXVI, 37 come autori del *Laocoonte*; si tratta, peraltro, di opere di età ellenistica.

E non si può nemmeno escludere che Isabella, conosciuta per la sua sete di opere degne di nota da inserire all'interno della propria collezione, venuta a conoscenza di un *Cupido* antico di qualità eccezionale, rispondente nel tipo iconografico a quello di uno dei grandi dell'antichità - noto dalle fonti -, non si sia lasciata scappare l'occasione di accaparrarselo ed anzi l'abbia inseguita con grande pervicacia, promuovendo o anche solo accettando poi l'eccezionale attribuzione.

Ancor più, poiché aveva trovato una sorta di rivale al suo *Cupido* michelangiolesco, potendo così dare concretezza ad un confronto continuo, giocato alla pari sullo stesso tema, tra le due opere rispettivamente del mondo antico e dell'età moderna.

In questa sede, però, sulla base di quanto emerso fino ad ora, il confronto delineato tra i due eroti si arricchisce di una nuova sfumatura: si sarebbe creato infatti un dialogo diretto tra un'opera – quella moderna - che è stata inizialmente messa sul mercato come antica e che poco dopo l'autore ha rivelato essere un falso moderno, ed un'opera – quella antica - che è stata acquistata come antica e che poco dopo gli studiosi hanno dotato di illustre paternità, solo secoli dopo riconosciuta come falsa.

In realtà, non si può dire con certezza che tipo di contraffazione rappresentasse il *Cupido* antico di Isabella, o con che livello di consapevolezza ella lo abbia posseduto.

Come già sottolineato, gli eroti dormienti erano un tipo iconografico molto diffuso sia nel mondo antico che in età moderna e, quindi, un gran numero di questi esemplari è stato prodotto e riprodotto nel corso del tempo.

Il *Cupido* antico, di conseguenza, potrebbe anche essere stato un falso moderno creato appositamente per essere immesso nel mercato, a cui è stata addirittura aggiunta la firma dell'artista per confermarne l'originalità e la paternità presunta.

Tale firma, peraltro, è attestata solo dopo l'ingresso dell'opera nella collezione mantovana.

È quindi a mio avviso più verosimile che il *Cupido* Bonatto fosse veramente un esemplare di *Erote dormiente* antico, anche se magari non proprio di IV secolo, di qualità decisamente alta, tanto da incuriosire ed attivare Isabella con tutta la sua ostinazione; e, che solo dopo il completamento dell'acquisizione, il nome di Prassitele sia stato scalpellato sulla lingua del leone per aumentarne il valore ed il prestigio, forse con il suggerimento di un erudito se non della marchesa stessa.

Un'ipotesi questa accattivante, se si tiene conto che, dopo l'acquisto, Isabelle scrisse a Jacopo Buonacolsi «Vogliatine avisare quando havereti tempo di venire ad conciare il Cupidine²³⁵» per chiamarlo a restaurare la scultura che, a quanto consta, aveva un piedino rovinato²³⁶. E, tenendo conto delle modalità di restauro del tempo²³⁷, non è difficile ipotizzare che, durante l'operazione, l'artista abbia potuto anche apporre delle modifiche importanti alla scultura²³⁸.

In ogni caso, nel contesto delineato, Isabella è riuscita a porre uno accanto all'altro i due *Amori* conquistati grazie alle sue indubbie abilità, conferendo alla propria collezione di *Cupidi* un alto valore: l'illusione di aver messo a confronto diretto due dei più grandi maestri di entrambi i tempi, però, deve cedere il passo ad una realtà, per quanto significativa, certamente più semplice: la messa in scena di un dialogo vivo e articolato tra antico e moderno, attraverso il confronto di due opere iconograficamente e forse concettualmente omologhe ma culturalmente e cronologicamente distanti.

²³⁵ Isabella d'Este to Antico - Sacchetta: 18 May 1506. ASMn, Busta 2994, Libro 18, c. 96. In Brown *Per dare qualche splendore*, p. 171.

²³⁶ Cfr. Pitdatella, *Cupido di marmo*, p. 250.

²³⁷ Per una rassegna sulle modalità di restauro della statuaria antica nel Rinascimento cfr. Ciatti, *Appunti per un manuale di restauro*, pp. 43-54.

²³⁸ Pitdatella, *Cupido di marmo* nuovo ipotizza che in questa occasione il restauratore avrebbe realizzato il supporto menzionato come *aurea cuna* da Equicola, che avrebbe dato quindi una descrizione della scultura solo dopo l'intervento di Buonacolsi.

CAPITOLO III
TRA MODELLO, REVIVAL E FALSIFICAZIONE:
LA COPPIA DI ANGELI REGGILUME DI VILLA BASSI

3.1 Terracotta: storia e modalità d'approccio al materiale

La terracotta, uno dei materiali più antichi utilizzati dall'uomo, ha trovato un impiego particolarmente significativo nell'arte italiana dell'età moderna, dove la sua versatilità ha consentito lo sviluppo di svariate forme espressive. Usata per millenni in diversi contesti, prevalentemente funzionali e rituali, durante il Quattrocento e il Cinquecento fu riscoperta e nobilitata dai grandi maestri del periodo, che ne esplorarono appieno le potenzialità artistiche e tecniche.

Nel XXXV Libro della *Naturalis Historia*, Plinio dedica un'interessante riflessione all'uso della terracotta nell'arte antica, sottolineandone l'importanza e il prestigio, evidenziando come essa fosse uno dei primi materiali utilizzati per la creazione di statue e manufatti artistici, facendola risalire agli albori dell'arte plastica. L'autore riferisce che le prime figure plastiche realizzate in argilla furono modellate da Butade di Sicione, un vasaio corinzio vissuto intorno al VII secolo a.C., il quale avrebbe creato un ritratto in rilievo modellando l'argilla attorno al profilo dell'ombra del viso della figlia. Questo aneddoto non solo mette in evidenza l'antichità e la diffusione della terracotta, ma dimostra anche come essa fosse impiegata inizialmente per la produzione di ritratti e figure votive; lo stesso Plinio, poi, attribuisce l'introduzione in Italia della grande scultura in terracotta agli Etruschi, noti per la loro maestria nell'uso di questo materiale.

Lo scrittore sottolinea anche come, nel I sec. d.C., nonostante l'avvento di materiali più pregiati come il bronzo e il marmo, la terracotta mantenesse ancora un ruolo di assoluto rilievo, soprattutto nell'arte pubblica e religiosa. Egli fa esplicito riferimento alle statue fittili dei templi, alcune delle quali, alla sua epoca, erano ancora esistenti, resistendo al tempo più delle opere realizzate in materiali ritenuti più nobili. Plinio loda quindi la durata della terracotta, descrivendola come un materiale capace di attraversare i secoli inalterato. Ancora Plinio si sofferma sulla distinzione tra l'arte di modellare l'argilla e la tecnica della cottura, essenziale quest'ultima per la solidificazione e la conservazione dell'opera; lo scrittore sottolinea, quindi, l'importanza di questa fase, in quanto era proprio il corretto

processo di cottura a garantire una maggiore resistenza alle intemperie e alla corrosione, e, dunque, riconosce alla terracotta una dignità artistica non inferiore ad altri materiali, apprezzandone non solo la praticità, ma anche il valore estetico e la rilevanza storica nell'evoluzione dell'arte antica²³⁹.

Questo materiale, che ha quindi una storia che affonda le radici nelle culture classiche, nel corso del Medioevo, poi, mantenne una presenza costante sia nell'architettura che nella scultura religiosa e popolare. Tuttavia, fu nel Rinascimento che la scultura in terracotta visse una nuova stagione di fioritura, dovuta principalmente al merito delle botteghe donatelliane e robbiesche²⁴⁰.

A questo proposito, appare del tutto condivisibile la posizione di Francesco Caglioti il quale si esprime contro l'interpretazione di Luciano Bellosi e Giancarlo Gentilini, i quali hanno voluto dare della «rinascita della terracotta» l'accezione di riscoperta di un'arte antica – e antiquaria – del tutto perduta; lo studioso sottolinea invece la facilità di questo tipo di procedimento «facilissimo da avviare, almeno tentativamente, in qualunque

²³⁹ «[152] Sunt qui in Samo primos omnium plasticen invenisse Rhoecum et Theodorum tradant multo ante Bacchiadas Corintho pulsos, Damaratum vero ex eadem urbe profugum, qui in Etruria Tarquinium regem populi Romani genuit, comitatos fictores Euchira, Diopum, Eugrammum ab iis Italiae traditam plasticen. Butadis inventum est rubricam addere aut ex rubra creta fingere, primusque personas tegularum extremis imbricibus inposuit, quae inter initia prostypa vocavit; postea idem ectypa fecit. hinc et fastigia templorum orta. propter hunc plastae appellati. [153] Hominis autem imaginem gypso e facie ipsa primus omnium expressit ceraque in eam formam gypsi infusa emendare instituit Lysistratus Sicyonius, frater Lysippi, de quo diximus. Hic et similitudines reddere instituit; ante eum quam pulcherrimas facere studebant. idem et de signis effigies exprimere invenit, crevitque res in tantum, ut nulla signa statuaeve sine argilla fierent. quo apparet antiquiorem hanc fuisse scientiam quam fundendi aeris. [154] Plastae laudatissimi fuere Damophilus et Gorgasus, iidem pictores, qui Cereris aedem Romae ad circum maximum utroque genere artis suae excoluerant, versibus inscriptis Graece, quibus significarent ab dextra opera Damophili esse, ab laeva Gorgasi. ante hanc aedem Tuscanica omnia in aedibus fuisse auctor est Varro, et ex hac, cum reficeretur, crustas parietum excisas tabulis marginatis inclusas esse, item signa ex fastigiis dispersa. [155] Fecit et Chalcosthenes cruda opera Athenis, qui locus ab officina eius Ceramicos appellatur. M. Varro tradit sibi cognitum Romae Possim nomine, a quo facta poma et uvas nemo posset aspectu discernere a veris. idem magnificat Arcesilaum, L. Luculli familiarem, cuius proplasmata pluris venire solita artificibus ipsis quam aliorum opera; [156] ab hoc factam Venerem Geneticem in foro Caesaris et, priusquam absolveretur, festinatione dedicandi positam; eidem a Lucullo HS [X] signum Felicitatis locatum, cui mors utriusque inviderit; Octavio equiti Romano cratera facere volenti exemplar e gypso factum talento. laudat et Pasitelen, qui plasticen matrem caelaturae et statuariae sculpturaeque dixit et, cum esset in omnibus iis summus, nihil unquam fecit ante quam finxit. [157] Praeterea elaboratam hanc artem Italiae et maxime Etruriae; Vulcam Veis accitum, cui locaret Tarquinius Priscus Iovis effigiem in Capitolio dicendam; a fictilem eum fuisse et ideo miniari solitum; fictiles in fastigio templi eius quadrigas, de quibus saepe diximus; ab hoc eodem factum Herculem, qui hodieque materiae nomen in urbe retinet. hae enim tum effigies deorum erant lautissimae, nec paenitet nos illorum, qui tales eos coluere; aurum enim et argentum ne diis quidem conficiebant.» Plinio, *Nat. Hist.*, XXXV.

²⁴⁰ L'interesse per la terracotta, in particolar modo per la coroplastica rinascimentale, ha portato, in tempi recenti, anche la Rai a proporre un servizio sull'argomento, per permettere anche ad un pubblico non specializzato di comprenderne le sfaccettature:
<https://www.raiscuola.rai.it/storiadellarte/articoli/2022/11/I-segreti-del-colore-La-terracotta-nel-Rinascimento-915885de-2761-4eff-8654-e14795af1c27.html>.

regione del mondo e da qualunque mano anche rozza,» non riuscendo a capacitarsi di come sia possibile pensare che esso sia «rimasto sempre estraneo agli artefici dell'esteso e lunghissimo Medioevo»; Caglioti riconosce comunque che, anche se oggi nulla di significativo resta di quel periodo, solo all'inizio del Quattrocento, in particolare a Firenze e nell'alta Germania, la terracotta intraprese il cammino che l'avrebbe portata a svilupparsi ininterrottamente e fino ai nostri giorni²⁴¹.

Donatello fu infatti uno dei primi grandi innovatori nell'utilizzo della terracotta per la scultura; fu «un singulare et precipuo maestro di fare figure di bronzo e di legno e di terra e poi cuocerle»²⁴². Addirittura, la scultura eseguita da Donatello per gli sproni del Duomo tra 1410 e 1412 sembra essere la più antica testimonianza di quella che Bellosi chiama «rinascita di una tecnica praticata dagli antichi»²⁴³.

Donatello utilizzò la terracotta per esplorare nuove soluzioni formali e per imprimere una dimensione intima e profonda alle sue figure. La facilità con cui l'argilla poteva essere modellata, infatti, gli permetteva di lavorare in modo rapido e sperimentale, conferendo alle sue sculture una spontaneità e una vivacità senza precedenti.

Prima della partenza dell'artista per Padova nel 1444, l'unica opera in terracotta attestata e ancora conservata risale agli anni 1430. Essa è costituita dai sei *spiritelli* che dominano il frontone che sovrasta *l'Annunciazione Cavalcanti* a Santa Croce, veri equivalenti del

²⁴¹ L. Bellosi, *Ipotesi sull'origine delle terrecotte quattrocentesche*, in *Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento*, Atti del Convegno di Studi (Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2-5- ottobre 1975) a cura di G. Chelazzi Dini, Firenze, 1977 pp. 163-179; L. Bellosi, *Donatello e il recupero della scultura in terracotta*, in *Donatello Studien*, Florenz-Munchen, 1989, pp. 130-145; G. Gentilini, *Nella rinascita delle antichità*, in *La civiltà del cotto: arte della terracotta nell'area fiorentina dal XV al XX secolo*, catalogo della mostra (Impruneta, Sala del Loggiato del Silvani e altre sedi), Impruneta, 1989, pp. 67-88; L. Bellosi, *La rinascita della scultura in terracotta nel Quattrocento*, in *Niccolò dell'Arca: seminario di studi*, Atti del Convegno (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 26-27 maggio 1987), a cura di G. Agostini, L. Ciammitti, Bologna 1989, pp. 3-24; F. Caglioti, *Donatello e la terracotta*, p. 36, in *A nostra immagine. Scultura in terracotta del Rinascimento da Doatello a Riccio*, a cura di A. Nante, C. Cavalli, A. Galli, catalogo della mostra (Padova, Museo Diocesano, 15 febbraio – 2 giugno 2020), Verona, Scripta edizioni, 2020, pp. 36-66.

²⁴² G. Chiellini, *Libro debitori creditori e ricordanze*, a cura di A. De Maddalena, *Les archives Samminiati: l'économie à l'histoire de l'art.*, in «Annales: Economies, sociétés, civilisations», XVI, 1959, pp. 738-744. Il passo relativo a Donatello è stato richiamato anche da A. Radcliff, C. Avery, *The Chiellini Madonna by Donatello*, in «The Burlington Magazine», 118, 1976, pp. 377-387.

²⁴³ L. Bellosi, *I problemi dell'attività giovanile*, in *Donatello e i suoi. Scultura fiorentina del primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Forte del Belvedere, 15 giugno-7 settembre 1986), a cura di Alan Phipps Darr e Giorgio Bonsanti, Milano, 1986, pp. 47-54, con riferimento a p. 47; per quanto riguarda la riscoperta della terracotta cfr. anche L. Bellosi, *Da Brunelleschi a Masaccio: le origini del Rinascimento*, in *Masaccio e le origini del Rinascimento*, catalogo della mostra (San Giovanni Valdarno, Casa Masaccio, 20 settembre-21 dicembre 2002), a cura di Luciano Bellosi, con la collaborazione di Laura Cavazzini e Aldo Galli, Milano, 2002, pp. 15-51; Bellosi, *Donatello e il recupero della scultura in terracotta*, pp. 130-145.

Quattrocento fiorentino degli acroteri dei templi antichi²⁴⁴. I due putti allungati hanno una finitura uniforme su tutta la scultura, ma non sono lavorati sul retro, mentre le due coppie di putti laterali sono scolpiti a tutto tondo. Come per l'intero rilievo in pietra dell'*Annunciazione*, le analisi hanno mostrato che gli spiritelli erano policromati in bianco con dei ritocchi d'oro.

È vero, tuttavia, che i documenti ci ricordano l'esistenza di opere importanti di Donatello in terracotta sin dall'inizio del Quattrocento. Una delle più spettacolari doveva essere il *Josué*, «figura di terra cotta», destinato ai contrafforti della cattedrale di Santa Maria del Fiore: documentata nel 1409-1410, quest'opera di dimensioni gigantesche (probabilmente attorno ai cinque metri di altezza) era ricoperta di biacca (bianco di piombo), sia per preservarla sia per simulare l'effetto del marmo (come del resto gli *Spiritelli Cavalcanti*)²⁴⁵.

Dalla fine degli anni '70 del Novecento, diverse altre opere sono state messe in relazione con il giovane Donatello, ma è nel campo del rilievo, e più particolarmente sul tema della Madonna con Bambino, che, a seguito di Lorenzo Ghiberti, Donatello esegue tutta una serie di opere in marmo, in bronzo e in terracotta, spesso riprese in stucco, che formano uno dei fili conduttori della sua lunga carriera.

La *Madonna Kress*, restaurata da Simona Cristanetti (**fig. 31**), costituisce un bell'esempio delle questioni sollevate dall'attribuzione di questo tipo di rilievo all'inizio del Quattrocento²⁴⁶. Grazie alla sua vittoria nel concorso del 1401 per le seconde porte del battistero, Lorenzo Ghiberti ha avuto la possibilità di sviluppare un importante atelier per la concezione e l'esecuzione di questo incarico principale di pannelli in rilievo²⁴⁷. Ora, aspetto importante che vale qui la pena di considerare, il bronzo e la terracotta sono materiali che procedono da tecniche di modellazione correlate in quanto la fusione del bronzo parte proprio da modelli in terracotta. Una grande serie di Madonne con Bambino, conosciuta in molteplici esemplari, è stata così attribuita all'artista²⁴⁸. Donatello appare

²⁴⁴ M. G. Vaccari, *The Cavalcanti Annunciation*, in *Sculpture Journal*, Volume 9, Number 1, 2003, disponibile su <https://doi.org/10.3828/sj.2003.9.1>.

²⁴⁵ Caglioti, *Donatello e la terracotta*.

²⁴⁶ S. Crisanetti, *The Kress Madonna: Revelations of an Extraordinary Sculpture*, in *Technè, Terres cuites de la Renaissance, Matière et couleur*, vol. 36, Journées d'études tenues à l'Auditorium du musée du Louvre et à l'Auditorium du C2RMF les 26 et 27 octobre 2011, 2012, pp. 73-85.

²⁴⁷ Donatello è documentato, da giovane, proprio nel cantiere della Porta Nord, cfr. L. Bellosi, *I problemi dell'attività giovanile*.

²⁴⁸ Il confronto è stato fatto sulla base della formella con l'*Adorazione dei Magi* della Porta Nord del battistero di Firenze, dove si vede una Vergine con un viso dolce, circondata da una capigliatura trattata con

come membro dell'atelier di Ghiberti dal 1404 al 1407 e questo ha portato gli studiosi a confrontarsi anche con problemi di tipo attributivo tra le opere dei due artisti.

La *Madonna col Bambino*, eseguita da Donatello e oggi conservata presso il Victoria and Albert Museum di Londra (**fig. 32**), è un altro esempio paradigmatico dell'abilità dello scultore nell'uso di questo materiale. In quest'opera, Donatello riesce a infondere una straordinaria dolcezza nei volti e nei gesti, sfruttando appieno la plasticità della terracotta per rendere l'intimità del rapporto madre-figlio. Il trattamento della superficie è sorprendentemente morbido, con i dettagli del panneggio che sembrano carezzati dalla luce, e la resa delle espressioni umane è così convincente da evocare un'intensa partecipazione emotiva.

Donatello ha quindi utilizzato la terracotta in modo significativo, ma le opere in questo materiale sono spesso più piccole o destinate a un contesto religioso, come pale d'altare o tondi decorativi. Fatto sta che, come già anticipato, la terracotta non viene considerata al pari degli altri materiali – dalla critica come anche dalla committenza – fino al XX secolo. La svalutazione di una tecnica dal così alto potenziale è forse dovuta a Vasari, legata ad una nuova concezione della scultura monumentale che fa capo Michelangelo; Vasari infatti non cita mai l'attività di Donatello come plastificatore se non una sola volta, riferendosi «a figure di terra e stucco²⁴⁹», determinando un pregiudizio che si trascinerà fino all'età contemporanea²⁵⁰.

Accanto a Donatello, la famiglia Della Robbia, e in particolare Luca, fu determinante nel rivoluzionare l'uso di questo materiale con l'introduzione della tecnica della terracotta invetriata. Tale innovazione rappresentò un momento chiave nell'evoluzione della scultura del Rinascimento, poiché permise di combinare la versatilità della terracotta con la luminosità e la resistenza della smaltatura, rendendo le opere non solo esteticamente affascinanti, ma anche più durevoli e resistenti agli agenti atmosferici.

Luca Della Robbia, attivo nella prima metà del Quattrocento, iniziò a sviluppare la tecnica dell'invetriatura probabilmente proprio per risolvere un problema pratico: la fragilità e la deperibilità delle opere esposte agli elementi atmosferici²⁵¹. Attraverso la vetrificazione

fluidità e una certa semplificazione dei volumi. Le poche pieghe del mantello sono trattate con grande delicatezza e danno un'impressione di grande eleganza.

²⁴⁹ Vasari, 1550, p. 320.

²⁵⁰ Cfr. anche la monografia di M. W. Jason, *The Sculpture of Donatello*, Princeton, Princeton University Press, 1957.

²⁵¹ Cfr. il *Josué* di Donatello.

infatti, un processo in cui si applicava uno smalto vetroso sulla superficie del manufatto e poi lo si cuoceva ad alte temperature, le sue sculture acquisivano una brillantezza unica e una resistenza molto maggiore rispetto alle opere non smaltate. Il trattamento quindi conferiva alle superfici un effetto lucido e impermeabile, rendendo così la terracotta adatta anche per decorazioni architettoniche all'aperto, come facciate di chiese, tabernacoli e monumenti pubblici²⁵².

La resistenza dei materiali invetriati, infatti, fece sì che molte opere siano giunte fino a noi in condizioni quasi perfette, permettendo di apprezzare ancora oggi la brillantezza dei colori e la qualità delle forme modellate.

Una delle caratteristiche distintive delle opere invetriate dei Della Robbia è l'uso del colore. Luca, inizialmente, sperimentò una gamma limitata di colori – prevalentemente bianchi e azzurri –, come si vede nella celebre *Madonna col Bambino* del Museo Nazionale del Bargello a Firenze²⁵³, in cui le figure sono modellate in bianco puro su uno sfondo blu intenso. Col tempo, la palette cromatica si ampliò, includendo verdi, gialli e marroni, che arricchirono ulteriormente la capacità espressiva delle opere della bottega.

L'innovazione portata dai Della Robbia non si limitava, però, al solo aspetto tecnico, ma investiva anche l'iconografia e la funzione delle opere. Le loro terracotte invetriate, oltre a decorare edifici religiosi e pubblici, divennero popolari anche nelle abitazioni private, dove svolgevano spesso un ruolo devozionale. La produzione della bottega si espanse rapidamente grazie alla capacità di realizzare opere sia su commissione di prestigiosi enti religiosi che per il mercato più ampio dei piccoli altari domestici e delle pale d'altare.

Con il passare del tempo, la bottega Della Robbia fu portata avanti da Andrea, nipote di Luca, e successivamente dai figli di Andrea, Francesco, Marco, Luca il Giovane, Giovanni e Girolamo²⁵⁴. Essi continuarono e perfezionarono la tradizione, ampliando ulteriormente l'uso del colore e raggiungendo una complessità tecnica e artistica notevole. Un esempio emblematico dell'evoluzione stilistica della bottega è la decorazione invetriata per lo *Spedale degli Innocenti* a Firenze, dove Andrea realizzò i tondi dei putti

²⁵² G. Gentilini, *I Della Robbia: la scultura invetriata nel Rinascimento*, 1-2 voll., Firenze, 1992.

²⁵³ G. Gentilini, *Luca*, in *Della Robbia*, a cura di G. Gentilini, F. Petrucci, F. Domestici, Firenze, Giunti, 1998, pp. 5-18, con riferimento a p. 11.

²⁵⁴ F. Domestici, *Giovanni e il Cinquecento*, in *Della Robbia*, a cura di G. Gentilini, F. Petrucci, F. Domestici, Firenze, Giunti, 1998, pp. 33-47, con riferimento a p. 33.

che adornano la facciata²⁵⁵. Qui, la brillantezza della terracotta invetriata è utilizzata per creare immagini dolci e vibranti, che riflettono lo scopo caritatevole dell'istituzione.

Se a Luca spetta il vanto del «ghiribizzo» robbiano e ad Andrea il pregio di aver ampliato con successo la produzione di invetriati, affermando il potere di una bottega specializzata fino dal 1446 nella modellazione e cottura di opere «in terra», a Giovanni spetta il merito di aver proseguito l'attività della bottega portandola ad esiti quasi protoindustriali²⁵⁶.

La sua gestione si distinse per l'introduzione di una gamma ancora più ampia di colori nei prodotti in terracotta invetriata. Giovanni, infatti, approfondì ulteriormente la sperimentazione rispetto ai suoi predecessori, aggiungendo toni vivaci e accesi, come il giallo intenso e il verde brillante, che divennero una caratteristica distintiva delle sue opere. L'ampliamento della palette cromatica permise di realizzare composizioni più complesse e dettagliate, come si può osservare nei numerosi altari e pale d'altare, dove l'uso dei colori contribuiva a intensificare il carattere devozionale e simbolico delle rappresentazioni.

Uno degli esempi più significativi del lavoro di Giovanni è il grande fregio che orna la facciata *dell'Ospedale del Ceppo* a Pistoia, realizzato tra il 1525 e il 1529. Qui, l'artista sviluppò una narrazione complessa e vivace, utilizzando la terracotta invetriata per rappresentare una serie di scene caritatevoli e religiose. L'uso della policromia, unito all'abilità nel modellare figure espressive e dinamiche, conferisce a quest'opera una qualità quasi pittorica. La sua attenzione al dettaglio e alla resa narrativa testimonia l'evoluzione stilistica della bottega Della Robbia sotto la sua guida.

Inoltre, Giovanni si impegnò nel replicare e diversificare i modelli creati dai suoi predecessori, con una capacità organizzativa che permise alla bottega di rispondere a una crescente domanda di opere non solo in Toscana, ma anche in altre regioni italiane. La standardizzazione di alcuni modelli, come, ad esempio, i bassorilievi e gli altorilievi della Madonna con Bambino, divenne una pratica comune per soddisfare le esigenze di un pubblico più vasto, senza tuttavia rinunciare alla qualità e alla raffinatezza tipiche della tradizione familiare²⁵⁷.

²⁵⁵²⁵⁵ F. Petrucci, *Andrea*, in *Della Robbia*, a cura di G. Gentilini, F. Petrucci, F. Domestici, Firenze, Giunti, 1998, pp. 21-32, con riferimento a pp. 26-27.

²⁵⁶ Domestici, *Giovanni e il Cinquecento*, p. 33.

²⁵⁷ *Ivi*, pp. 33-47.

L'introduzione della vetrificazione, in particolare, rivoluzionò l'uso della coroplastica e permise alla bottega di famiglia di affermarsi come una delle più importanti del Rinascimento fiorentino, influenzando non solo la scultura, ma anche l'architettura e le arti decorative²⁵⁸.

L'adozione di questo materiale, peraltro, non fu solo una scelta stilistica, ma anche funzionale. La terracotta, essendo economica e facilmente reperibile, permetteva una maggiore diffusione delle opere, rendendo accessibili lavori di notevole qualità artistica anche ai committenti meno facoltosi. In più, il fatto che fosse possibile eseguire una produzione in serie mediante l'utilizzo di matrici, rendeva il processo produttivo più veloce ed immediato²⁵⁹. Ciò contribuì alla popolarità delle opere fittili nelle decorazioni religiose, civiche e domestiche²⁶⁰, consolidandone il ruolo nel panorama artistico dell'epoca.

L'opera di Giovanni, quindi, non solo perpetuò il successo artistico della famiglia Della Robbia, ma contribuì anche a trasformare la loro bottega in una realtà economica e produttiva stabile e influente, capace di affermarsi per generazioni nel panorama artistico del Rinascimento italiano.

Lo studio e la conservazione delle opere in terracotta rappresentano una sfida complessa per storici dell'arte e restauratori, per svariate ragioni. Si pensi, innanzitutto, alle difficoltà relative alla conservazione, poiché questo materiale, pur essendo estremamente versatile e diffuso, è particolarmente vulnerabile a deterioramenti di vario genere, derivanti dalla sua natura intrinseca: la porosità dell'argilla e la sensibilità alle condizioni ambientali, una fra tutte l'umidità, infatti, la rendono suscettibile ad esempio a perdite di colore, abrasioni, fratture ed anche sfarinamento; si consideri, inoltre, il fatto che la terracotta è spesso considerata un materiale "minore" rispetto al marmo o al bronzo e per questo motivo ha ricevuto meno attenzione da parte della critica, mentre solo in tempi piuttosto recenti l'uso di tecnologie avanzate ne ha consentito uno studio più approfondito sia per quanto concerne la conoscenza sia per quanto riguarda gli aspetti legati alla sua tutela.

²⁵⁸ A proposito dell'attività dei Della Robbia cfr. anche *I della Robbia, il dialogo tra le Arti nel Rinascimento*, a cura di G. Gentilini, catalogo della mostra (Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, 21 febbraio – 7 giugno 2009), Milano, Skira Editore, 2009.

²⁵⁹ Bellosi, *I problemi dell'attività giovanile*, p. 47.

²⁶⁰ Cfr. A. Giannotti, *Sculture in terracotta, devozione nella casa fiorentina del Rinascimento*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2021.

Le tecnologie moderne, infatti, hanno giocato un ruolo cruciale nel superare alcuni degli ostacoli tradizionali legati all'analisi e al restauro. Tecniche come la scansione 3D, la tomografia computerizzata (CT) e l'analisi non invasiva tramite raggi X o infrarossi hanno permesso di esaminare l'interno delle opere senza bisogno di interventi distruttivi, rilevando crepe, fratture, interventi o restauri precedenti. È così diventato possibile non solo monitorare lo stato di conservazione dei manufatti, ma anche comprendere i processi di lavorazione originali degli artisti, analizzando la composizione, le tecniche di cottura e le successive manipolazioni, modifiche o integrazioni.

Un esempio significativo delle difficoltà dello studio e del restauro delle opere fittili ed emblematico di questo tipo di approccio tecnologico è offerto dal restauro della *Madonna Vettori* conservata al Louvre (**fig. 33**), una delle tante opere di terracotta attribuite a Donatello. Il restauro ha infatti richiesto un'attenta combinazione di interventi manuali e tecnologie moderne per stabilizzare l'opera, che presentava fratture e scompensi dovuti al tempo e alle condizioni di conservazione. Nel caso della *Madonna Vettori*²⁶¹, dunque, sono state utilizzate tecniche di analisi stratigrafica e imaging multispettrale, che hanno consentito di individuare strati successivi di pigmenti e restauri precedenti; in particolare, tali tecniche hanno permesso di distinguere il colore originario dalle integrazioni moderne, fornendo così una base per un restauro più accurato e rispettoso della patina storica dell'opera. Inoltre, l'uso di scansioni 3D ha consentito di mappare dettagliatamente la superficie, individuando anche piccole crepe invisibili a occhio nudo, e la mappatura ha facilitato l'intervento di consolidamento, riducendo al minimo la necessità di manipolazioni invasive, che avrebbero potuto compromettere ulteriormente la stabilità dell'opera²⁶².

Le tecniche di scansione 3D, tomografia computerizzata (CT) e l'analisi non invasiva tramite raggi X o infrarossi hanno dunque rivoluzionato lo studio delle opere d'arte in terracotta, consentendo di esaminarne in profondità la struttura e lo stato di conservazione senza la necessità di interventi invasivi. Tuttavia, queste analisi, pur essendo estremamente utili, presentano sfide considerevoli in termini di tempo, strumentazione e complessità operativa.

²⁶¹ M. Bormand, *Autor de quelques exemples de reliefs de Donatello sur le theme de la Virge et l'Enfant*, in *Techne, Terres cuites de la Renaissance, Matière et couleur*, vol. 36, Journées d'études tenues à l'Auditorium du musée du Louvre et à l'Auditorium du C2RMF les 26 et 27 octobre 2011, 2012, pp. 65-72.

²⁶² *Ibidem*.

La scansione 3D permette di creare un modello digitale ad alta risoluzione dell'opera, mappando la superficie con precisione millimetrica. Questo è particolarmente utile per rilevare microfratture, deformazioni o precedenti restauri. Inoltre, la scansione 3D è uno strumento prezioso per documentare lo stato di conservazione, utile per monitorare eventuali cambiamenti nel tempo o come base per un restauro virtuale.

Tuttavia, la scansione 3D non è priva di complicazioni. In primo luogo, richiede attrezzature altamente specializzate, come scanner a luce strutturata o laser a elevata precisione, che non sono sempre facilmente disponibili nei laboratori di restauro standard. In aggiunta, il processo è anche molto lungo e delicato, poiché la scultura deve essere scansionata da diversi angoli per ottenere una rappresentazione tridimensionale completa. Ed anche la fase di elaborazione dei dati richiede tempo: i file ottenuti dalle scansioni sono spesso di grandi dimensioni e devono essere processati con software sofisticati per essere utili allo studio dell'opera.

Questa fase di post-elaborazione, insieme alla necessità di personale specializzato per l'utilizzo delle tecnologie di scansione e la loro interpretazione, rende l'uso della scansione 3D un processo lungo e complesso, accessibile solo a strutture dotate di adeguata strumentazione e competenze²⁶³.

La tomografia computerizzata (CT), nota soprattutto per il suo utilizzo in ambito medico, è stata adottata anche nello studio della coroplastica. La CT consente di ottenere immagini tridimensionali dell'interno delle opere, visualizzando elementi che non possono essere osservati a occhio nudo, come fratture interne, vuoti causati da difetti di cottura o precedenti restauri nascosti sotto la superficie, cosa che risulta particolarmente utile nelle sculture in terracotta, poiché la porosità e la fragilità del materiale spesso nascondono criticità non visibili esternamente.

Tuttavia, l'utilizzo della tomografia per tali opere presenta sfide notevoli. In primo luogo, le dimensioni delle sculture spesso richiedono macchinari di grandi dimensioni, come scanner CT specifici per l'uso su oggetti di arte e archeologia, che non sono comuni nei normali laboratori di restauro. L'intero processo di scansione può richiedere diverse ore, durante le quali l'opera deve essere mantenuta in condizioni stabili e sicure. Inoltre,

²⁶³ D. Abate, S. Garagnani, A. Mandelli, *From Survey to 3D Printing of Terracotta Sculptures: A Comparative Study of Different Surveying Methods*, in *3D Virtual Reconstruction and Visualization of Complex Architectures*, Springer, Cham, 2014, pp. 95-104, disponibile su <https://doi.org/10.3929/ethz-b-000019630>.

l'elaborazione delle immagini tomografiche richiede software complessi e competenze tecniche avanzate per analizzare correttamente i dati e distinguere tra le varie componenti dell'opera, come materiali originali, restauri successivi o alterazioni causate dal tempo.

La disponibilità di scanner CT specifici per l'arte, il tempo necessario per l'analisi, e la difficoltà di interpretazione dei risultati rendono questo processo costoso e complicato, accessibile solo in contesti museali o di ricerca altamente specializzati.

L'analisi non invasiva tramite raggi X o infrarossi è un'altra tecnica cruciale per lo studio delle opere in terracotta. Con i raggi X, si può esaminare la struttura interna dell'opera, identificando inclusioni, fratture o zone di diversa densità, utili per capire lo stato conservativo e l'eventuale presenza di interventi passati. L'imaging a infrarossi permette invece di analizzare la superficie dell'opera, individuando strati di pigmento o di rivestimento e, talvolta, anche disegni preparatori che l'artista ha tracciato sotto la superficie visibile.

Anche queste tecniche, pur essendo non invasive, richiedono strumentazioni avanzate e una certa complessità operativa. Le apparecchiature a raggi X devono essere maneggiate con grande cura, considerando le norme di sicurezza, e spesso le sculture devono essere posizionate con precisione per ottenere risultati ottimali, il che può risultare difficile per opere fragili o di grandi dimensioni. Anche l'interpretazione dei risultati non è immediata e può richiedere lunghe analisi comparative per distinguere i materiali originali da eventuali aggiunte moderne.

Inoltre, l'imaging a infrarossi, pur essendo estremamente utile per la rilevazione di dettagli superficiali, è limitato proprio dalla composizione del materiale in esame: la terracotta, infatti, per la sua natura porosa, non sempre consente una lettura chiara e immediata. Tutto questo richiede quindi tecniche avanzate di elaborazione delle immagini per isolare le informazioni rilevanti²⁶⁴.

Nonostante i grandi vantaggi offerti dalle tecniche moderne, dunque, il loro utilizzo nello studio della coroplastica presenta diverse sfide²⁶⁵: proprio per la necessità di attrezzature

²⁶⁴ S. Bracci, *X-ray and NMR techniques applied to the study of terracotta sculptures: Two examples*, Elsevier, *Journal of Cultural Heritage*, vol. 8, n. 1, 2007, pp. 65-68.; L. Campbell, A. Massey, *The Oxford Handbook of Archaeological Ceramic Analysis*, Oxford University Press, Oxford, 2018; J. Luyten, *Non-destructive testing of terracotta artworks by X-ray tomography*, Elsevier, *Applied Clay Science*, vol. 53, n. 4, 2010, pp. 498-508.

²⁶⁵ G. Verly, *3D Scanning and Non-Invasive Techniques in Cultural Heritage: Benefits and Challenges*, *Journal of Conservation and Museum Studies*, vol. 8, n. 1, 2010, pp. 27-32.

sofisticate e costose, di personale altamente qualificato e di tempi lunghi per l'esecuzione delle analisi e l'interpretazione dei risultati, non tutte le istituzioni possono accedere a questi strumenti e di conseguenza un loro impiego su larga scala per lo studio e il restauro dei manufatti in terracotta risulta decisamente complesso e costoso. Tuttavia, quando disponibili e praticabili, tali tecniche rappresentano sicuramente una risorsa preziosa per comprendere a fondo lo stato conservativo delle opere e per garantire interventi di restauro più efficaci e rispettosi delle caratteristiche originali del materiale.

3.2 La Collezione di Villa Bassi – Rathgeb

L'origine della collezione Bassi Rathgeb è legata ad Alberto Rathgeb (**fig. 34**), un ricco commerciante svizzero specializzato in vendita di armi che, trasferitosi a Bergamo nel 1882, ampliò la sua attività nell'ambito di produzione bresciana. La sua passione per il collezionismo lo portò a raccogliere una vasta gamma di oggetti, tra cui dipinti, reperti archeologici, armi e strumenti musicali, riflettendo il gusto enciclopedico dell'epoca, particolarmente diffuso tra la borghesia industriale.

Per ospitare la sua collezione, nel 1891 acquistò un elegante palazzo cinquecentesco in via Pignolo a Bergamo, una delle strade più importanti della città. Qui istituì una pinacoteca contenente numerose opere, per lo più italiane, provenienti soprattutto da Venezia e dalla Lombardia, oltre a dipinti di svariate scuole europee.

Negli ultimi anni della sua vita, Alberto Rathgeb cedette gran parte del suo patrimonio artistico al giovane figlio adottivo, Giuseppe Bassi, che ne adottò il cognome Rathgeb. Parte della cospicua collezione fu venduta all'incanto nel novembre 1898 a Milano presso la casa d'aste Genolini, con un catalogo pubblicato dagli editori Pirola e Rubini che elencava oltre duecento articoli. Una seconda parte della raccolta, composta da 322 dipinti, venne poi venduta nel 1899, un anno dopo la morte di Alberto; il catalogo di vendita confermava l'origine delle opere da scuole pittoriche sia italiane sia straniere. Giuseppe, proveniente da una famiglia bergamasca, si distinse come cantante, pianista e compositore – come testimoniato da spartiti per pianoforte da lui dedicati ad alcuni membri della famiglia Rathgeb stessa, parte della donazione di documenti librari e archivistici al Comune –; egli sposò la benestante Isabella Nowak, di origine cecoslovacca, dalla quale nacque Roberto.

Alla scomparsa di Giuseppe, la collezione passò quindi al figlio Roberto. Questi, dopo aver studiato fisica a Torino, si dedicò alla medicina e, contemporaneamente, alla storia dell'arte, stabilendo rapporti con esperti del settore come Rodolfo Pallucchini e Antonio Morassi, e muovendosi tra musei e mercati di antiquariato, principalmente antiquari di Bergamo, Padova, Venezia e Vienna, presso i quali acquistò nuove opere per implementare ulteriormente la collezione di famiglia. Nel 1950, Roberto sposò a Vienna la cugina Isabella Hübsch, e pochi anni dopo rilevò una farmacia a Hartberg, vicino a Graz. Nel 1964, si trasferì con la moglie a Vienna, città che insieme a Bergamo e Padova divenne per lui un centro di studi e collezionismo. A Padova in particolare, dove viveva la sorella Albertina, strinse amicizia con Alessandro Prosdocimi, direttore dei Musei Civici degli Eremitani. Frequentò, inoltre, anche la Casa di cura di Abano Terme, Comune al quale stabilì di donare la sua prestigiosa collezione dopo la morte, in segno di gratitudine per le cure ricevute. Roberto Bassi Rathgeb è sepolto lì con il padre Giuseppe e la madre Isabella Nowak. Il palazzo di Bergamo, invece, è passato alla Curia Vescovile, con l'obbligo di essere destinato a museo, ed è oggi sede del Museo Adriano Bernareggi e della Fondazione omonima.

Dopo la morte di Roberto, la collezione Bassi Rathgeb fu effettivamente acquisita dal Comune di Abano Terme; il processo di acquisizione, avvenne in due fasi, grazie al ruolo cruciale svolto dall'allora sindaco Federico Talami, che, riconoscendone il valore, si adoperò affinché la raccolta fosse donata proprio ad Abano Terme anziché ad altre città come Padova e Bergamo, già dotate di musei prestigiosi. Non si può escludere, d'altronde, che la volontà di Roberto, realizzata dalla vedova, fosse proprio quella di legare il suo nome a una nuova istituzione museale, ispirandosi ad esempio all'Accademia Carrara di Bergamo e alla Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia.

La prima donazione avvenne nel 1972 e comprendeva circa cinquanta opere, tra dipinti, disegni e incisioni che coprono un periodo dal XV al XX secolo, includendo nomi di maestri rinascimentali come Andrea Previtali, Moretto da Brescia, Giovan Battista Moroni e Palma il Giovane, insieme a quelli di pittori del Seicento e Settecento veneto e lombardo come Alessandro Magnasco, Giacomo Ceruti, Fra' Galgario, Pietro e Alessandro Longhi. La seconda donazione avvenne nel 1980 e contava oltre quattrocento pezzi, tra dipinti, stampe, armi, arredi e suppellettili provenienti dal palazzo di

Bergamo²⁶⁶. Fu con questa seconda donazione, avvenuta ad opera della vedova Isabella Hübsch, che pervennero al Comune di Abano Terme i due *Angeli* in terracotta presi in esame in questa sede: non è chiaro come essi siano inizialmente entrati a far parte della collezione, ma potrebbe essere avvenuto per mano di Alberto, i cui interessi vertevano su differenti e variegati generi di oggetti, tra cui le sculture, a differenza di Roberto, più improntato verso la pittura. Dalla scheda inventariale redatta al momento della donazione (**fig. 35**), infatti, l'ambito di provenienza sembra essere quello di Palazzo Bassi a Bergamo, cosa che implica che le opere siano state acquisite nella collezione nel momento in cui Alberto si trovava ancora in Lombardia e che, con il suo trasferimento nella Villa di Abano, abbia portato con sé gli *Angeli* insieme al resto della collezione.

In mancanza di un qualche documento di acquisto o di una qualsivoglia menzione in altro genere di scritto, peraltro, è possibile solamente ipotizzare che le sculture siano state acquistate da un antiquario²⁶⁷.

La provenienza incerta, associata alla facilità che nel mercato antiquario ottocentesco venissero immesse opere contraffatte, così come anche l'analisi formale²⁶⁸ hanno fatto sorgere alcuni dubbi riguardo l'autenticità delle due sculture.

3.3 La coppia di *Angeli Reggilume* (inv. 194): analisi formale

Al momento del presente studio le due sculture si trovano riposte nell'Oratorio della Villa (**fig. 81**), visibili al di sopra dell'altare; abitualmente, però, esse sono esposte al primo piano del Museo.

Si tratta di due opere in ceramica²⁶⁹, a tutto tondo, probabilmente modellate a mano e decorate ad incisione e rilievo, raffiguranti ciascuna un angelo reggilume inginocchiato; esse appaiono speculari l'una all'altra.

²⁶⁶ *Museo Villa Bassi Rathgeb, Guida alla Pinacoteca*, a cura di R. Campion e B. M. Savy, Crocetta del Montello, Antiga Edizioni, 2023, pp. 15-29.

²⁶⁷ Palazzo Bassi a Bergamo è ora sede dell'omonimo museo per lascito testamentario e non vi sono documenti utili per la ricerca presente. Anche nell'archivio dei documenti di Villa Bassi, conservato nella Biblioteca Comunale di Abano terme, non sono presenti menzioni alle due sculture.

²⁶⁸ Cfr. *infra*.

²⁶⁹ Dove per ceramica «si intende tutto ciò che viene modellato con impasto di argilla e sottoposto a cottura per mezzo del fuoco», cfr. E. Baccheschi, et alii, ideazione e coordinamento di Corrado Maltese, *Le tecniche artistiche*, (I ed. 1973, Ugo Mursia Editore, Milano), Ugo Mursia Editore, Milano, 2019, p. 86.

L'Angelo A (**fig. 82**)²⁷⁰ misura in altezza 65 cm completo della base, lunga 45 cm e alta 6 cm. L'Angelo B (**fig. 83**) è un poco più piccolo: misura in altezza 63.5 cm completo della base, lunga 48 cm e alta 3.5 cm. Le misure differenti, anche se di pochi centimetri, sono visibili anche ad occhio nudo; le due opere sono immediatamente distinguibili, inoltre, anche per il fatto che presentano un diverso stato di conservazione: nell'angelo di dimensioni maggiori mancano una mano ed il polso, un'ala è spezzata e del porta-cero rimane solo la base.

L'Angelo A si trova su una base di forma ovale; è inginocchiato (**fig. 92**), con coscia destra perpendicolare al suolo, ginocchio appoggiato sulla base, piede perpendicolare ad essa con le sole prime tre dita, flesse in modo naturale, a contatto con il piano, e coscia sinistra parallela al terreno, ginocchio flesso con gamba verso il piano di appoggio, intero piede ben saldo sul basamento. La mano destra stringe tra le dita la base del reggilume, appoggiata sul ginocchio sinistro (**fig. 89**). Il braccio destro è quindi piegato di fronte al busto, con la mano che raggiunge il ginocchio opposto. La mano sinistra e parte dell'avambraccio, collegato al polso, sono mancanti (**figg. 86-87**). Il busto dell'angelo è eretto, con il collo allungato. I capelli, lunghi e ondulati, scendono fino alle spalle. Dietro di lui si trovano le ali.

L'angelo indossa una tunica lunga che copre le gambe, lasciando visibili i piedi nudi (**figg. 93-94**). La parte superiore della tunica è cinta da una sottile cintura intorno al petto, mentre due fasce di stoffa incrociate coprono la parte anteriore del busto. Il colletto è ripiegato verso l'esterno, con un bordo liscio, il cui interno è decorato con piccole scaglie incise (**fig. 90**). Dalla spalla sinistra cade un mantello che, passando dietro la schiena, va a coprire le gambe fino al ginocchio sinistro. Sul fianco destro, poco sopra il bordo del mantello, si nota un fiocco (**fig. 88**). La manica destra è ben visibile, con la spalla coperta da una fascia di stoffa liscia e bordata, mentre la manica stretta al braccio, ricca di pieghe, arriva fino al polso (**figg. 95-96**).

²⁷⁰ La nomenclatura di A e B è stata data seguendo le direttive poste direttamente sulle sculture: sulla schiena di entrambi, tra le due ali, è posta una scritta (probabilmente a pennarello o pittura, anche se non si nota il passaggio delle setole del pennello e il segno è uniforme in tutte le lettere) che riporta «COMUNE DI ABANO T. INV. N. 194» nel primo e «COMUNE DI ABANO T. INV. N. 194 B» nel secondo. Nel caso dell'angelo A la scritta è più rovinata, infatti è visibile in inchiostro nero solo la dicitura «ABANO T.», mentre il resto delle scritte è semplicemente inciso. Questo implica anche che probabilmente prima le informazioni sono state incise con uno strumento appuntito e poi ripassate con l'inchiostro in un secondo momento.

L'espressione dell'angelo è composta e seria; gli occhi e la bocca sono incisi, mentre il naso sembra modellato a mano. I capelli non sono voluminosi, ma cadono mossi dalla fronte e dalla parte superiore della testa, arrivando appena sopra le spalle; verosimilmente, anche i capelli sono stati incisi in un momento successivo rispetto alla modellazione della figura (**figg. 99-100-101**). Sebbene l'opera sia tridimensionale, la parte posteriore della schiena è liscia e meno lavorata (**fig.99**). Le ali sono incise nella parte frontale per quanto riguarda le piume, mentre sul retro sono lasciate lisce e quindi non lavorate (**fig. 91**). L'ala sinistra è spezzata: ne rimane attaccata solo la parte inferiore, mentre la parte superiore, non perduta, è conservata separatamente nel museo (**figg. 98-99-101**).

La base del porta cero è semplice, liscia, a base quadrangolare.

L'angelo B, speculare all'angelo A, presenta il porta-cero ancora integro (**figg. 102-112**): dalla base quadrangolare si erge un collo basso, su cui poggia una piccola base sottile che sostiene il piede del candelabro, decorato con foglie incise. Il braccio – in parte mancante nell'angelo A – è qui conservato, piegato per raggiungere la parte alta del *porta-cero*, sulla quale si chiudono con leggerezza le dita della mano; la punta dell'anulare è mancante.

Per il resto, l'*Angelo B* è speculare all'*Angelo A*. Si trova quindi su una base liscia e ovale; la coscia sinistra è quasi perpendicolare al suolo ed il ginocchio è appoggiato sulla base, con il piede flesso in modo piuttosto rigido, con solo le prime due dita a contatto con il terreno; la coscia destra è parallela al piano di appoggio, il ginocchio piegato, il piede interamente poggiato ben saldo sul basamento (**fig. 107-108-109**). Sul ginocchio destro, poggia la base del candelabro, stretta tra le dita della mano sinistra. Il braccio sinistro è quindi piegato di fronte al busto, con la mano che raggiunge il ginocchio opposto. Anche in questo caso, il busto dell'angelo è eretto, e il collo si allunga verso l'alto per permettere al soggetto di guardare in avanti ma anche leggermente verso l'alto (**fig. 103**). I capelli lunghi, ondulati, scendono fino alle spalle; un piccolo ciuffo che parte dalla fronte è ripiegato all'indietro verso la testa (**fig. 115**). In questo caso le ali, integre, sono ripiegate sulla schiena. L'*Angelo B* indossa una lunga tunica che copre le gambe e, anche in questo caso, lascia scoperti e visibili solo i piedi nudi. L'abbigliamento è il medesimo di quello dell'*Angelo A*, per quanto con una variazione nella resa del mantello, che, in questo caso, parte dalla spalla destra per poi girare attorno alla schiena della figura e ripiegarsi sulle gambe (**figg. 106-107-110**). Una lieve differenza si nota anche nell'espressione dei due angeli, nell'*Angelo A* un poco più sognante, nell'*Angelo B* più seria.

Le condizioni di conservazione delle sculture non sono ottimali. Il colore rosso della superficie esterna non è uniforme e si notano macchie e sporcizia, con zone di tonalità diverse. L'*Angelo B*, in particolare, sul retro mostra una superficie calcarea (**fig. 111**). Entrambe le figure sono sbeccate e graffiate in vari punti, con i danni più evidenti già menzionati: il candelabro mancante e la parte superiore dell'ala fratturata nell'*Angelo A* (**fig. 98**); una porzione del piede destro e parte della base alla destra del piede sinistro mancanti nell'*Angelo B* (**figg. 105-108**).

In aggiunta, sono visibili numerose fratture in diversi punti di entrambe le opere.

Un'osservazione attenta, soprattutto nelle aree danneggiate, scheggiate o rotte, rivela un dettaglio interessante: sotto lo strato superficiale rossastro, l'interno delle sculture appare di colore bianco. Questo dato è senz'altro degno di nota, poiché la terracotta è costituita da una pasta porosa ricca di composti di ferro, responsabile del caratteristico colore rossastro che dovrebbe permeare l'intera massa del materiale. Cotta ad alta temperatura, essa assume la peculiare colorazione rosso-rosato con effluorescenze tendenti al bianco, dovute alla presenza di sali minerali che fuoriescono dai pori durante il processo di cottura e si fissano sulla superficie. Tale presenza di sbiancature più o meno accentuate può dipendere da vari fattori, quali, ad esempio, la concentrazione dei sali minerali e la velocità di essiccazione.

Tuttavia, l'aspetto bianco dell'interno delle sculture in oggetto suggerisce che possa non trattarsi di terracotta rossa. Infatti, come si è detto, nella terracotta l'impasto è generalmente rossiccio, poiché il tipico colore è dovuto alla presenza degli ossidi di ferro nell'argilla, ma, nel caso in esame, potrebbe invece trattarsi di un tipo di argilla che per sua natura o anche solo una volta cotta, assume un colore diverso. Ad esempio, l'uso di argille a basso contenuto di ossidi ferrosi o con un'alta percentuale di calcare può determinare un colore bianco o chiaro. Potrebbe quindi essere stato usato un materiale simile alla terraglia, ceramica prodotta con un impasto di argilla chiara, feldspato e quarzo di pasta bianca – solitamente rivestita con una vernice trasparente a base di piombo per proteggerla –, che conserva tale colorazione anche dopo la cottura, proprio poiché il suo impasto è privo di ossidi coloranti.

Mentre la terracotta è un materiale poroso e colorato senza alcun rivestimento, la terraglia è un materiale poroso bianco che può essere rivestito o smaltato. È possibile che l'esterno delle sculture sia stato trattato con un rivestimento o una patina per imitare la terracotta

classica: dopo la cottura, dunque, potrebbe essere stato applicato sulle opere un sottile strato di argilla rossa o di pigmento, proprio per conferire loro il caratteristico aspetto rossiccio, lasciando però l'interno bianco²⁷¹.

In alcuni casi, peraltro, a influire sul colore finale del materiale può essere una cottura non uniforme. Se l'opera è stata cotta in un'atmosfera riducente (povera di ossigeno all'interno del forno), l'argilla potrebbe aver assunto un colore più chiaro all'interno, mentre l'esterno, maggiormente esposto all'ossigeno, sarebbe diventato rosso²⁷².

Inoltre, va considerata plausibile anche la possibilità che potrebbe trattarsi di sculture realizzate con un impasto misto, in cui l'interno è fatto con un materiale più economico o grezzo, mentre l'esterno è stato rivestito con un sottile strato di argilla più raffinata e ricca di ossidi ferrosi, per dare l'apparenza di una terracotta di qualità superiore.

In alcuni casi, poi, i restauri o interventi successivi potrebbero aver aggiunto strati di pigmento o di materiale superficiale che imitano l'aspetto della terracotta, nascondendo quindi l'impasto originario delle sculture.

L'ipotesi più probabile, quindi, è che queste sculture siano fatte con una pasta composta da elementi diversi dall'argilla a base ferrosa. L'interno, di colore bianco e dall'aspetto calcareo, potrebbe suggerire una composizione a grana grossa simile alla pietra, piuttosto che all'argilla. In effetti, l'analisi autoptica fa pensare proprio che le statue siano fatte a base di una polvere di pietra e ceramica, oppure di un materiale simile alla terraglia, dipinta poi per assomigliare alla consueta terracotta rossastra, ma non di vera e propria terracotta.

Questo significherebbe che lo strato rosso superficiale, sul quale vi sono evidenti segni di degrado cromatico – al di là della sporcizia, si nota un cambiamento effettivo nel colore in diversi punti di esposizione all'aria –, con ogni probabilità è stato applicato successivamente. Esso potrebbe essere stato steso con un pennello o mediante immersione, oppure, ancora, potrebbe trattarsi della patina protettiva esterna, data in rosso per scopi estetici o di conservazione.

²⁷¹ Dal momento che ad un'analisi autoptica non è possibile stabilire con certezza la presenza o meno di un'eventuale patina o pigmento, in futuro potrebbero essere fatte analisi diagnostiche specifiche, come la spettroscopia XRF (fluorescenza raggi X).

²⁷² Baccheschi, *Le tecniche artistiche*, pp. 91-104.

In ogni caso, la colorazione rossastra non sembra essere parte integrante del materiale originale, ma piuttosto un'aggiunta posteriore – anche solo di poco –, forse per imitare la terracotta o per conferire alle sculture un aspetto unitario e coerente.

3.4 Angeli: precedenti classici e rielaborazioni successive

L'immagine dell'angelo ha origini molto antiche, probabilmente prebibliche, influenzate dai contatti tra la cultura ebraica e le civiltà egiziane e babilonesi durante i periodi di cattività. Già presente nella religione zoroastriana, l'idea dell'angelo si sviluppò con una doppia valenza: da un lato come mediatore o rivelatore spirituale, dall'altro come messaggero, ruolo che si consolidò anche nel pensiero ebraico, grazie all'evoluzione storica delle aspettative legate alla figura di un inviato divino²⁷³. Parallelamente, i contatti tra i popoli contribuirono alla diffusione di immagini che gradualmente assunsero forme distinte e caratteristiche proprie.

Nel mondo cristiano, le prime raffigurazioni di angeli risalgono già ai primi secoli della religione: gli artisti trassero ispirazione da figure alate presenti nella cultura classica²⁷⁴, come i *daimones*, spiriti protettori legati ai defunti, e anche gli eroti, piccoli putti alati associati a Eros, che divennero poi molto popolari nel Rinascimento²⁷⁵. Un'ulteriore influenza indiretta, soprattutto nelle posture e negli atteggiamenti, pur distinguendosi nettamente per connotazioni di genere e abbigliamento, è stata esercitata anche dalla figura della Vittoria alata. In verità, inizialmente, non vi fu una trasposizione diretta e immediata del modello pagano nell'iconografia cristiana, che cominciò a evolversi in modo più definito solo dopo l'editto di Costantino (313 d.C.) che sancì la libertà di culto; fu infatti dopo di esso che gli angeli cominciarono a essere rappresentati con attributi più specifici, a partire dalle ali, che ne simbolizzavano la funzione divina.

Nella più antica rappresentazione dell'*Annunciazione*, nella *catacomba di Priscilla* (II-III secolo d.C.), l'angelo appare ancora senza ali (**fig. 36**), come nelle prime raffigurazioni dei messaggeri divini, per distanziarsi dall'iconografia pagana e restare più fedele ai testi

²⁷³ Cfr. Il *Rilievo assiro con Genio alato*, 883-859 a.C., Roma, Museo Barraco, che raffigura un genio alato inginocchiato.

²⁷⁴ A mero titolo esemplificativo cfr. il Monumento cosiddetto di Bocca, re della Mauretania, dal Campidoglio, I secolo a.C., Roma, Musei Capitolini, Centrale Montemartini che rappresenta due figure alate stanti, di profilo, ai lati di un tondo centrale decorato con i simboli dell'Impero.

²⁷⁵ Cfr. Cap. 2.

biblici, che descrivevano gli angeli con sembianze umane. Il loro abbigliamento era quello del cristiano dell'epoca: un pallio sopra la tunica, in contrasto con il chitone delle vittorie alate o la nudità delle divinità classiche. Col tempo, poi, gli angeli iniziarono a essere rappresentati con vesti da dignitari di corte, arricchite anche da elementi liturgici come stole e dalmatiche²⁷⁶.

Solo successivamente, dunque, gli angeli cominciarono ad essere raffigurati con le ali, simbolo del loro ruolo di inviati di Dio, capaci di volare. Con il passare del tempo, poi, soprattutto in età medievale e rinascimentale, la figura dell'angelo si arricchì di simbolismi specifici e si raffinò stilisticamente. Nell'arte gotica, ad esempio, gli angeli erano spesso raffigurati in posizioni rigide e ieratiche, simboleggiando la loro trascendenza²⁷⁷. Con il Rinascimento, invece, gli angeli divennero più dinamici e umanizzati, rappresentando un ideale di bellezza fisica che rifletteva la bellezza divina, con volti sereni e movimenti più naturali, come testimoniano i numerosi dipinti di Raffaello e Michelangelo. In età moderna, peraltro, vennero spesso rappresentati anche come bambini nudi. E quindi, così come Cupido²⁷⁸, anche per quanto riguarda la rappresentazione degli angeli, con il tempo, ed in particolare con l'età moderna, si verificò una sorta di ringiovanimento del soggetto iconografico e si passò gradualmente da immagini di angeli adulti o giovani prestanti a quelle di innocui e piacevoli bambini alati. Da un punto di vista iconografico e funzionale, gli angeli vengono rappresentati in modalità differenti, a seconda del loro ruolo all'interno della narrazione sacra. Tra le raffigurazioni più frequenti si possono osservare angeli guerrieri, musicanti, adoranti e reggenti oggetti, ciascun tipo con significati e funzioni ben definite²⁷⁹.

Gli angeli guerrieri sono spesso rappresentati come figure possenti e armate, pronte a difendere il divino dalle forze del male. Già gli scultori del Quattrocento e Cinquecento avevano raffigurato angeli armati, come ad esempio le figure di guerrieri scolpite da Agostino di Duccio per il Tempio Malatestiano di Rimini, dove le figure sono rappresentate con spade e scudi, simboli della protezione divina. Come simbolo emblematico di questa tipologia di angelo guerriero, però, si può considerare l'immagine dell'arcangelo Michele, che spesso appare in opere d'arte mentre sconfigge il demonio o

²⁷⁶ R. Giorgi, *Angeli e demoni*, a cura di S. Zuffi, Mondadori Electa S.p.A, Milano, 2003, 280-293.

²⁷⁷ Cfr. a mero titolo esemplificativo gli angeli del portale della Cattedrale di Reims.

²⁷⁸ Cfr. *supra* in questo stesso lavoro.

²⁷⁹ Giorgi, *Angeli e demoni*.

il drago. Tra le altre, celebre è l'opera di Guido Reni, *San Michele Arcangelo* (1635), in cui l'arcangelo appare con una maestosa compostezza mentre tiene sotto controllo Satana. La sua rappresentazione idealizza la vittoria del bene sul male. Un altro esempio significativo del soggetto dell'arcangelo Michele e del suo schema iconografico è senz'altro la scultura che domina la sommità di Castel Sant'Angelo a Roma, opera di Pieter Antoon Verschaffelt, del 1753.

Gli angeli musicanti, invece, sono rappresentati con strumenti come arpe, liuti o trombe e simboleggiano l'armonia celeste. Un celebre esempio di questa tipologia si trova nell'affresco di Melozzo da Forlì, *Il concerto degli angeli* (1480), dove un gruppo di figure celesti appare mentre suona strumenti musicali in un'atmosfera solenne, presentando una scena che evoca una sinfonia sacra che risuona nell'eternità celeste. Ancora, si pensi a *La visione di Ezechiele* di Raffaello (1518), in cui gli angeli suonano le trombe del giudizio finale. Nella scultura, esempi significativi di angeli musicanti possono essere ammirati sulla facciata della Basilica di San Marco a Venezia, dove figure celestiali suonano strumenti in una celebrazione perpetua dell'armonia tra il cielo e la terra o nel già citato tempio Malatestiano, che presenta rilievi di angeli intenti a suonare o reggere strumenti musicali.

Gli angeli adoranti, invece, sono raffigurati tipicamente in atteggiamenti di preghiera, contemplazione o devozione, simboli di adorazione verso Dio. Le loro figure sono spesso inginocchiate o con le mani giunte, esprimendo una serenità raccolta. Un esempio significativo di angeli adoranti si può ammirare nell'opera di Fra Angelico, *Madonna in trono con Bambino e angeli* (1433-1435), dove le figure celesti circondano la Vergine in atto di venerazione. È poi degno di menzione il *Transito della Vergine* (1462) di Andrea Mantegna, dove gli angeli circondano Maria con gesti di devozione intensa e mistica. Nella scultura del Quattrocento e Cinquecento, gli angeli adoranti ornano numerosi altari, come quelli scolpiti da Antonio Rossellino per la Basilica di San Miniato al Monte a Firenze, dove figure angeliche si inginocchiano in atto di preghiera.

Infine, gli angeli che reggono oggetti hanno un ruolo funzionale ben preciso: vengono raffigurati mentre recano oggetti sacri come candele, croci, libri o addirittura troni. Sono angeli che, con gesti di riverenza, sostengono il peso fisico e simbolico del sacro. Un esempio iconografico molto significativo è nell'opera di Andrea Mantegna, la *Pala di San Zeno* (1456-1459), in cui gli angeli sorreggono una corona sopra la testa della Vergine

Maria. Tali angeli fungono da intermediari tra il divino e l'umano, portatori di segni tangibili della sacralità. Nella scultura si riconoscono numerose testimonianze di tal genere: a titolo esemplificativo, si ricordano gli esempi notevoli nelle decorazioni architettoniche del Duomo di Orvieto, dove angeli scolpiti sorreggono candelabri e altri elementi liturgici, unendo funzionalità e spiritualità.

In tutte queste rappresentazioni, gli angeli svolgono funzioni simboliche che variano a seconda del contesto, riflettendo comunque il loro ruolo di intermediari tra il cielo e la terra, di volta in volta adattandosi alle necessità iconografiche e liturgiche del momento. Gli angeli, poi, oltre a essere caratterizzati da ruoli specifici, si differenziano anche per postura e atteggiamenti del corpo, che ne concretizzano e accentuano funzione simbolica e dinamica spirituale. Tali varianti iconografiche aggiungono ulteriore profondità alla loro rappresentazione, rafforzando il legame tra il mondo celeste e quello terreno.

Una tipologia ben definita è quella dell'angelo stante, ovvero in posizione eretta: un esempio significativo si trova nella pala d'altare di Piero della Francesca, *Madonna del Parto* (1455-1465), dove due angeli stanti, con espressione solenne e compostezza geometrica, affiancano la Vergine Maria. Qui la postura eretta sottolinea il loro ruolo di guardiani e testimoni, conferendogli un senso di stabilità e fermezza. Nella pittura rinascimentale il gesto degli angeli stanti spesso implica una funzione di mediazione e protezione, come nelle opere di Giovanni Bellini, dove gli angeli eretti affiancano il trono della Vergine in atteggiamenti regali e solenni, come ne *L'incoronazione della Vergine* (1470-1475). Parallelamente, anche nella scultura gli angeli stanti trovano esempi iconici, come nei rilievi marmorei del Duomo di Firenze, realizzati da Luca della Robbia, dove le figure angeliche sono raffigurate in posizione eretta, con una compostezza che incarna compiutamente la loro autorità divina.

Per altro verso, di questo genere di figure vi sono anche rappresentazioni più dinamiche come gli angeli volanti. Raffigurati appunto in volo, spesso con ampie ali distese, trasmettono l'idea di un messaggero divino che attraversa i cieli. Questo tipo iconografico ricorre molto frequentemente nell'arte sacra, come, a mero titolo esemplificativo, nell'affresco della *Cappella degli Scrovegni* di Giotto, dove gli angeli volanti partecipano alla scena della *Deposizione di Cristo*, piangendo e lamentandosi mentre fluttuano nell'aria, esprimendo una partecipazione emotiva al dramma sacro. Nella pittura del Cinquecento, poi, il volo degli angeli assume spesso connotazioni trionfali: in opere come

L'Assunzione della Vergine di Correggio (1526-1530), gli angeli circondano la Vergine in un turbine di gloria celeste, elevandola verso il cielo. Anche nella scultura rinascimentale troviamo esempi significativi di tal genere, come le figure scolpite da Andrea del Verrocchio nel monumento funebre di Giovanni e Piero de' Medici, dove gli angeli appaiono leggeri e sospesi, quasi in atto di librarsi verso l'alto, con ali spiegate che ne accentuano il movimento e l'idea di trascendenza.

In aggiunta, vi sono anche angeli in atteggiamenti dinamici che, però, non rientrano propriamente in categorie fisse. Un esempio interessante è proposto da alcune opere del Barocco, dove l'angelo diventa una figura estremamente dinamica e addirittura teatrale. Ne è un esempio la celebre scultura di Gian Lorenzo Bernini, *L'Estasi di Santa Teresa* (1647-1652), dove l'angelo appare in volo, con un'espressione estatica mentre trafigge il cuore della santa con una freccia dorata. Qui l'entità celeste non solo è sospesa in aria, ma interagisce in modo drammatico con la figura della santa, creando un effetto di grande intensità emotiva e spirituale.

Infine, vi sono gli angeli inginocchiati, spesso bloccati in un atteggiamento di umiltà e devozione. Tale posizione è spesso associata all'adorazione, come nell'arte del Quattrocento italiano, in cui gli angeli inginocchiati circondano la Vergine o il Cristo: in tal senso, un esempio magistrale è la *Pala di Brera* di Piero della Francesca (1472), dove angeli inginocchiati partecipano alla scena sacra con un atteggiamento di reverenza, creando un'intensa e intima armonia tra i personaggi e la scena divina. Nell'arte moderna, la stessa iconografia è ripresa da artisti come El Greco, che nei suoi dipinti religiosi spesso mostra angeli inginocchiati in atteggiamenti di profonda contemplazione. Anche nella scultura del Quattrocento e Cinquecento, troviamo numerosi esempi di angeli inginocchiati, dove figure angeliche accosciate sembrano sorreggere la sacralità della scena liturgica, contribuendo a un senso di intimità e pietà profonde.

In questa prospettiva, sicuramente merita di essere menzionata anche l'opera di Antonio Rossellino, che tra il 1461 e il 1466 realizzò la *Tomba del cardinale del Portogallo* in *San Miniato al Monte* a Firenze. In questo complesso monumentale, Rossellino riprese i temi e gli schemi dei precedenti monumenti funebri di cultura umanistica, ma li sviluppò fondendo pittura, scultura e architettura in un'armonia che genera effetti chiaroscurali e una monumentalità straordinaria. Il risultato è dato dal perfetto equilibrio tra le varie componenti, creando un insieme imponente e al tempo stesso raffinato.

Il monumento è inserito in una nicchia sormontata da un velario, con due angeli marmorei raffigurati nell'atto di scostare il tendaggio dalla tomba, come se si trattasse di un sipario che svela la scena sacra. I due angeli sono inginocchiati sui capitelli delle colonne che affiancano la tomba. Entrambi hanno il piede destro saldamente appoggiato sul plinto e il ginocchio perpendicolare alla base, mentre la gamba sinistra si distende con naturalezza oltre il capitello, quasi sospesa nel vuoto. Speculari nella postura, le loro ali sono ripiegate dietro la schiena, e indossano tuniche morbide che si raccolgono in pieghe realistiche sulle gambe, rendendo il drappeggio vivo e dinamico. Un interessante dettaglio è la differente lunghezza dei capelli: l'angelo sulla destra ha capelli corti, mentre quello sulla sinistra sfoggia lunghi boccoli che ricadono sulle spalle. L'angelo di sinistra ha le braccia piegate davanti a sé per reggere una corona, anch'essa scolpita in marmo, mentre il secondo angelo assume una posa più rilassata, con la mano destra appoggiata sul ginocchio e la sinistra sul fianco, con cui trattiene un lembo del mantello.

Sopra di loro, due angeli volanti sorreggono un tondo raffigurante la Madonna con il Bambino, mentre ai piedi della tomba, seduti sulla cornice, vi sono due spiritelli musicanti, che arricchiscono ulteriormente la composizione con un tocco di vivacità.

Tutti questi differenti atteggiamenti – stanti, inginocchiati, volanti, o in azione – non sono naturalmente casuali ma rispondono a esigenze iconografiche ben precise, contribuendo a esprimere il ruolo e il significato delle figure angeliche nella scena sacra.

In questa sede ci si concentrerà principalmente sugli angeli portatori di oggetti, nel dettaglio portatori di ceri – cosiddetti cerofori -, ponendo particolare attenzione su quelli che assumono posizione inginocchiata, ma si eseguirà comunque una veloce rassegna anche delle altre tipologie di angeli della medesima categoria.

Gli angeli reggicandela, infatti, sono una tipologia di figura iconografica ampiamente diffusa nell'arte sacra, specialmente tra il Medioevo e il Rinascimento, ma con esempi anche in epoche successive. Essi sono rappresentati mentre sorreggono un candelabro, una lampada o comunque una fonte di luce, ed hanno funzione sia decorativa che simbolica all'interno di contesti liturgici o religiosi. Gli angeli reggilume avevano una funzione pratica all'interno di chiese, cappelle o cattedrali: le candele erano infatti essenziali per l'illuminazione degli ambienti sacri, e queste figure erano spesso collocate appositamente in posizioni strategiche, come accanto agli altari, ai pulpiti o nei chiostri.

L'uso di figure angeliche per sorreggere i lumi rifletteva inoltre l'importanza della luce come simbolo della divinità e della presenza di Dio. Nella tradizione e nell'iconografia cristiana, infatti, la luce è un simbolo potente della presenza divina, come anche della conoscenza e della purezza o della fede e della verità. Gli angeli che sorreggono le candele o i lumi rappresentano dunque i messaggeri di Dio che portano la sua luce nel mondo e la candela stessa, quindi, può essere vista come simbolo della fede, che brilla nel buio dell'ignoranza o del peccato.

In tal senso vanno visti i numerosi casi in cui i cerofori sono spesso raffigurati in atteggiamenti di riverenza o preghiera, rafforzando il loro ruolo di intermediari tra Dio e gli uomini, e ancor più sono collocati vicino al Santissimo Sacramento o in stretta prossimità dell'altare, a sottolineare la loro partecipazione al culto e al servizio divino.

Oltre alla loro funzione simbolica e pratica, gli angeli reggicero acquisiscono una dimensione estetica che evolve nel corso del tempo, adattandosi non solo alle esigenze liturgiche ma anche ai vari stili artistici.

In linea generale nel Medioevo, gli angeli venivano spesso rappresentati in maniera rigida e stilizzata, con proporzioni allungate e un'espressione ieratica, in linea con il carattere spirituale e trascendente dell'arte romanica e gotica.

Con il Rinascimento, invece, le figure angeliche si fanno più naturali, dinamiche e umanizzate, con volti sereni e corpi che mostrano una padronanza sempre maggiore dell'anatomia umana. In questo periodo, il ceroforo non è solo un elemento funzionale, ma diventa parte di una più ampia concezione armonica dell'arte sacra, dove la bellezza fisica è vista come riflesso della bellezza divina; in questo senso, i materiali utilizzati per queste sculture, come pietre, marmi, bronzo, legno o terracotta e le decorazioni ricche di dettagli, sottolineano la loro importanza, ma ancor più le dorature e l'uso di materiali raffinati accentuano il loro ruolo cerimoniale e il loro legame con la sfera del sacro.

Le immagini degli angeli cerofori si sviluppano attraverso una ricca tradizione iconografica, che fonde simbolismo religioso, esigenze liturgiche e innovazioni artistiche, proponendo diverse tipologie e schemi iconografici. Tra le varianti più comuni si possono individuare le rappresentazioni a mezzobusto, a figura intera stanti o inginocchiati.

Gli angeli a mezzobusto sono tipicamente impiegati in decorazioni architettoniche o in rilievi scultorei; in molti casi si trovano in posizione sopraelevata, come negli affreschi medievali e rinascimentali o nelle decorazioni a stucco barocche. Le figure sono

rappresentate con mani protese in avanti per sorreggere lumi o anche altri oggetti liturgici. Un esempio famoso è quello nella cattedrale di *Notre-Dame* a Parigi, dove angeli a mezzobusto scolpiti nei portali tengono piccoli candelabri o altri elementi simbolici, sottolineando la loro funzione di intermediazione tra il sacro e il profano.

Anche nella scultura italiana del Rinascimento, gli angeli a mezzobusto sono utilizzati per decorare strutture liturgiche. Un esempio raffinato è quello del *Tempietto del Santo Sepolcro* (1467-1470) di Andrea Bregno a Roma, dove le figure scolpite in marmo ornano l'architettura del monumento collocate in posizione elevata, inseriti all'interno di archi e cornici: gli angeli, raffigurati con delicatezza e precisione, sono qui raffigurati con le mani protese a sorreggere oggetti sacri, come croci o calici, simboli della passione di Cristo.

Una particolare testimonianza del tipo è rappresentata dalla coppia di portacandele in bronzo della prima metà del XVII secolo a forma di angelo con tronco, nudo, terminante a volute, conservata nella Chiesa di Santa Maria della Salute a Venezia: in questo caso, la testa dell'angelo regge il piattello con bocciolo a forma di cuscino decorato con testine angeliche; la mano sinistra è appoggiata al piattello, la destra regge una cornucopia. Ghirlande ornano la parte inferiore del busto²⁸⁰.

Anche nella scultura barocca, come ad esempio nei lavori di Gian Lorenzo Bernini, il tipo iconografico compare all'interno di chiese o palazzi, spesso in contesti elaborati. Un esempio eloquente è nella decorazione dell'altare della *Cattedra di San Pietro* nella *Basilica di San Pietro* a Roma, dove gli angeli a mezzobusto recanti oggetti liturgici sembrano fluttuare sopra la composizione, con le ali spiegate in un movimento energetico, tipico dello stile barocco.

Al medesimo genere di rappresentazione appartengono anche gli angeli visibili nella basilica di San Marco a Venezia, dove le figure a mezzobusto recanti incensieri o croci sono decorate con ori e mosaici, integrandosi perfettamente nell'architettura; nell'insieme, esse suggeriscono un senso di continuità tra il mondo terreno e quello divino e, con gli occhi rappresentati con lo sguardo rivolto verso l'alto, accentuano l'idea di ascensione spirituale e preghiera.

Infine, nelle decorazioni a stucco barocche, come quelle presenti nella *Chiesa del Gesù* a Roma, gli angeli a mezzobusto sono frequentemente utilizzati per adornare cornici e altari, spesso raffigurati nell'atto di sorreggere festoni o cartigli con iscrizioni sacre. Le

²⁸⁰ <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500138394>.

loro forme fluide e dinamiche, scolpite con un senso di grazia teatrale, suggeriscono un ritmo visivo e spirituale, tipico dell'arte barocca, in cui le entità celesti sembrano animarsi, quasi staccandosi dalla parete per coinvolgere lo spettatore nel mistero divino. La tipologia di cerofori più diffusa, però, è forse quella degli angeli a figura intera, stanti. Rappresentati in piedi, essi sorreggono candele o lumi con compostezza e atteggiamenti solenni. Al XIV secolo è datata la scultura dell'altare maggiore del presbiterio della Cappella degli Scrovegni a Padova²⁸¹: l'angelo è coperto interamente da una veste liscia, che gli conferisce una rigidità solenne.

Esempio assolutamente notevole è poi costituito dai due *Angeli reggicero* della chiesa di Santo Spirito a Firenze, opera di Andrea Sansovino, che si ergono ai due lati dell'altare maggiore (**fig. 37**). Qui la postura eretta simboleggia vigilanza e servizio, rendendo gli angeli silenziosi custodi della luce sacra.

Nel medesimo filone, ulteriore testimonianza significativa è quella delle figure che ornano il sepolcro della beata Elena Duglioli nella chiesa di San Giovanni in Monte (VE), attribuibili alla bottega Del Maino (**fig. 38**). I quattro angeli stanno in piedi sopra una piccola predella intagliata decorata, con il candelabro tenuto in mano ma comunque appoggiato sulla base: le figure si ergono stanti, quasi come se fossero appena atterrate sulla base²⁸².

Del XVI secolo è l'angelo reggicandelabro in marmo bianco conservato al Museo dell'Opera del Duomo di Pisa²⁸³: la figura è in equilibrio sulla gamba sinistra con la destra protesa all'indietro, il busto è leggermente ruotato rispetto all'asse centrale e lo sguardo del giovane angelo è rivolto verso l'alto; l'insieme suggerisce un'idea di movimento e leggerezza, nonostante la corposità e l'imponenza dell'oggetto sostenuto.

Gli esemplari di cerofori stanti, realizzati in materiali diversi, sono davvero numerosi; nell'insieme, tutti trasmettono un'immagine di pacatezza e solennità, ben rappresentata, ad esempio, anche dalla coppia di angeli in stucco bianco del XVII secolo attribuite al luganese Giovanni Passardi a Firenze, o dai quattro angeli in legno dorato che ornano l'altare della Chiesa di San Domenico a Torino, databili alla fine del XVIII secolo.

²⁸¹ <https://cappellascrovegni.padovamusei.it/it/collezioni/sculture/angelo-ceroforo-0>.

²⁸² R. Casciaro, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Skira Editore, Milano, 2000, pp. 196-199.

²⁸³ <http://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900769191>.

3.5 Angeli cerofori inginocchiati: l'affermazione di uno schema iconografico

La tipologia degli angeli reggicero a figura intera inginocchiati è particolarmente interessante, in questa sede, in quanto è rappresentata da numerosi esemplari di materiali diversi, tra i quali spiccano proprio quelli in terracotta.

Gli esempi più celebri sono quelli provenienti dalla bottega fiorentina dei Della Robbia. Tali artisti prediligevano figure angeliche dal volto arrotondato e sorridente, in una sorta di delicata bellezza infantile, che ne enfatizza l'innocenza e la purezza; anche i corpi sono spesso morbidi, con panneggi che cadono in modo fluido e armonioso. Gli angeli robbiani si caratterizzano, dunque, per la loro dolcezza e armonia formale, spesso evidenziate dai colori vivaci e dalla brillantezza della superficie invetriata della terracotta. A differenza delle sculture in bronzo o marmo, le opere di tale materiale si distinguono proprio per la freschezza visiva: la luminosità dell'invetriatura, infatti, contribuisce a dare a queste figure una qualità eterea, come se con la loro gioia composta fossero immerse in una luce divina. Le figure angeliche che sorreggono i lumi così realizzate, grazie ai toni smaltati e brillanti dei loro mantelli e delle loro ali, appaiono quasi incarnare la purezza della luce stessa. E' innegabile che in queste opere la combinazione di funzionalità e decorazione trova una sintesi perfetta, in cui estetica e simbolismo trovano una fusione completa.

La coppia di opere più nota in questo ambito si trova nella cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze, dove i putti e gli angeli realizzati da Luca Della Robbia e dalla sua bottega adornano i fregi e le lunette. Gli angeli reggicandelabro (**figg. 39-40**) furono consegnati nel 1448 e posti sull'altare della cappella di Santo Stefano del Duomo, ai lati del tabernacolo ligneo del Santissimo Sacramento, oggi perduto. In questo caso, l'artista ha creato delle figure candide come il marmo, addirittura risplendenti nella penombra della cappella proprio grazie per la qualità altamente riflettente dell'invetriatura. Il bianco totale delle superfici è interrotto solamente dall'azzurro degli occhi e delle sopracciglia ed è impreziosito dai tocchi d'oro sulle vesti, sui candelabri e sulle ali lignee, ora perdute. Le figure austere, di avvenenza classicista, assumono pose composte e solenni, ma non rigide: è il volgere lento e pacifico del volto che conferisce movimento alle figure. Le tuniche semplici, coperte da manti fermati da corolle floreali, esaltano la preziosa

lavorazione degli eleganti candelabri, con decori a foglie di acanto e scanalature tortili, che riecheggiano l'ornato della cantoria²⁸⁴.

A Bologna, due straordinari esempi di angeli reggicandela in marmo sono quelli realizzati da Niccolò dell'Arca (**fig. 41**) e da Michelangelo (**fig. 42**), entrambi conservati nella *Basilica di San Domenico*, un luogo di grande importanza artistica e religiosa. L'angelo scolpito Niccolò dell'Arca per il sepolcro di san Domenico appare quasi come un essere in transizione, con il corpo che sembra animarsi sotto il peso della sacra funzione che svolge. Le ali, scolpite con grande dettaglio, gli conferiscono un aspetto quasi ascensionale, mentre il volto è contratto in un'espressione intensa e contemplativa. La figura presenta una fisicità robusta e drammatica e i panneggi delle vesti si raccolgono in pieghe vigorose, dando all'insieme un senso di elegante semplicità. La gestualità è accentuata dalla posa quasi inquieta del corpo, che sembra avvolto da un'aura di solennità drammatica; combinando la tradizione gotica con le innovazioni rinascimentali, l'artista riesce qui ad offrire una visione altamente emotiva e spirituale delle creature celesti.

Di contro, l'angelo reggicandela scolpito da Michelangelo si distingue per la sua eleganza classica e per la perfetta padronanza delle forme anatomiche. Lo scultore realizzò quest'opera intorno al 1494-1495, ovvero in gioventù, quando era appena ventenne ma già padrone di un linguaggio scultoreo che fondeva la ricerca del movimento con una bellezza idealizzata. Il suo angelo reggicandela, posizionato accanto all'Arca di San Domenico, mostra una figura più umanizzata e serena rispetto a quella di Niccolò dell'Arca ed esprime una forza contenuta, con il corpo bilanciato in una posa elegante e rilassata, che ricorda le statue dell'antichità classica. L'anatomia è perfettamente studiata, con muscoli definiti ma non esagerati, e il panneggio delle vesti cade in pieghe morbide e naturali. Il volto è sereno, quasi idealizzato, con lineamenti armoniosi che trasmettono pace e serenità. Le ali, sottili e dettagliate, sono aperte in modo delicato, sottolineando la leggerezza della figura. Questo angelo, pur svolgendo la stessa funzione rituale e simbolica degli altri esemplari menzionati, si distingue già per la grazia e la perfezione formale che caratterizzeranno tutta l'opera di Michelangelo²⁸⁵.

²⁸⁴ *I grandi maestri dell'arte, l'artista e il suo tempo. Luca della Robbia e la sua bottega*, a cura di F. Petrucci, Firenze, Il Sole 24 Ore, 2008, pp. 156-159.

²⁸⁵ *Niccolò Dell'Arca, Seminario di studi*, (Atti del Convegno 26-27 maggio 1987) a cura di G. Agostini, L. Ciammitti, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1989; R. Klebanoff, *Revisions: The Arca di San Domenico in Michelangelo's Early Career*, in *Coming about... a festschrift for John Shearman*, a cura di L. R. Jones, L. C. Matthew, Harvard university art museums, Cambridge, Massachusetts, 2001, pp. 93-99.

I due angeli bolognesi, pur avendo la medesima funzione iconografica e liturgica, rappresentano due visioni diverse dell'entità celeste: da un lato l'energia e il pathos del vecchio Niccolò dell'Arca, dall'altro la serenità classica e la padronanza tecnica del giovane Michelangelo, già destinato a rivoluzionare il panorama artistico del tempo.

Il tipo iconografico delineatosi ebbe un ampio successo, soprattutto grazie all'attività di Giovanni Della Robbia, che fu il più prolifico della sua bottega in tale produzione. Gli angeli di questo genere, infatti, furono un prodotto spesso replicato all'interno della bottega robbiana, rifacendosi al prototipo già menzionato della coppia di angeli eseguita da Luca della Robbia nel 1448 per la cappella del Sacramento nel Duomo di Firenze.

L'angelo inginocchiato in terracotta invetriata di Giovanni Della Robbia (**fig. 43**), conservato a Firenze, mostra chiaramente il modello rielaborato da Luca. La gamba destra è flessa e distesa parallelamente alla linea del suolo, mentre la sinistra è piegata per sostenere il candelabro appoggiato sul ginocchio²⁸⁶. I capelli sono stati allungati rispetto alle versioni precedenti, con riccioli morbidi che scendono fino alle spalle incorniciando il volto. La colorazione tradizionale è mantenuta: prevale il bianco, mentre il blu viene utilizzato per enfatizzare gli occhi, le sopracciglia e i dettagli della veste.

L'angelo indossa una lunga tunica che lo copre fino ai piedi, drappeggiata tra le gambe con morbide pieghe a forma di V. Dai lembi della veste emergono i piedi, ornati da sandali: il destro è leggermente ruotato e inclinato in avanti, poggiando solo sulla punta, mentre il sinistro è fermamente ancorato alla base, bilanciando il peso del candelabro.

La parte superiore della veste è semplice ma elegante: un colletto decorato si erge sopra il tessuto che si gonfia leggermente, dando volume all'intera figura. Sul petto, si incrociano due strisce di tessuto, messe in evidenza con il colore blu. Le maniche si sviluppano in tre livelli, suggerendo la ricchezza del tessuto, fino a stringersi ai polsi. Sebbene priva di ali, la creatura celeste porta sul capo un'aureola dorata. L'angelo fa *pendant* con un altro consimile, a lui speculare (**fig. 44**).

Un altro esempio significativo sempre in terracotta invetriata è l'angelo attribuito a Benedetto Buglioni (**fig. 45**), datato al XV secolo. Qui, la figura è rappresentata a tutto tondo su una base rettangolare, inginocchiata con il ginocchio destro posato a terra e la gamba sinistra piegata a sostegno di una ciotola che viene tenuta con entrambe le mani. La pelle e le ali sono smaltate di bianco (smalto stannifero), mentre la tunica è azzurra,

²⁸⁶ <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900095930>.

incrociata sul petto da due strisce di tessuto verdi e completata da uno stretto colletto a circondare il collo. Il mantello che ricade dalle spalle copre completamente le gambe, creando pieghe pesanti e poco naturali; il pallio è giallo, foderato di verde. L'angelo è scalzo: il piede sinistro spunta in parte dalla veste, mentre il destro è ben visibile lasciato scoperto dall'abito, mostrando dita che, invece di essere realisticamente piegate, risultano piuttosto rigide e appoggiate solo sulla punta. In questo caso, le ali sono presenti e ripiegate dietro le spalle. Le braccia, mancanti, sono state reintegrate da un restauro che ha in parte modificato la visione complessiva della scultura²⁸⁷. Gli occhi e le sopracciglia sono delicatamente delineati con sottili tratti di blu cobalto. Anche in questo caso, la chioma mostra lunghi boccoli che cadono fino alle spalle, con due ciuffi sulla fronte.

Rispetto al modello precedente, questa scultura è più statica e meno dinamica. A causa delle braccia mancanti, non è possibile fare un confronto dettagliato degli arti superiori, per quanto riguarda sia le braccia – comprese le maniche -sia le mani originali.

Ancora, un ulteriore esempio del tipo ancora in terracotta invetriata è l'angelo attribuito alla bottega di Giovanni della Robbia (**fig. 46**), conservato a Pistoia, anch'esso raffigurato a tutto tondo su una base ovale. La figura poggia il ginocchio destro a terra, ed ha la gamba sinistra piegata a sostenere la base di un candelabro; indossa una veste completata da un colletto con falde ripiegate verso l'esterno; le maniche sono più semplici: oltre alla manica stretta fino al polso, vi è un'ulteriore manica che scende dal gomito alla spalla; il mantello è drappeggiato sulle spalle, e copre in modo poco naturale le gambe della figura, formando pieghe abbondanti; i capelli sono mossi e lunghi, come nell'esempio precedente (**figg. 43-44**). L'angelo è scalzo, con il piede sinistro che emerge dalla veste, mentre il destro è completamente visibile, con le dita piegate naturalmente a seguito del movimento. Pure in questo caso le ali sono ripiegate sulla schiena²⁸⁸.

Anche questo ceroforo va visto come parte di una coppia: esso, infatti, ha suo *pendant* speculare (**fig. 47**).

Un ulteriore esemplare di angelo in terracotta invetriata (**fig. 48**), anch'esso a Firenze, mostra una figura inginocchiata di profilo verso destra, posta su un piedistallo di colore viola. La creatura celeste indossa una veste azzurra bordata di giallo su una camicia verde con maniche bianche. Le ali sono dipinte in un vivace mix di azzurro, verde, bianco e

²⁸⁷ <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900223096>.

²⁸⁸ <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900121662>.

viola. La base del candelabro che sostiene è di colore giallo. Quest'opera è databile alla prima metà del XVI secolo, un periodo in cui l'uso della terracotta invetriata raggiunge la massima diffusione, pur scendendo a un livello più artigianale. Le caratteristiche decorative, tra cui l'abbondanza di colori vivaci, riflettono questo mutamento stilistico. L'angelo è attribuibile alla bottega di Giovanni Della Robbia e ha un pendant speculare²⁸⁹. Questo angelo presenta diverse somiglianze con il primo esempio di terracotta invetriata bianca e blu (**fig. 43**), con la differenza che qui l'angelo ha anche le ali e la mano sinistra è posata sul petto, diversamente dagli altri esemplari analizzati. Anche in questo caso, le pieghe della veste appaiono poco realistiche, con il tessuto che si accartoccia pesantemente verso il piedistallo. Le maniche sono sovrapposte in più strati: la prima termina a sbuffo, la seconda arriva al gomito e la terza avvolge il braccio fino al polso. Come nel primo esempio, anche qui si notano i sandali che adornano i piedi dell'angelo. Il suddetto angelo fa *pendant* con un altro (**fig. 49**) a lui speculare.

Sempre provenienti dalla bottega di Giovanni Della Robbia, sono i due angeli in terracotta invetriata conservati a Marliana²⁹⁰. La coppia di angeli reggicandelabro presentano una veste bianca e il manto celeste (**fig. 50-51**).

A questo esatto modello iconografico, si rifà probabilmente un angelo in terracotta rossa, di XVI sec., in collezione privata (**fig. 52**).

Un altro esemplare è conservato presso il Museo Diocesano di Santo Stefano al Ponte a Firenze e proviene dalla Chiesa di Sant'Andrea a Camoggiano (**fig. 54**). In questo caso, si tratta di una scultura in terracotta dipinta. La veste dell'angelo è blu, arricchita dai dettagli in rosso delle maniche, delle ali e del colletto, mentre due fasce di stoffa incrociate sul petto sono di colore verde. L'incarnato è reso con tonalità chiare, e i capelli, di colore scuro, sono mossi e ricadono fino a sfiorare le spalle. La base del porta cero ha forma cubica, mentre il candelabro si restringe man mano che sale.

Esistono altri due angeli risalenti al XVI secolo, attribuiti a un autore di scuola verrocchiesca, conservati in una collezione privata a Venezia (**fig. 53**). Queste opere, realizzate in terracotta policroma, sono speculari e presentano un mantello blu che, partendo da una sola spalla, copre poi le gambe delle figure. La veste è di un arancione scuro, mentre le due fasce incrociate sul petto sono di colore giallo. L'incarnato è reso

²⁸⁹ angelo reggicandelabro candelabro a statuetta, 1500 - 1549 (beniculturali.it).

²⁹⁰ <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900015187>.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900015188>.

con tonalità rosate, e i capelli, castano rossicci, sono caratterizzati da ricci voluminosi e gonfi, molto diversi dagli altri esemplari. La base del candelabro è semplice, una piramide tronca con lo spazio per la candela al centro. Questi angeli non presentano ali.

Ci sono poi esemplari non in terracotta, ma comunque eseguiti a Firenze; al museo di San Marco sono conservati due angeli di pietra²⁹¹: le statue, qualitativamente mediocri, sembrano essere opera di un artista attardato che conserva alcuni stilemi tardogotici che giustificano una datazione dell'opera vicina alla metà del secolo (**fig. 55-56**). L'atteggiamento più impacciato, i volti più piatti, potrebbero indicare una data successiva alla coppia di angeli reggi-candelabro di Luca Della Robbia. I due indossano una tunica più semplice rispetto a quelle dei modelli precedenti, che li lascia fino a coprirlgli i piedi, non visibili.

Lo scollo a V presenta un bordo liscio e sui fianchi la veste è fermata da una cintura di stoffa, che fa sì che il tessuto scenda sulle gambe in pieghe pesanti. Le ali sono più grandi rispetto ai modelli precedenti e il poggiacero è molto semplice: una base cubica, su cui è inserito il piede del candelabro, che si restringe fino al punto in cui avrebbe dovuto ospitare la candela.

Questo schema iconografico deve aver avuto un gran successo, perché è possibile trovare sculture che riprendono le caratteristiche robbiane anche in Veneto, in Piemonte e, con i due *Angeli* di Villa Bassi, in Lombardia.

Presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia²⁹² sono conservati quattro esemplari di sculture in marmo saccaroide, attribuiti alla cerchia di Pietro Lombardo, che offrono un chiaro esempio della qualità artistica e della cura compositiva tipiche di questa scuola. Questi angeli, quasi del tutto integri, rappresentano figure inginocchiate, ma senza ali, su alte basi rettangolari. Ogni angelo è raffigurato in una posa diversa e con oggetti distinti, il che arricchisce la varietà delle loro rappresentazioni e sottolinea l'attenzione per la diversificazione simbolica.

Il primo angelo (**fig. 57**) è inginocchiato con la mano sinistra appoggiata al petto, mentre il braccio destro, purtroppo mancante, sembra originariamente aver retto un incensiere. Questa ipotesi è corroborata dal fatto che tra le pieghe delle sue gambe è visibile la

²⁹¹ <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900298940>.
<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900299007>.

²⁹² <https://www.gallerieaccademia.it/angeli-inginocchiati>.

raffigurazione di questo oggetto liturgico, suggerendo che il braccio destro fosse piegato in avanti, tenendo la catenella dell'incensiere.

Il secondo angelo (**fig. 58**), invece, tiene tra le mani una lucerna. La base di questo oggetto poggia sul ginocchio sinistro, mentre la mano sinistra la sostiene delicatamente dal basso, e la destra la solleva in un gesto di grande equilibrio e sicurezza. La posa conferisce all'angelo un'aria di raccoglimento spirituale.

Il terzo angelo (**fig. 59**) è invece un ceroforo. Tiene il candelabro con entrambe le mani, appoggiato sul ginocchio sinistro. La forma del candelabro è allungata e decorata con sottili listarelle.

Il quarto angelo (**fig. 60**) si distingue dagli altri per un dettaglio che rompe la staticità della composizione: lo sguardo è rivolto verso sinistra, aggiungendo un tocco di dinamismo alla rappresentazione. Anche questo angelo è un portacandela, ma la sua posizione leggermente decentrata crea una diversa interazione visiva, come se la figura fosse colta in un momento di contemplazione o di attenzione rivolta verso l'esterno.

Tutti e quattro gli angeli indossano lunghe tuniche che, con le loro numerose pieghe, aggiungono peso e gravità alle figure. Il tessuto è così ampio da coprire quasi interamente i piedi degli angeli, lasciando intravedere in alcuni punti i sandali che calzano, a sottolineare l'importanza dell'abbigliamento simbolico e sacro. I capelli, lunghi e ricci, cadono delicatamente sulle spalle, creando un elegante contrasto con l'austerità delle figure inginocchiate, e contribuendo a dare un senso di morbidezza e movimento alle sculture.

Queste opere, sebbene prive di ali, evocano un profondo senso di sacralità e sembrano essere state pensate per adornare un altare o uno spazio sacro, probabilmente con funzioni precise nell'immaginario religioso dell'epoca. L'attenzione ai dettagli, dai riccioli dei capelli fino alle elaborate pieghe delle tuniche, testimonia la grande abilità degli scultori e l'influenza della bottega di Pietro Lombardo nel contesto artistico veneziano del Rinascimento. La scelta di raffigurare angeli senza ali, ma con una funzione liturgica così evidente, rimanda alla volontà di sottolineare la loro partecipazione attiva al rito sacro, non semplicemente come simboli celesti, ma come figure che mediano tra il mondo terreno e quello divino.

Oltre alle opere veneziane, è interessante notare che esistono esempi analoghi anche in altre regioni d'Italia, come il Piemonte. In quest'area troviamo infatti altre figure di angeli

inginocchiati realizzate in terracotta, anche se non specificamente identificati come angeli cerofori. Un esempio notevole è il *Torso Acefalo* (**fig. 61**) in terracotta, datato intorno al 1469-1475, conservato nella chiesa di San Domenico a Torino. Quest'opera, pur mancante della testa, è caratterizzata da una tunica con un ampio collo impreziosito da piccoli decori a stampo, e tradizionalmente è stata identificata con una figura angelica.

Sempre in terracotta sono le due figure dell'*Annunciazione* (**fig. 62**) esposte nel salone Acaia del Museo Civico d'Arte Antica di Palazzo Madama a Torino (inv. 3469-3470/C). Anche qui si ritrovano le ampie pieghe del pannello, ricche di volumi e con un andamento spezzato ma fluido, simile a quello del busto acefalo di San Domenico. Queste somiglianze stilistiche, insieme ai motivi decorativi a fiori che adornano il collo delle vesti, hanno portato gli studiosi a ricondurre queste opere alla produzione del Maestro dell'Annunciazione di Pierolo, un artista attivo in Piemonte durante il Rinascimento²⁹³.

La comparazione tra questi angeli in marmo veneziani e gli esemplari in terracotta piemontesi evidenzia non solo la diffusione di certi modelli iconografici nel nord Italia, ma anche la capacità degli artisti di adattare il linguaggio formale e simbolico alle diverse esigenze regionali e materiali, mantenendo però un forte legame con la tradizione religiosa e liturgica. Queste opere, con la loro cura del dettaglio e la loro profonda valenza simbolica, rappresentano un'importante testimonianza del fervore artistico del Rinascimento italiano.

3.6 Uno schema iconografico: le evidenze

Dall'analisi degli esemplari finora esaminati, è possibile delineare uno schema iconografico ben definito per la rappresentazione degli angeli reggicero in terracotta, che rivestivano il già menzionato ruolo contemporaneamente decorativo e funzionale all'interno di chiese e cappelle.

In virtù della loro funzione pratica, ovvero sostenere i ceri per l'illuminazione degli spazi sacri, essi erano usualmente collocati ai lati degli altari, cosa che ne determinava, fin dalla fase di progettazione, la creazione come coppia, determinando figure speculari, che offrivano un senso di simmetria ed equilibrio nella composizione. La specularità fa sì,

²⁹³ S. Piretta, *Dal museo al territorio: sculture in terracotta del Quattrocento piemontese*, in Palazzo Madama. Studi e Notizie, anno III, numero 2/2012-2013, Milano, Silvana Editoriale Spa Cinisello Balsamo, 2013, pp. 40-69, disponibile su <https://www.palazzomadamarino.it/it/collezioni/rivista/rivista-n2/>.

quindi, che la definizione dello schema iconografico possa essere letta indistintamente in una direzione o nell'altra, interscambiando indifferentemente destra e sinistra.

L'angelo è rappresentato in posizione inginocchiata. La gamba esterna – quella verso l'osservatore - è posta perpendicolarmente alla base, con il ginocchio che poggia a terra o sulla superficie del piedistallo. Il piede, completamente visibile, si piega in verticale con le dita che si flettono più o meno naturalmente per toccare il suolo e conferire stabilità alla figura. Va segnalato, peraltro, che nei modelli meno dinamici, le dita appaiono piuttosto rigide, diritte e semplicemente a contatto con il terreno, più che in vero e proprio appoggio. La gamba interna – quella verso l'altare – è sollevata, con la coscia parallela alla linea del suolo, il ginocchio piegato in avanti, la gamba flessa a 90° o anche più vicina al corpo, il piede integralmente poggiato al suolo. Su questo ginocchio posa la base del candelabro, in genere impugnata saldamente dalle mani dell'angelo.

Le braccia, protese in avanti, rivolte verso il candelabro, svolgono una funzione di sostegno, reggendone saldamente la base appoggiata sul ginocchio. Tale postura non solo enfatizza l'aspetto pratico della scultura, ma rafforza anche l'idea di un servizio devoto, del tutto in linea con il ruolo spirituale che le creature angeliche dovevano incarnare all'interno degli spazi liturgici.

Tale schema iconografico ricorre in tutti gli esemplari del tipo, che quindi svolge in maniera egregia la sua funzione pratica, ed al tempo stesso, innegabilmente, esprime con forza un contenuto di devozione e di solennità, assolutamente coerente con il contesto rappresentativo.

Anche se gli angeli sono simili nel loro scopo e nello schema iconografico, ogni scultura si distingue per la ricchezza dei dettagli decorativi, in particolare di candelabri e vesti.

Le basi dei candelabri variano per forma, dimensione e decorazione, conferendo a ciascun esemplare una propria unicità. Tuttavia, va considerato che, in molti casi, le basi presentano danni o parti mancanti, mentre le candele originali non si sono mai conservate. Le tuniche sono spesso ornate da motivi raffinati, ma elementi costanti sono la presenza del colletto piegato verso l'esterno, che si apre sul petto, e quella delle due fasce di stoffa incrociate sul petto davanti alla tunica. Dalla spalla, un mantello cade morbidamente coprendo in parte le gambe e creando delle pieghe che, sebbene talvolta piuttosto pesante o comunque poco naturali, conferiscono profondità e movimento alla figura. In alcuni casi, il mantello scivola semplicemente lungo il fianco dell'angelo, lasciando intravedere

la lunga veste sottostante, che si drappeggia in modo simile. Le maniche rappresentano spesso un altro dettaglio distintivo: una manica stretta che fascia il braccio è spesso sovrastata da una seconda manica più ampia, che si gonfia in vari strati e volumi, a seconda del modello. Questa stratificazione non solo conferisce profondità al tessuto, ma riflette anche la maestria con cui gli artisti dell'epoca riuscivano a trattare la materia ceramica per simulare la morbidezza e la ricchezza delle stoffe.

Il volto è solitamente rivolto leggermente verso l'alto, suggerendo un'espressione contemplativa che riflette devozione e raccoglimento spirituale. Gli occhi, sempre aperti, trasmettono una sensazione di calma e serenità, come se fossero assorti in una visione divina o intenti ad osservare un punto indefinito al di là della realtà terrena. La bocca, appena dischiusa, aggiunge un tocco di delicatezza all'espressione, quasi come se l'angelo stesse per pronunciare una preghiera silenziosa o un soffio leggero. Le sopracciglia, sottilmente accennate, conferiscono una dolcezza ed una tenerezza che ben si accordano con il carattere etereo della figura, accentuando l'idea di una creatura celeste sospesa tra il mondo terreno e quello divino.

I capelli sono solitamente lunghi e mossi, a volte con leggere onde che ricadono sulle spalle in modo delicato. Non necessariamente ricci, tali chiome sono spesso pettinate con una scriminatura centrale e con ciuffi che cadono sulla fronte, incorniciando il volto e contribuendo al senso di serenità espresso dalla figura.

In sintesi, questi angeli di terracotta seguono uno schema iconografico ricco di dettagli e variazioni, ma sempre caratterizzato da una combinazione di grazia, funzionalità e decoratività. La loro postura inginocchiata, le vesti stratificate, i capelli mossi e le mani che sorreggono il candelabro sono tutti elementi che contribuiscono a creare figure solenni, ma al tempo stesso profondamente umane, in grado di arricchire gli ambienti sacri con la loro presenza.

3.7. Terracotta lombarda

Il racconto del Rinascimento italiano non può più essere visto in modo esclusivamente toscanocentrico. Non sarebbe corretto continuare a descrivere il Rinascimento solo da una prospettiva toscana.

Come osserva André Chastel

i centri artistici italiani del Quattrocento non rifiutarono gli esempi stranieri tipici, nel momento stesso in cui compiono ogni sforzo per delineare uno stile proprio. Alle deduzioni di Donatello e Mantegna, s'aggiungono la finezza dell'ellenismo con Desiderio e tutti gli elementi dell'arte paleocristiana per comporre ciò che viene detto "l'antico", così la robustezza borgognona, la precisione fiamminga e l'espressionismo tedesco sostengono, insieme un naturalismo di impronta moderna²⁹⁴.

Si tratta dunque di una complessità che nasce in Toscana ma si sviluppa anche nel Nord Italia grazie ad un legame chiave: la presenza fondamentale di Donatello a Padova. Il grande artista toscano tornò a Firenze nel 1453, dopo dieci anni in Veneto; questa esperienza veneta influenzò profondamente il giovane Andrea Mantegna e, così, anche tramite quest'ultimo, l'opera di Donatello si diffuse nel Nord Italia, dove venne interpretata con variazioni diverse, sempre comunque riconducibili all'asprezza e al vigore tipici dello stile mantegnesco.

In Lombardia, tale influenza si mescolò con elementi eccentrici, probabilmente di origine ferrarese, creando un terreno fertile per lo sviluppo della potente scultura lombarda tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento²⁹⁵.

La recente mostra milanese *Il corpo e l'anima. Da Donatello a Michelangelo* al Castello Sforzesco, raccogliendo studi recenti (negli ultimi due decenni la scultura rinascimentale del Nord Italia, specialmente quella lombarda, è diventata un campo di ricerca molto dinamico), ha messo in luce come, in particolare attraverso alcuni temi iconografici, le opere riflettano perfettamente le innovazioni stilistiche. L'esempio riportato riguarda le scene della Passione di Cristo, che mostrano un alto livello di espressività emotiva e coinvolgimento del pubblico, spesso descritte con un forte patetismo.

Osservando l'evoluzione dei Compianti policromi – realizzati in legno e terracotta, materiali che permettevano di essere facilmente colorati e risultavano più duttili nel trasmettere emozioni ai fedeli –, un'opera centrale è il gruppo in terracotta di Agostino de' Fondulis, realizzato tra il 1483 e il 1491 per il sacello di San Satiro a Milano, dove si

²⁹⁴ A. Chastel, *Reinassance meridionale*, Paris, Gallimard, 1696; trad. it. Di G. Veronesi, *I centri del Rinascimento. Arte Italiana 1460-1500*, Milano, Feltrinelli, 1965.

²⁹⁵ *Il corpo e l'anima. Da Donatello a Michelangelo* (catalogo della mostra, Castello Sforzesco, Milano, dal 21 luglio al 24 ottobre 2021), a cura di M. Bormand, B. Paolozzi Strozzi, F. Tasso, Officina Libreria, Milano, 2021, p. 31.

trova ancora oggi (**fig. 63**). Questo gruppo è insolito anche per la sua abbondanza di personaggi: oltre alle tradizionali otto figure, ne compaiono altre sei, la cui identificazione è difficile se non impossibile, verosimilmente inserite per accentuare il dramma della scena²⁹⁶. De' Fondulis, artista di Crema con formazione veneta (studiò a Padova)²⁹⁷, in quest'opera propone un primo saggio di espressionismo donatelliano, come dimostrano la rudezza delle forme e l'intensità emotiva, filtrato attraverso la lezione mantegnesca e con alcuni spunti di ispirazione bramantesca. De' Fondulis e Bramante, infatti, collaborarono nel cantiere di Santa Maria presso San Satiro (Bramante fu incaricato di ristrutturare l'antico tempio, integrandolo in un nuovo e più ampio edificio di culto), e l'artista lombardo poté trarre vantaggio dalla vicinanza del grande architetto e pittore per aprirsi ad un classicismo che sarebbe diventato evidente in molte sue opere successive²⁹⁸. Un *Compianto* di inizio XVI secolo in terracotta policroma, in particolare, può risultare decisamente interessante in questa sede, nel momento in cui si osservano i due angeli adoranti che assistono alla scena (**fig. 64**).

L'angelo a sinistra è inginocchiato su entrambe le gambe, coperte interamente da una tunica dalle pieghe abbondanti che suggeriscono il peso del tessuto. Le mani sono giunte in preghiera all'altezza del petto, e le ampie maniche gonfie ricoprono le braccia, accentuando il senso di volume e pesantezza della veste. I capelli, mossi e sciolti fino alle spalle, incorniciano il volto, caratterizzato da un'espressione seria e solenne, riflesso palpabile della mestizia del momento.

L'angelo sulla destra è inginocchiato invece su una sola gamba: la coscia destra è perpendicolare alla linea di terra ed il ginocchio destro poggia sulla base, mentre il piede è piegato con la punta che tocca il suolo. La gamba sinistra è piegata in modo che il piede sia parallelo alla base, con il ginocchio perpendicolare, un dettaglio che richiama la postura tipica di altri angeli inginocchiati già esaminati in precedenza. La tunica, diversamente da quella dell'angelo di sinistra, non copre interamente le gambe e lascia intravedere il piede sinistro e parte del piede destro. In questo caso, le pieghe della veste

²⁹⁶ S. Bandera, *Agostino de' Fondulis e la riscoperta della terracotta nel Rinascimento Lombardo*, Crema, Edizioni Bolis, 1997, pp. 49-63; S. Bandera, *La terracotta milanese prima e dopo Agostino de' Fondulis*, in *Terrecotte nel ducato di Milano: artisti e cantieri del primo Rinascimento*, (Atti di convegno, 17-18 ottobre 2011, Milano, Certosa di Pavia), a cura di M. G. Albertini Ottolenghi, L. Basso, 2011, pp. 29-42; *Il corpo e l'anima. Da Donatello a Michelangelo*, pp. 206-209.

²⁹⁷ Bandera, *Agostino de' Fondulis*, pp. 25-37.

²⁹⁸ *Ivi*, pp. 49-88.

seguono fedelmente la fisionomia del corpo, sottolineando la leggerezza e l'aderenza del tessuto al movimento sottostante. Una piccola cintura all'altezza del petto raccoglie la parte superiore della tunica, creando una caratteristica pienezza sopra la cintura stessa. Le maniche, larghe fino al gomito, lasciano spazio a una sottile veste aderente che copre il braccio fino al polso, visibile solo sul braccio destro, poiché il sinistro è danneggiato. I capelli sono raccolti in boccoli ben definiti che incorniciano il viso e si posano sulle spalle, conferendo maggiore struttura alla figura. Anche l'espressione del viso appare partecipe e intensa, come se condividesse il pathos della scena.

Entrambi gli angeli, con il loro potete realismo, contribuiscono a rendere vivida e coinvolgente l'atmosfera della rappresentazione, evocando un senso di compassione e rispetto verso la scena raffigurata.

L'interesse per la diffusione di opere simili in questo periodo è ulteriormente testimoniato dal fatto che, nel 1485, a Gallarate venne commissionato a Giacomo del Maino un *Compianto* con «*figuras et imagines bonas, pulcras et naturales*», indicando come modello il *Compianto* eseguito dal Maestro di Santa Maria Maggiore per la chiesa dei francescani di Locarno. Anche se il *compianto* di Gallarate è andato perduto, abbiamo un'altra opera di Giacomo del Maino, realizzata in collaborazione con il figlio Giovanni Angelo del Maino e con Andrea Clerici: il *Compianto sul Cristo morto* della chiesa di *Santa Marta* a Bellano. Quest'opera riflette chiaramente l'influenza della pittura coeva di Leonardo da Vinci, che si era trasferito a Milano nei primi anni Ottanta. Del Maino aveva collaborato con Leonardo, realizzando l'ancona lignea destinata a ospitare la Vergine delle Rocce del maestro toscano. In quest'opera, i Del Maino, padre e figlio, «sollecitati a produrre opere sempre più coinvolgenti dal punto di vista emozionale, abbandonano i modelli classici per approdare a esiti di maggior naturalezza espressiva grazie a un primo accostamento alle riflessioni di Leonardo»²⁹⁹.

Le riflessioni leonardiane sulla fisiognomica sono evidenti nei volti, resi con un curato naturalismo descrittivo, e nell'attenzione alle contrazioni muscolari causate dalle espressioni di dolore, angoscia e smarrimento, segno di una stretta osservazione degli studi del maestro³⁰⁰. Leonardo stesso, d'altronde, è autore anche di una scultura in terracotta, conservata al V&A Museum di Londra, che rappresenta una *Madonna con*

²⁹⁹ *Il corpo e l'anima. Da Donatello a Michelangelo*, p. 206.

³⁰⁰ *Ivi*, pp. 206-209.

*Bambino*³⁰¹: tale opera incarna molti dei principi cardine dell'artista, come la delicatezza nelle transizioni tra forme e l'attenzione meticolosa ai dettagli anatomici.

La figura della Vergine, seduta in una postura pacata ma dinamica, è caratterizzata da un dolce realismo: il volto della Madonna è sereno e assorto, i suoi tratti sono morbidi, il drappeggio delle vesti ricade con una naturalezza che suggerisce il peso del tessuto e la tridimensionalità del corpo sottostante. La composizione nel suo insieme riflette quell'equilibrio tra naturalezza e idealizzazione tipico delle opere di Leonardo, dove il divino e l'umano convivono in perfetta armonia. Il Bambino, ritratto nel momento intimo e affettuoso dell'abbraccio, manifesta anch'esso la profonda osservazione dei dettagli fisiognomici tipica dell'autore, con linee morbide che esaltano la dolcezza infantile. L'uso della terracotta, un materiale che, per quanto riguarda Leonardo, si rivela perfettamente funzionale a rendere il calore e la naturalezza delle figure, testimonia il suo interesse per la sperimentazione in diversi campi artistici: la malleabilità del materiale permette, infatti, di ottenere una modellazione molto fine, consentendo di dare vita a dettagli espressivi delicati come il lieve sorriso della Vergine o la vivacità del Bambino. È quindi possibile parlare di Leonardo plastificatore, più che di scultore – sebbene non siano giunte a noi opere certe, la critica è riuscita a stabilire come l'artista fosse avvezzo alla modellazione della cera e dell'argilla, ma non del marmo –, come testimonia anche il *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura* (1584) di Giovan Paolo Lomazzo che, probabilmente, cita direttamente da un manoscritto perduto di Leonardo composto per volontà di Ludovico il Moro. Leonardo sostiene la superiorità della plastica rispetto alla scultura in marmo e la sua parentela stretta con la pittura, proprio per quanto riguarda le possibilità esecutive per giungere al risultato finale

[la plastica] perciò che non ha in sé manco di disegno, composizione di muscoli e circoscrizione (ben che senza scorza) che abbi la pittura, è tenuta sua sorella, sì che ne seguita che la pittura viene ad essere zia della scoltura e sorella della plastica, della quale, perché io sempre mi sono diletato e mi diletto, sì come fanno fede diversi miei cavalli intieri e gambe et ancora testa umane, di Nostre Donne e Cristi fanciulli intieri et in pezzi, e teste di vecchi in buon numero, posso dire che in lei è una grandissima facilità rispetto all'arte del dipingere e ben disegnare³⁰².

³⁰¹ <https://collections.vam.ac.uk/item/O70263/the-virgin-with-the-laughing-statuettes/>.

³⁰² G. P. Lomazzo, *Scritti sulle arti*, a cura di R. P. Ciardi, voll. 2, Firenze, Centro Di, 1974, pp. 138-140.

La terracotta, quindi, già ben conosciuta in area lombarda alla fine del XV secolo, trova una posizione di rilievo anche nelle fonti storiche, le quali confermano l'eccellenza e la versatilità di artisti come Leonardo da Vinci, celebrato anche come scultore³⁰³. Giovanni Paolo Lomazzo, ad esempio, nel suo trattato non si limita a esaltare Leonardo come pittore, ma ne riconosce l'abilità anche nella lavorazione di materiali plastici come la terracotta, largamente utilizzata nelle opere lombarde dell'epoca. Questo materiale, economico ma anche durevole e adattabile, veniva impiegato con grande frequenza per decorazioni architettoniche, statue e dettagli di facciate e interni, qualificandosi proprio come un elemento distintivo dello stile lombardo rinascimentale.

Inoltre, sempre grazie a Lomazzo, abbiamo notizia di un trattato attribuito a Donato Bramante, intitolato *Prattica*, che, sebbene mai pubblicato, avrebbe contenuto anche un approfondimento sul «fare lo stucco e applicar le pietrecotte³⁰⁴».

Il fatto che Bramante stesso si sia interessato a queste tecniche dimostra come la lavorazione della terracotta, insieme a quella dello stucco, fosse tenuta in grande considerazione da artisti e architetti rinascimentali, che ne apprezzavano la malleabilità e la versatilità estetica. In Lombardia, in particolare, la terracotta si elevava ben oltre l'uso funzionale, trasformandosi in un veicolo di espressione artistica d'alto livello, con decorazioni raffinate e dettagliate³⁰⁵.

Nonostante questa importante tradizione, i contributi della critica artistica riguardanti le sculture fittili lombarde rimangono ancora poco esaustivi. Gli studi disponibili al momento si concentrano perlopiù su singole opere o specifiche tipologie di produzione, mancando ancora una trattazione organica che analizzi a fondo la storia e lo sviluppo della coroplastica artistica in area lombarda. Si tratta, infatti, di un ambito ancora in attesa di una sintesi complessiva, capace di unire la conoscenza delle diverse tecniche, dell'utilizzo del materiale e dei protagonisti principali di queste produzioni³⁰⁶. Questo vuoto critico

³⁰³ Riguardo l'attività di Leonardo come plasticatore in Lombardia cfr. E. Villata, *Leonardo Plasticatore tra Firenze e Milano: proposte di metodo e di attribuzione*, in *Terrecotte nel ducato di Milano: artisti e cantieri del primo Rinascimento*, (Atti di convegno, 17-18 ottobre 2011, Milano, Certosa di Pavia), a cura di M. G. Albertini Ottolenghi, L. Basso, 2011, pp. 271-288.

³⁰⁴ Bandera, *La terracotta milanese prima e dopo Agostino de' Fondulis*, p.29-30.

³⁰⁵ Cfr. *infra*.

³⁰⁶ Cfr. P. Bosio, *Terrecotte Lombarde nel Medioevo e nel Rinascimento*, a cura di M. G. Albertini Ottolenghi, C. Zaira Laskaris, Busto Arsizio (VA), Nomos Edizioni, 2020, che, sebbene il titolo dello studio possa trarre in inganno, è una rassegna di studi cantieri specifici e che riguardano le terrecotte ornamentali architettoniche, quali quelle conservate nel Castello Sforzesco e nel Duomo di Milano, nel Museo Civico di Crema, a Malpaga di Calvisano, a Monza; cfr. anche il catalogo della mostra *Terrecotte nel ducato di Milano: artisti e cantieri del primo rinascimento* del 2011, che, anche in questo caso, raccoglie una serie di

rende quindi difficile ricostruire una visione completa sia delle tecniche e delle modalità di lavorazione che delle scuole e degli artisti.

È tuttavia possibile concentrare l'attenzione su un ambito specifico, come quello della rappresentazione degli angeli in materiale fittile, la cui analisi può permettere di identificare alcuni tratti distintivi della scultura lombarda in terracotta.

Un raffinato elemento arcuato cavo, ornato da testine di putti e cherubini, è attualmente conservato al Museo Civico di Crema e del Cremasco (**fig. 68**). Quest'opera presenta quattro teste di angeli che mostrano dettagli particolarmente significativi: i volti delicati sono caratterizzati da nasi poco sporgenti e leggermente bulbosi, bocche con labbra appena socchiuse e occhi profondi, resi ancora più espressivi grazie all'attenzione con cui sono modellate le palpebre superiori e inferiori, che risultano incavate per dare un effetto di ombreggiatura e tridimensionalità; un piccolo ciuffo di capelli, morbido e scolpito con precisione, cade sulla fronte, aggiungendo un ulteriore senso di movimento e naturalezza. Le ali sono di dimensioni contenute, ma suddivise in due sezioni distinte e riccamente dettagliate: la parte superiore è più tondeggiante, con piume piccole e dense che sembrano aggiungere volume e morbidezza; la parte inferiore, invece, presenta forma più affusolata e allungata, con piume lunghe e sottili che conferiscono slancio e dinamismo all'insieme. Sempre all'interno del Museo Civico di Crema e del Cremasco si trovano altre tre teste di giovinetti (**fig. 69**), che presentano notevoli somiglianze con le teste angeliche sopra menzionate, sia per la resa del viso che per il trattamento dei capelli. I volti dei giovinetti esprimono una grazia semplice e delicata, con lineamenti morbidi e una cura particolare nel modellato, caratteristiche che richiamano la qualità scultorea di altri esemplari celebri, come il rilievo custodito al Louvre e il rilievo, oggi purtroppo perduto, un tempo conservato allo Staatliche Museum di Berlino (**figg. 70-71**)³⁰⁷ in cui si potevano osservare due angeli stanti, abbracciati, con le bocche semiaperte e gli occhi socchiusi, immortalati mentre cantano.

Degna di menzione per quanto riguarda la gestione delle pieghe della veste e la cintura, è poi la statua in terracotta mutila conservata a Milano (**fig. 73**)³⁰⁸ che rappresenta una

contributi specifici; c'è poi *Scultura in Lombardia, Arti plastiche a Brescia e nel Bresciano, dal XV al XX secolo*, a cura di V. Terraroli, Milano, Skira, 2010 che si concentra, prevalentemente, sulla scultura in pietra. Esistono, poi, monografie sui singoli artisti, come il già citato Bandera, *Agostino de' Fondulis e la riscoperta della terracotta nel Rinascimento Lombardo*.

³⁰⁷ Bosio, *Terrecotte Lombarde nel Medioevo e nel Rinascimento*, pp. 21-22.

³⁰⁸ *Ivi*, pp. 58-64.

figura stante, con una lunga tunica leggera, fermata in vita da una sottile cintura, che le ricade lungo il corpo con pieghe delicate.

Queste sculture, sebbene piccole e frammentarie, rivelano comunque la grande perizia degli artisti lombardi di XV – XVI secolo, capaci di infondere espressività e dettaglio anche nelle opere più minute, rendendole preziosi esempi di una tradizione fittile dell'epoca di tutto rispetto. Esse ben attestano il gusto per il dettaglio e per il realismo propri delle raffigurazioni scultoree del tempo, realizzate con un'attenzione meticolosa che ben testimonia il valore della terracotta come mezzo espressivo, come anche il livello sviluppato dagli artisti che se ne sono occupati.

3.8. Falsi o revival di un modello?

Le due sculture di Villa Bassi rappresentano un esempio significativo di ciò che si potrebbe definire proliferazione di un modello iconografico, concetto che ben descrive il processo attraverso il quale una tipologia formale o tematica prende piede in un determinato contesto artistico, per poi viaggiare, essere assorbita e successivamente adattata secondo i canoni estetici e tecnici di un altro ambiente culturale. Si tratta di un fenomeno variegato, dove influenze e reinterpretazioni si intrecciano in una sorta di dialogo continuo tra tradizione e innovazione.

Nel caso delle due sculture della collezione Bassi Rathgeb, si può senz'altro individuare un chiaro riferimento all'archetipo robbiano, in particolare al modello proposto e diffuso da Giovanni Della Robbia.

Tuttavia, le figure angeliche in esame presentano delle peculiarità che, almeno a prima vista, suscitano interrogativi riguardo alla loro autenticità: se al momento dell'acquisizione da parte di Alberto Bassi le due sculture furono datate al XVI secolo, oggi tale valutazione sembra necessitare di ulteriori approfondimenti e verifiche.

Un elemento di partenza per avviare questo approfondimento è l'analisi dei documenti fotografici d'archivio disponibili, capaci di fornire informazioni maggiori rispetto a quelle testimoniate attualmente dalle sculture, poiché nel corso del tempo il loro stato di conservazione è mutato, sia pure solo parzialmente, in modo piuttosto singolare. Le immagini storiche mostrano le due figure angeliche esposte nel salone principale di Villa Bassi, poggiate su pilastrini di pietra grezza; nonostante le fotografie d'epoca siano in

bianco e nero, è comunque possibile riconoscere chiaramente macchie e aree scurite sulla superficie delle sculture, naturalmente da non confondere con le ombre naturali proiettate dalla luce. Nel 1980, al momento della redazione della scheda tecnica, l'angelo A appariva in condizioni di integrità: erano, infatti, ancora perfettamente conservati sia il braccio sinistro, sia l'ala oggi decisamente danneggiata, sia il candelabro sostenuto dalle due mani, ammirabile nella sua interezza, dettaglio importante per valutare la lavorazione originale come anche l'eventuale qualità dell'opera. L'angelo B, al contrario, sembra essere stato già nelle medesime condizioni in cui versa attualmente, consentendo di ritenere che i danni subiti fossero antecedenti alla documentazione fotografica esistente. L'analisi autoptica dettagliata, basata sul confronto tra le immagini della scheda tecnica conservativa e quelle scattate durante l'osservazione diretta in sede, rivela una serie di particolari interessanti che vale la pena di esplicitare.

Osservando innanzitutto l'angelo A, si nota che i danni superficiali documentati dalle immagini d'archivio sono corrispondenti a quelli riscontrabili ancora oggi pressoché identici nelle stesse aree. Sulla base, ad esempio, i bordi ripropongono esattamente gli stessi punti di deterioramento visibili già nelle fotografie storiche. Parallelamente, risultano già evidenti anche la diversa colorazione della parte centrale dell'alzata, così come, tra i dettagli più minuti, anche un piccolo graffio sul mignolo del piede destro, una piccola porzione mancante sul bordo della piega del mantello ed un'altra parte assente sulla gamba sinistra. Altri segni di usura ancora oggi individuabili comprendono possibili colpi subiti dalla scultura all'altezza del ventre, visibili sulla tunica, così come alcune abrasioni sulla manica e sulla spalla. Inoltre, si possono riscontrare pure uno striscio verticale lungo il collo, una zona più chiara sopra il mento ed altre tracce di graffi, ad esempio sulla guancia sinistra, sul sopracciglio destro, sulla fronte e su un ciuffo di capelli. Anche le aree più scure visibili sulla scultura sembrano non aver subito alterazioni significative negli ultimi quarant'anni e mantengono le stesse tonalità cromatiche osservabili nelle foto d'epoca: tra queste si evidenziano la base, eccetto una piccola porzione centrale, i piedi, il ginocchio e la gamba destra, parte della manica e della mano rivolte verso l'alto, la zona del mento (da non confondere con l'ombra naturale, la parte scura si trova proprio sotto il mento e sulla parte inferiore sinistra del viso), come pure la fronte e la parte sinistra del volto, intorno all'occhio, ed alcune pieghe della tunica.

Anche nell'angelo B si possono rilevare analoghe corrispondenze tra i piccoli danni visibili nelle immagini storiche e quelli riscontrabili attualmente. Tra i principali, si segnalano il danneggiamento del piede sinistro ed una piccola macchia scura sopra il ginocchio sinistro. Anche il gomito e l'angolo del candelabro presentano tracce di usura, così come i piedi e le zone superiori delle pieghe della tunica, che risultano più scure, annerite come anche la manica e parte della mano. Un dettaglio particolarmente evidente è la macchia sul collo, visibile nelle foto in bianco e nero ed identica anche oggi.

Quanto evidenziato sembra suggerire la possibilità, peraltro piuttosto anomala, che i lievi deterioramenti quali le alterazioni della pigmentazione superficiale, le abrasioni, i graffi e le scheggiature siano precedenti al 1980 e si siano dunque prodotti nel corso della lunga vita delle opere – lunghezza senza dubbio significativa se si considera la datazione al XVI secolo – in una situazione forse poco compatibile con lo stato di conservazione complessivamente buono, soprattutto pensando alla movimentazione cui le sculture devono essere state sottoposte -, mentre invece i danni più gravi come le fratture e le perdite di porzioni dell'opera siano intervenuti dopo il 1980, ovvero tutti solo negli ultimi quarant'anni, dopo l'installazione museale e le conseguenti ridotte mobilità e usura.

Un ulteriore elemento per l'approfondimento dello studio in vista dell'attribuzione e della corretta datazione delle sculture riguarda il materiale di cui sono composte. Sebbene esse siano state catalogate come opere in terracotta, dall'osservazione diretta emergono dubbi concreti riguardo alla loro reale composizione. Un'analisi attenta delle aree danneggiate rivela immediatamente un interno chiaro, suggerendo che l'interno delle sculture possa essere proprio di colore bianco, che contrasta nettamente con il rosso tipico della terracotta. Inoltre, ad una prima analisi visiva, l'impasto risulta piuttosto grezzo e poco raffinato rispetto alla tipica pasta liscia dell'argilla. Tali caratteristiche portano a riconsiderare la classificazione iniziale: verosimilmente, non è possibile parlare di una terracotta classica, quanto piuttosto di un'argilla composta da rocce chiare o polvere bianca non ben raffinata, forse terraglia o persino una miscela contenente calcare, ovvero, in alternativa, si deve ipotizzare una disomogeneità creata nel momento della cottura che ha portato una discrepanza cromatica tra interno ed esterno.

Un dettaglio interessante sotto questo punto di vista è la presenza di zone calcaree visibili soprattutto nella parte posteriore delle sculture. Va ricordato che la formazione di calcare sulla terracotta è dovuta ad un fenomeno legato alla porosità del materiale, che ha

microfessure e pori capaci di assorbire acqua ricca di minerali; quando la scultura viene esposta a umidità o pioggia, l'acqua può penetrare nel materiale e se l'acqua assorbita contiene minerali come carbonato di calcio (CaCO_3), questi possono rimanere intrappolati nei pori; quando poi l'acqua evapora, i minerali disciolti si depositano sulla superficie della terracotta sotto forma di calcare. A differenza dei vasi, che spesso sono smaltati o trattati per essere impermeabili e quindi non assorbono facilmente l'acqua, le sculture fittili sono spesso più porose e non trattate con smalti protettivi, di conseguenza, l'acqua evapora dalla superficie più rapidamente e deposita il calcare in forma visibile. Se la scultura è esposta all'aperto o in ambienti umidi, poi, è ancora più probabile che l'acqua contenente minerali vi entri in contatto e vi si depositi, formando uno strato di calcare visibile ad occhio nudo³⁰⁹.

A questo punto, per comprendere meglio lo stile di lavorazione e le tecniche utilizzate, è utile fare un confronto con alcuni esempi di angeli lombardi o altre opere di artisti attivi in Lombardia nel XVI secolo. Attraverso il confronto con la produzione scultorea coeva, infatti, è forse possibile valutare se i dettagli stilistici e tecnici osservati sulle opere in esame rientrano in una tradizione consolidata o se invece emergano peculiarità tali da suggerire una produzione più locale e meno raffinata rispetto ai grandi centri di terracotta lombardi oppure, addirittura, facciano sospettare la possibilità di un falso ottocentesco.

In primo luogo, si possono considerare i due esemplari di angeli in marmo, inginocchiati, attribuibili alla bottega del pavese Giovanni Antonio Amadeo, datati tra fine XV e inizio XVI secolo, conservati alla National Gallery di Washington (**fig. 74**). Per quanto il paragone sia limitato dalla differenza dei materiali utilizzati, risulta senz'altro utile attuare un confronto iconografico, piuttosto che stilistico, soprattutto per quanto riguarda le acconciature, il tipo di tunica e, ancor più, per la forma delle ali. L'angelo inv. 1939.1.320 ha la nuca coperta da una sorta di calotta, i capelli mossi che scendono fino alle spalle e ricoprono parte della fronte. L'angelo inv. 1939.1.321, invece, ha dei boccoli che si raccolgono ai lati della testa. In entrambi i casi, la resa della chioma è ben diversa da quella degli *Angeli* di Villa Bassi Rathgeb, i capelli dei quali sulla nuca si raccolgono in

³⁰⁹ W. D. Callister, *Materials Science and Engineering: An Introduction*, John Wiley & Sons, Hoboken, 2013, (I^a ed. 2000), per cui [https://ftp.idu.ac.id/wp-content/uploads/ebook/tdg/TEKNOLOGI%20REKAYASA%20MATERIAL%20PERTAHANAN/Materials%20Science%20and%20Engineering%20An%20Introduction%20by%20William%20D.%20Callister,%20Jr.,%20David%20G.%20Rethwish%20\(z-lib.org\).pdf](https://ftp.idu.ac.id/wp-content/uploads/ebook/tdg/TEKNOLOGI%20REKAYASA%20MATERIAL%20PERTAHANAN/Materials%20Science%20and%20Engineering%20An%20Introduction%20by%20William%20D.%20Callister,%20Jr.,%20David%20G.%20Rethwish%20(z-lib.org).pdf).

un ciuffo portato all'indietro, che lascia del tutto libera la fronte. Anche le vesti sono differenti: gli angeli di marmo indossano tuniche più solenni ed un mantello svolazzante alle loro spalle, fermato da un nodo davanti al petto, in una soluzione decisamente difforme dall'abbigliamento degli angeli in terracotta considerati.

L'elemento cui prestare maggiormente attenzione, peraltro, sono sicuramente le ali, in particolare la loro posizione e la loro forma. Gli angeli di Giovanni Antonio Amadeo hanno delle ali piuttosto piccole, spiegate verso l'alto, definite visivamente in due parti: l'area inferiore, originatasi dalla schiena o dalle spalle dell'angelo, appare di forma tondeggiante, con piume appena accennate, mentre quella superiore assume sagoma triangolare allungata, sempre più sottile verso l'alto e appuntita nella parte finale, movimentata dall'indicazione delle lunghe piume tese verticalmente. Tale tipologia di ali apparentemente articolata in due parti distinte, l'inferiore tondeggiante e morbida, la superiore pseudo-triangolare e tesa, ricorre molto similmente in tutti gli esempi di ambito lombardo già considerati, ed anche in quelli del nord Italia in generale; da questa è invece assolutamente diversa quella delle ali degli *Angeli* in terracotta di Abano, larghe, arrotondate e gonfie in tutta la loro struttura.

Ampliando l'orizzonte di osservazione, d'altra parte, si nota che le ali della produzione lombarda così definita sono molto più piccole rispetto a quelle degli analoghi esempi toscani; in ogni scultura toscana analizzata, infatti, esse assumono aspetto piuttosto imponente, con dimensioni sicuramente superiori a quelle degli angeli lombardi, e mostrano una particolare forma a mezzo cuore, esattamente raffrontabile con quella delle ali degli *Angeli* di Villa Bassi. Per questo aspetto, dunque, essi sarebbero maggiormente coerenti con lo schema iconografico diffuso in ambito toscano.

È poi necessario soffermarsi sulle modalità di esecuzione delle figure, confrontandole con gli esemplari lombardi ipoteticamente coevi, come, ad esempio, le opere di Agostino de' Fondulis e gli anonimi pezzi fittili già menzionati precedentemente.

Il già citato *Compianto* di Agostino de' Fondulis presso San Satiro (**fig. 63**), così come anche quello per Santa Maddalena e Santo Spirito a Crema ora conservato a Palazzo Pignano a Cremona (**fig. 65**) o, ancora, il *Sepolcro di Cristo* a Milano, nella cripta di Santo Sepolcro (**fig. 66**) mostrano la capacità di de' Fondulis di imprimere nelle sue

opere una naturalezza ed espressività molto accentuate, proprio attraverso il medium della terracotta³¹⁰.

Decisamente diverse invece sembrano l'ispirazione e la resa degli *Angeli* di Villa Bassi; nello specifico, il modo di gestire i tratti fisiognomici – le sopracciglia lasciate semplicemente intendere dall'arcata sopra l'occhio, la palpebra incavata, le pupille semplicemente incise, il naso sporgente, la bocca semiaperta – ed anche il trattamento dei capelli, piuttosto artificioso, appaiono ben diversi dagli esempi lombardi. Altrettanto difforme anche il modo di far cadere il tessuto sul corpo, in particolare tra le gambe.

Ad un confronto visivo, quindi, gli angeli di Villa Bassi appaiono diversi dalle opere fittili di XV e XVI secolo prodotte in Lombardia, così come anche dagli esemplari di angeli reggilume dello stesso periodo creati in ambito toscano, pur riecheggiandone in generale lo schema iconografico. Sembra infatti a questo punto possibile affermare che, dal punto di vista iconografico, essi ripropongono e ricalcano il modello ben noto di Giovanni della Robbia, ma si distaccano chiaramente sia dallo stile toscano dei prototipi e delle successive rielaborazioni analizzate in precedenza, sia dallo stile lombardo di XVI secolo visto finora, con discrepanze evidenti sia per le caratteristiche stilistiche che per quelle iconografiche.

Quanto si è venuto definendo, suggerisce di provare a percorrere quindi un'altra via e proporre qui l'osservazione di altri angeli inginocchiati, risalenti però ad epoca più tarda, ovvero al XVIII e al XIX secolo.

Un primo elemento di confronto può essere rappresentato da una *coppia di angeli* inginocchiati in preghiera del XVIII secolo, realizzati in stucco e rame, di origini fiorentine (**fig. 75**). Un'analisi comparata permette di notare assonanze sia nella modulazione dei capelli, che si raccolgono in boccoli appena accennati attorno al viso, sia nel trattamento delle pieghe della tunica come anche di quelle delle maniche. In aggiunta, ulteriori corrispondenze si rintracciano nella modulazione delle piume delle ali come anche nella resa dei dettagli del viso, quali occhi, naso e superficie complessiva.

Un'altra coppia di *Angeli oranti* ora a Milano di XIX secolo, lavorata in legno intagliato e laccato (**fig. 76**), presenta il medesimo tipo di acconciatura e coerente appare anche la

³¹⁰ Bandera, *Agostino de' Fondulis e la riscoperta della terracotta nel Rinascimento Lombardo*, pp. 49-63, 131-159.

modalità di gestione delle pieghe della tunica che si raccolgono in modo leggero tra le gambe dei due angeli.

In considerazione del quadro delineatosi, risulta a questo punto opportuno tentare di riepilogare quanto possibile, per comprendere la posizione degli angeli Bassi Rathgeb nel contesto di riferimento.

In Lombardia, e in particolare nelle aree del bresciano, bergamasco e milanese, numerosi sono gli esempi di sculture risalenti al XV e XVI secolo che presentano notevoli analogie stilistiche con i due angeli qui analizzati, soprattutto nella resa degli occhi, delle sopracciglia e dei capelli. La forma a mandorla degli occhi, in particolare, spesso incavati all'altezza delle palpebre, conferisce alle creature celesti un caratteristico sguardo profondo e contemplativo, tratto distintivo, questo, che ricorre in molte sculture lombarde coeve (si vedano ad esempio, anche se in marmo, le **figg. 77-78-79**)³¹¹. Le sopracciglia appena accennate, si risolvono in semplici arcate sopra gli occhi, creando un effetto di sottile definizione e levità dello sguardo, come se quest'ultimo fosse assorto e pensieroso. La capigliatura, altro elemento caratterizzante di queste sculture, è resa in modo particolare: il caratteristico ciuffo sulla fronte che si piega delicatamente sulla testa è, infatti, ad esempio, un dettaglio frequente e ricorrente nelle rappresentazioni scultoree lombarde (**figg. 68-69-77**). Proprio questa soluzione stilistica dei capelli, così come anche la peculiare modalità esecutiva dei dettagli del volto, come si è già accennato con occhi a mandorla, palpebre evidenti, sguardo sottolineato dalle sopracciglia, bocca dalle labbra semi dischiuse e naso sporgente con la punta volta verso l'alto, sembrano avvicinare i due *Angeli* di Villa Bassi alla analoga produzione di fine XV secolo, più che a quella di XV secolo inoltrato.

A mero titolo esemplificativo, sono da citare il frammento con tre angeli conservato a Lione, al Musée des Beaux Arts (**fig. 72 a**) ed il *Busto di santa* (o di angelo) la cui riproduzione, nella fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, è imprevedibilmente

³¹¹ Per quanto riguarda la **fig. 77**, si tratta di un particolare angelo posto in una nicchia nella prima cupola di Santa Maria dei Miracoli ad opera di Antonio della Porta detto il Tamagnino, datato 1489 cfr. Terraroli, *Scultura in Lombardia*, pp. 59-62; per il particolare della *Annunciazione* di Gasparo Cairano, **fig. 78**, dei primi anni del XVI secolo conservato nella chiesa di San Francesco a Brescia cfr. *ivi*, pp. 62-68; per la *Madonna con il Bambino* di Ambrogio Mazzola, **fig. 79**, datata 1536, conservata al V&A di Londra, cfr. *ivi*, pp. 90-96.

nascosta in una delle cartelle intitolate ad Andrea del Verrocchio (**fig. 72 b**)³¹², come anche le opere già analizzate del Maestro degli angeli cantori che, sebbene nel catalogo dell'artista non vi sia neppure un'opera datata, sembrano stare tutte entro un orizzonte figurativo ancora sostanzialmente gotico, anche se estremamente espressivo³¹³. È poi necessario menzionare anche la produzione del Maestro della Madonna del topo, con la quale si scende ormai ben dentro la seconda metà del XV secolo, con la sua *Madonna col Bambino* conservata a Milano al Museo Bagatti Valsecchi o con quella da un polittico smembrato conservata a Monza, visibile in forma di tabernacolo stradale in via Volta³¹⁴. I personaggi di entrambi gli artisti mostrano una fisionomia che ben si avvicina a quella degli angeli di Villa Bassi, fornendo quindi un adeguato riferimento.

Tuttavia, nelle due sculture in analisi, emerge la già sottolineata rilevante differenza nella rappresentazione delle ali. Come già accennato, nelle sculture lombarde le ali sono generalmente lunghe e strette, con estremità appuntite che conferiscono slancio e leggerezza. Gli *Angeli* di Abano, invece, sembrano piuttosto richiamare un'iconografia di derivazione toscana, caratterizzata da ali larghe e morbide, che ricordano nella forma la metà di un cuore. Questa particolarità distintiva riflette un'estetica diversa rispetto alla tradizione lombarda e suggerisce piuttosto una contaminazione stilistica tra regioni.

Pur provenendo verosimilmente da una bottega bergamasca, dunque, questi angeli mostrano una preferenza per un modello tipicamente toscano, adattato però in modo originale. Le ali, infatti, non assumono completamente la tipica forma triangolare, rigida e strutturata, ma sono assolutamente rotondegianti, morbidi e armoniose, creando un contrasto interessante sia con l'iconografia toscana sia con quella lombarda. Potrebbe trattarsi proprio di scelta stilistica intenzionale e caratterizzante la bottega di produzione, volta a creare un equilibrio tra le influenze iconografiche delle due regioni.

³¹² A proposito del *Busto*, sul cartone dell'immagine ne è indicata l'appartenenza alla collezione Thomas Harris di Londra, ma non se ne conosce l'ubicazione attuale. Cfr. A. Galli, *Prima di Amedeo. Sculture in terracotta in Lombardia attorno alla metà del Quattrocento*, in *Terrecotte nel ducato di Milano: artisti e cantieri del primo Rinascimento*, atti di convegno (17-18 ottobre 2011 Milano, Certosa di Pavia), a cura di M. G. Albertini Ottolenghi, L. Basso, 2011, pp. 43-58, con riferimento a pp. 51-53.

³¹³ Recentemente, però, si è proceduto con l'ipotesi riguardo l'identificazione del Maestro con il padre di Giovanni de Fondulis, Fondulino, cfr. M. Facchi, A. Galli, *Notizie dal fronte occidentale, Le origini di Giovanni de Fondulis e la scultura in terracotta a Crema in A nostra immagine. Scultura in terracotta del Rinascimento da Doantello a Riccio*, a cura di A. Nante, C. Cavalli, A. Galli, catalogo della mostra (Padova, Museo Diocesano, 15 febbraio – 2 giugno 2020), Verona, Scripta edizioni, 2020, pp. 67-78; M. Scansani, *Giovanni de Fondulis a Padova*, in *ivi*, pp. 79-90.

³¹⁴ Galli, *Prima di Amedeo*, pp. 54-55.

L'iconografia toscana si riflette poi anche nell'abbigliamento dei due angeli, ispirato chiaramente ai modelli robbiani. Rispetto agli abiti tradizionali delle sculture lombarde, infatti, che prevedono tuniche ampie e semplici, fermate in vita con una cintura, qui si osservano, ad esempio, vesti morbide e avvolgenti e mantelli drappeggiati in maniera analoga a quella dei Della Robbia, proponendo una complessità decorativa maggiore a quella padana, con dettagli raffinati che richiamano proprio il gusto toscano. Si notino poi i piedi nudi e la tipica assenza di sandali, in linea con lo stile toscano, dal quale invece queste figure si allontanano, per esempio, nella decorazione del colletto e nella modalità di realizzazione delle maniche delle vesti.

La comprensione e l'inquadramento degli *Angeli* di Villa Bassi, dunque, risulta particolarmente complessa, poiché ci troviamo di fronte ad esemplari che, sebbene ipoteticamente di produzione bergamasca, si ispirano ad un modello toscano ma al contempo si discostano sia dai canoni toscani sia dalle tecniche esecutive lombarde.

Tale ambiguità stilistica lascia aperte due interpretazioni principali che portano a ipotizzare origini diverse.

La prima ipotesi è che ci si trovi di fronte ad opere prodotte da un falsario, il quale avrebbe intenzionalmente accostato caratteristiche iconografiche e stilistiche sia del modello toscano sia di quello lombardo. Tale assemblaggio di dettagli specifici potrebbe essere stato pensato per produrre deliberatamente immagini familiari all'occhio del compratore, richiamando particolari che, pur appartenendo a contesti distinti, sarebbero stati facilmente riconoscibili. Grazie a questa mescolanza di elementi, l'autore si sarebbe avvicinato al modello che l'acquirente intendeva ottenere senza che emergesse subito il carattere ibrido, poiché il compratore si sarebbe trovato dinanzi a una scultura che, pur non essendo autentica, sarebbe risultata comunque familiare e quindi 'credibile'.

Non va esclusa però nemmeno un'altra possibilità, ovvero che si possa trattare di opere del XVI secolo realizzate da una bottega meno abile rispetto ai grandi *atelier* ben noti, o comunque dotata di competenze culturali tecniche ridotte, la quale, pur tentando di riprodurre un modello canonico e definito magari non del tutto compreso, abbia finito per creare una commistione tra elementi toscani e lombardi. In tal caso, le opere sarebbero il risultato di uno sforzo di imitazione che integra e combina tratti iconografici tipici del modello toscano con lo stile e le modalità esecutive più semplici e rustiche della bottega

lombarda, non riuscendo a raggiungere, di conseguenza, una fedeltà completa a nessuno dei due modelli.

In entrambi gli scenari, ci troviamo di fronte a una scultura che rappresenta un raro esempio di contaminazione stilistica, frutto o di una strategia consapevole per ingannare l'occhio dell'acquirente o di una ricerca più spontanea di un compromesso tra influenze diverse nella realizzazione di una ripresa del tema. Questa ambiguità, sostanzialmente irrisolta, conferisce all'opera un valore particolare, stimolando una riflessione sia sulla sua autenticità che sul contesto culturale in cui è stata prodotta.

Il tentativo di esaminare il contesto storico e stilistico delle sculture suggerisce, peraltro, non può non tener conto di quanto già sopra accennato dall'osservazione dello stato di conservazione: comparando le fotografie d'epoca e lo stato attuale delle opere, infatti, si è notato l'apparente paradosso del fatto che, nonostante negli ultimi cinque decenni non abbiano subito spostamenti e siano state protette in una struttura museale, in questo lasso di tempo esse hanno subito gli unici danni significativi, mentre nei secoli precedenti, quando le condizioni di conservazione erano potenzialmente meno rigorose e vi sono senz'altro state manipolazioni e trasporti, esse sono invece rimaste sostanzialmente intatte. Tale considerazione apre la strada a diverse riflessioni, relative alla possibilità di una possibile origine diversa da quella rinascimentale (ad esempio, un falso ottocentesco), oppure, per altro verso, concernenti le eventuali problematiche legate alla gestione e tutela delle opere dopo il loro ingresso in collezioni moderne.

L'insolita resistenza di alcune parti delicate, come il naso, a dispetto del danneggiamento di parti più robuste, come il braccio, ad esempio, pone l'attenzione su quanto siano davvero cruciali le circostanze di manipolazione e conservazione nell'integrità delle opere. Il trasferimento delle sculture, in questo caso, potrebbe essere stato gestito in modo non adeguato, e proprio questo potrebbe aver causato solo recentemente i danni osservati in opere che avevano attraversato indenni i secoli precedenti, nonostante la verosimile esposizione secolare nelle chiese e le plausibili condizioni ambientali meno tutelanti.

Questa combinazione di anomalie e circostanze singolari, peraltro, rafforza il sospetto di una produzione posticcia per fini commerciali e lascia aperta l'ipotesi, plausibile ma non definitiva, che possa trattarsi di un falso ottocentesco, realizzato in epoca non molto lontana da quella dell'ingresso nella collezione.

CAPITOLO IV

IL FALSO NELL'ERA DIGITALE E LA DIGITALIZZAZIONE DELL'ARTE

«L'avvento dell'era digitale ha semplificato la creazione di falsi, in quanto le moderne tecniche di rielaborazione delle immagini ne rendono più facile la realizzazione e la diffusione. Anche l'evoluzione delle tecnologie di stampa ha reso più agevole la creazione di copie apparentemente identiche agli originali, rendendo difficile il riconoscimento dell'imitazione, se non attraverso specifica strumentazione ed ispezioni *ad hoc*. Tuttavia, la digitalizzazione dell'arte può essere anche un utile strumento sia per *creare* nuove forme di arte che per la tutela e conservazione delle opere originali³¹⁵».

I termini della questione sono chiari: lo sviluppo del digitale ha avuto ed ha una ricaduta decisamente importante nell'ambito artistico, per la produzione di nuove opere come anche per la conservazione e la divulgazione del patrimonio esistente³¹⁶, ma non di meno anche nel campo specifico di copie e falsificazioni, sia per quanto concerne la realizzazione trasparente o ingannevole, sia per quanto riguarda infine lo studio, il riconoscimento e l'autenticazione.

4.1. L'opera d'arte nell'epoca della tecnica

Come chiaramente affermato già nel 1935 da Walter Benjamin³¹⁷, l'opera d'arte è sempre stata riproducibile e riprodotta: ciò che è stato fatto dall'uomo può, naturalmente, essere rifatto, ma la natura e le modalità di queste attività sono cambiate nel tempo in modo molto significativo.

Riproduzioni artistiche sono state realizzate sia dai grandi maestri per diffondere le loro opere, sia dagli allievi come consapevole esercizio didattico, sia da soggetti terzi con il meno nobile intento di guadagnare attraverso la vendita di copie di opere famose.

³¹⁵<https://www.agendadigitale.eu/cultura-digitale/il-falso-nellarte-nuove-tecniche-di-indagine-tradizione-e-digitale/>.

³¹⁶ Decisamente ampia e articolata la discussione in merito alle mille possibilità dell'IA nell'arte: a titolo esemplificativo cfr. le considerazioni di F. De Felice, L. Papi e A. Petrillo in <https://www.agendadigitale.eu/cultura-digitale/ia-nellarte-ha-mille-possibilita-non-freniamola-con-le-nostre-ansie/>.

³¹⁷ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000 (I^a ed. 1966).

Per molto tempo, però, questo processo di riproduzione è stato caratterizzato da metodi manuali e artigianali, che limitavano la scala e la precisione delle copie prodotte.

La riproduzione tecnica dell'opera d'arte è, invece, un fenomeno che si afferma ad intermittenza nel tempo³¹⁸ e vede il suo avvio e massimo sviluppo proprio a partire dall'età della industrializzazione, momento in cui la riproduzione tecnica dell'opera d'arte conosce una trasformazione radicale. Questo periodo ha segnato l'inizio di un'era in cui l'uomo ha potuto replicare meccanicamente gli oggetti senza fare affidamento esclusivamente sull'abilità dell'artigianato manuale.

Nell'antichità i metodi tecnici per la riproduzione di manufatti plastici erano limitati alla fusione e al conio. Attraverso questi sistemi, era possibile produrre bronzi, terrecotte e monete in quantità relativamente consistente, ma tali opere necessitavano ancora di interventi manuali per la definizione dei dettagli e garantire la qualità finale.

Per quanto riguarda la pittura e le decorazioni, i metodi antichi includevano l'uso di stencil e incisioni sul *tectorium* per ottenere decori simili. Tuttavia, la qualità e l'unicità dell'immagine erano ancora influenzate dalla manualità e dall'abilità dell'artista.

Tutte le altre forme artistiche erano non tecnicamente riproducibili e, quindi, uniche.

Uniche perché anche più redazioni di una stessa opera da parte del medesimo autore necessitavano proprio dell'intervento umano sul materiale: a mero titolo esemplificativo, può essere interessante ricordare il procedimento creativo di Antonio Canova, che comportava proprio all'origine la riproducibilità dell'opera, per cui da un gesso, tramite il sistema delle repliche, potevano essere poi realizzati più marmi³¹⁹.

Il vero cambiamento si è verificato con la stampa e le tecniche di riproduzione grafica, come la xilografia, la litografia, il bulino, il chiaroscuro e l'acquaforte³²⁰; questi metodi hanno segnato infatti l'inizio di una nuova era nella quale un numero sempre maggiore di immagini e riproduzioni è diventato accessibile al pubblico. Tuttavia, con la diffusione di questi nuovi mezzi, è emersa anche una nuova sfida: non si trattava più di mere riproduzioni identiche, poiché l'utilizzo di un *medium* differente comportava variazioni intrinseche nel risultato finale.

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁹ Cfr. la sintesi di Elena De Noni, con considerazioni nel merito specifico del concetto di autenticità e riproducibilità, in <https://www.museocanova.it/le-repere-quella-riproducibilita-che-non-toglie-lautentico/>.

³²⁰ Cfr. B. Ceccato, *Breve guida all'incisione d'arte*, Padova, Bottega delle arti, 2009.

Inoltre, si è assistito anche all'affermazione di una nuova categoria d'artista, che, così come gli artisti che si sono occupati delle cosiddette arti maggiori hanno rielaborato le loro opere citandone e mescolandone altre, attraverso la modifica e la rielaborazione degli spunti originali, creavano opere innovative anche nel campo della grafica³²¹.

La riproducibilità tecnica dell'opera d'arte emancipa quest'ultima per la prima volta nella storia dalla sua esistenza in funzione di quella tradizione e di quei valori funzionali alla società di cui si è parlato in precedenza.³²² Progressivamente, così, l'opera d'arte riprodotta è diventata una realtà comune e, con l'avvento della modernità, anche la questione dell'autenticità e della qualità della produzione artistica ha subito una trasformazione significativa.

Ad esempio, nella fotografia è possibile ottenere una serie infinita di stampe identiche, rendendo obsoleta la questione dell'autenticità legata all'unicità dell'opera.

Proprio con la fotografia, poi, la questione si complica ulteriormente. «Poiché l'occhio è più rapido ad afferrare che non la mano a disegnare, il processo della riproduzione figurativa venne accelerato al punto da essere in grado di star dietro all'eloquio» con la nascita del cinema³²³ e, si potrebbe aggiungere, con la nascita dei *social media*. Questo fenomeno ha portato alla creazione di contenuti nuovi, ma spesso a partire da elementi già esistenti, incrementando ulteriormente la capacità di riproduzione e manipolazione dell'opera d'arte: foto, frame, video, musica, tutto viene postato, rimaneggiato, modificato senza tregua.

Oggi, nell'era digitale, l'opera d'arte ha assunto una dimensione completamente nuova: è nata l'opera d'arte digitale³²⁴. Quest'ultima, per sua natura intrinseca riproducibile e manipolabile, segna quindi un ulteriore passo nella continua evoluzione della definizione, della comprensione e della fruizione dell'arte.

³²¹ Cfr. E. Borea, *Stampa figurativa e pubblico dalle origini all'affermazione nel Cinquecento*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. II, Torino, Einaudi, 1979, con particolare attenzione riferita alle pp. 54-57.

³²² Cfr. cap. 1.

³²³ Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, p. 21.

³²⁴ Senza addentrarsi nel campo ormai ampio e articolato dell'arte digitale e del suo *status* specifico, vale la pena ricordare che l'arte digitale, in realtà, si afferma già nella seconda metà del secolo scorso, ed è oggi al centro di studi specifici: cfr. il panorama delineato in R. Malaspina, *Arte digitale: ontologia, media, peculiarità*, tesi di Laurea, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2022-2023, per cui <http://dspace.unive.it/handle/10579/22958>.

4.2. *Digital humanities* come prevenzione, diffusione e ricostruzione delle opere d'arte

Attraverso la digitalizzazione delle opere d'arte, le stesse vengono rese più fruibili senza rischi di danneggiamento o deperimento, consentendo una conservazione migliore degli originali e della loro qualità visiva.

Di questo si occupano le *digital humanities*, il campo di ricerca, di insegnamento e di sperimentazioni che nasce dalla convergenza delle discipline umanistiche e informatiche:

L'Umanistica digitale (...) è anche prassi e progettualità che può tradursi in diversi contesti nei quali ci si trovi a dover operare con la gestione, la produzione, la condivisione delle informazioni digitali per fini di ricerca e didattica. È un manifesto, una corrente culturale, una prassi che potenzia le discipline umanistiche con gli strumenti digitali, i quali ne supportano i processi di analisi, interpretazione, conservazione, esposizione, rappresentazione³²⁵.

Nell'umanistica digitale, dunque, in cui gli umanisti pensano, progettano e agiscono fianco a fianco con gli informatici; le discipline (le discipline umanistiche come storia dell'arte, filologia, letteratura) vengono cioè potenziate dalle procedure e dagli strumenti informatici, che aiutano ad analizzare meglio, ad interpretare e, soprattutto, a conservare gli oggetti di studio.

L'apporto del digitale, inoltre, gioca un ruolo attivo estremamente positivo anche in altro ambito, ovvero quello della conservazione e della gestione dei dati della ricerca, cioè nella loro archiviazione, consultabilità, e rappresentazione – dove rappresentare significa proprio letteralmente far vedere: la macchina legge in una serie di numeri in formato binario un'immagine sullo schermo.

Proprio questo secondo aspetto viene messo in evidenza dal *Manifesto dell'Umanistica digitale 2.0*: uno dei principi delle *digital humanities* è, infatti, l'accessibilità del sapere, per cui, chi fa ricerca in questo ambito tende, per quanto possibile, a rendere i propri risultati disponibili ai più; la linea di fondo, quindi, è quella di un'idea del sapere come prodotto collettivo destinato a tutti, all'educazione delle persone e al miglioramento della società. Ed è una prospettiva molto interessante e innovativa, perché lancia una sfida al

³²⁵ R. Pace, *Digital humanities, una prospettiva didattica*, Carocci, Roma, 2015, p. 24.

mondo precedente, con il suo modo di fare ricerca chiuso nel mondo accademico, una ricerca fatta per sé, poco interessata alla divulgazione e all'apertura al di là dell'orizzonte specialistico.

L'Umanistica Digitale non è un ambito unificato, ma una serie di pratiche convergenti che esplorano un universo in cui: a) la stampa non rappresenta più il medium esclusivo o normativo nel quale la conoscenza viene prodotta e disseminata: piuttosto, la stampa viene assorbita in nuove configurazioni multimediali; b) gli strumenti, le tecniche e i media digitali hanno profondamente trasformato la produzione e la disseminazione della conoscenza in ambito artistico, umanistico e sociale.³²⁶

Ciò che va qui evidenziato è la definizione stessa di *digital humanities*: non un ambito unificato ma una serie di pratiche convergenti.

Viene così posto al centro dell'attenzione l'aspetto pratico della specifica disciplina, declinata come una scienza agita, una conoscenza generata dal lavorare insieme a progetti condivisi, ciascuno con le proprie competenze, in una interazione concettuale e pragmatica continua. Ed è proprio questo lavoro di vera cooperazione tra mondo digitale, tecnologico e umanistico che rende possibile quindi la conservazione di opere d'arte, il loro studio senza il rischio di danneggiamento e la loro fruizione da parte di un'ampia utenza.

Con le *digital libraries*, ad esempio, a cui sono assimilabili anche gli archivi digitali dei musei, è possibile creare dei *database online* accessibili ad un vasto pubblico, di specialisti o meno.

Le *digital libraries*, quindi, si strutturano e, in un certo senso, vivono, come espansione delle pratiche presenti nella biblioteca reale: sulla base di un ente fisico – che sia un museo o una biblioteca – che non vuol dire sito web (non è un sito pubblicitario), si crea un sistema digitale (non certo un sito web nel senso pubblicitario) in cui vengono archiviati e organizzati dati di diversa natura (ad esempio scansioni di libri a stampa rari, ma anche pdf di pubblicazioni ampiamente note).

In un certo senso, la *digital library* va intesa proprio come spazio, certo spazio virtuale, in cui convergono dati differenti, che, proprio in ragione dell'aggettivo virtuale, è liberamente e agevolmente fruibile dal ricercatore, uno spazio in cui coesistono e co-

³²⁶ <https://www.mattscape.com/il-manifesto-dellumanistica-digitale-20.html>.

agiscono collezione, servizi (non solo dati ma anche software che permette di ricercarli) e persone (tecnici, elettricisti, umanisti, scienziati) a supporto dell'intero ciclo di vita dei dati (dalla creazione alla gestione). E qui appare evidente la modernità di un'idea che pone alla base una concezione dell'insieme focalizzata sull'utente finale.

Un esempio pratico e vicino di tutto questo è quanto realizzato dall'Università di Padova, che ha sviluppato diversi *database* digitali finalizzati alla ricerca: il TECT per i frammenti di pittura in Cisalpina, comprendente una catalogazione delle testimonianze edite e non edite dalla romanizzazione al tardoantico, o l'IPSA *Imaginum Patavinae Scientiae Archivum*, contenente le riproduzioni digitali di ben cinquantasei manoscritti miniati scientifici.

Per altro verso, il connubio tra area umanistica e digitale è utile anche per la conservazione e il restauro.

Esso è sicuramente efficace per il necessario monitoraggio del deterioramento delle opere d'arte: negli ultimi decenni, infatti, sono state realizzate importanti campagne di acquisizione di immagini digitalizzate ad alta definizione o modelli 3D del patrimonio artistico, proprio per monitorare l'evolversi delle condizioni di conservazione delle opere: tra tutti, basti pensare ai casi dell'*Ultima cena* di Leonardo o anche agli affreschi di Giotto della padovana Cappella degli Scrovegni.

Ma il ruolo del digitale è significativo anche per l'intervento di conservazione: ci sono casi in cui non è possibile restaurare in modo tradizionale – dove per tradizionale si intende una ricostruzione delle parti perdute³²⁷ – perché l'opera verrebbe irrimediabilmente danneggiata, mentre intervenendo con le tecniche di fotoritocco digitale, sempre più sensibili e raffinate, è possibile pre-visualizzare un eventuale intervento fisico e, in ogni caso, ripristinare i tratti originali e riproporre l'opera nella sua bellezza originaria senza alcuna perdita o danno³²⁸.

Proseguendo su questa linea, una delle correnti più interessanti e più promettenti degli attuali progetti delle *digital humanities* è quella della ricostruzione virtuale dell'opera d'arte, della sua interezza perduta, dei complessi artistici o degli ambienti a cui erano destinate le opere stesse.

³²⁷ Cfr. Ciatti, *Appunti per un manuale di storia e teoria del restauro*; Brandi, *Teoria del restauro*.

³²⁸ D. Bennardi, R. Furferi, *Il restauro virtuale tra ideologia e metodologia*, Firenze, EDIFIR, 2007.

La ricostruzione virtuale può essere attuata attraverso due modi: la visualizzazione digitale sullo schermo e la realtà aumentata. In entrambi i casi, i progetti di tal genere si moltiplicano in tutti gli ambiti³²⁹: a mero titolo esemplificativo, senza tacere della ricostruzione virtuale della tomba di Nefertari – una delle prime sperimentazioni del genere in Italia –, o della ricomposizione assistita dei frammenti della volta della basilica superiore di Assisi dopo il terremoto del 1997³³⁰, si possono ricordare quelli, particolarmente significativi, della ricostruzione virtuale di Santa Chiara dell’Oltrarno o della chiesa di San Pier Maggiore a Firenze da parte di Donald Cooper.

Il primo è un progetto del 2009 nato in occasione del rinnovamento delle gallerie medievali e rinascimentali del Victoria and Albert Museum; il risultato è una ricostruzione digitale dell’interno, con la sua visualizzazione resa disponibile all’interno della galleria stessa grazie ad uno schermo touch³³¹. Il secondo è un progetto del 2015 nato in collaborazione con la National Gallery di Londra, in occasione della mostra *Visions of Paradise* incentrata sulla grande pala d’altare con l’*Assunzione della Vergine* di Francesco Botticini; il risultato è una ricostruzione per punti³³².

Su questa linea ha lavorato anche l’università di Bologna che, nel 2002, ha dato vita a *Ut natura ars. Virtual Reality e archeologia*³³³, convegno nel quale specialisti di diversi ambiti hanno presentato i loro progetti di studio e ricostruzione virtuali applicati a reperti, complessi artistici e siti archeologici – tra cui particolarmente emblematici quelli della Casa del Centenario e della Villa dei Misteri a Pompei³³⁴ –, oggi non più visibili a causa del loro stato frammentario o della loro dispersione. Tra le applicazioni presentate, può essere utile in questa sede ricordare anche quelle relative alla ricostruzione virtuale di importanti collezioni antiquarie, quali quelle Grimani di Venezia e Mantova Benavides di Padova, parti delle quali sono presentate digitalmente – in via più o meno ipotetica - nella

³²⁹ Una rassegna tipologica in https://www1.unipa.it/sorce/didattica/isa1617/RV3D_AngelaSottile.pdf.

³³⁰ G. Basile, *Il digitale nel restauro: un esempio di “ricomposizione virtuale assistita” nei frammenti del San Matteo di Cimabue dalla volta della Basilica Superiore di San Francesco in Assisi*, in *DigItalia*, 4(1), 24–43, 2009, per cui <https://digitalia.cultura.gov.it/article/view/265>.

³³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=ZUXa1nDtOB0>.

³³² D. Cooper, *Firenze scomparsa: le chiese di Santa Chiara e san Pier Maggiore e la loro ricostruzione digitale presso i musei di Londra*, in «Progetti digitali per la storia dell’arte medievale. Digital projects in Medieval art History», a cura di P. Vitolo, «Archeologia e Calcolatori», supplemento 10, 2018, pp. 67-80.

³³³ *Ut Natura Ares. Virtual Reality e archeologia*, Atti della giornata di Studi, (Bologna, 22 aprile 2002), a cura di A. Scagliarini Corlaita, A. Coralini, Bologna-Imola, Univeristy Press of Bologna, 2007.

³³⁴ Casi presentati rispettivamente da Antonella Coralini e Philip Stinson: A. Coralini, E. Vecchietti, *L’archeologia attraverso un 3D virtual model in ivi*, pp. 17-40; P. Stinson, *Technical and Methodological Problems in Digital Reconstructions of Archeological Sites: the Studiolo in the House of Augustus and Cubiculum 16 in the Villa of the Mysteries*, in *ivi*, pp. 71-80.

riproposizione del loro allestimento originario, consentendo di rivivere l'impatto visivo e scenografico dell'insieme³³⁵.

Ancora in questa prospettiva, dunque, la tecnologia digitale mostra le sue immense potenzialità proprio in sede di ricostruzione, ovviamente digitale, di opere magari ben note dalle fonti ma smembrate da vicende collezionistiche per le quali si trovano in locazioni differenti o sono addirittura perdute, come è il caso del Polittico di Pisa di Masaccio³³⁶.

Altrettanto efficace, inoltre, si dimostra pure per la ricostruzione virtuale di interi contesti artistici proponendo non solo le opere che ne facevano parte – anche in questo caso oggi perdute o disperse in altra sede -, ma anche presentandone la certa disposizione nel contesto specifico, parte integrante del programma iconografico sotteso e della conseguente evidenza rappresentativa insita nell'ambiente espositivo, come è il caso del Camerino delle pitture di Alfonso I d'Este a Ferrara³³⁷.

Più di recente, la digitalizzazione ha preso ancora nuove vie.

Attualmente, all'Università Ca' Foscari di Venezia è in corso un progetto di ricerca dal titolo *Reconstructing the Past: Artificial Intelligence and Robotics Meet Cultural Heritage*³³⁸, che ha l'obiettivo di sviluppare una tecnologia innovativa per la ricostruzione fisica delle opere d'arte distrutte, integrando e sviluppando nuove tecnologie nei campi della robotica, della "computer vision" e dell'intelligenza artificiale. Il progetto è stato avviato per poter riportare in vita opere d'arte antiche e capolavori che altrimenti rimarrebbero in pezzi per sempre, in riferimento particolare ai frammenti parietali. La ricerca proverà a sviluppare un sistema robotico intelligente che elaborerà autonomamente, abbinerà e assemblerà fisicamente grandi manufatti distrutti.

³³⁵ I. Favaretto, E. Socal. M.L. Bianco, *Nuove proposte per la ricostruzione virtuale di musei antichi: i casi Grimani e Mantova Benavides*, in *ivi*, pp. 123-134; il caso patavino è poi approfondito in M. L. Bianco, *La ricostruzione di una scanzia nell'allestimento originale del Cinquecento: tra virtuale e memoria storica*, in «Un museo di antichità nella Padova del Cinquecento. La raccolta Marco Mantova Benavides all'Università di Padova, Collezioni e Musei Archeologici del Veneto», 47, 2013, a cura di I. Favaretto e A. Menegazzi, pp. 173-182.

³³⁶ Le diverse parti del polittico sono parzialmente disperse e quelle conosciute sono dislocate in musei diversi, tra cui il Museo Nazionale di San Matteo a Pisa, il Museo Nazionale di Capodimonte di Napoli, la National Gallery di Londra, il Getty Museum di Los Angeles e gli Staatliche Museen di Berlino.

³³⁷ Cfr. *Il Camerino delle Pitture di Alfonso I*. Tomo I: *Lo studio dei marmi ed il camerino delle pitture di Alfonso I d'Este*. Vol. II. *Il camerino delle pitture di Alfonso I. Ricostruzione virtuale in 3D*, a cura di Alessandro Ballarin, Bertinello Arti Grafiche, Cittadella, 2007 in cui lo studioso propone una ricostruzione della stanza e della disposizione dei dipinti.

³³⁸ <https://www.unive.it/pag/16122/>.

Inoltre, la tecnologia digitale può essere d’ausilio anche nel ‘recuperare’ le opere scomparse a seguito di furto o di spostamento, rendendole virtualmente disponibili e restituendole alla fruizione della collettività: è ciò che è avvenuto all’Isabella Stewart Gardner Museum di Boston, dove nel marzo del 1990 erano stati rubati tredici quadri di autori famosissimi, come Rembrandt, Manet, Degas e Vermeer, per un valore totale di 500 milioni di dollari. Le cornici erano rimaste vuote e molti visitatori del museo non avevano idea di cosa ci fosse prima del furto. Una startup di Boston ha riportato nelle cornici le opere scomparse con un’app denominata *Hacking the Heist* che fa uso della realtà aumentata. Attraverso questa applicazione è stato possibile “ricollocare” le opere trafugate all’interno del museo in attesa che gli originali possano essere recuperati. Ma, a questo punto, la riflessione sull’interazione tra digitale e arte si dovrebbe rivolgere all’ambito della divulgazione e della fruizione museale³³⁹, terreno quanto mai ampio e variegato, che giungerebbe a comprendere da una parte i musei virtuali e dall’altra la realtà aumentata proposta in mostre e esposizioni permanenti, che però porterebbe in una direzione diversa da quella che qui si vuole mettere a fuoco.

4.3. L’AI come strumento creatore

Accanto all’uso innovativo delle tecnologie digitali, l’avvento dell’Intelligenza Artificiale pone nuovi interrogativi sulla possibilità di creare o, più precisamente, generare³⁴⁰ nuove forme artistiche simulando l’attività creativa umana e nuove proposte critiche simulando l’attività speculativa anch’essa propriamente umana.

L’applicazione delle reti neurali all’IA³⁴¹, al fine di creare immagini astratte o realistiche basandosi su set di dati, è un esempio di come il confine tra creazione umana e artificiale vada assottigliandosi sempre di più.

In questo senso l’interrogativo etico sul significato della creazione e del creatore non può non tenere conto del valore “umano” dell’espressione grafica e artistica, che resta una

³³⁹ Cfr. il quadro delineato da E. Picchio, *Virtual Reality e Beni Culturali*, tesi di Laurea, Politecnico di Torino, a.a. 2019-2020; un’ampia rassegna del panorama attuale in <https://www.culturedigitali.org/la-digitalizzazione-dellarte-e-della-cultura-tra-spazi-immersivi-e-multisensorialita/> e nel recentissimo <https://www.archeomatica.it/documentazione/realta-aumentata-nei-beni-culturali-una-panoramica-sul-passato-presente-e-futuro>.

³⁴⁰ Si parla infatti di IA generativa.

³⁴¹ Senza addentrarsi nello specifico, basti ricordare che una rete neurale è un sistema matematico – un algoritmo – che individua degli schemi all’interno di grandi insiemi di dati, precedentemente individuati.

componente individuale, irripetibile ed inconfondibile, indissolubilmente legata all'uomo e alla sua manualità.

Ma l'impiego delle reti neurali dell'IA può trovare applicazione anche in altro senso, assimilandosi all'individualità artistica reale. A tal proposito, si può ricordare che nel 2020 alcuni ricercatori del MIT CSAIL (Computer Science and Artificial Intelligence Laboratory) hanno creato Timecraft, un sistema di apprendimento automatico in grado di dedurre come è stato prodotto un dipinto e ricreare le probabili pennellate che, susseguendosi, hanno dato vita al quadro che siamo abituati a conoscere.

Ancora, va menzionato il progetto di ricerca sviluppato da tre studiosi dell'Università tecnica di Delft, nei Paesi Bassi, che hanno ideato un nuovo prototipo di intelligenza artificiale, basato sulle reti neurali convoluzionali (Cnn)³⁴², in grado di ricostruire digitalmente i dipinti di Van Gogh ormai deteriorati, con una precisione a livello di pixel elevatissima. L'algoritmo, infatti, è stato addestrato a riconoscere lo stile dell'artista osservando le riproduzioni di disegni originali di Van Gogh conservati nel Van Gogh Museum ad Amsterdam e, una volta addestrato, è stato utilizzato per ricostruire i disegni più deteriorati, che al momento non possono essere esposti. Ma tra gli obiettivi della ricerca vi è anche quello di prevedere come potessero essere gli originali delle opere d'arte su carta, prefigurandone un'applicazione estesa ai disegni, anche studi e abbozzi preparatori, di altri artisti. Un'esperienza analoga è stata realizzata da un *team* di ricercatori dell'University College London³⁴³, che ha usato una tecnica molto simile, basata però sulle reti neurali tradizionali, per ricostruire un dipinto di Picasso, ovvero una donna seduta che tende il braccio sinistro, nascosta sotto *Il vecchio chitarrista cieco*, scoperta negli anni Novanta grazie alle immagini ai raggi X dell'opera. In questo caso, la rete neurale è stata in grado di ricostruire l'opera dopo essere stata addestrata a convertire immagini a raggi X nello stile del Periodo blu di Picasso. E da qui in avanti la serie delle opere restituite dall'IA è aumentata sempre più³⁴⁴.

³⁴² Esse imitano l'organizzazione della corteccia visiva degli animali e vengono utilizzate, quindi, per il riconoscimento delle immagini. Per ora, però, sono state utilizzate per analizzare solo le informazioni visive e non quelle chimiche, come la composizione dell'inchiostro e il tasso di degradazione. La notizia è stata data sulla rivista *Machine Vision and Applications*. Cfr <https://www.wired.it/scienza/lab/2019/09/25/intelligenza-artificiale-dipinti-van-gogh/>.

³⁴³ Il gruppo, coordinato da Anthony Bourached e George Cann, ne ha dato notizia su *ArXiv*: cfr. nota precedente.

³⁴⁴ Ancora opere nascoste sotto altri dipinti, come *The Lonesome Crouching Nude* di Picasso, o *Two Wrestlers* di Van Gogh, fino a opere di Tiziano e Leonardo, fisicamente perdute ma dettagliatamente descritte dalle fonti.

Per altro verso, poi, l'uso dell'IA apre prospettive interessanti anche sulla possibilità di smascherare i falsi attraverso un riconoscimento automatico basato sulle tecnologie 3D. Recenti studi, infatti, ai tradizionali metodi di analisi ottica hanno affiancato innovative tecniche di indagine in grado di rilevare con alta precisione l'originalità o la falsità di un'opera, ma ancor più di discriminare, in un'unica espressione artistica, tra le parti originali e quelle create da altri – ad esempio collaboratori dell'artista principale – oppure tra parti originali e parti manipolate o falsificate in contesti o epoche differenti.

Un interessante contributo pubblicato sulla rivista *Heritage Science* nel novembre del 2021, ha evidenziato l'applicazione della tecnica 3D e il suo grado di efficacia in base a uno studio sperimentale bastato sul confronto tra un'opera originale e alcune copie di altra mano³⁴⁵.

Le nuove tecniche di alterazione della realtà complicano il processo di verifica della riconducibilità del prodotto al suo autore, ponendo nuove sfide nel settore. Ma alla tecnologia avanzata della falsificazione si affiancano, specularmente, l'applicazione e la ricerca dei medesimi strumenti e tecniche anche per smascherare i nuovi falsi e tutelare la paternità della creazione.

Ma il discorso è ancora più ampio.

Applicazioni tecnologiche facilmente accessibili e fruibili su larga scala, come ad esempio anche i semplici filtri immagine delle fotocamere degli smartphone, consentono non solo di correggere il mondo reale, ma di trasformare ciò che è vero in un'immagine apparente e quindi falsa. Si ritoccano dettagli, si ridefiniscono i contorni, si sceglie l'intensità cromatica, si gioca con il contrasto luci/ombre e si eliminano difetti. I margini tra realtà e finzione si sgretolano, fondendosi nell'illusione di un risultato che dell'originale porta forse solo l'idea originaria. Questo fenomeno interessa in particolare la realtà non tangibile, ovvero tutto ciò che nasce e si diffonde digitalmente: è la nuova dimensione del falso che si crea e si diffonde virtualmente.

³⁴⁵ F. Ji, M. S. McMaster, S. Schwab, G. Singh, L. N. Smith, S. Adhikari, M. O'Dwyer, F. Sayed, A. Ingrisano, D. Yoder, E. S. Bolman, I. T. Martin, M. Hinczewski & K. D. Singer, *Discerning the painter's hand: machine learning on surface topography*, in «Heritage Science», volume 9, Article number: 152, 2021; <https://www.agendadigitale.eu/cultura-digitale/il-watermarking-a-tutela-del-vero-nellera-del-deepfake>.

Un esempio rappresentativo del falso digitale è il cosiddetto fenomeno del “deepfake”³⁴⁶, una tecnica basata sull'intelligenza artificiale che crea filmati ritraendo situazioni inesistenti nella realtà, dove il caso più comune è la sostituzione del volto di un soggetto con quello di un altro, imputando così a quest'ultimo atti e azioni commessi da altri nella realtà. È un fenomeno che crea virtualmente situazioni, anche animate, con protagonisti creati *ad hoc* attraverso la rielaborazione e combinazione di dati di soggetti reali. Come la paternità di un documento cartaceo è suggellata dall'apposizione della firma, così la paternità di qualunque tipo di produzione artistica è garantita dall'impronta del suo autore. Tracce della pratica della firma si rinvengono da sempre nella storia dell'umanità, con particolare espansione durante il Rinascimento. Albrecht Dürer rappresenta uno dei più antichi casi di tutela della propria identità artistica attraverso la firma. Dürer fu protagonista di battaglie giudiziarie, sia a Norimberga che a Venezia, per avere riconosciuta la paternità delle sue opere; battaglie vinte grazie all'apposizione del suo monogramma.

Nell'era digitale, la tutela delle produzioni digitali audiovisive, sia per garantirne l'originalità che per evitarne la duplicazione e diffusione non autorizzata, è affidata alla tecnica del *watermarking* digitale³⁴⁷, ovvero nell'inserimento all'interno del file multimediale di informazioni che possono essere successivamente estratte per acquisire indicazioni. Le informazioni inserite con il *watermarking* contrassegnano in modo permanente il documento, pur lasciandolo accessibile, e possono essere sia visibili per l'utente (ad esempio se applicate in sovrimpressione) sia nascoste all'interno del file, come nella steganografia.

L'applicazione del *watermarking* digitale risponde a diverse finalità: rendere visibile il legittimo proprietario dell'opera, dimostrare l'originalità e quindi la non contraffazione del documento/opera, evitare la distribuzione di copie non autorizzate, marcare caratteristiche specifiche del documento e tracciare il percorso di vendita.

E questo suggerisce un immediato richiamo al motivo della firma dell'artista.

Con l'occhio del grafologo attento a decodificare i segni grafici, anche in considerazione dell'evoluzione della firma cartacea a quella grafometrica, ci si chiede se sia possibile rintracciare una costante, un *fil rouge*, tra il *watermarking* e l'aspetto simbolico della firma

³⁴⁶ <https://www.agendadigitale.eu/sicurezza/deepfakes-cosi-evolve-la-minaccia-allinformazione-digitale-e-alla-democrazia/>.

³⁴⁷ <https://www.agendadigitale.eu/cultura-digitale/watermarking-chatbot-diritto-autore/>.

su carta o opera artistica. Il *digital watermarking* affonda le proprie radici negli studi steganografici, poiché la steganografia permette di incapsulare un messaggio segreto, come potrebbe essere un copyright o un numero seriale, in un messaggio di copertura. L'inserimento di tali informazioni viene parametrizzato da una chiave, senza la quale è difficile rimuovere o riconoscere il materiale nascosto. Effettuato l'inserimento, il messaggio ottenuto viene inviato a destinazione. Con la tecnica steganografica, il documento è solo una maschera, quindi senza valore, mentre quello che vale è il messaggio nascosto al suo interno. Con il *digital watermarking*, invece, il processo è inverso poiché il messaggio nascosto non ha valore in sé, poiché funge solo da protezione, mentre il documento è il vero portatore di valore. Con la cifratura del *watermarking* è possibile inserire anche informazioni ulteriori relative al documento, opera o prodotto da tutelare.

Tecniche diverse per contesti diversi, con, in filigrana, delle linee comuni.

Si può osservare come con l'intelligenza artificiale cambino le tecniche di protezione del prodotto artistico e intellettuale di matrice digitale, ma rimanga sostanzialmente inalterata l'esigenza dell'uomo di imprimere la propria impronta in ciò che costituisce esternazione e manifestazione autentica di sé. Attraverso l'uso della firma, infatti, non si stabilisce una semplice relazione di riferibilità e appartenenza tra prodotto e autore, ma si instaura una relazione di identificazione. Che ha diritto di essere riconosciuta e valorizzata.

4.4. L'AI come aiuto tecnico: il ruolo principale rimane dell'esperto

«Londra, l'intelligenza artificiale batte lo storico dell'arte: e scopre un Raffaello.»³⁴⁸.

Questo è l'inquietante titolo di un articolo pubblicato da *La Stampa* in occasione dei risultati dell'analisi dell'AI sul *Tondo de Brécy*, una copia antica della *Madonna Sistina* di Raffaello: due università inglesi, quella di Nottingham e quella di Bradford, hanno infatti utilizzato l'intelligenza artificiale per confrontare il tondo con il suo modello, arrivando a stabilire, come scrive la BBC (prima a diffondere la notizia), che la tecnologia di riconoscimento facciale ha scoperto che il dipinto è molto probabilmente un capolavoro autentico di Raffaello.

³⁴⁸https://www.lastampa.it/cultura/2023/01/25/news/londra_lintelligenza_artificiale_batte_lo_storico_dell_arte_e_scopre_un_raffaello-12603491/.

Un titolo certamente di grande impatto per la curiosità dei lettori, ma anche pericoloso. Spesso, le aziende che si occupano della creazione dell'AI, sostengono già che l'intelligenza artificiale sia il modo migliore per autenticare l'arte rispetto a quello umano, facilmente soggetto all'errore. Siccome «verifying art has been a costly, time-consuming, and often subjective process. Traditionally, the art community turns to art experts who require the art object to be physically delivered to them, study the object, and then decide on whether a particular piece is likely to be from the assumed artist or not». È giunto il momento di «apply machine learning and computer vision techniques to determine the authenticity of artworks»³⁴⁹.

In questo senso, il sito dell'azienda Art Recognition – che ha contribuito all'autenticazione del Tondo de Bècy – afferma che i risultati ottenuti tramite il loro sistema sono basati esclusivamente sui dati, garantendo così un'accuratezza assoluta priva di influenze umane che potrebbero introdurre pregiudizi o errori. Tuttavia, è importante notare che al momento non esistono software per l'analisi e l'autenticazione delle opere d'arte che siano completamente funzionali e affidabili, e forse non esisteranno mai.

Nonostante ciò, è facile imbattersi in notizie sensazionalistiche *online* o nella stampa di settore che celebrano il ruolo dell'AI nello smascheramento di falsi, magari già presenti sul mercato³⁵⁰, o, ancor più, annunciano risultati straordinari, come "AI (o machine learning, a seconda dei casi) scopre una nuova opera di ...", come nel caso del *Tondo de Brécy*.

Nel 2016, l'UE finanziò un progetto dell'Università di Pisa per riconoscere automaticamente i frammenti archeologici³⁵¹. La ricerca durò tre anni con lo scopo di sviluppare e testare un'applicazione per dispositivi mobili³⁵², ArchAIDE, capace di riconoscere e classificare i reperti – anche in condizioni frammentarie – sulla base di immagini fotografiche, grazie ad un'interfaccia semplice e ad algoritmi efficienti per la caratterizzazione, la ricerca e il recupero delle corrispondenze visive e geometriche. L'obiettivo era quello di creare un *database* digitale delle singole ceramiche che, grazie

³⁴⁹ <https://art-recognition.com/>.

³⁵⁰ Cfr. il recente contributo di D. Sestito, *Art Recognition AI: l'intelligenza artificiale in grado di riconoscere opere false. Il sistema avrebbe riconosciuto 40 dipinti falsi messi in vendita su eBay, tra cui un Monet e un Renoir*; per cui <https://atuttomondo.unint.eu/2024/05/12/art-recognition-ai-lintelligenza-artificiale-in-grado-di-riconoscere-opere-false/>.

³⁵¹ <https://www.unipi.it/index.php/news/item/7154-archeologia-2-0-al-via-il-progetto-europeo-archaide>.

³⁵² <https://archaide-desktop.inera.it/home>.

alle informazioni che venivano via via implementate dagli archeologi, fosse in grado di identificare il reperto. L'idea era quella di poter fare una foto del reperto ceramico e inviarla, mediante smartphone o tablet, a un *database* contenente le informazioni sulle varie tipologie di ceramiche in uso nell'antichità e l'applicazione avrebbe potuto identificare il reperto – o quantomeno dare all'archeologo una serie di indicazioni circa la sua possibile identificazione – e l'area di distribuzione dei rinvenimenti: il tutto in tempi rapidissimi e in qualunque angolo della terra. Il sistema, inoltre, avrebbe dovuto essere in grado di autogovernarsi, poiché ogni nuova segnalazione avrebbe dovuto andare ad arricchire automaticamente il *database*.

Recentemente, sempre l'UE ha finanziato un programma dell'Arma dei Carabinieri per il riconoscimento automatico dei beni rubati o illecitamente esportati: nella caserma La Marmora di Roma, dove ha sede il reparto operativo del comando Tutela Patrimonio Culturale, accanto alle metodologie di indagine tradizionali, è da qualche mese comparso un nuovo strumento tecnologico denominato *Stolen Works Of Art Detection System* (S.W.O.A.D.S.). Il programma elabora la ricerca nel web e sui social networks, senza soluzione di continuità, di opere d'arte trafugate e le confronta con quelle conservate nella “Banca dati dei beni culturali illecitamente sottratti”, che costituisce il più grande archivio al mondo di beni d'arte rubati, con informazioni su oltre 7 milioni di oggetti censiti, di cui 1.315.00 da recuperare. Si tratta dunque di un algoritmo di AI in grado di confrontare alla velocità di un *bit* lemilioni di fotografie presenti nel dataset dell'Arma con le immagini rinvenute *online*. Il progetto utilizza il software della Fondazione Leonardo³⁵³ ed è ancora in fase di sviluppo e si baserà sull'indicazione di possibili elementi a rischio (a cui però dovrà seguire la verifica da parte di un professionista).

Ma l'AI può davvero sostituire i metodi tradizionali?

Purtroppo, quando gli studiosi sollevano dubbi sulla perfetta affidabilità dell'AI, vengono spesso liquidati come contrari alla tecnologia moderna o come persone che cercano di mantenere il loro potere di autenticazione umana.

Invece di esprimere giudizi di valore, la questione più urgente ora è avere un senso più chiaro del metodo scientifico applicato all'AI.

Prima di tutto, un'AI utilizza solamente ciò che è già disponibile in digitale (o che viene digitalizzato appositamente per lo scopo) e, per esempio, per riconoscere la mano di un

³⁵³ <https://www.fondazioneleonardo.com/>.

artista in una determinata opera, il software ha bisogno che gli vengano fornite tutte le opere conosciute di quell'artista per insegnargli come sono fatte le opere autentiche. Ma, in un momento in cui le *digital humanities* non sono ancora totalmente sviluppate e si sta solo di recente iniziando a creare archivi digitali – quindi disponibili all'IA – dei manufatti, è davvero possibile raccogliere le immagini di tutte le opere nei musei e quelle custodite nelle collezioni private, che comunque possono anche trovarsi in uno stato di degrado, per non parlare di quelle postume realizzate da altri?

Sarebbe poi necessario conoscere chiaramente quante e quali opere sono state usate per addestrare la macchina, altrimenti gli specialisti non potrebbero valutare la validità dei test.

Per dirla in altri termini, meno appropriati ma forse più comprensibili nell'immediato, gli uomini non giocherebbero ad armi pari rispetto alla tecnologia, anzi, non conoscerebbero nemmeno le regole del gioco. E quindi non potrebbero, in sostanza, partecipare al gioco né comprenderne o anche accettarne l'esito.

L'attribuzione è infatti un compito complesso che può richiedere anni e si basa su numerosi fattori, non solo oggettivi, tecnici o stilistici, ma legati anche ad ambiti diversi come la ricerca dettagliata della provenienza e del suo contesto, o anche l'analisi scientifica forense e, in fin dei conti, un occhio esperto, la cui sensibilità si è affinata con l'esperienza.

Il riconoscimento di immagini tramite AI dovrebbe, dapprima, prevedere l'istruzione del sistema (inserendo migliaia di confronti e insegnandogli dove cercarne altri) e poi la caratterizzazione di ogni singolo artista/scuola/corrente/stile/periodo. Solo a questo punto, indicati alcuni target specifici, si potrebbe operare un confronto.

Poiché l'AI è addestrata a riconoscere lo stile, ad esempio, essa può solo determinare se un'opera d'arte è nello stile di un certo artista, ma non se è o meno un'opera autografa. Come si è già sostenuto più volte, la copia è una prassi diffusa e, così come ad essere copiati sono i soggetti e i temi, possono essere replicati anche lo stile e la maniera.

Oltretutto, oggi, anche un certificato AI autentico al cento per cento non garantisce automaticamente l'autenticità di un'opera senza l'accettazione da parte della comunità scientifica umana.

Quindi, almeno in questo momento, l'AI non può essere utilizzata autonomamente per l'autenticazione di un'opera d'arte; può, però, certamente, essere utilizzata come sostegno per avvalorare la tesi di un esperto.

In questo senso, si può leggere l'autenticazione della *Madonna della Rosa* di Raffaello, realizzata intorno al 1518-1520 ed ora conservata al Museo del Prado di Madrid. Gli esperti dibattono da lungo tempo sull'attribuzione dell'opera: secondo alcuni, infatti, è da attribuire almeno in parte ad artisti della bottega di Raffaello, come Giulio Romano. Per cercare di far luce sulla questione, i ricercatori hanno sviluppato un algoritmo personalizzato basato sull'IA, addestrandolo con tutte le opere che sono state attribuite con certezza all'artista: un algoritmo messo a punto da un gruppo di ricercatori guidato dall'Università britannica di Bradford ha stabilito che la figura di san Giuseppe presente sulla sinistra del quadro non è opera dell'artista³⁵⁴.

Quindi, l'intuizione dello storico dell'arte e i successivi dibattiti sono avvenuti prima dell'utilizzo dell'AI, che è stata utilizzata non per dirimere la questione in modo assoluto e onnicomprensivo, superando le opinioni critiche degli storici che cozzavano contro quell'attribuzione, ma semplicemente fornendo risultati che aggiungono un'informazione in più – il san Giuseppe non è autografo –, confermando che l'opera *in toto* non è di mano di Raffaello. Nel caso citato, l'AI è intervenuta in un contesto specifico, in una porzione specifica dell'opera e con lo scopo solo di analizzare piccole porzioni della superficie pittorica per riconoscere dove fosse intervenuta o meno la mano autentica di Raffaello. Quindi l'AI è stata opportunamente addestrata e indirizzata dall'uomo.

Fornendo certo un grande apporto, ma proprio in quanto in collaborazione con l'elemento umano.

Perciò, l'intelligenza artificiale, come accade anche in applicazioni in ambiti totalmente differenti rispetto al mondo dell'arte, non deve essere considerata nella prospettiva di sostituzione all'uomo, ma in quella di un affiancamento in termini di supporto decisionale, informandolo in maniera più consapevole circa la scelta da effettuare e sapendo motivare in maniera oggettiva le argomentazioni a sostegno di una tesi. Affiancamento e collaborazione, ciascuno per il proprio ruolo specifico, riconosciuti come essenziali, ad esempio, anche da *Art Recognition*, la società svizzera che collabora con l'Università di Liverpool e l'Università di Tilburg nei Paesi Bassi per confermare e

³⁵⁴ <https://heritagesciencejournal.springeropen.com/articles/10.1186/s40494-023-01094-0v>.

certificare l'autenticità delle opere d'arte: proprio l'apporto degli storici dell'arte nella definizione dei dati da elaborare e il continuo controllo incrociato vengono infatti portati dall'azienda come garanzia di affidabilità del sistema, insieme al riconoscimento che eventuali proposte di attribuzione date dall'IA hanno un valore di validità percentuale e non assoluto³⁵⁵.

Nonostante un comprensibile scetticismo iniziale, dovuto anche ad una certa immaturità delle applicazioni, l'intelligenza artificiale, così come le tecnologie 3D e le tecnologie immersive, comincia ad essere non soltanto accettata, ma desiderata con notevole impeto da parte degli studiosi, che vi vedono un prezioso alleato per approfondire ed avvalorare i risultati delle loro lunghe e faticose ricerche.

D'altro canto, un'intelligenza artificiale non sarebbe in grado di assumere una posizione critica nei confronti degli aspetti intangibili dell'opera di un artista. Si tratta di una posizione condivisibile alla luce del fatto che le AI, pur simulando il comportamento della mente umana, non sono certamente senzienti. Il ruolo delle AI è quindi quello di vedere ciò che lo storico e il critico d'arte non possono vedere.

Il contributo dell'intelligenza artificiale al mondo dell'arte non si limita alla verifica di autenticità delle opere, ma può ricoprire un ruolo fondamentale in vari ambiti, tra cui il restauro conservativo.

Uno degli esempi più significativi è dato dal recente restauro della *Ronda di Notte* di Rembrandt, attualmente conservata presso il Rijksmuseum di Amsterdam. Il restauratore, Rob Erdmann, scienziato esperto in tecnologie di restauro e conservazione, che si è occupato della ricostruzione delle parti mancanti della *Ronda di Notte*, ha utilizzato tre strumenti: la sezione conservata rimanente del dipinto originale, una copia del dipinto originale attribuita a Gerrit Lundens e realizzata prima dei tagli, e la tecnologia dell'intelligenza artificiale³⁵⁶. La riproduzione dell'IA è stata stampata su tela e verniciata; quindi, i pannelli riprodotti sono stati attaccati alla cornice della *Ronda di Notte*. L'intelligenza artificiale è stata utilizzata per risolvere una serie di problemi specifici, il primo dei quali era rappresentato proprio dalle dimensioni: la copia realizzata da Lundens è un quinto dell'originale. C'era però anche una questione di stile: troppo

³⁵⁵ <https://atuttomondo.unint.eu/2024/05/12/art-recognition-ai-lintelligenza-artificiale-in-grado-di-riconoscere-opere-false/>.

³⁵⁶ <https://www.exibart.com/arte-moderna/la-ronda-di-notte-di-rembrandt-restaurata-dall-intelligenza-artificiale/#>.

diverso quello di Lundens rispetto a quello di Rembrandt, il che ha sollevato la questione di come i pezzi mancanti potessero essere restaurati con un'approssimazione tale. E così Erdmann ha creato tre reti neurali separate, un tipo di tecnologia di apprendimento automatico che addestra i computer a imparare e migliorarsi per risolvere problemi. La prima rete neurale era responsabile dell'identificazione dei dettagli in comune tra la copia di Lundens e l'originale di Rembrandt: ne ha trovati più di 10mila. Compito della seconda rete neurale era adattare le dimensioni di questi dettagli. Ma è stata la terza rete neurale a fare il lavoro più "creativo". L'intelligenza artificiale infatti doveva replicare quegli stessi dettagli ma nello stile di Rembrandt. Per farlo, Erdmann ha classificato le repliche nell'uno e nell'altro stile e se la riproduzione dell'AI si fosse avvicinata a quella di Lundens si sarebbe generato un errore. Eseguito milioni di volte, il programma dell'Intelligenza Artificiale è stato in grado di affinare la propria abilità nel riprodurre lo stile di Rembrandt a scapito di quello del povero Lundens, fino a poter riprodurre precisamente la parte mancante della *Ronda di Notte* con la mano dell'autore originale. Dopo che il programma è stato eseguito milioni di volte, l'IA era pronta per riprodurre le tessere dalla copia di Lundens nello stile di Rembrandt.

È stata così resa possibile la visione unitaria dell'opera in tutti i suoi aspetti.

La questione sull'utilizzo dell'AI è più che mai aperta, ma risulta evidente come la natura strumentale delle AI sia già per molti versi capace di oggettivare persino la parte puramente creativa di un'artista. Oltre a riconoscerla e conservarla, l'intelligenza artificiale può anche creare opere d'arte, sia supportando gli artisti dal punto di vista strumentale che agendo in autonomia.

Questo significa che, se l'AI viene utilizzata per ricostruire una parte mancante di un'opera nell'esatto stile dell'artista – ma anche se le viene insegnato a riconoscere come opera la mano di un'artista per l'autenticazione – con l'imput giusto, allora è anche in grado di assimilare queste informazioni per poterle poi replicare; e, di nuovo, si torna al tema dell'AI legato alla creazione di falsi.

Concludendo, nonostante le tecniche di indagine siano, come visto, sempre più sofisticate, grazie anche all'avvento dell'IA, appare evidente come il ruolo del professionista – sia nell'esame delle opere che delle firme – rivesta ancora un ruolo fondamentale ai fini dell'autenticazione ma anche del riconoscimento del falso.

L'occhio attento dell'esaminatore esperto, unito alla preparazione tecnica e all'esperienza, possono rivelarsi cruciali nello svelare falsi apparentemente perfetti e talvolta esposti come originali anche nei musei e nelle collezioni d'arte più prestigiose³⁵⁷.

³⁵⁷ Degna di menzione è la capacità di osservazione di Federico Zeri, che nel corso della sua lunga attività ha espresso più volte con decisione il suo giudizio di falsità, talvolta contro l'opinione corrente che ne ha condiviso solo tardivamente l'esito (famoso il caso delle false teste di Modigliani o il *Kouros* del Getty Museum di Los Angeles, che non fu più esposto proprio a seguito del giudizio del critico italiano). La ricerca del falso costituisce spesso un'autentica sfida per gli esperti d'arte, tanto che la Fondazione Federico Zeri ha raccolto un archivio di oltre 450mila foto di opere false, visionabili *online*.

CONSIDERAZIONI FINALI

La questione centrale nel rapporto tra passato e presente artistico non riguarda tanto ‘cosa’ venga ripreso, ma piuttosto ‘come’ ciò avvenga. Questo principio, evidenziato da Giovanni Agosti e Vincenzo Farinella nel loro saggio ‘*Calore del marmo, Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche*’ del 1986 incentrato sulla traslazione dei modelli antichi, può essere applicato anche ai modelli rinascimentali rimaneggiati dagli artisti moderni. I due studiosi hanno messo l’accento su una questione di metodo fondamentale per gli studi sulla tradizione iconografica, partendo dalla considerazione che in genere questi si concentrano sulla ricerca dei modelli sottesi ad un’opera d’arte, sia essa antica o moderna, ovvero sulla identificazione di ipotetici riferimenti nel passato; e quanto più questi sono illustri, tanto più conferiscono valore all’opera che ne deriva.

Un tale orientamento vale anche e soprattutto per quanto riguarda la memoria dell’antico e dei nuovi grandi maestri riscontrabile nell’arte rinascimentale, cifra innegabile e caratteristica, dotata di valore estetico ed insieme etico.

Proprio perché ritracciare gli archetipi è una tappa significativa nella comprensione di un’espressione artistica, è stato messo in evidenza che «gli artisti videro nelle figure antiche corpi caldi in azione, spesso nudi, che potevano essere [...] traslati in nuove realizzazioni»³⁵⁸, ma «le modalità di tali traslazioni [...] sono state di rado puntualizzate»³⁵⁹; si è quindi posta l’attenzione sulla necessità di chiarire non solo ‘cosa’ venga ripreso, ma anche e soprattutto il ‘come’ di questa operazione, per quanto riguarda sia la realizzazione che lo studio.

Da un punto di vista contenutistico, cioè, vanno indagate le modalità della traslazione dall’archetipo, che solo raramente vengono precisate esplicitamente dagli artisti: un modello può, infatti, essere ripreso in modo puntuale e diretto, parziale o modificato, mediato o contaminato, secondo una prospettiva di imitazione oppure di assimilazione³⁶⁰,

³⁵⁸ G. Agosti, V. Farinella, *Calore del marmo, Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche*, in *Memoria dell’antico nell’arte italiana, Tomo primo. L’uso dei classici*, a cura di S. Settis, Torino, Einaudi Ed., 1986, p. 375.

³⁵⁹ *Ibidem*.

³⁶⁰ E. H. Gombrich, *The Style «all’antica»: Imitation and Assimilation*, in *Studies in Western art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art* (New York, September 7-12, 1961), 1961, pp. 31-41.

in senso proprio o nell'ambito di una continuità consapevole o inconsapevole, della tradizione³⁶¹.

In una prospettiva critica, invece, vanno definiti i criteri per l'individuazione dei modelli stessi, che permettano di separare le deduzioni iconografiche sicure da quelle probabili o possibili, abbandonando quelle non dimostrabili, in considerazione anche della provata possibilità per gli artisti di conoscere gli eventuali antecedenti.

In questo senso, nel lavoro sopramenzionato, Agosti e Farinella propongono dei possibili parametri e dei criteri di classificazione delle deduzioni iconografiche³⁶²: da uno schema costituito da più figure; da uno schema costituito da una sola figura; da uno schema costituito da una sola figura, con modifiche tali da non alterare la sostanza dello stesso; da uno schema costituito da una sola figura, dove le variazioni introdotte alterano la sostanza dello schema (in questo caso sono indispensabili prove di contesto per giustificare la deduzione).

Poiché, però, le possibilità di influsso offerte dall'arte antica non si limitano ai soli schemi definiti, ma si allargano anche ad echi antiquari e suggestioni di natura stilistica, nelle deduzioni iconografiche da modelli precisi si dovrà tenere come principio guida la sovrapponibilità delle immagini. Agosti e Farinella propongono quindi una chiara organizzazione tipologica delle deduzioni, per valutarne la rilevanza culturale che andrà poi rapportata alla storia e alla geografia: da una parte le opere dell'arte classica raffigurate direttamente (in modo autonomo o in una composizione) e dall'altra gli schemi antichi rimessi in vita in composizioni moderne (con soggetto coincidente o meno con quello del modello).

Nei molti studi che in passato hanno cercato di classificare il rapporto tra il mondo antico e gli artisti moderni, semplicemente ricercando ipotetici modelli iconografici e attribuendo valore alle opere in virtù dell'eventuale celebrità della fonte, oggetto dell'indagine è quindi rimasto il 'cosa', ovvero lo specifico antecedente, e nulla è stato aggiunto sulle modalità e quindi sul *valore* della deduzione iconografica rapportato al contesto culturale.

Agosti e Farinella evidenziano invece la necessità di un «doppio statuto», di «storici delle immagini» a tutto tondo, capaci di un approccio interdisciplinare, in grado di muoversi

³⁶¹ J. Brendel, *A Kneeling Persian: Migrations of a Motif*, in *Essays in the History of Art presented to R. Wittkower*, a cura di D. Fraser, H. Hibbard, M.J. Lewine, London, Phaidon Ed., 1967, pp. 68-69.

³⁶² Agosti, Farinella, *Colore del marmo*.

tra i vari aspetti di una determinata opera d'arte, per enucleare il 'come' delle traslazioni di un modello.

Appare quindi evidente come la questione del metodo sia fondamentale per dare l'adeguato valore alle eventuali citazioni dell'antico, comprensibili solo se contestualizzate nel proprio quadro culturale di riferimento, e questo in particolare nel Rinascimento, in cui vi era piena contezza del recupero e della rivitalizzazione del modello in chiave estetica ed insieme etica, effettuato non solo in quanto replica, ma anche come consapevole e continuo dialogo tra modello e ripresa.

In effetti, il dialogo con il passato, soprattutto nel Rinascimento, non è mai passivo o meramente imitativo. Gli artisti del Quattrocento e Cinquecento non si limitano a replicare forme e modelli, ma li reinterpretano, li trasformano e, in molti casi, li caricano di nuovi significati, riflettendo le esigenze estetiche e intellettuali del proprio tempo. Il recupero dell'antico, dunque, non è mai un'operazione neutra, ma risponde ed è declinato secondo precise istanze culturali che variano da contesto a contesto.

In questo senso, è necessario partire dall'approccio tradizionale che si concentra esclusivamente sulla ricerca di modelli illustri, per poi abbracciare una visione più articolata e dinamica, che tenga conto dei processi di assimilazione, traslazione e contaminazione dei modelli all'interno della produzione artistica rinascimentale. Ogni citazione, ogni riferimento va quindi analizzato non solo per la sua provenienza, ma anche e soprattutto per il modo in cui è stato adattato e trasformato. L'antico diventa così una risorsa viva, che si adatta e si piega alle esigenze del presente, piuttosto che un semplice oggetto di venerazione.

Un approccio metodologico che sappia cogliere il 'come' è dunque fondamentale per una corretta comprensione del rapporto tra passato e presente nell'arte rinascimentale. Non si tratta solo di riconoscere la citazione dell'antico, ma di valutare in che modo essa contribuisca alla creazione di nuove forme di espressione artistica, come essa dialoghi con il contesto culturale contemporaneo e quale significato essa assuma per l'artista e per il suo pubblico. Sembra quindi di poter affermare che solo questo tipo di approccio interdisciplinare può consentire di restituire pienamente il valore di un'opera d'arte, mettendo in luce la complessità dei processi creativi ad essa sottesi.

È qui che si innesta la distinzione tra imitazione e assimilazione. L'imitazione implica un riferimento puntuale, quasi pedissequo, al modello antico, mentre l'assimilazione denota

una rielaborazione più profonda, in cui l'artista assorbe e trasforma il modello in funzione di nuove esigenze espressive. Queste diverse modalità di relazionarsi con il passato riflettono il grado di consapevolezza critica e creativa degli artisti rinascimentali, per i quali l'antico rappresenta un punto di partenza, non di arrivo.

Nel complesso, il metodo proposto da Agosti e Farinella offre una chiave di lettura raffinata e sfaccettata per analizzare il rapporto con il modello, superando la dicotomia tra ripresa e innovazione; l'arte del Rinascimento, infatti, si caratterizza per un equilibrio costante tra memoria dell'archetipo ed esigenza di rinnovamento, tra eredità classica e volontà di affermare un'identità culturale moderna. Comprendere come gli artisti abbiano rielaborato i modelli adattandoli al proprio tempo significa non solo valorizzare le singole opere, ma anche cogliere la profondità e la complessità del processo creativo che le ha generate all'interno del relativo quadro culturale.

Il *Cupido* Bonatto ben si inserisce in questo contesto di memoria dell'antico e della sua idealizzazione in età moderna, rappresentando un esempio emblematico di come la riscoperta e l'ammirazione per l'arte classica abbiano talvolta condotto alla creazione di falsi ideali. Da quanto si è venuto delineando nel corso della ricerca, è plausibile ritenere che la scultura acquisita da Isabella d'Este fosse un'opera antica, indubbiamente di grande qualità, che ha conquistato una fama particolare nel tempo proprio grazie all'associazione con il celebre scultore greco Prassitele, il cui nome era noto agli eruditi attraverso le fonti antiche. Sapendo che Prassitele aveva realizzato il medesimo soggetto e riconoscendo il pregio stilistico dell'opera, gli umanisti dell'epoca hanno entusiasticamente celebrato la statua, costruendole attorno l'aura dell'originale prassitelico, identità poi consolidatasi con un sottile gioco di rimandi interni.

Questo processo di attribuzione, apparentemente naturale data la corrispondenza tra il soggetto e il nome dell'artista celebre, è in realtà frutto di un meccanismo di idealizzazione e proiezione, in cui l'opera stessa diventa il fulcro di una narrazione mitica che va ben oltre il suo effettivo valore storico e artistico. La creazione di questa fama, che culmina con l'apposizione di una firma postuma, riflette proprio quel fenomeno di cui parlano Agosti e Farinella, in cui il valore dell'opera non è determinato soltanto dal 'cosa' essa rappresenti, ma piuttosto dal 'come' venga percepita, trasformata e utilizzata per rispondere alle esigenze culturali e intellettuali del tempo.

In questo caso si tratta quindi di un falso ideale, un tentativo di costruire una continuità con l'antico che non è genuina ma è sentita come necessaria³⁶³ – a tal proposito, si consideri anche la collocazione dell'opera in confronto diretto con la similare scultura di Michelangelo – e risponde a una precisa volontà di attribuire valore in base alla celebrità della fonte. La firma postuma rappresenta una chiara alterazione del modello originale, un'operazione che modifica sostanzialmente lo schema iconografico e la sua ricezione storica, poiché introduce un elemento fittizio che ne modifica la sostanza. In questo contesto, la questione del 'come' diventa ancora più evidente: non si tratta solo di comprendere l'origine della statua o la sua qualità artistica, ma di analizzare in che modo essa sia stata manipolata, rielaborata e reinterpretata per adattarsi alle aspettative e ai desideri della società moderna.

Il *Cupido* Bonatto, dunque, diventa un esempio paradigmatico di come l'antico possa essere non solo recuperato, ma anche idealizzato e contraffatto per soddisfare l'ideale estetico e culturale del tempo. Tale processo di falsificazione evidenzia ulteriormente la necessità di un approccio critico che vada oltre la semplice identificazione dei modelli, concentrandosi invece sulle modalità con cui questi vengono manipolati e trasformati nel corso della storia. La creazione di un falso ideale, dunque, come quello del *Cupido* attribuito a Prassitele, riflette perfettamente il complesso rapporto tra memoria e innovazione, tra imitazione e assimilazione, e il modo in cui l'antico possa essere riprodotto per adattarsi a nuove esigenze e contesti.

Per quanto riguarda, invece, i due *Angeli reggiglume* di Villa Bassi, la questione è in qualche modo diversa. In un contesto di assimilazione, imitazione e ripresa del modello robbiano, i due angeli rappresentano un esempio emblematico del 'come', ipoteticamente, in un contesto diverso da quello toscano e in un momento successivo al XV secolo, siano state create due opere in cui è possibile notare la ripresa di un modello iconografico ben noto rielaborato con una commistione tra stili e riferimenti iconografici differenti dello stesso soggetto, che prendono vita tutti insieme nelle medesime sculture; tale realtà produce, nell'occhio di chi le guarda, un senso complessivo di familiarità e, contemporaneamente, di generale originalità proprio perché le statue sono portatrici di tutte quelle caratteristiche riscontrabili nei medesimi soggetti in tempi e luoghi differenti. Se dunque in un primo momento gli *Angeli* Bassi Rathgeb sono percepiti come coerenti

³⁶³ Settis, *Continuità, distanza, conoscenza: tre usi dell'antico*.

con la tradizione del tipo, una osservazione più attenta ed un occhio più esperto indicano che, queste peculiarità, una vicina all'altra, stonano. E pongono dubbi sull'autenticità. Ed ecco quindi che si arriva a parlare del 'cosa'.

L'ipotesi di falso reale può apparire paradossale, ma diventa necessaria per descrivere opere che, pur imitando la maestria e l'estetica dei modelli, non ne condividono l'autenticità temporale e culturale. Questo tipo di falsificazione si colloca in un contesto storico in cui l'imitazione colta, capace di ingannare anche gli osservatori più esperti, era resa possibile dalla crescente perizia degli artigiani dell'epoca. Gli *Angeli reggilume* di Villa Bassi, quindi, sono il prodotto di un'epoca in cui l'interesse per l'arte rinascimentale e la ricerca di opere rinascimentali autentiche portarono ad un fiorente mercato di copie, repliche e reinterpretazioni intenzionalmente ambigue.

Ciò che emerge è un quadro in cui il confine tra autentico e apocrifo si sfuma, sollevando interrogativi sull'attribuzione e sulla definizione stessa di autenticità. Il falso reale si distingue, infatti, dalla copia dichiarata: non intende solo emulare, ma vuole occupare lo spazio dell'originale, appropriandosi del prestigio che quest'ultimo rappresenta. In questo senso, i due *Angeli* potrebbero incarnare il fascino e la problematicità del collezionismo ottocentesco, periodo in cui l'ansia di possedere testimonianze del glorioso passato spesso superava la capacità di discernimento critico, favorendo l'immissione sul mercato di manufatti la cui autenticità veniva deliberatamente sfumata³⁶⁴.

L'analisi degli *Angeli* di Villa Bassi, pertanto, ha considerato l'analisi stilistica, iconografica e la storia conservativa delle due opere, rivelando dettagli che non corrispondono né alle caratteristiche del modello robbiano, né alla sua fortuna e rielaborazione nella scultura lombarda, rendendo possibile la distinzione tra ciò che è veramente antico e ciò che potrebbe essere o un risultato malriuscito che, però, ha tentato di riprendere il modello robbiano con le capacità espressive proprie dell'area lombarda, o, in alternativa, un prodotto della fervida abilità imitativa dell'Ottocento. Nell'ambito del collezionismo ottocentesco, momento in cui il falso prolifera attivamente nel mercato artistico, è forse ipotizzabile che, senza strumenti critici adeguati per una corretta analisi, Alberto Bassi abbia potuto acquistare due oggetti non corrispondenti a quello che dichiaravano di essere.

³⁶⁴ P. Preto, *Il Neoclassicismo e l'Ottocento in Falsi e falsari nella storia dal mondo antico a oggi*, a cura di W. Panciera, A. Savio, Roma 2020, pp. 1097-1106 (versione E-book).

Sia il *Cupido Bonatto* che i due *Angeli reggilume*, dunque, rappresentano non solo un esempio di come un modello consolidato possa essere assimilato e interpretato in epoche successive, ma anche un monito rispetto all'importanza di una visione critica e interdisciplinare che sappia riconoscere il significato stratificato delle opere d'arte, tra tradizione, emulazione e contraffazione.

APPARATO ICONOGRAFICO

Fig. 1

Ritratto di Isabella d'Este (Tiziano), Vienna, Kunsthistorisches Museum



Fig. 2

Dettaglio del soffitto ligneo dello Studiolo, Mantova, Palazzo Ducale



Fig. 3

Eros che incorda l'arco (da Lisippo), Venezia, Museo Archeologico, Palazzo Correr



Fig. 4

Statua di Eros tipo Tespie-Centocelle (da Prassitele), Napoli, Museo Archeologico Nazionale



Fig. 5

Moneta di Laodicea, Londra, British Museum, Dipartimento delle Monete.



Fig. 6

Eros dormiente (da Prassitele?), Torino, Museo di Antichità (inv. 286)

a)



b)



c)



d)



Fig. 7

Eros dormiente, Firenze, Galleria degli Uffizi (inv. 169)

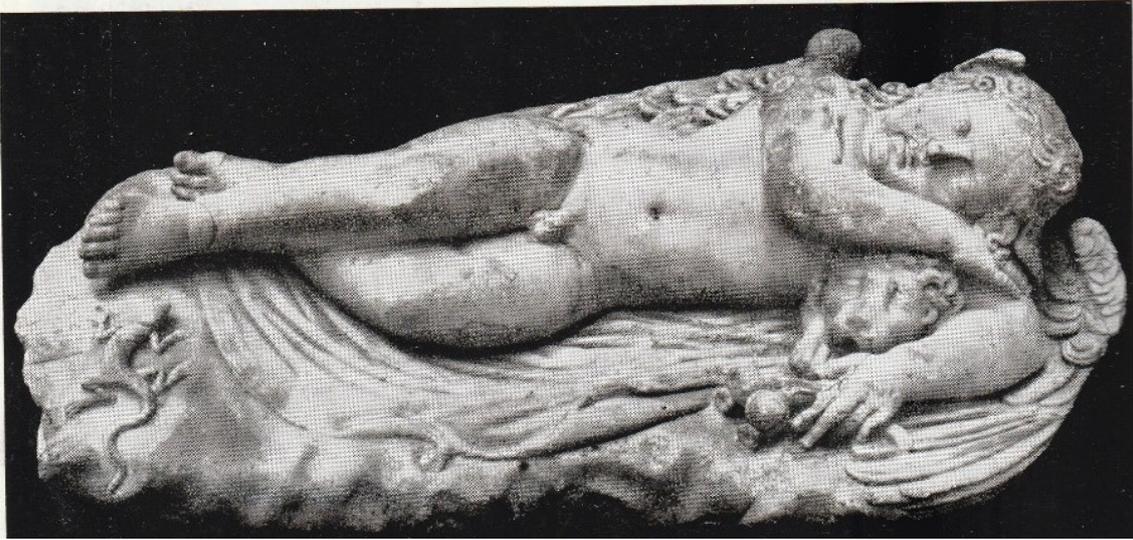


Fig. 8

Eros dormiente, Cordova, Museo Archeologico Municipale



Fig. 9

Eros dormiente, Firenze, Galleria degli Uffizi (inv. 167)



Fig. 10

Eros addormentato, Lucena (Cordova), Museo Archeologico di Cordova



Fig. 11

Eros dormiente, Firenze, Galleria degli Uffizi (inv. 626)



Fig. 12

Eros dormiente, New York, Metropolitan Museum of Art



Fig. 13

Eros dormiente, Venezia, Museo Archeologico (inv. 88)



Fig. 14

Eros dormiente, Firenze, Museo degli Uffizi (inv. 392)



Fig. 15

Eros dormiente, Roma, Palazzo dei Conservatori



Fig. 16

Eros dormiente, Atene, Museo Archeologico Nazionale



Fig. 17

Eros dormiente, Venezia, Palazzo Grimani (inv. 197)



Fig. 18

Cupido (Pier Luigi Buonacolsi detto l'Antico), Firenze, Bargello



Fig. 19

Sleeping Cupid, Washington, National Gallery (inv. 1942.9.186)



Fig. 20

Sleeping Cupid, Vienna, Kunsthistorisches Museum (inv. KK6067)

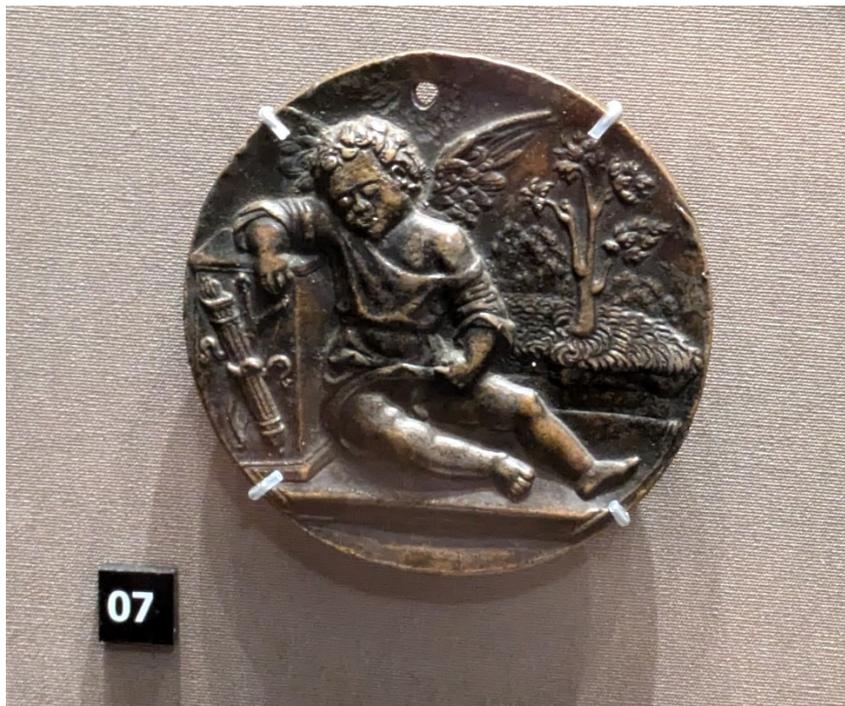


Fig. 21

Venere e Amore spiati da un Satiro (Correggio, Parigi, Louvre)



Fig. 22

Correggio, *Educazione di Cupido* (Correggio, Parigi, Louvre)



Fig. 23

Parnaso (Mantegna), Parigi, Louvre



Fig. 24

Lotta tra Amore e Castità (Perugino), Parigi, Louvre



Fig. 25

Allegoria dell'incoronazione di Isabella d'Este (Lorenzo Costa il Vecchio), Parigi, Louvre



Fig. 26

Regno di Como (Lorenzo Costa), Parigi, Louvre



Fig. 27

Omnia vincit Amor (Leonbruno), Mantova, Corte Vecchia



Fig. 28

Venere con Amore (Leonbruno), Mantova, Corte Vecchia



Fig. 29

Foglio n. 8914, album “Drawings of Statues and Busts that were in the Palace al Whitehall before il was burnt”, Londra, Windsor, Royal Library

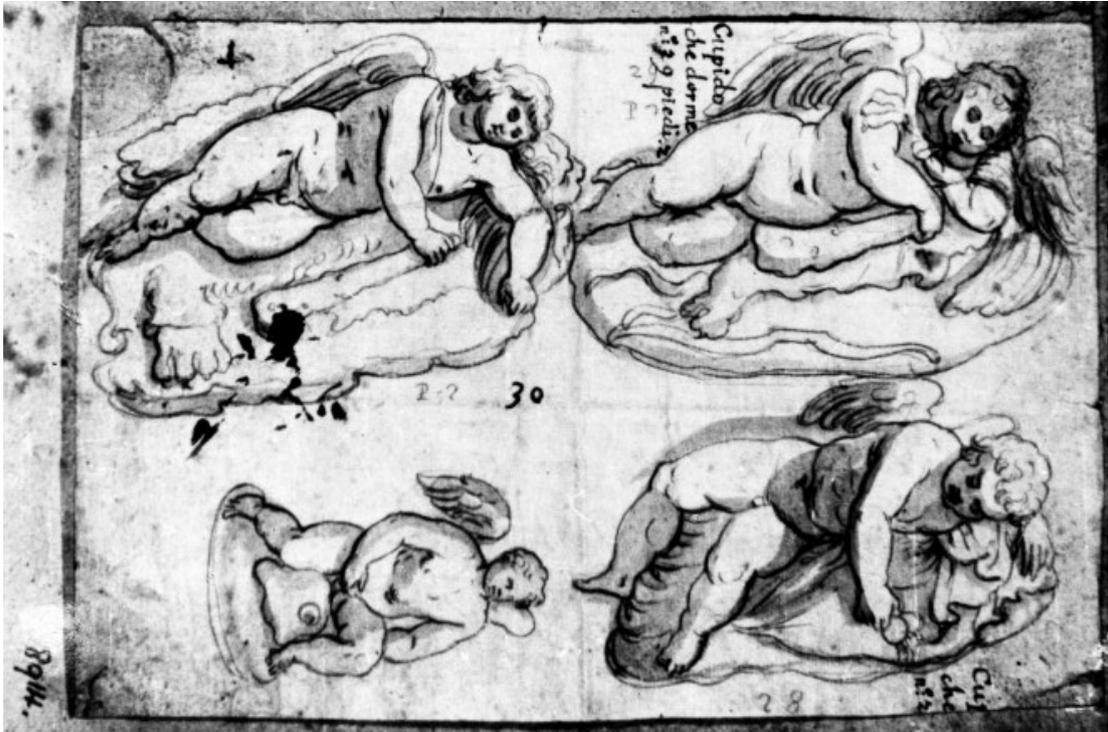


Fig. 30

Erote dormiente, Torino, Musei Reali (inv. 288)



Fig. 31

Madonna di Kress (Donatello), Washington, National Gallery

Prima, durante e dopo il restauro



Fig. 32

Madonna con il Bambino (Donatello), Londra, Victoria and Albert Museum (inv. 7573-1861)



Fig. 33

Madonna Vettori (Donatello), Parigi, Luvre (prima e dopo il restauro)



Fig. 34

Ritratto di Alberto Rathgeb (pittore lombardo del XIX secolo), Abano Terme, Villa Bassi Rathgeb

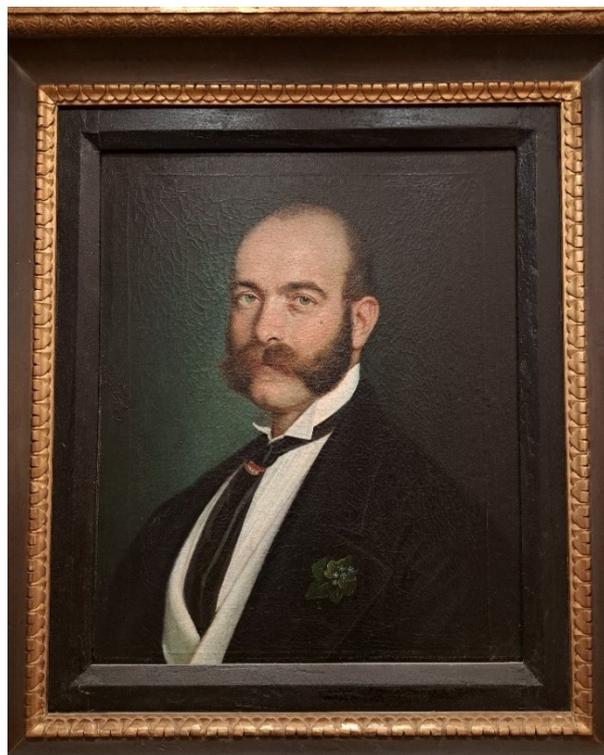


Fig. 35

<p>OA</p>	<p>N. CATALOGO GENERALE</p>	<p>N. CATALOGO INTERNAZIONALE</p>	<p> MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI ISTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO E LA DOCUMENTAZIONE</p>	<p>AUTORE</p>	<p>N°</p>
<p>CODICI</p>	<p>ITA:</p> <p>PROVINCIA E COMUNE: PD ABANO TERME LUOGO DI COLLOCAZIONE: Villa R.Bassi Rathgeb PROVENIENZA: da palazzo Bassi, Bergamo OGGETTO: Coppia angeli reggillume</p> <p>EPOCA: Se.XVI (copia?) AUTORE: IGNOTO PLASTICATORE LOMBARDO</p> <p>MATERIA: terracotta MISURE: alt.cm.61</p> <p>ACQUISIZIONE: donazione R.Bassi Rathgeb</p> <p>STATO DI CONSERVAZIONE: mediocre CONDIZIONE GIURIDICA: di proprietà comunale</p> <p>NOTIFICHE:</p> <p>ALIENAZIONI:</p> <p>ESPORTAZIONI:</p> <p>FOTOGRAFIE:</p> <p>RADIOGRAFIE:</p>			<p>DESCRIZIONE</p> <p>ISCRIZIONI</p> <p>NOTIZIE STORICO CRITICHE</p>	<p>76</p>



Fig. 36

Annunciazione, Roma, Catacombe di Priscilla



Fig. 37

Angeli reggilume (Contucci Andrea detto Andrea Sansovino), Firenze, Chiesa di Santo Spirito



Fig. 38

Angeli reggilume (bottega Del Maino), Bologna, sepolcro della beata Elena Duglioli, San Giovanni in Monte



Fig. 39

Angelo reggilume (Luca della Robbia), Santa Maria del Fiore, Firenze



Fig. 40

Angelo reggilume (Luca della Robbia), Santa Maria del Fiore, Firenze



Fig. 41

Angelo reggilume (Niccolò dell'Arca), san Domenico, Bologna



Fig. 42

Angelo reggilume (Michelangelo), san Domenico, Bologna



Fig. 43

Angelo reggi candelabro (Giovanni della Robbia attribuito), Firenze



Fig. 44

Angelo reggi candelabro (Giovanni della Robbia attribuito), Firenze



Fig. 45

Angelo reggi cero (Benedetto Buglioni), Cavriglia (AR)



Fig. 46

Angelo reggi candelabro (bottega Giovanni della Robbia attribuito), Pistoia



Fig. 47

Angelo reggi candelabro (bottega Giovanni della Robbia attribuito), Pistoia



Fig. 48

Angelo reggi candelabro (bottega Giovanni della Robbia attribuito), Accademia delle Arti del Disegno, Firenze



Fig. 49

Angelo reggi candelabro (bottega Giovanni della Robbia attribuito), Accademia delle Arti del Disegno, Firenze



Fig. 50

Angelo reggi candelabro (ambito di Giovanni della Robbia), Marliana (PT)



Fig. 51

Angelo reggi candelabro (ambito di Giovanni della Robbia), Marliana (PT)



Fig. 52

Coppia di angeli portacandela (ambito di Giovanni della Robbia), Venezia, coll. privata



Fig. 53

Coppia di angeli portacandela (scultore verrocchiesco), Venezia, coll. privata



Fig. 54

Angelo reggilume, Firenze, Museo Diocesano di Santo Stefano al Ponte (dalla Chiesa di Sant'Andrea a Camoggiano)



Fig. 55

Angelo candelabro a statua, Firenze, Museo di San Marco



Fig. 56

Angelo candelabro a statua, Firenze, Museo di San Marco



Fig. 57

Angelo inginocchiato (cerchia di Pietro Lombardo), Venezia, Gallerie dell'Accademia (S. 8)

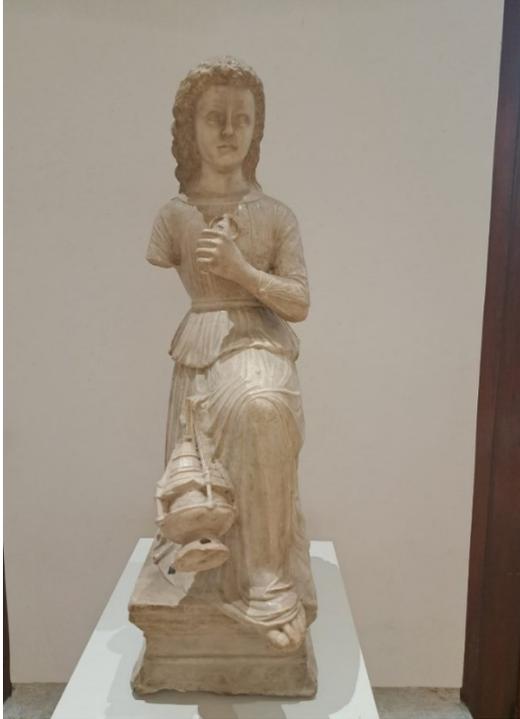


Fig. 59

Angelo inginocchiato (cerchia di Pietro Lombardo), Venezia, Gallerie dell'Accademia (S. 10)



Fig. 58

Angelo inginocchiato (cerchia di Pietro Lombardo), Venezia, Gallerie dell'Accademia (S. 9)



Fig. 60

Angelo inginocchiato (cerchia di Pietro Lombardo), Venezia, Gallerie dell'Accademia (S. 11)



Fig. 61

Torso Acefalo (Maestro dell'Annunciazione), Torino, Chiesa di San Domenico



Fig. 62

Annunciazione (Maestro dell'Annunciazione), Torino, Chiesa di San Domenico

a)



b)



Fig. 63

Compianto sul Cristo morto (Agostino de' Fondulis), Milano, San Satiro



Fig. 64

Compianto sul Cristo morto (Ignoto scultore lombardo) Melegnano, Santi Pietro e Biagio



Fig. 65

Compianto (Agostino de' Fondulis), per Santa Maddalena e Santo Spirito a Crema, Palazzo Pignano, Cremona



Fig. 66

Sepolcro di Cristo (Agostino de' Fondulis) Milano, Santo Sepolcro



Fig. 67

Madonna con Bambino (Leonardo?), Londra, Victoria and Albert Museum



Fig. 68

Elemento arcuato cavo con testine di putti e cherubini, Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco



Fig. 69

Tre testine di giovinetti (Maestro degli angeli cantori), Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco



Fig. 70

Rilievo con angeli cantori (Maestro degli angeli cantori), Parigi, Louvre



Fig. 71

Frammento di rilievo con angeli cantori (Maestro degli angeli cantori), Berlino, Staatliche Museum (distrutto)



Fig. 72

a)

Tre angeli (Maestro degli angeli cantori), Lione, Musée de Beaux Arts



b)

Busto di santa o angelo (Maestro degli angeli cantori), già Londra, collezione Tomas Harris



Fig. 73

Statua in terracotta, fronte; vista laterale destra, retro; particolare braccio destro e frammento del ginocchio sinistro, fronte e retro, Milano, Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia

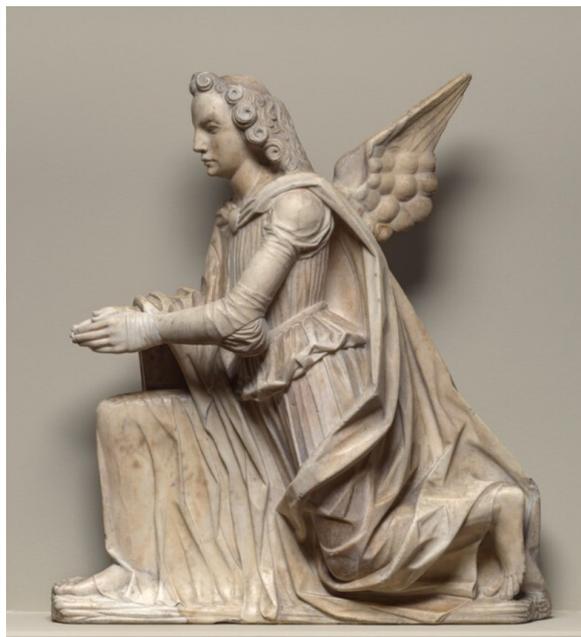


Fig. 74

Angeli inginocchiati (ambito di Giovanni Antonio Amadeo), Washington, National Gallery



inv. 1939.1.320



inv. 1939.1.321

Fig. 75

Coppia di angeli oranti, Castelfiorentino



Fig. 76

Coppia di angeli oranti, Il Ponte Casa d'Aste, Milano



Fig. 77

Angelo (Antonio della Porta), Brescia, Santa Maria dei Miracoli, prima cupola



Fig. 78

Annunciazione, particolare (Gasparo Cairano), Brescia, San Francesco



Fig. 79

Madonna con il Bambino (Ambrogio Mazzola), Londra, Victoria and Albert Museum



Fig. 80

a) Torino, Museo Egizio



b)

Dettaglio

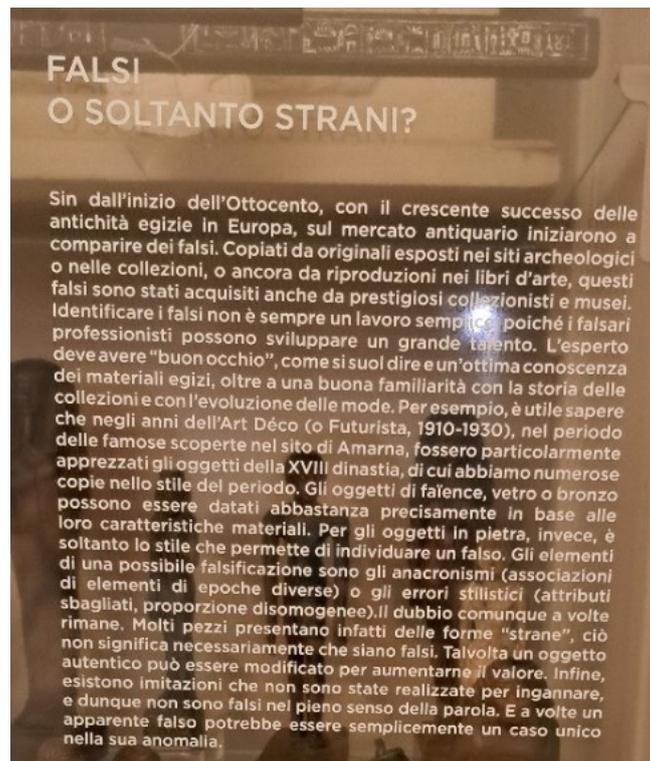


Fig. 81

Villa Bassi, Oratorio, Abano Terme (PD)



Fig. 82

Angelo A

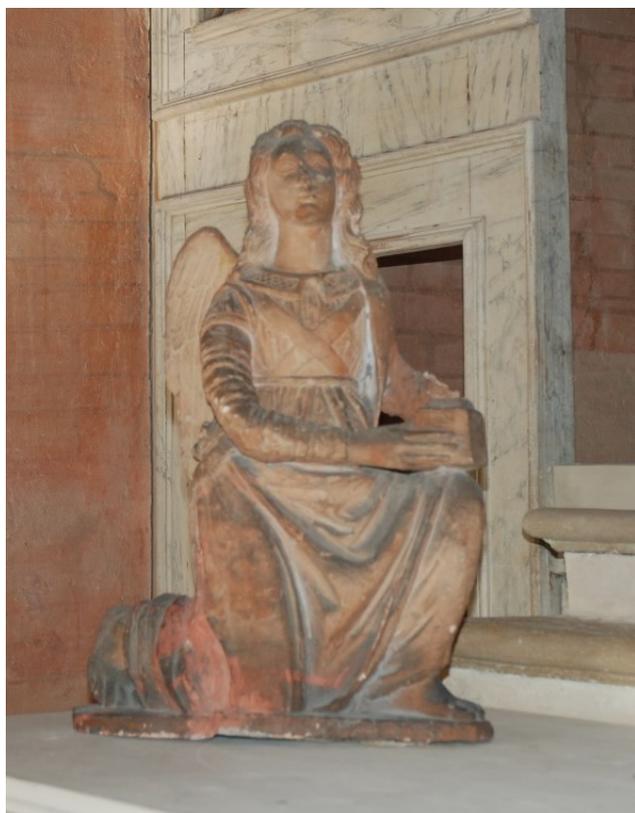


Fig. 83

Angelo B



ANGELO A

Fig. 84



Fig. 85



Fig. 86



Fig. 87

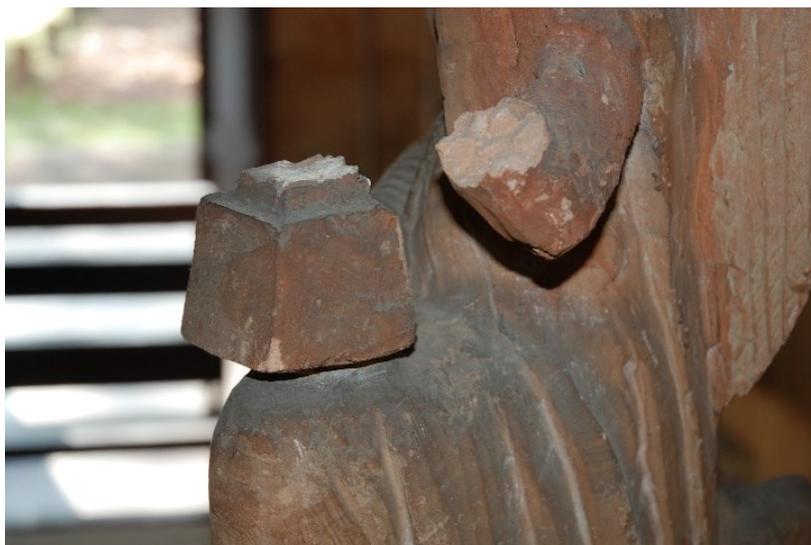


Fig. 88



Fig. 89



Fig. 90



Fig. 91

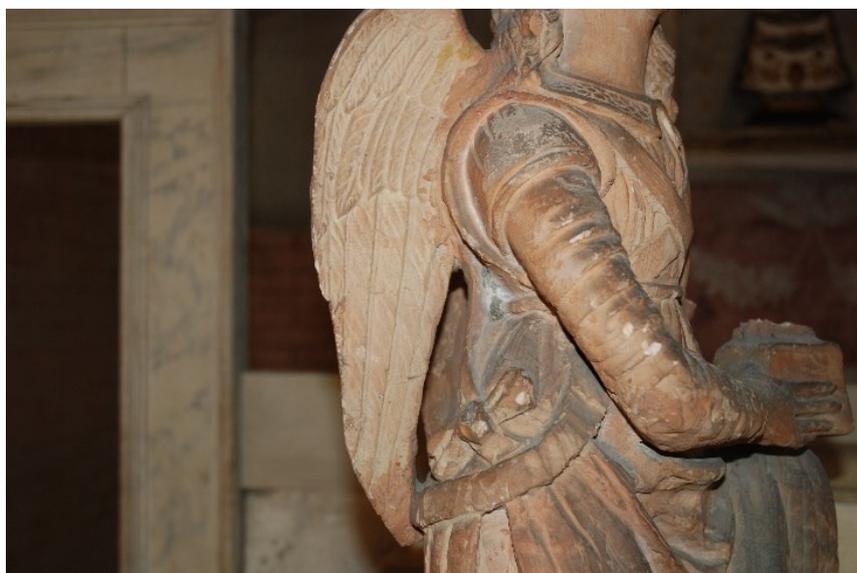


Fig. 92



Fig. 93



Fig. 94



Fig. 95



Fig. 96



Fig. 97



Fig. 98



Fig. 99

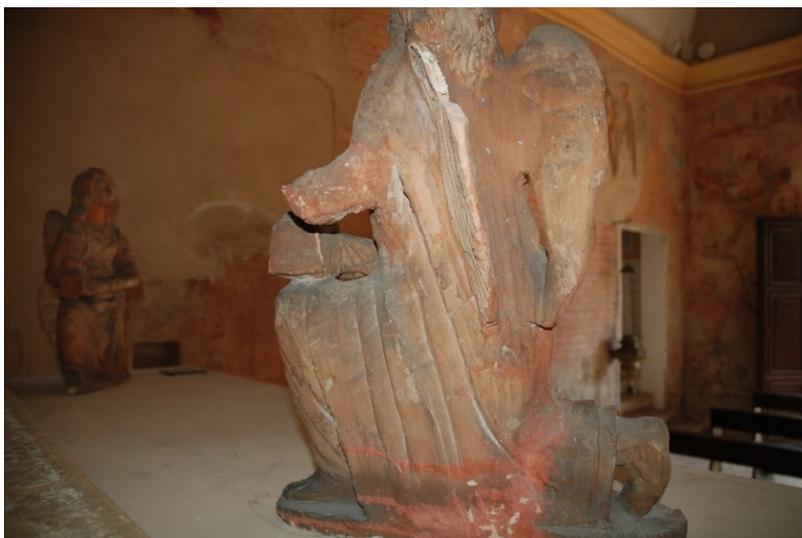


Fig. 100



Fig. 101



ANGELO B

Fig. 102



Fig. 103



Fig. 104



Fig. 105



Fig. 106



Fig. 107



Fig. 108



Fig. 109



Fig. 110



Fig. 111



Fig. 112



Fig. 113



Fig. 114



Fig. 115



REFERENZE ICONOGRAFICHE

Fig. 1 = foto scattata il 3/07/2024.

Fig. 2 = consultato il 20/ 07/ 2024

<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fsogniestorie.wordpress.com%2F2021%2F11%2F27%2Fnec-spe-nec-metu%2F&psig=AOvVaw2GtdX9uCD-dLq4uQeFdGkW&ust=1727367977463000&source=images&cd=vfe&opi=89978449&ved=0CBQQjRxqFwoTCOjh56fB3ogDFQAAAAAdAAAAABAI>

Fig. 3 = foto scattata il 25/10/2024.

Fig. 4 = consultato il 1/ 06/ 2024.

<https://artsandculture.google.com/asset/statua-di-eros-tipo-centocelle/YgGN0dP78BkPBg>

Fig. 5 = Corso 2014, p. 74.

Fig. 6 = foto scattata il 29/10/2024.

Fig. 7 = Mansuelli 1958, fig. 107.

Fig. 8 = Loza Azuaga 2011, p. 999.

Fig. 9 = consultato il 22/ 07/ 2024.

https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/pdf_frame.php?image=00015450

Fig. 10 = Loza Azuaga 2011, pag. 995.

Fig. 11 = foto scattata il 16/7/2022.

Fig. 12 = consultato il 22/ 07/ 2024 DP123903.jpg (4000×3000) (metmuseum.org)

Fig. 13 = consultato il 22/ 07/ 2024.

https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/pdf_frame.php?image=00015165

Fig. 14 = consultato il 22/ 07/ 2024.

<https://images.uffizi.it/production/attachments/1533560617771224-639065.jpg?ixlib=rails-2.1.3&w=1200&h=800&fit=clip&crop=center&fm=pjpg&auto=compress>

Fig. 15 = Hemingway, Stone 2017.

Fig. 16 = il 23/ 07/ 2024.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2a/Statue_of_a_sleeping_Eros.jpg

Fig. 17 = foto scattata il 19/09/2024.

Fig. 18 = consultato il 20/ 09/ 2024.

https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.meisterdrucke.it%2Fstampe-d-arte%2FPier-Jacopo-Alari-Bonacolsi%2F264166%2FCupido.html&psig=AOvVaw0Awtezz8YZtwHogdSOik_f&ust=1727515304877000&source=images&cd=vfe&opi=89978449&ved=0CBQQjRxqFwoTCNjv7JPm4ogDFQAAAAAdAAAAABA0

Fig. 19 = consultato il 21/ 09/ 2024 <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.43963.html>

Fig. 20 = foto scattata il 3/07/2024.

Fig. 21 = consultato il 21/ 09/ 2024

https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.fondazioneilcorreggio.it%2Fopera%2Fvenere-cupido-con-un-satiro%2F&psig=AOvVaw28UhKopasw3nSgM_15S0OB&ust=1727515707893000&source=images&cd=vfe&opi=89978449&ved=0CBQQjRxxqFwoTCJjpsdXn4ogDFQAAAAAdAAAAABAA

Fig. 22 = consultato il 21/ 09/ 2024

https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fit.wikipedia.org%2Fwiki%2FEducazione_di_Cupido&psig=AovVaw1ajvIuYCN1qmP3jSwRUSsp&ust=1727515898444000&source=images&cd=vfe&opi=89978449&ved=0CBQQjRxxqFwoTCICSk6_o4ogDFQAAAAAdAAAAABAS

Fig. 23 = consultato il 21/ 09/ 2024

https://it.wikipedia.org/wiki/File:La_Parnasse,_by_Andrea_Mantegna,_from_C2RMF_retouche_d.jpg

Fig. 24 = consultato il 21/ 09/ 2024

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1d/Le_Combat_de_l%27Amour_et_de_la_Chastet%C3%A9_-_Le_P%C3%A9rugin_-_Mus%C3%A9e_du_Louvre_Peintures_INV_722_%3B_MR_401.jpg

Fig. 25 = consultato il 21/ 09/ 2024

[https://it.wikipedia.org/wiki/File:All%C3%A9gorie_de_la_cour_d%27Isabelle_d%27Este,_Costa_\(Louvre_INV_255\)_01.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/File:All%C3%A9gorie_de_la_cour_d%27Isabelle_d%27Este,_Costa_(Louvre_INV_255)_01.jpg)

Fig. 26 = consultato il 21/ 09/ 2024

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9d/Le_R%C3%A8gne_de_Comus%2C_Costa_%28Louvre_INV_256%29_02.jpg

Fig. 27 = consultato il 21/ 09/ 2024

[https://www.sigecweb.beniculturali.it/images/fullsize/ICCD1035886/ICCD13096467_DSC_0069%20bis%20\(16\).JPG](https://www.sigecweb.beniculturali.it/images/fullsize/ICCD1035886/ICCD13096467_DSC_0069%20bis%20(16).JPG)

Fig. 28 = consultato il 21/ 09/ 2024

https://www.sigecweb.beniculturali.it/images/fullsize/ICCD1035886/ICCD13072426_IMG_8454.JPG

Fig. 29 = consultato il 1/ 09/ 2024

https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=17475

Fig. 30 = foto scattata il 29/10/2024.

Fig. 31 = Crisanetti 2012, p. 82.

Fig. 32 = consultato il 15/10/2024

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Donatello,_Virgin_enthroned_and_Child,_c1414,_terra_cotta,_London,_V%26A.jpg

Fig. 33 = Bormand 2012, pp. 66-67.

Fig. 34 = foto scattata 1/11/2024.

Fig. 35 = scheda dell'opera fornita dal dott. Raffaele Campion.

Fig. 36 = consultato il 12/10/2024 https://www.didatticarte.it/Blog/?page_id=24854

Fig. 37 = consultato il 14/10/2024

http://www.sigecweb.beniculturali.it/images/fullsize/ICCD50007125/ICCD5112753_17053.jpg

Fig. 38 = Casciaro 2000, pp. 198-199.

Fig. 39 = consultato il 10/ 10/ 2024

https://www.google.com/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Fwww.misericordia.net%2Fi-due-angeli-reggicero%2F&psig=AOvVaw1B246gxT_rJ3uQ2MWWvGjI&ust=1728922654866000&source=images&cd=vfe&opi=89978449&ved=0CBQQjRxqFwoTCPDFuvfgi4kDFQAAAAAdAAAAABAI

Fig. 39-40 = consultato il 10/ 10/ 2024

https://lh3.googleusercontent.com/proxy/qQWyzmQGOSV9lv4VRmfKmUyHofuYqf1T-Okt7tKEDzAWgTaMYxGC6opYTXUsIOuiWQRAK6MLmw3VbC7E2XOTpza8oZ2CKWJoF_QMJESdihl6WrPzro5YoGBrvGKvyBn2IGDheQ

Fig. 41 = consultato il 12/ 10/ 2024

https://www.google.com/search?sca_esv=d9880e105989b578&sxsrf=ADLYWIJUA1-3bIqrJcnv29l4h6aEaeY36A:1728916332315&q=micelangelo+angelo+re&udm=2&fbs=AEQNm0Be9hsxO5zOUoY5v2srYNPRIVtZ_02aG-_CVE5t-hWDE-o4NknGVsYJ2o-ODmr6AwAIWJgiUKLVuN3QUX_pFS_YPU02M13gFp8NPPyBZDTa_dnFKhfacP0Q45Y6s-4ru8u2AZsubPeWEorNjM0OrTpViEfJOxoY8Ib2AnM100fh2KCX7AUv--9oznoGKli28ZiQkfw&sa=X&ved=2ahUKEwjV3NWei46JAXe_7sIHZKTMyIQtKgLegQIEBAB&biw=2048&bih=926&dpr=0.94#vhid=N_2wqsEXzjaJdM&vssid=mosaic

Fig. 42 = consultato il 12/ 10/ 2024

https://www.google.com/imgres?q=micelangelo%20angelo%20re&imgurl=https%3A%2F%2Fupload.wikimedia.org%2Fwikipedia%2Fcommons%2F3%2F38%2FAutori_vari%252C_arca_di_san_domenico%252C_angelo_reggicandelabro_di_michelangelo%252C_1494%252C_01.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fit.wikipedia.org%2Fwiki%2FAngelo_reggicandelabro&docid=RgupzCmiXm6ZCM&tbnid=8BTOMN6UjMFtcm&vet=12ahUKEwiOmdafi46JAXVU_7sIHW

NnM-

0QM3oECBkQAA..i&w=2792&h=4296&hcb=2&ved=2ahUKEwiOmdafi46JAxVU_7sIHWN
nM-0QM3oECBkQAA

Fig. 43 = consultato il 12/ 10/ 2024

http://www.sigecweb.beniculturali.it/images/fullsize/ICCD50007125/ICCD5157122_26784.jpg

Fig. 44 = consultato il 12/ 10/ 2024

http://www.sigecweb.beniculturali.it/images/fullsize/ICCD50007125/ICCD5157118_26785.jpg

Fig. 45 = consultato il 12/ 10/ 2024

http://www.sigecweb.beniculturali.it/images/fullsize/ICCD50007125/ICCD4933398_51291.jpg

Fig. 46 = consultato il 12/ 10/ 2024

[http://www.sigecweb.beniculturali.it/images/fullsize/ICCD50007125/ICCD5045315_300592.jp
g](http://www.sigecweb.beniculturali.it/images/fullsize/ICCD50007125/ICCD5045315_300592.jpg)

Fig. 47 = consultato il 12/ 10/ 2024

[http://www.sigecweb.beniculturali.it/images/fullsize/ICCD50007125/ICCD5045354_300580.jp
g](http://www.sigecweb.beniculturali.it/images/fullsize/ICCD50007125/ICCD5045354_300580.jpg)

Fig. 48 = consultato il 12/ 10/ 2024

[http://www.sigecweb.beniculturali.it/images/fullsize/ICCD50007125/ICCD5157013_362977.jp
g](http://www.sigecweb.beniculturali.it/images/fullsize/ICCD50007125/ICCD5157013_362977.jpg)

Fig. 49 = consultato il 12/10/2024

[http://www.sigecweb.beniculturali.it/images/fullsize/ICCD50007125/ICCD5157019_362976.jp
g](http://www.sigecweb.beniculturali.it/images/fullsize/ICCD50007125/ICCD5157019_362976.jpg)

Fig. 50 = consultato il 12/10/2024

[http://www.sigecweb.beniculturali.it/images/fullsize/ICCD50007125/ICCD5049155_222169.jp
g](http://www.sigecweb.beniculturali.it/images/fullsize/ICCD50007125/ICCD5049155_222169.jpg)

Fig. 51 = consultato il 12/10/2024

[http://www.sigecweb.beniculturali.it/images/fullsize/ICCD50007125/ICCD5049157_222170.jp
g](http://www.sigecweb.beniculturali.it/images/fullsize/ICCD50007125/ICCD5049157_222170.jpg)

Figg. 52-54 = fotografia gentilmente fornita dalla docente relatrice, prof.ssa Barbara Maria Savy.

Figg. 55-56 = foto scattate il 24/11/2024

Figg. 57-60 = foto scattata il 24/10/2024

Fig. 61 = foto scattate il 28/10/2024 per gentile concessione del cappellano di san Domenico Maggiore.

Fig. 62 = a) foto scattata il 27/10/2024; b) Pagella 2001, p. 85.

Fig. 63 = consultato il 12/10/2024 <https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/1j560-00086/>

Fig. 64 = consultato il 12/10/2024 <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/teatro-dei-sentimenti-compianto-scultura-lombarda-rinascimento> - Cerca

Fig. 65 = consultato il 12/10/2024 https://turismocrema.it/itinerari_territorio/leonardo/

Fig. 66 = Bandera 1997, pp. 159-159.

Fig. 67 = consultato il 12/10/2024.
https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.finestresullarte.info%2Ffocus%2Fantonio-rossellino-o-leonardo-madonna-victoria-and-albert-museum&psig=AOvVaw0wNbH_pnRP4-W5XjvzsOOg&ust=1730016565418000&source=images&cd=vfe&opi=89978449&ved=0CBQQjRxqFwoTCPiakYvMq4kDFQAAAAAdAAAAABAE

Fig. 68 = Bosio 2020, p. 137.

Fig. 69 = Bosio 2020, p. 139.

Fig. 70 = Bosio 2020, p. 140.

Fig. 72 = a) foto scattata il 17/11/2024; b) Galli 2011, p. 53.

Fig. 71 = Bosio 2020, p. 141.

Fig. 73 = Bosio 2020, p. 161.

Fig. 74 = consultato il 12/10/2024 <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.462.html>
<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.463.html>

Fig. 75 = consultato il 12/10/2024 <https://www.proantic.com/en/1365690-pair-of-large-19th-century-stucco-and-copper-angels-h.html>

Fig. 76 = consultato il 12/10/2024 <https://www.arsvalue.com/it/lotti/548055/arte-del-secolo-xix-angeli-oranti-coppia-di-sculpture-in-legno-intagliato-e-la>

Fig. 77 = Terraroli 2010, p. 63.

Fig. 78 = Terraroli 2010, p. 69.

Fig. 79 = Terraroli 2010, p. 94.

Figg. 80 = foto scattate il 28/10/2024.

Figg. 81 - 115 = foto scattate il 1/11/2024.

BIBLIOGRAFIA

D. Abate, S. Garagnani, A. Mandelli, *From Survey to 3D Printing of Terracotta Sculptures: A Comparative Study of Different Surveying Methods*, in «3D Virtual Reconstruction and Visualization of Complex Architectures», Springer, Cham, 2014, pp. 95-104, per cui <https://doi.org/10.3929/ethz-b-000019630>

G. Agosti, V. Farinella, *Calore del marmo, Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana, Tomo primo. L'uso dei classici*, a cura di S. Settis, Torino, Einaudi Ed., 1986.

Niccolò Dell'Arca, Seminario di studi, Atti del Convegno (Bologna, 26-27 maggio 1987), a cura di G. Agostini, L. Ciammitti, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1989.

G. Akerlof, *The Market for "Lemons": Quality Uncertainty and the Market Mechanism*, in «The Quarterly Journal of Economics», 1970, Aug., 84, 3 voll., pp. 488-500, per cui <https://www.jstor.org/stable/1879431>

Terrecotte nel ducato di Milano: artisti e cantieri del primo Rinascimento, atti del convegno (Milano, Certosa di Pavia, 17-18 ottobre 2011), a cura di M. G. Albertini Ottolenghi, L. Basso, Milano, Edizioni Et, 2011.

A. Anguissola, *Difficillima imitatio. Immagine e lessico delle copie tra Grecia e Roma*, Roma, l'Erma di Bretschneider, 2012.

Antologia Palatina, a cura di A. Presta, Roma, Gherardo Casini Ed., 1957.

G. Artrioli, *Scientific methods and cultural heritage. An introduction to the application of material science to archaeometry and conservation science*, Oxford, Oxford University press, 2010.

E. Baccheschi, et alii, ideazione e coordinamento di Corrado Maltese, *Le tecniche artistiche*, (1^a ed. Milano, Ugo Mursia Editore, 1973), Ugo Mursia Editore, Milano, 2019.

F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua per le quali si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura e architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gottica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione, opera di Filippo Baldinucci fiorentino distinta in secoli, e decennali, in Firenze, per Santi Franchi, 6 volumi, 1728, per cui*
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9762233v.texteImage>

A. Ballarin, *Il camerino delle pitture di Alfonso I. Ricostruzione virtuale in 3D in Il Camerino delle Pitture di Alfonso I, Tomo I, Lo studio dei marmi ed il camerino delle pitture di Alfonso I d'Este, Vol. II., a cura di Alessandro Ballarin, Bertocello Arti Grafiche, Cittadella, 2007.*

S. Bandera, *Agostino de' Fondulis e la riscoperta della terracotta nel Rinascimento Lombardo*, Crema, Edizioni Bolis, 1997.

S. Bandera, *La terracotta milanese prima e dopo Agostino de' Fondulis*, in *Terrecotte nel ducato di Milano: artisti e cantieri del primo Rinascimento*, atti del convegno (Milano, Certosa di Pavia, 17-18 ottobre 2011), a cura di M. G. Albertini Ottolenghi, L. Basso, Milano, Edizioni Et, 2011, pp. 29-42.

G. Basile, *Il digitale nel restauro: un esempio di "ricomposizione virtuale assistita" nei frammenti del San Matteo di Cimabue dalla volta della Basilica Superiore di San Francesco in Assisi*, in «DigItalia», 4(1), 24-43, per cui
<https://digitalia.cultura.gov.it/article/view/265>.

L. Bellosi, *Ipotesi sull'origine delle terrecotte quattrocentesche*, in *Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento*, Atti del Convegno di Studi (Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2-5- ottobre 1975) a cura di G. Chelazzi Dini, Firenze, 1977, pp. 163-179.

L. Bellosi, *Donatello e il recupero della scultura in terracotta*, in «Donatello Studien», Florenz-Munchen, 1989, pp. 130-145.

L. Bellosi, *La rinascita della scultura in terracotta nel Quattrocento*, in *Niccolò dell'Arca: seminario di studi*, Atti del Convegno (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 26-27 maggio 1987), a cura di G. Agostini, L. Ciammitti, Bologna 1989, pp. 3-24.

L. Bellosi, *Da Brunelleschi a Masaccio: le origini del Rinascimento*, in *Masaccio e le origini del Rinascimento*, catalogo della mostra (San Giovanni Valdarno, Casa Masaccio, 20 settembre-21 dicembre 2002), a cura di Luciano Bellosi, con la collaborazione di Laura Cavazzini e Aldo Galli, Milano, 2002, pp. 15-51.

L. Bellosi, *I problemi dell'attività giovanile*, in *Donatello e i suoi. Scultura fiorentina del primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Forte del Belvedere, 15 giugno-7 settembre 1986), a cura di A. P. Darr e G. Bonsanti, Milano, 1986, pp. 47-54.

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000 (I^a ed. 1966).

D. Bennardi, R. Furferi, *Il restauro virtuale tra ideologia e metodologia*, Firenze, EDIFIR, 2007.

L. Beschi, *La scoperta dell'arte greca*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, Einaudi, Torino 1984-1986, III, 1986, pp. 292-372.

M. S. Bettinardi, *Il Cupido dormiente, episodi di tradizione, emulazione e 'contraffazione' dell'antico nell'età moderna*, tesi di Laurea, Università degli studi di Padova, 2021-2022, pp. 31-55, disponibile in <https://thesis.unipd.it/handle/20.500.12608/36097>

R. Bianchi Bandinelli, *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, a cura di L. Franchi dell'Orto, Frosinone, Gius. Laterza & Figli Spa, 2022 (I^a ed. Milano, Gius. Laterza & Figli Spa, 1976).

M. L. Bianco, *La ricostruzione di una scanzia nell'allestimento originale del Cinquecento: tra virtuale e memoria storica*, in «Un museo di antichità nella Padova del Cinquecento. La raccolta Marco Mantova Benavides all'Università di Padova, Collezioni e Musei Archeologici del Veneto», 47, 2013, a cura di I. Favaretto e A. Menegazzi, pp. 173-182.

E. Borea, *Stampa figurativa e pubblico dalle origini all'affermazione nel Cinquecento*, in «Storia dell'arte italiana», vol. II, Torino, Einaudi, 1979.

M. Bormand, *Autor de quelques exemples de reliefs de Donatello sur le theme de la Virge et l'Enfant*, in «Techne», *Terres cuites de la Renaissance, Matière et couleur*, vol. 36, Journées d'études tenues à l'Auditorium du musée du Louvre et à l'Auditorium du C2RMF les 26 et 27 octobre 2011, 2012, pp. 65-72.

Il corpo e l'anima. Da Donatello a Michelangelo (catalogo della mostra, Castello Sforzesco, Milano, dal 21 luglio al 24 ottobre 2021), a cura di M. Bormand, B. Paolozzi Strozzi, F. Tasso, Officina Libraria, Milano, 2021.

M. Boschini, *Le Ricche minere...*, in Id., *La Carta del navegar pitoresco*, [Venezia 1660], edizione critica a cura di A. Pallucchini, con la *Breve Istruzione premessa alle Ricche minere della pittura veneziana*, [Venezia 1674], Roma 1966.

M. Boschini, *Le Ricche minere...*, in Id., *La Carta del navegar pitoresco*, (1660), con la *Breve Istruzione premessa alle Ricche minere della pittura veneziana*, (1674), cfr. M. Boschini, *Le Ricche minere...*, in Id., *La Carta del navegar pitoresco*, con la *Breve Istruzione premessa alle Ricche minere della pittura veneziana*, a cura di A. Pallucchini, 1966, Venezia, Fondazione Giorgio Cini.

P. Bosio, *Terrecotte Lombarde nel Medioevo e nel Rinascimento*, a cura di M. G. Albertini Ottolenghi, C. Zaira Laskaris, Busto Arsizio (VA), Nomos Edizioni, 2020.

S. Bracci, *X-ray and NMR techniques applied to the study of terracotta sculptures: Two examples*, Elsevier, Journal of Cultural Heritage, VIII, n. 1, 2007, pp. 65-68.

C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi Ed. 1977 (I^a ed. Torino, Edizioni di Storia e Letteratura, 1963).

C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi Ed. 1977 (I^a ed. Torino, Edizioni di Storia e Letteratura, 1963).

Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia, a cura di A.M. Brava, E. Pagella, Genova, Sagep Ed., 2016.

J. Brendel, *A kneeling Persian: Migrations of a Motif*, in *Essays in the History of Art presented to R. Wittkower*, a cura di D. Fraser, H. Hibbard, M.J. Lewine, London, Phaidon Ed., 1967, pp. 68-69.

C. M. Brown, *Lo insaziabile desiderio nostro de cose antique: new documents on Isabella d'Este's collection of antiquities*, in *Cultural aspects of the Italian Renaissance*, a cura di C. H. Clough, Manchester University Press, Manchester, 1976, pp. 324-353.

C. M. Brown, *Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua. Documents for the Antiquarian Collection of Isabella d'Este*, Roma, Bulzoni Editore, 2002.

F. Caglioti, *Donatello e la terracotta*, in *A nostra immagine. Scultura in terracotta del Rinascimento da Donatello a Riccio*, a cura di A. Nante, C. Cavalli, A. Galli, catalogo della mostra (Padova, Museo Diocesano, 15 febbraio – 2 giugno 2020), Verona, Scripta edizioni, 2020, pp. 36-66.

F. Caglioti, *Working on Donatello*, in *Donatello, Inventor of the Renaissance*, catalogo della mostra (Gemäldegalerie of the Staatliche Museen zu Berlin, 2 Settembre 2022 – 8 Gennaio 2023), a cura di N. Rowle, F. Caglioti, L. Cavazzini, A. Galli, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin; E. A. Seemann, 2022, pp. 33-39.

F. Caglioti, *“Falsi” veri e “falsi” falsi nella scultura italiana del Rinascimento*, in «Il falso specchio della realtà», a cura di A. Ottani Cavina, M. Natale, Torino, Allemandi Editore, 2017, pp. 105-156.

W. D. Callister, *Materials Science and Engineering: An Introduction*, John Wiley & Sons, Hoboken, 2013, (I^a ed. 2000), per cui [https://ftp.idu.ac.id/wp-content/uploads/ebook/tdg/TEKNOLOGI%20REKAYASA%20MATERIAL%20PERTAHANAN/Materials%20Science%20and%20Engineering%20An%20Introduction%20by%20William%20D.%20Callister,%20Jr.,%20David%20G.%20Rethwish%20\(z-lib.org\).pdf](https://ftp.idu.ac.id/wp-content/uploads/ebook/tdg/TEKNOLOGI%20REKAYASA%20MATERIAL%20PERTAHANAN/Materials%20Science%20and%20Engineering%20An%20Introduction%20by%20William%20D.%20Callister,%20Jr.,%20David%20G.%20Rethwish%20(z-lib.org).pdf)

S. J. Campbell, *The Cabinet of Eros, Renaissance Mythological painting and the Studiolo of Isabella d'Este*, Yale University press, 2004.

L. Campbell, A. Massey, *The Oxford Handbook of Archaeological Ceramic Analysis*, Oxford University Press, Oxford, 2018.

Museo *Villa Bassi Rathgeb, Guida alla Pinacoteca*, a cura di R. Campion e B. M. Savy, Crocetta del Montello, Antiga Edizioni, 2023, pp. 15-29.

N. Cannata Salamone, «*Evidentia in narratione*»: *filologia e storia nell'iconografia del “Cupido” di Michelangelo e della stanza della segnatura*, in «Segni: per Armando Petrucci», a cura di L. Miglio, P. Supino, Bagatto libri, Roma, 2022, pp. 35-59, pp. 39-41.

Lo stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica, a cura di M. Carboni, P. Montani, Bari, Laterza, 2005.

F. Carinci, *Eros e Anteros. Alcune osservazioni a proposito di un rilievo della Galleria Colonna*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», VIII-IX, 1985-1986, pp. 63-109.

R. Casciaro, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Skira Editore, Milano, 2000.

B. Ceccato, *Breve guida all'incisione d'arte*, Padova, Bottega delle arti, 2009.

I. Cecchini, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento. Uno studio sul mercato dell'arte*, Venezia, Cini Fondazione, 2008.

Cennino Cennini, *Trattato della pittura*, Capitolo XXVII, edizione critica a cura di G. e C. Milanese, Firenze, F. Le Monnier, 1859, per cui
https://it.wikisource.org/wiki/Indice:Cennini_-_Il_libro_dell%27arte,_1859.djvu.

N. Charney, *The Art of Forgery*, New York, Phaidon Press Limited, 2015.

A. Chastel, *Reinassance meridionale*, Paris, Gallimard, 1696; trad. it. Di G. Veronesi, *I centri del Rinascimento. Arte Italiana 1460-1500*, Milano, Feltrinelli, 1965.

G. Chiellini, *Libro debitori creditori e ricordanze*, a cura di A. De Maddalena, *Les archives Samminiati: l'ècomie à l'histoire de l'art.*, in «Annales: Economies, sociétés, civilisations», XVI, 1959, pp. 738-744.

M. Ciatti, *Appunti per un manuale di storia e teoria del restauro*, Firenze, Edifir-Edizioni Firenze, 2009.

M. Ciatti, *Appunti per un manuale di storia e teoria del restauro*, Firenze, Edifir-Edizioni Firenze, 2009.

A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Trasona*, a cura di G. Nencioni, Firenze, S.P.E.S. Ed., 1998 (1^a ed. Roma, Antonio Blado Stampatore, 1553).

D. Cooper, *Firenze scomparsa: le chiese di Santa Chiara e san Pier Maggiore e la loro ricostruzione digitale presso i musei di Londra*, in «Progetti digitali per la storia dell'arte

medievale. Digital projects in Medieval art History», a cura di P. Vitolo, «Archeologia e Calcolatori», supplemento 10, 2018, pp. 67-80.

A. Coralini, E. Vecchietti, *L'archeologia attraverso un 3D virtual model in Ut Natura Ares. Virtual Reality e archeologia*, Atti della giornata di Studi, (Bologna, 22 aprile 2002), a cura di A. Scagliarini Corlaita, A. Coralini, Bologna-Imola, Univeristy Press of Bologna, 2007, pp. 17-40.

A. Corso, *Prassitele: fonti epigrafiche e letterarie. Vita e opere. I-III*, Roma, De Luca Ed., 1988.

A. Corso, *Prassitele: fonti epigrafiche e letterarie. Vita e opere. II*, Roma, De Luca Ed., 1990.

A. Corso, *Love as Suffering: The Eros of Thespieae of Praxiteles*, in «Bulletin of the Istitute of Classical Studies», XLII, 1997-1998, pp. 63-77.

A. Corso, *Prassitele: l'arte dell'ideale*, in «Numismatica e antichità classiche: quaderni ticines», XXVII, 1998, pp. 389-446.

A. Corso, *Prassitele: fonti epigrafiche e letterarie. Vita e opere*, Roma, De Luca Ed., 1998.

A. Corso, *The Art of Praxiteles. The Development of Praxiteles' Workshop and its cultural Tradition until the Sculptor's Acme (364-1 BC)*, Roma, L'Erma di Bretschneider Ed., 2004.

A. Corso, *The Art of Praxiteles V. The last years of the Sculptor (around 340 to 326 BC)*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2014.

C. Crescentini, *Michelangelo, Andrea Bregno e l'inizio della modernità*, in *1564/2014. Michelangelo. Incontrare un artista universale*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 27 maggio - 14 settembre 2014), a cura di C. Acidini, Firenze, Giunti Ed., 2014, pp. 66-77.

Itinerario nell'arte, a cura di G. Cricco, F. P. Di Teodoro, III, Bologna, Zanichelli, 2018.

S. Crisanetti, *The Kress Madonna: Revelations of an Extraordinary Sculpture*, in *Technè, Terres cuites de la Renaissance, Matière et couleur*, vol. 36, Journées d'études tenues à l'Auditorium du musée du Louvre et à l'Auditorium du C2RMF les 26 et 27 octobre 2011, 2012, pp. 73-85.

C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Firenze, Ponte alle Grazie Ed., 1991.

F. Domestici, *Giovanni e il Cinquecento*, in *Della Robbia*, a cura di G. Gentilini, F. Petrucci, F. Domestici, Firenze, Giunti, 1998, pp. 33-47.

M. M. Donato, *Memorie degli artisti, memoria dell'antico: intorno alle firme di Giotto, e di altri*, in *Medioevo: il tempo degli antichi*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 24-28 settembre 2003), a cura di A. Quintavalle, Centro Studi Medievali, Università di Parma-Fondazione Monte di Parma, I convegni di Parma, 6, Electa, Milano 2006, pp. 522-546.

M. Equicola, *De Mulieribus*, cura di G. Lucchesini, P. Totaro, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici, 2004.

F. Ji, M. S. McMaster, S. Schwab, G. Singh, L. N. Smith, S. Adhikari, M. O'Dwyer, F. Sayed, A. Ingrisano, D. Yoder, E. S. Bolman, I. T. Martin, M. Hinczewski & K. D. Singer, *Discerning the painter's hand: machine learning on surface topography*, in «Heritage Science», volume 9, Article number: 152, 2021.

M. Facchi, A. Galli, *Notizie dal fronte occidentale, Le origini di Giovanni de Fondulis e la scultura in terracotta a Crema* in *A nostra immagine. Scultura in terracotta del Rinascimento da Doantello a Riccio*, a cura di A. Nante, C. Cavalli, A. Galli, catalogo della mostra (Padova, Museo Diocesano, 15 febbraio – 2 giugno 2020), Verona, Scripta edizioni, 2020, pp. 67-78

S. Fasce. *Eros. La figura e il culto*, Genova, Università di Genova, 1977.

I. Favaretto, E. Soccac. M.L. Bianco, *Nuove proposte per la ricostruzione virtuale di musei antichi: i casi Grimani e Mantova Benavides*, in *Ut Natura Ares. Virtual Reality e archeologia*, Atti della giornata di Studi, (Bologna, 22 aprile 2002), a cura di A. Scagliarini Corlaita, A. Coralini, Bologna-Imola, Univeristy Press of Bologna, 2007, pp. 123-134.

S. Ferino Pagden et alii, *La prima donna del mondo: Isabella d'Este: furstin und mazenatin der Renaissance*, Wien, Kunsthistorisches Museum, 1994, pp. 282-283.

M. Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Taranto, Laterza, 2012.

M. Ferretti, Il contributo dei falsari nella storia dell'arte, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», 2009, pp. 189-226.

S. Ferri, *Nuovi contributi esegetici al 'canone' della scultura greca*, in «Rivista del Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'arte», VII, 1939, pp. 117-152.

A. Fiderer Moskowitz, *Forging authenticity: Bastianini and the Neo-Rinascimento in Nineteenth Century Florence*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2013.

D. Fincham, *An Empty Frame: Thinking About Art Crime*, in «J. Art Crime», I, 2009, p.49, per cui
https://heinonline.org/HOL/Page?handle=hein.journals/jartcrim2&div=13&g_sent=1&asa_token=&collection=journals

M. J. Friedländer, *Il conoscitore d'arte*, Milano, TEA, 1995.

W. Fuchs, *Storia della scultura greca*, Milano, Rusconi, 1982.

A. Galli, *Prima di Amedeo. Sculture in terracotta in Lombardia attorno alla metà del Quattrocento*, in *Terrecotte nel ducato di Milano: artisti e cantieri del primo Rinascimento*, (Atti di convegno, 17-18 ottobre 2011, Milano, Certosa di Pavia), a cura di M. G. Albertini Ottolenghi, L. Basso, 2011, pp. 43-58.

D. Gamberini, *Di Cupidi dormienti e altre contraffazioni dall'antico: l'Antologia Planudea come catalizzatore di falsi artistici e ecfrastici rinascimentali*, in «Fucata Vetustas. Prassi e ricezione del falso nella letteratura e nell'arte del rinascimento italiano», a cura di S. Ferrilli, M. Nava, J. Schiesaro, FrancoAngeli s.r.l., Milano 2023, pp. 67-93.

G. Gentilini, *Nella rinascita delle antichità*, in *La civiltà del cotto: arte della terracotta nell'area fiorentina dal XV al XX secolo*, catalogo della mostra (Impruneta, Sala del Loggiato del Silvani e altre sedi), Impruneta, 1989, pp. 67-88.

G. Gentilini, *I Della Robbia: la scultura invetriata nel Rinascimento*, 1-2 voll., Firenze, 1992.

G. Gentilini, *Luca*, in «Della Robbia», a cura di G. Gentilini, F. Petrucci, F. Domestici, Firenze, Giunti, 1998, pp. 5-18.

I della Robbia, il dialogo tra le Arti nel Rinascimento, a cura di G. Gentilini, catalogo della mostra (Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, 21 febbraio – 7 giugno 2009), Milano, Skira Editore, 2009.

A. Giannotti, *Sculture in terracotta, devozione nella casa fiorentina del Rinascimento*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2021.

R. Giorgi, *Angeli e demoni*, a cura di S. Zuffi, Mondadori Electa S.p.A, Milano, 2003.

L. Giuliani, *Il problema delle copie romane. Un dissenso transatlantico*, in «Eidola», 19, 2022, pp. 50-67.

A. Giunilia-Mair, *Reperti archeologici in metallo: falsificazioni, alterazioni e imitazioni*, in *Vero e falso nelle opere d'arte e nei materiali storici: il ruolo dell'archeometria*, atti di convegno (Roma, 8 novembre 2006), Roma, Bardi Editore, 2008, pp. 27-29.

E. H. Gombrich, *The style «all'antica»: imitation and assimilation*, in *Studies in Western art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art* (New York, September 7-12, 1961), 1961.

A. Grafton, *Falsari e critici. Creatività e finzione nella tradizione letteraria occidentale*, Torino, 1996 (I^a ed. Londra 1990).

R. Gramiccia, *Se tutto è arte...*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2019.

L. Guerrini, *Palazzo Mattei di Giove. Le antichità*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1982.

S. Hemingway, R. Stone, *The New York Sleeping Eros: A Hellenistic Statue and Its Ancient Restoration*, in *Bronze grecs et romains*, in «Techne», 45, 2017.

C. Herchenroder, *Il mercato dell'arte, storia e cifre del mercato di pittura, scultura e arti minori. Le grandi aste internazionali e le vendite più clamorose; la politica dei musei, le gallerie, i collezionisti, i falsi, le perizie, i critici e la pubblicistica*, Milano, Valentino Bompiani & C. S.p.A., 1980.

M. Hirst, J. Dunkerton, *Michelangelo giovane, scultore e pittore a Roma 1496-1501*, Modena, Panini Ed., 1997.

T. Holscher, *Il mondo dell'arte greca*, Torino, Einaudi, 2008.

M. W. Jason, *The Sculpture of Donatello*, Princeton, Princeton University Press, 1957.

Microeconomia, a cura di M. L. Katz, H. S. Rosen, C. A. Bollino, W. Morgan, Milano, Mc Graw Hill Education, 2020 (1ª ed. Milano, Mc Graw Hill Education, 2011).

R. Klebanoff, *Revisions: The Arca di San Domenico in Michelangelo's Early Career*, in «Coming about... a festschrift for John Shearman», a cura di L. R. Jones, L. C. Matthew, Harvard university art museums, Cambridge, Massachusetts, 2001, pp. 93-99.

S. Kolsky, *An Unnoticed Description of Isabella d'Este's Grotta*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. 52, 1989, pp. 232-235.

O. Kurz, *Falsi e falsari*, Venezia, Neri Pozza, 1961.

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia: dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo dell'Ab. Luigi Lanzi*, III edizione, corretta ed accresciuta dall'autore, 6 tomi, Bassano 1809, cfr. l'edizione L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia: dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, a cura di P. Pastres, voll. 1- 2, Torino, Einaudi, 2022.

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia: dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo dell'Ab. Luigi Lanzi*, III edizione, corretta ed accresciuta dall'autore, 6 tomi, Bassano 1809, I, pp. XXVII-XXVIII. Cfr. anche l'ed. a cura di M. Capucci, Firenze 1968-1974, online a cura della Fondazione Memofonte, per cui <https://www.memofonte.it/ricerche/luigi-lanzi/>

G. P. Lomazzo, *Scritti sulle arti*, a cura di R. P. Ciardi, voll. 2, Firenze, Centro Di, 1974.

M.L. Loza Azuaga, *Escultura romana de Eros dormito de Lucena (Cordova)*, in «Mainake», 32, 2010, pp. 991-1006.

F. Luciola, *Notes on the "Ekphrasis" of Love asleep*, in «Le Poete face au tabelau. De la Renaissance au Baroque», a cura di R. Dekoninck, A. Smeeters, Presses universitaires François-Rabelais de Tours-Presses universitaires de Rennes, Tours-Rennes 2018, pp. 25-35.

J. Luyten, *Non-destructive testing of terracotta artworks by X-ray tomography*, Elsevier, Applied Clay Science, vol. 53, n. 4, 2010, pp. 498-508.

A. Luzio, *Isabella d'Este e due quadri di Giorgione*, «Archivio Storico dell'arte», I, 1888, pp. 47-48.

A. Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627 - 28: documenti degli archivi di Mantova e Londra*, Milano, Cogliati Ed., 1913.

A. Luzio e R. Renier, *La coltura e le relazioni letterarie : 6 Gruppo dell'Italia centrale*, *Giornale storico della letteratura italiana*, 39, 1902.

R. Malaspina, *Arte digitale: ontologia, media, peculiarità*, tesi di Laurea, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2022-2023, per cui <http://dspace.unive.it/handle/10579/22958>.

G.A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le sculture, parte I*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1958.

G. R. Marek, *The Bed and the Throne: The Life of Isabella d'Este*, Harper and Row Publishers New York, 1976.

T. McEvelley, *The Triumph of Anti-Art: Conceptualism in the Era of Globalization*, New York, Allworth Press, 1993.

P. Moreno, *Opere di Lisippo*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», 1983-1984, pp. 13-70.

Lisippo. *L'arte e la fortuna*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo dei Conservatori, 1995), a cura di P. Moreno, Monza, Fabbri Ed., 1995.

M. Nezzo, G. Tommasella, *Dire l'arte. Percorsi critici dall'Antichità al primo Novecento*, Padova, Il Poligrafo casa editrice, 2020.

F. Norton, *The Lost Sleeping Cupid of Michelangelo*, in «The Art Bulletin», vol. 39, 4, 1957, pp. 253-254.

A. Ottani Cavina, M. Natale, *Il falso specchio della realtà*, Torino, Allemandi Editore, 2013.

R. Pace, *Digital humanities, una prospettiva didattica*, Carocci, Roma, 2015, p. 24.

L. Palumbo, *Eros e linguaggio. Appunti su testi antichi*, in *Eros e Pulchritudo. Tra classico e moderno*, a cura di V. Sorge, L. Palumbo, Napoli, La Scuola di Pitagora Ed., 2012, pp. 13-27.

E. Panofsky, *Galileo critico delle arti*, a cura di M. C. Mazzi, Milano, Abscondita srl, 2022.

F. Paolucci, *La statuaria antica nel giardino di San Marco e nel Palazzo di via Larga all'età di Lorenzo il Magnifico*, in *1564/2014. Michelangelo. Incontrare un artista universale*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 27 maggio - 14 settembre 2014), a cura di C. Acidini, Firenze, Giunti Ed., 2014, pp. 34 – 41.

A. Paolucci, in *Arte 2* (“Enciclopedia Feltrinelli Fischer”, 23), a cura di G. Previtali, Milano, Feltrinelli, I, 1971.

E. Pellegrini, *Eros nella Grecia arcaica e classica. Iconografia e iconologia*, Roma, Giorgio Bretschneider Ed., 2009.

I grandi maestri dell'arte, l'artista e il suo tempo. Luca della Robbia e la sua bottega, a cura di F. Petrucci, Firenze, Il Sole 24 Ore, 2008.

F. Petrucci, *Andrea*, in *Della Robbia*, a cura di G. Gentilini, F. Petrucci, F. Domestici, Firenze, Giunti, 1998, pp. 21-32.

E. Picchio, *Virtual Reality e Beni Culturali*, tesi di Laurea, Politecnico di Torino, a.a. 2019-2020.

C.A. Picon, S. Hemingway, C. Lighfoot, *Art of the Classical World in The Metropolitan Museum of Art: Greece o Cyprus o Etruria o Rome*, New York, The Metropolitan Museum of Art, New Haven and London, Yale University Press, 2007.

C. Pidatella, *Cupido di marmo, cupido di bronzo. Nota intorno al materiale dell'Erote antico posseduto da Isabella d'Este*, in «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'università degli Studi di Milano», vol. LIX, I, 2006, pp. 243-250.

S. Pierguidi, *Orazio Samacchini e il cupido dormiente antico di Isabella d'Este*, in «Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti. Atti e Memorie», Nuova serie, voll. LXXIX – LXXX, 2011-2012, pp. 77-90.

C. Piglione, F. Tasso, *Dizionario delle arti minori*, Milano, Jaca Book, 2020.

S. Piretta, *Dal museo al territorio: sculture in terracotta del Quattrocento piemontese*, in «Palazzo Madama. Studi e Notizie», anno III, numero 2/2012-2013, Milano, Silvana Editoriale Spa Cinisello Balsamo, 2013, pp. 40-69, per cui <https://www.palazzomadamatorino.it/it/collezioni/rivista/rivista-n2/>

K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano, A. Mondadori Ed. (1^a ed. Paris, Gallimard ed., 1987).

K. Pomian, *L'arte fra museo e mercato*, in «Tra committenza e collezionismo, Studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna», a cura di E. Dal Pozzolo e L. Tedoldi, Vicenza, Terra ferma Editori, 2003, pp. 9-21.

P. Preto, *Il Neoclassicismo e l'Ottocento in Falsi e falsari nella storia dal mondo antico a oggi*, a cura di W. Panciera, A. Savio, Roma 2020.

Previtali, 1971 = G. Previtali, in *Arte 2* ("Enciclopedia Feltrinelli Fischer", 23), a cura di G. Previtali, Milano, Feltrinelli, I, 1971.

A. Radcliff, C. Avery, *The Chiellini Madonna by Donatello*, in «The Burlington Magazine», 118, 1976, pp. 377-387.

A. Rella, *Considerazioni sul vero amore e sulla bellezza nel Ragionamento della perfezione delle donne* di Girolamo Borri, Estudios Romanicos, Murcia, Vol. 31, 2022, pp. 157-168.

L. Ricci, ed. *La redazione manoscritta del "Libro de natura de amore" di Mario Equicola*, Roma, 1999.

A. M. Riccomini, *Su una statua di Erote dormiente a Torino: la fortuna dimenticata di un marmo antico*, in «Rivista di Archeologia», XL, 2016, pp. 85- 94.

G. M. A. Richter, *A bronze Eros*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», voll. 2, 3, 1943, pp. 118-125.

C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato, descritte da Carlo Ridolfi* (1648), voll. 1-2, Roma, società multigrafica editrice somu, 1965 (1^aed. Berlino, 1914-1915).

G. Romano, *Verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello in Storia dell'arte italiana*, vol. IV, Einaudi, Torino, 1981, pp. 60-61.

R. Rubinstein, *Michelangelo's Lost Sleeping Cupid and Fetti's Vertumnus and Pomona*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLIX, 1986, pp. 257-259.

M. Salvadori, *Teofilo, pittore di Alessandria, e i sistemi decorativi "a zone"*, in «Στην υγειά μας Studi in omaggio a Giorgio Bejor», a cura di C. Lambrugo, Sesto Fiorentino, All'insegna del Giglio, 2020, pp. 27-31, per cui https://www.research.unipd.it/retrieve/e14fb26e-44e8-3de1-e053-1705fe0ac030/eb_st_cp_est_05-Salvadori.pdf

Ut Natura Ares. Virtual Reality e archeologia, Atti della giornata di Studi, (Bologna, 22 aprile 2002), a cura di A. Scagliarini Corlaita, A. Coralini, Bologna-Imola, Univeristy Press of Bologna, 2007.

M. Scansani, *Giovanni de Fondulis a Padova*, in *A nostra immagine. Scultura in terracotta del Rinascimento da Doantello a Riccio*, a cura di A. Nante, C. Cavalli, A. Galli, catalogo della mostra (Padova, Museo Diocesano, 15 febbraio – 2 giugno 2020), Verona, Scripta edizioni, 2020, pp. 79-90.

H. Schwartz, *The culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimilies*, New York, Zone Books, 1996.

D. Sestito, *Art Recognition AI: l'intelligenza artificiale in grado di riconoscere opere false. Il sistema avrebbe riconosciuto 40 dipinti falsi messi in vendita su eBay, tra cui un Monet e un Renoir*, per cui <https://atuttomondo.unint.eu/2024/05/12/art-recognition-ai-lintelligenza-artificiale-in-grado-di-riconoscere-opere-false/>

S. Settis, *Futuro del classico*, Torino, Einaudi Ed., 2001.

S. Settis, *Continuità, distanza, conoscenza: tre usi dell'antico*, in «Memoria dell'antico nell'arte italiana», Einaudi, Torino 1984-1986, III, *Dalla tradizione all'archeologia*, 1986, pp. 373-486.

S. Settis, T. Montanari, *Arte. Una storia naturale e civile*, III Milano, Mondadori Ed., 2019.

Serial Classic. Moltiplicare l'arte tra Grecia e Roma, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Prada 9 maggio-24 agosto 2015) a cura di S. Settis, A. Anguissola, Milano, Progetto Prada Arte, 2015.

S. Shuller, *I falsi nell'arte*, Roma, Ed. Mediterranee, 1961 (I^a ed. in tedesco 1958).

M. Soeldner, *Untersuchungen zu liegenden Eroten in der hellenistischen und römischen Kunst*, Frankfurt am Main, P.Lang, Ed., 1986.

D. Sox, *Unmasking the Forger: The Dossena Deception*, Unwin Hyman, London/Sidney, 1987.

P. Stinson, *Technical and Methodological Problems in Digital Reconstructions of Archeological Sites: the Studiolo in the House of Augustus and Cubiculum 16 in the Villa of the Mysteries*, in *Ut Natura Ares. Virtual Reality e archeologia*, atti della giornata di Studi, (Bologna, 22 aprile 2002), a cura di A. Scagliarini Corlaita, A. Coralini, Bologna-Imola, Univeristy Press of Bologna, 2007, pp. 71-80.

J. Summerson, *Il linguaggio classico nell'architettura*, Torino, Einaudi Ed., 2000 (1^a ed. London, Methuen & Co Ltd, 1963).

Scultura in Lombardia, Arti plastiche a Brescia e nel Bresciano, dal XV al XX secolo, a cura di V. Terraroli, Milano, Skira, 2010.

M. C. Terzaghi, *Roberto Longhi e Caravaggio: dalla copia all'originale*, in *Il mestiere del conoscitore. Roberto Longhi*, a cura di A. M. Ambrosini Massari, A. Bacchi, D. Benati, A. Galli, Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2017, pp. 319-333.

L. Todisco, *Scultura greca di IV secolo. Maestri, scuole di statuaria tra classicismo ed ellenismo*, Milano, Longanesi Ed., 1993, pp. 68-68.

G. Traversari, *La statuaria ellenistica del Museo Archeologico di Venezia*, Roma, Giorgio Bretschneider Ed., 1986.

M. G. Vaccari, *The Cavalcanti Annunciation*, in «Sculpture Journal», Volume 9, Number 1, 2003, per cui <https://doi.org/10.3828/sj.2003.9.1>

G. Vasari, *Proemio della terza parte*, in *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, a cura di L. Bellosi, A. Rossi, vol. 1, Torino, Einaudi 2105 (1^a ed. Firenze, Lorenzo Torrentino, 1550).

G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, a cura di L. Bellosi, A. Rossi, vol. 2, Torino, Einaudi 2105 (1^a ed. Firenze, Lorenzo Torrentino, 1550)-

G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di M. Marini, Roma, Newton Ed., 1997 (1^a ed. Firenze, Giunti Ed., 1568).

A. Venturi, *Il Cupido dormiente di Michelangelo*, in «Archivio storico dell'arte», II, 1888, pp. 1-13.

G. Verly, *3D Scanning and Non-Invasive Techniques in Cultural Heritage: Benefits and Challenges* in «Journal of Conservation and Museum Studies», vol. 8, n. 1, 2010, pp. 27-32.

E. Villata, *Leonardo Plasticatore tra Firenze e Milano: proposte di metodo e di attribuzione, Terrecotte nel ducato di Milano: artisti e cantieri del primo Rinascimento*, atti del convegno (Milano, Certosa di Pavia, 17-18 ottobre 2011), a cura di M. G. Albertini Ottolenghi, L. Basso, Milano, Edizioni Et, 2011, pp. 271-288.

M. Wackernagel, *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino: committenti, botteghe e mercato dell'arte*, Castelnovo, Carocci editore, 1994.

P. Zanker, *Klassizistische Statuen*, Mainz, Von Zabern Ed., 1974.

P. Zanker, *Arte romana*, Roma, Laterza editore, 2012.

D. Zumerle, *Il carro della collezione Marchetti: analisi preliminare*, in «Authenticity Studies. International Journal of Archaeology and Art», 2022, I, pp. 43-62, per cui <https://authenticity-studies.padovauniversitypress.it/2022/1/5>

FONTI

Per le fonti greche sono state utilizzate le abbreviazioni di H.G. Liddel – R. Scott – H.S. Jones, *A GreekEnglish Lexicon*, Oxford 1996.

Per le fonti latine sono state usate le abbreviazioni del *Thesaurus Linguae Latinae*, Lipsiae 1900-

Alcm. 58 P.

Anacr. Fr. 34 P, 379 PMG, 13 P.

Sapph. Fr. 130 L.-P (=130 V.).

Sapph. Fr. 21 L.-P; Sapph. Fr. 54 L.-P.

Pl. Smp. 196 a – b (trad. Ferrari 1997, pag. 157).

Hes. Th. 120-121.

SITOGRAFIA

- <https://artenet.it/falso-copia-imitazione-contraffazione-e-manomissione/> consultato il 2/4/2024
- <https://www.agendadigitale.eu/cultura-digitale/il-falso-nellarte-nuove-tecniche-di-indagine-tra-tradizione-e-digitale/> consultato il 2/4/2024
- <https://www.icomos.org/en/charters-and-texts/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/386-the-nara-document-on-authenticity-1994> consultato il 2/4/2024
- <https://www.treccani.it/vocabolario/falso1/> consultato il 25/3/2024
- <https://www.raiplay.it/video/2024/09/Speciale-Tg1---Caccia-al-falso---Puntata-del-22092024-a9fad17f-6377-48c7-98c2-ead7017e106f.html> consultato il 3/11/2024
- <https://www.museoegizio.it/esplora/notizie/1824-2024-il-museo-egizio-verso-il-bicentenario/> consultato il 3/11/2024
- <https://artenet.it/falso-copia-imitazione-contraffazione-e-manomissione/> consultato il 2/4/2024
- <https://www.agendadigitale.eu/cultura-digitale/il-falso-nellarte-nuove-tecniche-di-indagine-tra-tradizione-e-digitale/> consultato il 2/4/2024
- <https://www.icomos.org/en/charters-and-texts/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/386-the-nara-document-on-authenticity-1994> consultato il 2/4/2024
- <https://www.treccani.it/vocabolario/falso1/> consultato il 25/3/2024
- <https://www.raiplay.it/video/2024/09/Speciale-Tg1---Caccia-al-falso---Puntata-del-22092024-a9fad17f-6377-48c7-98c2-ead7017e106f.html> consultato il 3/11/2024
- <https://www.museoegizio.it/esplora/notizie/1824-2024-il-museo-egizio-verso-il-bicentenario/> consultato il 3/11/2024
- <https://archaide-desktop.inera.it/home> consultato il 5/6/2024
- <https://art-recognition.com/> consultato il 5/6/2024
- <https://atuttomondo.unint.eu/2024/05/12/art-recognition-ai-lintelligenza-artificiale-in-grado-di-riconoscere-opere-false/> consultato il 5/6/2024
- <https://heritagesciencejournal.springeropen.com/articles/10.1186/s40494-023-01094-0v> consultato il 10/6/2024

<https://www.agendadigitale.eu/cultura-digitale/il-falso-nellarte-nuove-tecniche-di-indagine-tra-tradizione-e-digitale/> consultato il 10/6/2024

<https://www.agendadigitale.eu/cultura-digitale/il-watermarking-a-tutela-del-vero-nellera-del-deepfake> consultato il 10/6/2024

<https://www.agendadigitale.eu/cultura-digitale/lia-nellarte-ha-mille-possibilita-non-freniamola-con-le-nostre-ansie/> consultato il 10/6/2024

<https://www.agendadigitale.eu/cultura-digitale/watermarking-chatbot-diritto-autore/> consultato il 10/6/2024

<https://www.agendadigitale.eu/sicurezza/deepfakes-cosi-evolve-la-minaccia-allinformazione-digitale-e-alla-democrazia/> consultato il 10/6/2024

<https://www.archeomatica.it/documentazione/realta-aumentata-nei-beni-culturali-una-panoramica-sul-passato-presente-e-futuro> consultato il 11/6/2024

<https://www.culturedigitali.org/la-digitalizzazione-dellarte-e-della-cultura-tra-spazi-immersivi-e-multisensorialita/> consultato il 11/6/2024

<https://www.exibart.com/arte-moderna/la-ronda-di-notte-di-rembrandt-restaurata-dall-intelligenza-artificiale/#> consultato il 12/6/2024

<https://www.fondazioneleonardo.com/> consultato il 12/6/2024

https://www.lastampa.it/cultura/2023/01/25/news/londra_intelligenza_artificiale_batte_lo_storico_dellarte_e_scopre_un_raffaello-12603491/ consultato il 10/7/2024

<https://www.mattscape.com/il-manifesto-dellumanistica-digitale-20.html> consultato il 11/6/2024

<https://www.museocanova.it/le-repere-quella-riproducibilita-che-non-toglie-lautentico/> consultato il 10/7/2024

<https://www.unipi.it/index.php/news/item/7154-archeologia-2-0-al-via-il-progetto-europeo-archaide> consultato il 15/7/2024

<https://www.unive.it/pag/16122/> consultato il 15/7/2024

<https://www.wired.it/scienza/lab/2019/09/25/intelligenza-artificiale-dipinti-van-gogh/> consultato il 15/7/2024

<https://www.youtube.com/watch?v=ZUXa1nDtOB0> consultato il 15/7/2024

https://www1.unipa.it/sorce/didattica/isa1617/RV3D_AngelaSottile.pdf consultato il 15/7/2024

<https://courtauld.ac.uk/whats-on/art-and-artifice-fakes-from-the-collection/> consultato il 19/08/2024

<https://www.getty.edu/art/sculpture-and-decorative-arts/index.html> consultato il 19/08/2024

<https://www.nga.gov/features/slideshows/18th-century-france-the-rococo-and-watteau.html> consultato 19/08/2024

<https://archive.org/details/244CorreggioOpereSi189/page/n69/mode/2up> consultato 3/09/2024

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500138394> consultato il 10/10/2024

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900095930> consultato il 10/10/2024

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900223096> consultato il 10/10/2024

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900121662> consultato il 10/10/2024

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900015187> consultato il 10/10/2024

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900015188> consultato il 10/10/2024

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900298940> consultato il 10/10/2024

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900299007> consultato il 10/10/2024

<https://www.gallerieaccademia.it/angeli-inginocchiati> consultato il 10/10/2024

<https://collections.vam.ac.uk/item/O70263/the-virgin-with-the-laughing-statuettes/> consultato il 10/10/2024

<https://www.raiscuola.rai.it/storiadellarte/articoli/2022/11/I-segreti-del-colore-La-terracotta-nel-Rinascimento-915885de-2761-4eff-8654-e14795af1c27.html> consultato il 4/10/2024

<https://archaide-desktop.inera.it/home> consultato il 5/6/2024

<https://art-recognition.com/> consultato il 5/6/2024

<https://atuttomondo.unint.eu/2024/05/12/art-recognition-ai-lintelligenza-artificiale-in-grado-di-riconoscere-opere-false/> consultato il 5/6/2024

<https://heritagesciencejournal.springeropen.com/articles/10.1186/s40494-023-01094-0v> consultato il 10/6/2024

<https://www.agendadigitale.eu/cultura-digitale/il-falso-nellarte-nuove-tecniche-di-indagine-tra-tradizione-e-digitale/> consultato il 10/6/2024

<https://www.agendadigitale.eu/cultura-digitale/il-watermarking-a-tutela-del-vero-nellera-del-deepfake> consultato il 10/6/2024

<https://www.agendadigitale.eu/cultura-digitale/lia-nellarte-ha-mille-possibilita-non-freniamola-con-le-nostre-ansie/> consultato il 10/6/2024

<https://www.agendadigitale.eu/cultura-digitale/watermarking-chatbot-diritto-autore/> consultato il 10/6/2024

<https://www.agendadigitale.eu/sicurezza/deepfakes-cosi-evolve-la-minaccia-allinformazione-digitale-e-alla-democrazia/> consultato il 10/6/2024

<https://www.archeomatica.it/documentazione/realta-aumentata-nei-beni-culturali-una-panoramica-sul-passato-presente-e-futuro> consultato il 11/6/2024

<https://www.culturedigitali.org/la-digitalizzazione-dellarte-e-della-cultura-tra-spazi-immersivi-e-multisensorialita/> consultato il 11/6/2024

<https://www.exibart.com/arte-moderna/la-ronda-di-notte-di-rembrandt-restaurata-dall-intelligenza-artificiale/#> consultato il 12/6/2024

<https://www.fondazioneleonardo.com/> consultato il 12/6/2024

https://www.lastampa.it/cultura/2023/01/25/news/londra_lintelligenza_artificiale_batte_lo_storico_dellarte_e_scopre_un_raffaello-12603491/ consultato il 10/7/2024

<https://www.mattscape.com/il-manifesto-dellumanistica-digitale-20.html> consultato il 11/6/2024

<https://www.museocanova.it/le-repere-quella-riproducibilita-che-non-toglie-lautentico/> consultato il 10/7/2024

<https://www.unipi.it/index.php/news/item/7154-archeologia-2-0-al-via-il-progetto-europeo-archaide> consultato il 15/7/2024

<https://www.unive.it/pag/16122/> consultato il 15/7/2024

<https://www.wired.it/scienza/lab/2019/09/25/intelligenza-artificiale-dipinti-van-gogh/> consultato il 15/7/2024

<https://www.youtube.com/watch?v=ZUXa1nDtOB0> consultato il 15/7/2024

https://www1.unipa.it/sorce/didattica/isa1617/RV3D_AngelaSottile.pdf. consultato il 15/7/2024

*«Look at the stars.
The great kings of the past look down on us from those stars.
Whenever you feel alone, just remember that those kings will always be
there to guide you.
And so will I.»*

Mufasa, The Lion King

Desidero ringraziare chi ha contribuito, a vario modo, alla realizzazione di questo lavoro: le mie amiche e Giorgio con cui ho condiviso il tempo dello studio e non solo quello, la mia mamma che si è letta tutte le versioni dello scritto, puntualmente poi modificate, la prof.ssa Savy che mi ha indirizzato e stimolato nella passione della ricerca. Un ringraziamento particolare va infine alla dott.ssa Elena Cera, che con grande disponibilità e competenza, si è fatta carico della lettura critica del lavoro.