

1

CUSTODI CONSAPEVOLI DELLA
LEGALITÀ PER IL PATRIMONIO
AMBIENTALE, SOCIALE,
CULTURALE ED ECONOMICO

STUDI DEI CUSTODI CONSAPEVOLI DELLA LEGALITÀ

A CURA DI

Giuliana Calcani,
Gianpaolo Fontana,
Fridanna Maricchiolo



Roma Tre Press

2024



Università degli Studi Roma Tre

1

CUSTODI CONSAPEVOLI DELLA
LEGALITÀ PER IL PATRIMONIO
AMBIENTALE, SOCIALE,
CULTURALE ED ECONOMICO

STUDI DEI CUSTODI CONSAPEVOLI DELLA LEGALITÀ

A CURA DI

Giuliana Calcani,
Gianpaolo Fontana,
Fridanna Maricchiolo



Roma TriE-Press
2024

CUSTODI CONSAPEVOLI DELLA LEGALITÀ PER IL PATRIMONIO AMBIENTALE,
SOCIALE, CULTURALE ED ECONOMICO

Collana diretta da Maria Chiara Giorda, Fridanna Maricchiolo, Paola Perucchini
Premi Tesi, Serie “Studi dei custodi consapevoli di legalità”

Comitato editoriale

Giuliana Calcani, Alessandro Calvi, Patrizio Campisi, Giulia Caneva, Giampaolo Conte,
Francesca Di Lascio, Laura Farroni, Gianpaolo Fontana, Maria Chiara Giorda, Francesco
Longobucco, Roberto Maieli, Fridanna Maricchiolo, Susanna Nanni, Valerio Pieri,
Giovanna Pistorio, Anna Lisa Tota.

Coordinamento editoriale

Gruppo di lavoro *Roma TrE-Press*

Cura editoriale e impaginazione

teseo  editore Roma teseoeditore.it

Elaborazione grafica della copertina

MOSQUITO  mosquitoloroma.it

Caratteri grafici utilizzati: Domaine Display Black; Futura-Bold; FuturaStd Book; MinionPro-Regular
(copertina e frontespizio). Garamond (testo).

Edizioni *Roma TrE-Press* ©

Roma, novembre 2024

ISBN 979-12-5977-391-3

<http://romatrepress.uniroma3.it>

Quest'opera è assoggettata alla disciplina Creative Commons attribution 4.0 International Licence
(CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla,
trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.



L'attività della *Roma TrE-Press* è svolta nell'ambito della
Fondazione Roma Tre-Education, piazza della Repubblica 10, 00185 Roma.

STUDI DEI CUSTODI CONSAPEVOLI DI LEGALITÀ, vol. 1
a cura di Giuliana Calcani, Gianpaolo Fontana, Fridanna Maricchiolo

Indice

Maria Chiara Giorda, Fridanna Maricchiolo, Paola Perucchini <i>Premessa</i>	7
Giuliana Calcani, Gianpaolo Fontana, Fridanna Maricchiolo <i>Introduzione al Volume 1</i>	11
Eugenia Umbertino <i>La Costituzione e l'ambiente alla luce della modifica dell'articolo 9 Cost.</i>	15
Claudia Lorenzoni <i>Essere sé stessi: riflettere sugli stereotipi di genere a scuola</i>	37
Maria Teresa Laudenzi <i>Il fenomeno della falsificazione in archeologia: un caso di studio nel Laboratorio sul falso, DSU-Roma Tre</i>	59
Enrica Raponi <i>Dall'analisi stilistica alla diagnostica: il caso studio di un'anfora 'apula'</i>	85
Giulia Abbatiello <i>Arte "primitiva" tra originali, copie e repliche: considerazioni su due tavole con San Francesco d'Assisi</i>	113
Beatrice Carloni <i>Falso e filologia. un caso di studio alla Galleria Borghese</i>	137

Premessa

Questo primo volume della serie “Premi tesi” della Collana “Custodi consapevoli della legalità” costituisce al contempo un punto di arrivo e un punto di partenza. Con questo volume raggiungiamo infatti un traguardo importante di un progetto che ha avuto avvio circa due anni fa: il progetto dell’Università degli Studi Roma Tre “Custodi consapevoli della legalità per il patrimonio ambientale, sociale, culturale ed economico” è stato finanziato dal MIUR che nel 2022 ha messo a disposizione un “Fondo per la diffusione della cultura della legalità”, creato al fine di favorire attività seminariali e di studio e iniziative studentesche e di promuovere la cultura della legalità, la condivisione dei principi costituzionali e l’impegno contro le mafie e la violenza.

Il progetto è stato avviato nel dicembre del 2022 e ha coinvolto tutti i 13 dipartimenti dell’Ateneo¹. L’obiettivo del progetto, in linea con le finalità del finanziamento ministeriale, è di formare individui consapevoli dell’importanza della legalità nella tutela e valorizzazione del patrimonio comune ambientale, sociale, culturale ed economico. Grazie alla collaborazione attiva delle e dei docenti di diverse discipline, sono state organizzate attività formative coinvolgenti e interattive, rivolte a studenti e studentesse, giovani ricercatori e ricercatrici, docenti e personale tecnico-amministrativo e bibliotecario.

Il progetto ha affrontato la questione della legalità con riferimento a cinque tematiche trasversali affrontate con un approccio interdisciplinare:

1. Legalità e ambiente
2. Legalità e società
3. Legalità e cultura
4. Legalità, imprese e lavoro
5. Legalità e tecnologie digitali.

Le attività progettate per ciascuna delle cinque aree hanno condiviso l’intento di sollecitare l’attenzione, la sensibilità, la condivisione ai temi della

¹ Dipartimento di Architettura, Dipartimento di Giurisprudenza, Dipartimento di Ingegneria Civile, Informatica e delle Tecnologie Aeronautiche, Dipartimento di Ingegneria Industriale, Elettronica e Meccanica, Dipartimento di Matematica e Fisica, Dipartimento di Scienze, Dipartimento di Scienze della Formazione, Dipartimento di Scienze Politiche, Dipartimento di Economia, Dipartimento di Economia Aziendale, Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere, Dipartimento di Studi Umanistici.

legalità nelle sue differenti declinazioni, adottando strategie metodologico-didattiche che hanno previsto il coinvolgimento attivo di studenti e studentesse, destinatari principali del progetto. In questo senso, l'idea alla base del progetto è stata offrire un percorso formativo che permettesse a ciascun partecipante di accrescere la consapevolezza sui diversi aspetti implicati nel rispetto della legalità così da diventare, per l'appunto, un *custode consapevole di legalità*, ovvero un attivo praticante di comportamenti improntati al rispetto delle regole e dei diritti condivisi, e al contempo promotore verso gli altri di analoghi atteggiamenti.

Nell'ambito del progetto, una delle attività programmate è stata l'istituzione di premi per tesi di laurea e di master sui temi della legalità, consistenti nella pubblicazione delle tesi o di parte di queste presso la Roma TrE-Press. Pertanto, questa pubblicazione, rientrando in questa iniziativa, costituisce l'ultima tappa della lunga serie di attività del progetto. Ma al contempo, questo volume è il primo di una collana dedicata alla legalità, non programmata originariamente, che segnala il fruttuoso risultato del progetto stesso e l'impegno dell'Università Roma Tre in tema di legalità.

L'idea di pubblicare i lavori di ricerca dei/le nostri/e studenti/esse rientra pienamente nella finalità di condividere e trasmettere saperi ed esperienze legati al tema della legalità, declinati nelle cinque aree di cui il progetto si compone.

Siamo felici di inaugurare, con questo primo volume, la nuova Collana "Custodi consapevoli della legalità", ospitata dalla casa editrice di Roma TrE-Press, che intende contribuire a divulgare le riflessioni, i dibattiti, i vari apporti disciplinari che gettano luce sul tema comune della legalità. In particolare, in questo volume i diversi capitoli si soffermano principalmente sulla legalità relativa ai patrimoni ambientale, sociale e culturale, anche se, per la loro natura interdisciplinare, intercettano e propongono temi e questioni relativi anche alle altre aree.

Oltre gli esiti a breve termine, consistenti soprattutto nella diffusione delle conoscenze e delle competenze in tema di legalità, il progetto ha avuto esiti che si protrarranno nel tempo e si sostanzieranno in iniziative di Ateneo di lungo termine. Tra queste la creazione di un gruppo di lavoro coeso e collaborativo, promotore di nuovi ulteriori incontri di ricerca, formazione e diffusione delle conoscenze; l'intitolazione di aule dei dipartimenti a vittime delle mafie; la collaborazione con enti pubblici e privati in tema di legalità.

Ringraziamo le professoresse Giuliana Calcani, Fridanna Maricchiolo, il professor Gianpaolo Fontana che hanno revisionato e supervisionato la stesura dei capitoli di questo primo volume. Ma soprattutto ci congratua-

liamo con le autrici delle tesi premiate e dei capitoli del volume, per l'originalità e la rilevanza delle loro tesi. Ci auguriamo che i lettori e le lettrici possano trovare utili spunti di riflessione e approfondimento.

Maria Chiara Giorda
Fridanna Maricchiolo
Paola Perucchini

Introduzione al Volume 1

Questo primo volume della collana editoriale Custodi Consapevoli della Legalità presenta sei contributi, ciascuno dei quali è una sintesi o un estratto di una tesi di laurea o di master universitario che ha trattato temi sulla legalità in tre diverse aree del progetto presentato nella premessa, che rimandano rispettivamente al patrimonio ambientale, sociale e culturale.

Nell'ambito della legalità riguardo la tutela del patrimonio ambientale e paesaggistico, l'estratto della tesi della dott.ssa Eugenia Umbertino, *La Costituzione e l'ambiente alla luce della modifica dell'articolo 9 Cost.*, si concentra sulle implicazioni sistematiche derivanti dalla legge costituzionale n.1/2022, la quale, modificando gli artt. 9 e 41 della Costituzione, impegna la Repubblica alla tutela dell'ambiente, della biodiversità e degli ecosistemi, anche nell'interesse delle future generazioni. Vengono messe in evidenza le finalità ma anche le diverse criticità esibite dalla riforma costituzionale, individuate dalla più sensibile dottrina. Il lavoro di tesi ha il pregio di cogliere in maniera puntuale e chiara come quello che appare l'approdo costituzionale di importanti pronunce rese dalla Corte costituzionale non mancherà di suscitare interrogativi e problemi applicativi, riguardanti, in particolare, l'esatta individuazione di inediti beni-interessi di rilievo costituzionale ed il riparto di competenze tra i diversi livelli istituzionali.

Per quanto riguarda la legalità rispetto al patrimonio sociale, intesa come rispetto reciproco, convivenza e inclusione sociale, nel volume è presente una sintesi della tesi di laurea magistrale in Scienze della Formazione Primaria della dott.ssa Claudia Lorenzoni. In questo contributo dal titolo *Essere se stessi: riflettere sugli stereotipi di genere a scuola* l'autrice ha affrontato il tema dei pregiudizi e stereotipi di genere, con particolare riferimento allo sviluppo di tali fenomeni nell'età infantile. L'obiettivo è quello di validare un programma educativo per la scuola dell'infanzia, sviluppato nel gruppo di ricerca "Yesterday-Today-Tomorrow" (Perucchini, Gabrielli, Maricchiolo, McCormack), orientato alla riduzione dei pregiudizi, stereotipi e discriminazione di genere, attraverso la consapevolezza e il *perspective taking*, valorizzando l'equità sociale e il rispetto delle diversità. Dato l'impatto positivo che il programma educativo svolto dalla laureata durante il tirocinio

formativo a scuola ha avuto sulle percezioni dei bambini e delle bambine che hanno partecipato rispetto ai temi della parità di genere, questo lavoro evidenzia l'importanza e la necessità di lavorare su questi argomenti con un approccio psico-pedagogico sin dall'infanzia all'interno dell'istituzione scolastica.

Per quanto riguarda l'area della legalità nella tutela del patrimonio culturale, gli estratti delle quattro tesi presentate dalle dottoresse Laudenzi, Raponi, Abbatiello, Carloni riguardano la contraffazione di opere d'arte, uno dei crimini più pervasivi e dannosi sia per il circuito culturale, sia per i processi economici di settore. I falsari agiscono nell'attualità, così come agivano nelle epoche precedenti alla nostra. Il tema dell'autenticazione è affrontato nei diversi livelli dei percorsi formativi dedicati ai futuri archeologi e storici dell'arte a Roma Tre. Dal triennio fino ai corsi *post lauream* è possibile far sperimentare ai nostri studenti e alle nostre studentesse forme innovative di didattica interdisciplinare, come mostrano i contributi qui proposti, che sono il risultato della proficua collaborazione tra docenti del Dipartimento di Studi Umanistici e del Dipartimento di Scienze.

I primi due casi di studio sono costituiti da opere presenti nel Laboratorio sul falso, DSU-Roma Tre, una struttura attiva in virtù di accordi in essere tra l'Ateneo e il Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale. Si tratta di una testa maschile barbata in marmo, che imita modelli scultorei greci compresi tra l'epoca arcaica e l'età classica e di un'anfora a figure rosse, che simula un manufatto ceramico di stile apulo. Entrambi i manufatti erano destinati a truffare collezionisti di reperti archeologici, ma sono stati fortunatamente sequestrati dal Nucleo dei Carabinieri TPC di Perugia e sono così diventati elementi utili alla formazione universitaria. La loro analisi è stata condotta secondo le metodologie della diagnostica umanistica e di quella tecnologico-scientifica da una studentessa di laurea triennale, Maria Teresa Laudenzi, che ha discusso un elaborato dal titolo *Il fenomeno della falsificazione in archeologia: un caso di studio nel Laboratorio sul falso, DSU-Roma Tre*, e da una studentessa di master di secondo livello, Enrica Raponi, che ha condotto una ricerca dal titolo *Dall'analisi stilistica alla diagnostica: il caso studio di un'anfora 'apula'*.

Gli altri due contributi riguardano invece dipinti su tavola di diversa collocazione e simulazione cronologica. L'iconografia di San Francesco d'Assisi è al centro dell'indagine conoscitiva dal titolo *Arte 'primitiva' tra originali, copie e repliche: considerazioni su due tavole con San Francesco d'Assisi*, condotta da Giulia Abbatiello, una studentessa di master di secondo livello, su due opere di presunta datazione nel XIII secolo, una in collezione privata, l'altra al Museo della Porziuncola (Santa Maria degli Angeli – PG). Mentre

un dipinto raffigurante una Madonna con Bambino, secondo modelli ascrivibili al XVI secolo, custodita presso i depositi della Galleria Borghese di Roma, è stato l'oggetto di ricerca per la tesi di laurea triennale di Beatrice Carloni dal titolo *Falso e filologia. un caso di studio alla Galleria Borghese*.

Le autrici dei contributi riguardanti il patrimonio culturale presentano specifici esempi di contraffazione senza mai trascurare di inserire le singole opere trattate nel contesto più ampio del fenomeno, che non viene affrontato in maniera ripetitiva ma che anzi si compone, proprio grazie a ciascuna delle prospettive offerte, nella sua variegata complessità.

Questo primo volume ha dato voce a tesi di laurea e di master universitari di secondo livello sui temi della legalità in diversi ambiti e con approcci disciplinari differenti, ma spesso convergenti e interagenti. Si è tentato di valorizzare il talento di brillanti laureate e laureati che hanno meritato la pubblicazione del loro lavoro, evidenziando così l'importanza di rendere consapevoli le persone, a partire da loro stesse/i, dell'importanza di custodire e tutelare i patrimoni comuni attraverso lo strumento della legalità.

EUGENIA UMBERTINO

La Costituzione e l'ambiente alla luce della modifica dell'articolo 9 Cost.

ABSTRACT

Il contributo si propone di analizzare l'auspicabile impatto della riforma recata dalla legge costituzionale n. 1/2022 relativa agli artt. 9 e 41 della Costituzione, approfondendo in particolare il disposto dell'art. 9 Cost. L'analisi viene condotta tenendo in debito conto la tutela accordata all'ambiente prima della riforma in questione e, mettendo in evidenza i punti di forza e di debolezza delle normative e della giurisprudenza formatasi sulla complessa materia ambientale. L'elaborato evidenzia le ragioni che hanno condotto alla modifica dell'articolo 9 ed esamina le singole novità introdotte anche alla luce dei principali orientamenti dottrinali e giurisprudenziali formatesi in materia.

The contribution aims to analyze the desirable impact of the reform brought about by constitutional law n. 1/2022 relating to the articles 9 and 41 of the Constitution, examining the provisions of the art. 9 of the Constitution. The analysis is conducted taking into due account the protection granted to the environment before the reform in question and highlighting the strengths and weaknesses of the regulations and jurisprudence formed on the complex environmental matter. The essay highlights the reasons that led to the modification of article 9 and examines the individual innovations introduced also in light of the main doctrinal and jurisprudential orientations formed on the matter.

PAROLE CHIAVE: ambiente; legge costituzionale; future generazioni; diritti fondamentali.
KEYWORDS: environment; constitutional law; future generations; fundamental rights.

1. Introduzione

La presente trattazione ha ad oggetto l'analisi dell'art. 9 Cost, come modificato dalla l. cost. 1/2022. Nel lavoro si sottolinea la maggiore importanza della giurisprudenza dei giudici di merito e della Corte Costituzionale, tesa a trovare un centro di mediazione e di convergenza idonea ai principi costituzionali, ad iniziare dal diritto al lavoro e alla libertà d'iniziativa economica, per continuare con la tutela della cultura, e quanto stabilito dagli artt. 2 e 3, a proposito della tutela dei diritti dell'individuo e del compito assegnato alla Repubblica di renderli effettivi.

A questa impostazione si unisce una ricerca di carattere storico-giuridico da cui emerge la diacronia esistente tra la normativa costituzionale anche antecedente al 2022 e la legislazione ordinaria. La recente modifica degli artt. 9 e 41, pur introducendo una tutela dell'ambiente e degli animali in un'ottica non completamente appagante sotto il profilo rigidamente giuridico, certamente pone le premesse per il legislatore dell'emanazione di leggi o norme dell'ambiente fisico esistente.

Il futuro della tutela dell'ambiente e del paesaggio si propone con caratteri fortemente dinamici che lasciano intravedere un'evoluzione della normativa statale e regionale di cui i precisi contorni sono ancora molto incerti, stante il poco tempo passato dalle modifiche.

2. Le ragioni che hanno portato alla modifica dell'articolo 9 della Costituzione

L'8 febbraio 2022 è stata approvata in seconda votazione e con la maggioranza dei due terzi dei componenti della Camera dei deputati, il disegno di legge costituzionale A.C. 3156, recante "Modifiche agli articoli 9 e 41 della Costituzione in materia di tutela dell'ambiente". Il percorso parlamentare della riforma è iniziato a Ottobre del 2019 in Senato, con l'esame in sede referente delle abbinata proposte di legge S. 83, S.212 e S.1203 da parte della prima Commissione Affari costituzionali. Contemporaneamente, venne deliberato lo svolgimento di un ciclo di audizioni informali. La Commissione affari costituzionali del Senato, in sede referente, ha conferito il mandato alla relatrice a riferire all'Assemblea il 19 maggio 2021, su un testo unificato di diverse proposte di legge di revisione costituzionale¹.

¹ In particolare: (83) disegno di legge costituzionale – Loredana De Petris – modifica all'articolo 9 della Costituzione in materia di protezione della natura; (212) disegno di legge

La legge costituzionale 1/2022, in definitiva, si compone di tre articoli. L'articolo 1 aggiunge un comma all'articolo 9 della Costituzione, che al secondo comma già riconosce quale compito della Repubblica la tutela del paesaggio e del patrimonio storico e artistico. Il nuovo terzo comma è specificamente dedicato ai profili ambientali ed è suddiviso in due periodi: «Tutela l'ambiente, la biodiversità e gli ecosistemi, anche nell'interesse delle future generazioni. La legge dello Stato disciplina i modi e le forme di tutela degli animali»².

Finalità della modifica, sulla base di quanto emerso nel corso dei lavori parlamentari, è *in primis* quella di dare articolazione al principio della tutela ambientale, ulteriore rispetto alla menzione della “tutela dell'ambiente, dell'ecosistema e dei beni culturali” previsto dall'articolo 117, secondo comma della Costituzione – introdotto con la riforma del Titolo V approvata nel 2001 – nella parte in cui enumera le materie su cui lo Stato abbia competenza legislativa esclusiva. Al primo periodo, accanto a quella dell'ambiente, si attribuisce alla Repubblica anche la tutela della biodiversità e degli ecosistemi. Sempre al primo periodo, viene introdotto un riferimento espresso all'“interesse delle future generazioni”.

Il secondo periodo del terzo comma ha invece ad oggetto la tutela degli animali, attraverso l'introduzione di una riserva di legge statale che ne disciplini forme e modi. Per la prima volta è così introdotto nella Costituzione il riferimento agli animali, prevedendo una legge che ne definisca le forme e i modi di tutela. Il progetto di legge costituzionale interviene – all'articolo

costituzionale – Loredana De Petris e altri – modifiche agli articoli 9 e 117 della Costituzione in materia di tutela degli animali, degli ecosistemi e dell'ambiente; (938) disegno di legge costituzionale – Collina ed altri – modifiche agli articoli 2, 9 e 41 della Costituzione, in materia di tutela dell'ambiente e di promozione dello sviluppo sostenibile; (1203) disegno di legge costituzionale – Perilli – modifica dell'articolo 9 della Costituzione in materia di tutela dell'ambiente e dell'ecosistema, protezione della biodiversità e degli animali, promozione dello sviluppo sostenibile, anche nell'interesse delle future generazioni; (1532) disegno di legge costituzionale – Maria Alessandra Gallone – modifica all'articolo 9 della Costituzione in materia di tutela dell'ambiente; (1627) disegno di legge costituzionale – Patty L'Abbate – modifica all'articolo 9 della Costituzione in materia di tutela ambientale e sostenibilità; (1632) disegno di legge costituzionale – Emma Bonino – modifiche agli articoli 2 e 9 della Costituzione in materia di equità generazionale, sviluppo sostenibile e tutela dell'ambiente; (2160) disegno di legge costituzionale – Calderoli e altri – modifiche agli articoli 9 e 41 della Costituzione in materia di tutela dell'ambiente. Disponibile in www.senato.it.

² Terzo comma, articolo 9 Cost. come modificato dalla l. cost. 1/2022.

2 – sull’articolo 41 della Costituzione, in materia di esercizio dell’iniziativa economica. Con una prima modifica, si interviene sul secondo comma dell’articolo 41 Cost., aggiungendo all’attuale previsione – in base alla quale l’iniziativa economica privata è libera e non può svolgersi in contrasto con l’utilità sociale o in modo da recare danno alla sicurezza, alla libertà, alla dignità umana – l’ulteriore vincolo che essa non possa svolgersi in modo tale da recare danno alla salute e all’ambiente. Le relazioni ai progetti di legge costituzionale sottolineavano come, premettendo questi ulteriori due limiti a quelli, già vigenti, della sicurezza, della libertà e della dignità umana, si è inteso dare sostanza al nuovo dettato dell’articolo 9, elevando al rango costituzionale principi già previsti dalle norme ordinarie e affiancando altresì la salute all’ambiente per la stretta correlazione tra i due aspetti. Con altra modifica, si prevede l’aggiunta, al terzo comma dell’articolo 41, della possibile destinazione e coordinamento dell’attività economica pubblica e privata anche ai fini ambientali. In base al testo vigente del comma terzo dell’articolo 41 Cost., la legge determina i programmi e i controlli opportuni perché l’attività economica pubblica e privata possa essere indirizzata e coordinata a fini sociali. Con la modifica prevista viene dunque aggiunto, a tale previsione, il riferimento ai fini ambientali accanto a quelli sociali.

L’articolo 3 stabilisce che la legge statale, che ai sensi del nuovo art. 9 Cost. disciplina le forme e i modi della tutela degli animali, si applica alle Regioni a statuto speciale e alle Province autonome nei limiti delle competenze legislative ad esse riconosciute dai rispettivi statuti.

I successivi paragrafi del capitolo sono dedicati all’analisi delle principali innovazioni apportate all’articolo 9 della Costituzione.

3. La nuova formulazione dell’articolo 9

La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica.

Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione.

Tutela l’ambiente, la biodiversità e gli ecosistemi, anche nell’interesse delle future generazioni.

La legge dello Stato disciplina i modi e le forme di tutela degli animali.

3.1. *L’ingresso esplicito dell’ambiente*

Il primo periodo dell’art. 1 della l. cost. 1/2022 ricalca quanto previsto dal primo periodo dell’art. 1 del d.d.l. n. 212, laddove dispone che all’art. 9 Cost., dopo il secondo comma, è aggiunto «La Repubblica tutela l’ambiente,

la biodiversità e gli ecosistemi». L'ambiente nella nuova formulazione dell'articolo 9 viene inteso in un'accezione più estesa e "sistemica": quale ambiente, ecosistema, biodiversità³. Apparentemente vengono introdotti una pluralità di oggetti nuovi, la cui tutela viene espressamente ascritta al novero del "costituzionalmente rilevante"⁴. La scomposizione dell'ambiente nelle sue varie componenti ha suscitato in dottrina diverse perplessità⁵, essenzialmente riconducibili al fatto che il concetto di ambiente sarebbe in grado da solo di ricomprendere anche la biodiversità e gli ecosistemi.

Secondo tali orientamenti la differenziazione tra i diversi oggetti conduce a una conflittualità potenziale ed irrisolvibile per quanto concerne le esigenze di tutela da apprestare singolarmente: queste, infatti, non sempre risultano convergenti e danno luogo a complesse operazioni interpretative e di bilanciamento reciproco, interne all'obiettivo comune della tutela dell'ambiente.

Noi riteniamo che tali perplessità siano da ricollegarsi a un eccesso di rigorismo formale, poiché: «l'ambiente è concetto ontologicamente polimorfo, polisenso e multidimensionale e che in esso si possono (e si debbono) distinguere profili, aspetti, punti di vista e, in definitiva, "oggetti" plurimi e diversi, tutti parimenti da considerare e da sottoporre, con adeguata ponderazione, a specifica cura, salvaguardia e valorizzazione, nella doverosa consapevolezza non solo della ineliminabile complessità di cui farsi carico ma anche delle potenziali conflittualità (assolutamente fisiologiche) che possono sorgere tra istanze diverse e talora contrapposte all'in-

³ Vedi in tal senso *Dossier: Modifiche agli articoli 9 e 41 della Costituzione in materia di tutela ambientale*, 23 Giugno 2021, disponibile in: <<https://documenti.camera.it/Leg18/Dossier/Pdf/AC0504.Pdf>>.

⁴ In tal senso v. M. CECCHETTI, *La revisione degli articoli 9 e 41 della Costituzione e il valore costituzionale dell'ambiente: tra rischi scongiurati, qualche virtù (anche) innovativa e molte lacune*, in «Forum di Quaderni Costituzionali Rassegna», n. 3, 2021, p. 299, disponibile in [Forumcostituzionale.it](http://forumcostituzionale.it).

⁵ Così R. BIFULCO, *Prmissime riflessioni intorno alla l. cost. 1/2022 in materia di tutela dell'ambiente*, in «Federalismi Rivista di Diritto Pubblico italiano, comparato, europeo», n. 11, 2022, disponibile in Federalismi.it; T.E. FROSINI, *La Costituzione in senso ambientale. Una critica*, in «Federalismi Rivista di Diritto Pubblico italiano, comparato, europeo», n.16,2021, disponibile in Federalismi.it;

G. Di Plinio, *L'insostenibile evanescenza della costituzionalizzazione dell'ambiente*, in «Federalismi Rivista di Diritto Pubblico italiano, comparato, europeo», n.16, 2021 disponibile in Federalismi.it.

terno del macro-obiettivo della tutela ambientale»⁶.

Nel nuovo testo dell'articolo 9 il riferimento esplicito all'ambiente viene introdotto riferendosi allo stesso come oggetto unitario e onnicomprensivo ma procedendo altresì a declinarle i principali elementi. Si noti come, da un lato, il riferimento tradizionale al paesaggio sia rimasto inalterato (art. 9, secondo comma) e dall'altro al contempo vengano introdotti i lemmi "biodiversità" ed "ecosistemi" ormai conosciuti nel panorama del linguaggio giuridico-normativo⁷. Ne deriva che l'ambiente, gli ecosistemi e la biodiversità non costituiscono un'endiadi.

La specificità di questi concetti è stata colta anche dalla giurisprudenza costituzionale, che ha provato a disegnare il rapporto tra "ambiente" ed "ecosistema".

Nella sentenza n. 12 del 2009, la Corte costituzionale ha affermato che: «anche se i due termini [ambiente ed ecosistema] esprimono valori molto vicini, la loro duplice utilizzazione [nell'art. 117, secondo comma, lettera s), Cost.] non si risolve in un'endiadi»⁸. Similmente, la sentenza n. 378 del 2007 precisa che l'art. 117, secondo comma, lettera s), Cost. «parla di "ambiente" in termini generali e onnicomprensivi». Secondo la Corte costituzionale, il fatto che tale previsione ponga «accanto alla parola "ambiente" la parola "ecosistema"», non sarebbe da trascurare: ciò, infatti, radicherebbe la competenza dello Stato a disciplinare «l'ambiente come una entità organica, dettare cioè delle norme di tutela che hanno ad oggetto il tutto e le singole componenti considerate come parti del tutto». Rispetto a quanto sopra affermato, sembra che possa trovare conferma la definizione di ecosistema esplicitata in precedenza: se l'ambiente è il bene unitario, gli ecosistemi possono considerarsi quali componenti di quel bene unitario. In virtù di ciò, l'introduzione della formulazione di «ecosistemi» al plurale appare maggiormente corretta, rispetto alla formulazione di ecosistema al singolare contenuta nell'art. 117 Cost., secondo comma, lettera s), Cost.

L'esplicito riconoscimento dell'ambiente e degli ecosistemi quali distinti

⁶ In tal senso v. CECCHETTI, *La revisione degli articoli 9 e 41 della Costituzione e il valore costituzionale dell'ambiente: tra rischi scongiurati, qualche virtuosità (anche) innovativa e molte lacune*, in «Forum di Quaderni Costituzionali Rassegna», n.3, 2021, p.300, disponibile in Forumcostituzionale.it

⁷ A tal proposito, possiamo fare riferimento ad alcune recenti pronunce del nostro Giudice costituzionale: le sentenze nn. 113, 86, 21/2021, 117/2020 e 179/2019 (per il termine "ecosistemi"), nonché le sentenze nn. 177, 144, 141, 86, 74/2021 e 281, 134 e 106/2020 (per il termine "biodiversità").

⁸ Cfr. Corte cost. n. 12 del 2009.

oggetti di tutela nel nuovo testo dell'articolo 9 ha due pregi: enfatizzare l'autonoma rilevanza del concetto di ambiente ed evidenziare il fatto che la tutela ambientale costituisce un'attività estremamente complessa, che richiede attenzione su ambiti differenti e diversificati.

3.1.1. *L'ambiente come valore costituzionale*

La proposizione sulla tutela dell'ambiente, della biodiversità e degli ecosistemi va analizzata anche sotto un ulteriore profilo. Seppure diversi d.d.l. prevedessero una definizione di ambiente quale diritto fondamentale del singolo⁹, la collocazione della tutela ambientale tra i principi fondamentali della Costituzione (artt. 1-12 Cost) e l'attribuzione formale alla Repubblica di questo compito, rendono inequivoca la scelta del legislatore di configurare la tutela ambientale come valore costituzionale. In particolare, tra le diverse formulazioni prospettate in sede di iniziativa parlamentare, le differenze si polarizzavano tra interventi che si mostravano orientati a qualificare in modo espresso la tutela dell'ambiente e degli ecosistemi come «diritto fondamentale della persona e della collettività»¹⁰ e altri che invece ne mantenevano una qualificazione in termini oggettivi, ossia come “valore costituzionale” affidato alle “politiche pubbliche”, al pari degli altri interessi pubblici attualmente contemplati nell'art. 9 (ovvero la tutela del paesaggio e del patrimonio storico e artistico della Nazione e la promozione della cultura e della ricerca scientifica e tecnologica)¹¹. Secondo diversi autori¹² l'introduzione della tutela ambientale tra i principi fondamentali segnerebbe un punto di svolta nella dogmatica costituzionale parimenti a quanto avvenuto per gli altri principi costituzionali la modifica dell'art. 9 Cost implica una forma nuova e ulteriore della Repubblica, per cui si può parlare addi-

⁹ Cfr. il d.d.l. n. 83 che all'art. 1, c. 1 prevede: «Tutela l'ambiente e gli ecosistemi, come diritto fondamentale della persona e della comunità, promuovendo le condizioni che rendono effettivo questo diritto»; ma anche il d.d.l. n. 212 che all'art. 1, c. 2, secondo periodo, sancisce che «La tutela dell'ambiente, della biodiversità e degli ecosistemi costituisce diritto fondamentale della persona e della collettività»; ancora, l'art. 2 del d.d.l. n. 938 «Riconosce e garantisce la tutela dell'ambiente come fondamentale diritto dell'individuo e interesse della collettività», mentre l'art. 2 del d.d.l. n. 1632 «Riconosce e garantisce la tutela dell'ambiente come diritto fondamentale».

¹⁰ Cfr. i d.d.l. cost. nn. 83 (De Petris), 212 (De Petris e altri), 938 (Collina e altri) e 1632 (Bonino).

¹¹ Cfr. i d.d.l. cost. nn. 1203 (Perilli), 1532 (Gallone), 1627 (L'Abbate) e 2160 (Calderoli e altri).

¹² CECCHETTI, cit., ARCONZO, cit.; CONTI, cit.

rittura di «Stato per l'ambiente o Stato ambientale»¹³.

La veste di valore costituzionale è perfettamente calzante per l'ambiente che non si caratterizza per essere un oggetto predefinito e/o predefinibile in astratto, ma bensì come un oggetto multidimensionale e complesso frutto di delicate operazioni di combinazione e ponderazione tra fattori eterogenei che lo compongono. Ne consegue che la sua tutela deve essere accordata e calibrata in funzione di tutte le molteplici sfaccettature del bene. Pertanto, l'interesse alla tutela ambientale non è intrinsecamente suscettibile di essere qualificato come diritto soggettivo o bene giuridico¹⁴. La configurazione di un "diritto fondamentale all'ambiente" da riconoscere all'individuo o di un interesse diffuso non è realizzabile per l'impossibilità di delimitare l'oggetto della pretesa giuridicamente azionabile da parte del titolare di questo diritto.

Tale collocazione secondo Arconzo, crea una nuova dimensione sia dell'ambiente che dei principi fondamentali.

Ad esempio: l'ambiente come principio fondamentale vive sia della solidarietà di cui all'art. 2 Cost., nel senso che la tutela dell'ambiente non può essere intesa come valore assoluto ma come dovere di tollerare quelle alterazioni che sono indispensabili ad assicurare il perseguimento degli obiettivi di benessere collegati all' art. 3 Cost. Il principio di uguaglianza, messo in correlazione con la tutela dell'ambiente, degli ecosistemi e della biodiversità, potrebbe condurre ad una intollerabilità verso le disuguaglianze ambientali: diventa molto difficile tollerare che taluno possa essere costretto dai doveri di solidarietà a sopportare condizioni ambientali sproporzionatamente peggiori rispetto al resto del territorio nazionale. Inoltre, l'aver collocato la tutela dell'ambiente all'interno dell'art. 9 Cost., dove il patrimonio storico – artistico e il paesaggio definiscono l'identità della nazione, fa sì che l'ambiente sia, a sua volta, una parte essenziale dell'identità della nazione. Sorgono, in questo modo, due diverse dimensioni dell'ambiente, evidenti dalla diversa collocazione della tutela dell'ambiente: in primo luogo, vi è l'ambiente come principio fondamentale che vive necessariamente in un equilibrio reciprocamente condizionante con tutti gli altri principi fondamentali e che evoca la collaborazione di tutti gli enti che compongono la repubblica. In secondo luogo, vi è l'ambiente come sicurezza ambientale che ha bisogno dell'intervento uniforme dello Stato perché è intollerabile una distri-

¹³ Così BIFULCO, *Prmissime riflessioni intorno alla l. cost. 1/2022 in materia di tutela dell'ambiente*, in «Federalismi Rivista di Diritto Pubblico italiano, comparato, europeo», n.11, 2022, disponibile in [Federalismi.it](https://www.federalismi.it).

¹⁴ In tal senso v. CECCHETTI, cit.

buzione diversificata dei doveri di solidarietà ambientale sul territorio nazionale.

La natura della disposizione, dunque, è quella di una norma di principio da cui non discendono né diritti soggettivi né legittimazioni processuali dirette. La tutela dell'ambiente così come formulata nell'art 9 consiste in un interesse da preservare non predefinibile a priori, che impone una valutazione caso per caso per l'individuazione del contenuto concreto, analogamente agli valori costituzionali per i quali non è mai rinvenibile una definizione aprioristica.

L'inclusione della tutela ambientale nell'alveo dei principi fondamentali determina il consolidamento della giurisprudenza costituzionale in materia e più in generale l'adeguamento del testo della Costituzione alle trasformazioni sociali già intervenute.

3.2. *La modifica dei principi fondamentali*

La legge costituzionale 1/2022 ha introdotto la prima modifica dei principi fondamentali della Costituzione (artt. 1-12). Tale aspetto ha diviso la dottrina tra chi ha ritenuto legittimo l'intervento e chi invece l'ha considerato come una "rottura della continuità costituzionale" rispetto ai principi espressi da Corte cost. 1146/1988¹⁵. Per Frosini, con la modifica dell'art. 9 si sfa quello che era considerato un tabù costituzionale, ovvero sia l'immodificabilità dei principi supremi (richiamandosi alla sentenza citata sopra). Egli sottolinea come la Corte costituzionale con la sentenza n. 1146, abbia imposto un limite al potere di revisione costituzionale ex art. 138 contribuendo ad avvalorare la tesi secondo la quale l'immodificabilità della forma repubblicana (sancita dall' art. 139) si traduce nell'impossibilità di sottoporre a revisione costituzionale i cosiddetti "principi supremi". Tali debbono essere ritenuti i principi fondamentali, quindi quelli previsti dall'art. 1 all'art. 12, che «strutturano l'essenza, come forma, dello stato repubblicano»¹⁶. Se non si volessero ritenere supremi i principi fondamentali, espressamente previsti come tali dalla costituzione, allora sarebbero privati di una precisa codificazione costituzionale e quindi andrebbero ritenuti quali meta norme, ovvero meta principi e come tali non potrebbero assur-

¹⁵ In questi termini FROSINI, *La Costituzione in senso ambientale. Una critica*, in «Federalismi Rivista di Diritto Pubblico italiano, comparato, europeo», n. 16, 2021, disponibile in Federalismi.it; seguito da DI PLINIO, *L'insostenibile evanescenza della costituzionalizzazione dell'ambiente*, in «Federalismi Rivista di Diritto Pubblico italiano, comparato, europeo», n. 16, 2021 disponibile in Federalismi.it.

¹⁶FROSINI, cit., 4.

gere a parametro costituzionale: la modifica dei principi fondamentali può creare un pericoloso precedente e condurre ad esiti non sempre positivi.

Sulla mancata opportunità della l. cost 1/2022 e sulla non necessarietà della modifica dei principi fondamentali, interviene altresì De Fiores¹⁷ che auspicava invece una riforma legislativa sulla scia di quanto realizzato con la *Charte de l'Environnement* francese.

Di diverso avviso è Marcello Cecchetti, secondo il quale l'assimilazione in toto tra le disposizioni sui principi fondamentali di cui agli artt.1-12 con i principi supremi che vengono evocati nella richiamata pronuncia della Corte cost. (1146/1988) non è corretta. Infatti, sebbene venga affermato che: «tali sono tanto i principi che la stessa Costituzione esplicitamente prevede come limiti assoluti al potere di revisione costituzionale, quale la forma repubblicana (art. 139 Cost.), quanto i principi che, pur non essendo espressamente menzionati fra quelli non assoggettabili al procedimento di revisione costituzionale, appartengono all'essenza dei valori supremi sui quali si fonda la Costituzione italiana»¹⁸, ciò implica lo svolgimento di un'attività interpretativa complessa per la loro individuazione da argomentare in maniera adeguata, che però, non coincide col mero dato formale della collocazione topografica delle disposizioni contenute all'interno della Carta.

3.3. *La riserva di legge per la tutela degli animali*

Il terzo periodo dell'articolo 9 afferma che: «La legge dello Stato disciplina i modi e le forme di tutela degli animali»¹⁹.

Il tema della tutela animale ha suscitato un acceso dibattito non soltanto in sede d'iniziativa legislativa (in seno alle diverse proposte di legge), ma anche in sede dottrinale dopo l'approvazione della l. cost. 1/2022. Il principio di tutela animale rappresenta l'esito di un percorso iniziato durante la fine degli anni Novanta²⁰, con un disegno d'iniziativa parlamentare con cui si proponeva l'inserimento di una clausola costituzionale sulla tutela degli animali basata sull'esplicito riconoscimento di essi quali soggetti di diritto. A partire da quel momento, nel corso di molteplici legislature, si sono susseguite diverse iniziative di modifica dell'art. 9 della Costituzione

¹⁷ In tal senso C. DE FIORES, *Le insidie di una revisione pleonastica. Brevi note su ambiente e Costituzione*, in «Costituzionalismo», n. 3, 2021, p. 17, disponibile in Costituzionalismo.it.

¹⁸ Cfr Corte cost. 1146/1988.

¹⁹ Articolo 9 Cost. come modificato dalla l. cost. 1/2022.

²⁰ XIII Legislatura, AC 4690 Modifica all'articolo 9 della Costituzione in tema di diritti degli animali, presentato il 18 marzo 1998.

tese ad introdurre la tutela degli animali, volte a valorizzare sia la “dignità animale”, sia i “diritti degli animali”. Ciononostante, questi intenti non sono stati trasfusi su carta dal legislatore del 2022, che ha invece preferito adottare una formula da molti ritenuta stringata e compromissoria tra i diversi progetti di legge proposti. La previsione adottata trae spunto da alcuni dei disegni di legge costituzionale esaminati dalla Commissione in sede referente (nn. 83 e 212) attraverso i quali s'introduceva il riferimento esplicito al “rispetto degli animali”.

Tali proposte presentavano un triplice ordine di pregi²¹: *in primis*, quello di dotare di autonoma rilevanza la “questione animale” evidenziando il fatto che essi vengono considerati non soltanto come componenti della fauna o della biodiversità; *in secundis*, quello di portare a compimento il percorso di dereificazione (abbandonando la prospettiva dell'animale inteso come “bene giuridico” o “oggetto di diritti”), affermandone la natura di esseri senzienti; *in tertiis*, quello di allineare l'ordinamento italiano con le più avanzate acquisizioni giuridiche e scientifiche in materia e col modello europeo²².

Tuttavia, il testo definitivo, come si è detto, si limita a stabilire un unico contenuto normativo, vale a dire, una riserva di legge statale per la disciplina dei modi e delle forme di tutela degli animali. Tale enunciato, presenta delle criticità riassumibili sotto almeno tre punti di vista: la riserva di legge non sembra rispondere alla tipica funzione di garanzia propria delle riserve di legge contenute nei principi fondamentali, sembrando piuttosto assimilabile ad una mera attribuzione di competenza esclusiva in capo al legislatore statale, che avrebbe dovuto trovare la sua collocazione topografica nell'art. 117 secondo comma, Cost.; lo scorporo dalla tutela ambientale senza ulteriori specificazioni sulla sensitività; la ripartizione delle competenze che esclude l'intervento regionale ed incrina la logica del “compito comune” di cui all'art. 9 nonché la copiosa normativa di natura regionale.

La riforma dell'articolo 9, dunque, esclude ogni riferimento ai “diritti degli animali” e alla “dignità animale” sul piano giuridico. La protezione

²¹ In tal senso v. CECCHETTI, cit.

²² L'art. 13 del TFUE, il quale, com'è noto, stabilisce che «Nella formulazione e nell'attuazione delle politiche dell'Unione nei settori dell'agricoltura, della pesca, dei trasporti, del mercato interno, della ricerca e sviluppo tecnologico e dello spazio, l'Unione e gli Stati membri tengono pienamente conto delle esigenze in materia di benessere degli animali in quanto esseri senzienti, rispettando nel contempo le disposizioni legislative o amministrative e le consuetudini degli Stati membri per quanto riguarda, in particolare, i riti religiosi, le tradizioni culturali e il patrimonio regionale».

degli animali che viene così assicurata, diverge dall'impostazione che tradizionalmente ha caratterizzato i movimenti animalisti, andandosi invece ad articolare sul piano dei doveri di protezione e sul principio di responsabilità.

L'introduzione della tutela degli animali come autonoma rispetto alla tutela dell'ambiente, degli ecosistemi e della biodiversità non ha convinto parte della dottrina²³.

Per Bifulco²⁴, invece, è corretto distinguere tra tutela dell'ambiente e tutela degli animali: quest'ultima, infatti, non è oggetto di tutela diretta, ma viene affidata al legislatore e attuata in chiave antropocentrica ossia in funzione degli interessi dell'uomo.

Bisogna necessariamente considerare che l'inserimento della vita animale tra i principi fondamentali ha un significato intrinseco che va rimarcato²⁵. L'animale viene implicitamente riconosciuto come essere senziente, «meritevole di una tutela diretta, che non è connessa alle utilità che esso produce rispetto agli interessi umani»²⁶. L'introduzione di questo principio corrisponde a una tipica "revisione costituzionale di bilancio" volta al consolidamento di una evoluzione già intervenuta nell'ordinamento per effetto di altre fonti, attraverso una formalizzazione sul piano costituzionale dei relativi contenuti²⁷. L'introduzione della tutela animale nel terzo comma dell'art. 9, determina dunque la positivizzazione tra i principi fondamentali di uno sviluppo normativo e giurisprudenziale in materia, nonché la stabilizzazione a livello costituzionale degli *standards* di protezione degli animali che non potranno essere modificati in senso peggiorativo.

Un altro elemento di discussione è quello relativo alla riserva di legge che viene prospettata: i modi e le forme della tutela vengono affidate alla legge dello Stato. La statuizione ha suscitato diversi problemi interpretativi.

²³ In tal senso v. R. MONTALDO, *La tutela costituzionale dell'ambiente nellamodifica degli artt. 9 e 41 Cost.: una riforma opportuna e necessaria?*, in «Federalismi Rivista di Diritto Pubblico italiano, comparato, europeo», n. 13, 2022, p. 22, disponibile in [Federalismi.it.](https://www.federalismi.it); cfr. Corte Cost. sent. n. 210/1987, punto 4.2. del Considerato in diritto.

²⁴ Così BIFULCO, cit.

²⁵ In tal senso v. G. PELAGATTI, *La costituzionalizzazione simbolica degli animali nella revisione dell'art. 9*, in «Amministrazione in cammino», 8 Luglio 2022, p. 5, disponibile in [Amministrazioneincammino.luiss.it](https://www.amministrazioneincammino.luiss.it).

²⁶ In tal senso v. PELAGATTI, cit.

²⁷ In generale sul tema, G. SILVESTRI, *Spunti di riflessione sulla tipologia e sui limiti della revisione costituzionale*, in *Studi in onore di P. Biscaretti di Ruffia*, t. II, Giuffrè, Milano, 1987, p. 1187 ss.

Per molti, infatti, si è trattato di una riserva che non ha ad oggetto un ambito materiale (la protezione della vita animale), ma soltanto le linee essenziali che ne devono informare la disciplina. In tale prospettiva la riserva di legge si configura come una norma sulla competenza, che però ha una collocazione autonoma rispetto a quella tradizionale.

Il riferimento soggettivo alla Repubblica nell'art. 9 è generalmente inteso da dottrina e giurisprudenza come comprendente: «ogni soggetto pubblico (...) nella misura e nei limiti ammessi dal proprio ambito di competenza (...) – dunque inteso nel senso di Stato-ordinamento»²⁸.

Assumendo una prospettiva maggiormente finalistica, il ruolo della riserva in questione potrebbe essere quello di attribuire alla competenza legislativa dello Stato la determinazione degli *standards* minimi di protezione animale che vincolano l'esercizio delle competenze regionale, senza escluderle però in senso migliorativo.

In questo modo, sembra dare veste unitaria a competenze che sono già ad esso riconosciute, sia in via esclusiva (nel caso della “tutela dell'ambiente e dell'ecosistema” – art. 117, 2° comma, lett.s), sia tra le materie di legislazione concorrente – la tutela della salute, art. 117, 3° comma, cui è ascrivibile l'assistenza e la polizia veterinaria.

Nonostante la valenza compromissoria della disposizione adottata, l'introduzione di un riferimento esplicito alla dimensione faunistica esplica la sua utilità nel costituire un parametro nel giudizio costituzionale e ordinario²⁹.

Inoltre, il periodo relativo alla tutela degli animali deve leggersi in combinato disposto con l'art. 3 della l. cost 1/2022 (*Clausola di salvaguardia*) con cui si traccia un confine all'estensione della legge dello Stato, che non dovrà invadere le competenze legislative riconosciute dai diversi statuti delle Regioni a statuto speciale e province autonome di Trento e Bolzano.

In questo senso, la disposizione che introduce tra i principi fondamentali la tutela degli animali può essere riguardata come una costituzionalizzazione simbolica: «Attraverso di essa, l'assunzione nel testo costituzionale della tutela animale trascende il “senso proprio delle parole”. Trasmutando in un “valore” che informa il tessuto costituzionale, la protezione della vita dell'”essere senziente” viene allontanata dal senso proprio del testo costituzionale e trasferita su un piano concettuale ove la sua concreta portata

²⁸ F. MERUSI, *Articolo 9*, in *Commentario della Costituzione* (a cura di G. BRANCA, A. PIZZORUSSO), vol. I, Zanichelli, Bologna 1975, p. 475.

²⁹ G. SANTINI, *Costituzione e ambiente: la riforma degli artt. 9 e 41 Cost.*, in «Forum di Quaderni Costituzionali Rassegna», n. 2, 2021, p. 12, disponibile in Forumcostituzionale.it.

verrà dagli interpreti individuata attraverso l'interpolazione con altri riferimenti valoriali fondati su diversi enunciati costituzionali, in una reciproca ponderazione in termini di compatibilità e ragionevolezza»³⁰.

3.4. *Anche nell'interesse delle future generazioni*

Nel nuovo testo dell'articolo 9, viene stabilito un collegamento esplicito tra la tutela dell'ambiente, della biodiversità e degli ecosistemi e "l'interesse delle future generazioni". L'introduzione di tale espressione nel testo della Carta rappresenta un aspetto particolarmente suggestivo per una molteplicità di ragioni, a partire dalla circostanza per cui la prospettiva intergenerazionale diviene per la prima volta oggetto di esplicita menzione in Costituzione e, per di più, all'interno dei principi fondamentali.

Tale novità, non è stata esentata da critiche incentrate principalmente su: la non innovatività e non necessarietà del tema delle future generazioni; la mancata inclusione del principio dello sviluppo sostenibile; il non assurgere a parametro di legittimità sostanziale.

Vero è che, tale tema non può considerarsi inedito nel dibattito interpretativo, tuttavia, parte della dottrina ha individuato diversi aspetti positivi derivanti da questa introduzione con riferimento alla tematica ambientale.

Si è sostenuto infatti che l'inserimento della proiezione intergenerazionale abbia determinato un arricchimento del bilanciamento. Sarebbe indubbio infatti, secondo alcuni³¹, che la prospettiva adottata dal legislatore sia di tipo antropocentrico: l'articolo 9 tutela l'ambiente in sé e per sé, e soltanto in caso di conflitto tra interessi umani e naturali, dovranno prevalere i primi.

In questo senso, gli interessi delle future generazioni aumentano il grado di complessità del bilanciamento da operare in materia ambientale: l'interesse della generazione presente non prevarrà necessariamente ed in automatico sugli interessi umani di chi ancora deve venire ad esistenza. Sempre per Bifulco, la mancata introduzione dello sviluppo sostenibile ha costituito una scelta opportuna: tale principio è esposto a un precoce invecchiamento, sebbene sia stato canonizzato all'interno di una serie di importanti documenti internazionali e sovranazionali più o meno vincolanti, è oggetto di molteplici critiche che ne sottolineano il valore di mera clausola di stile, inidonea a dotarsi di efficacia operativa e concreta. Con la costituzionalizzazione delle generazioni future si recupera invece implicitamente tutto l'*acquis* relativo alla sostenibilità, implementandolo con nuove considerazioni.

³⁰ Così PELAGATTI, cit.

³¹ In tal senso v. BIFULCO, cit.

Inoltre, inserendo una nuova dimensione temporale nel testo costituzionale si compie un allineamento con il costituzionalismo contemporaneo che si propone di guardare al futuro come “dimensione che impone responsabilità già nel presente”³². La potenzialità innovativa dell’equità intergenerazionale è apprezzabile grazie alla corretta formulazione che ne è stata data nell’articolo 9. La congiunzione “anche” lega riferimenti oggettivi e soggettivi: prima dell’*anche* si parla di tutela dell’ambiente, della biodiversità e degli ecosistemi con implicito riferimento agli interessi delle generazioni presenti; dopo l’*anche* invece, si parla espressamente dell’interesse delle generazioni future, ma è pacifico che permangano i riferimenti oggettivi all’azione di tutela dell’ambiente. Pertanto, il legislatore non ha adottato una prospettiva esclusivamente antropocentrica, prediligendo invece un approccio in cui coesistono tanto concezioni antropocentriche, quanto concezioni ecocentriche.

Secondo questo orientamento, è impossibile ritenere che la formalizzazione dell’inciso di cui si discute costituisca una mera ricognizione dell’ontologica proiezione intergenerazionale delle politiche ambientali. Difatti, secondo questo autore³³, l’interesse delle future generazioni assurge al rango di parametro sostanziale di legittimità costituzionale: giungendo a: «conformare, con un vincolo giuridico, le scelte degli organi titolari della potestà normativa, imponendo istruttorie, ponderazioni e bilanciamenti specificamente orientati a considerare gli effetti di lungo periodo di quelle scelte e rendendo queste ultime, al tempo stesso, misurabili e valutabili nella sede di un sindacato giudiziale di ragionevolezza non più limitato alla sola “non manifesta irragionevolezza” (o “arbitrarietà”), bensì pienamente realizzabile applicando i ben più stringenti test di idoneità, necessità e proporzionalità in senso stretto delle misure scrutinate»³⁴.

Si sottolinea come³⁵ con la l. cost 1/2022, la sensibilità ambientalistica sia divenuta un imperativo di rilievo costituzionale, proiettato a tutelare anche la società futura in modo tale che l’ambiente non risulti compromesso, oppure risulti auspicabilmente migliorato.

Secondo Arconzo³⁶, esiste una stretta interconnessione tra il concetto

³² Espressione usata da BIFULCO, cit.

³³ Vedi CECCHETTI, cit.

³⁴ Cfr. CECCHETTI, cit.

³⁵ In tal senso v. G. AMOROSO, *L’interesse delle future generazioni come nuovo parametro costituzionale*, in «Rivista del Diritto della Sicurezza Sociale», n. 3, 2022, disponibile in Rivisteweb.it.

³⁶ In tal senso v. G. ARCONZO, cit.

di solidarietà intergenerazionale e lo sviluppo sostenibile: «garantire la conservazione delle risorse ambientali per le generazioni future significa di fatto accogliere la prospettiva dello sviluppo sostenibile».

Nel testo approvato della l. cost. 1/2022 non compare espressamente il riferimento alla promozione dello sviluppo sostenibile che era invece presente in alcuni disegni legge³⁷. Nonostante ciò, sembra comunque possibile affermare che il nuovo testo dell'art. 9 della Costituzione riconosca, a livello costituzionale la necessità dello sviluppo sostenibile: la mancata configurazione dell'ambiente come diritto e la conseguente qualificazione della tutela dello stesso alla stregua di un dovere, anche in ottica di equità intergenerazionale, sembra deporre a favore di tale riconoscimento.

La dottrina maggioritaria italiana ritiene necessario accogliere una prospettiva antropocentrica che non sia orientata allo sfruttamento delle risorse ambientali, ma in quella della necessità di preservare l'equilibrio ambientale: l'incontrovertibile centralità dell'uomo, quale elemento integrante dell'ambiente in cui vive³⁸, lo renderebbe responsabile di conservare l'ambiente stesso, considerando la sostenibilità del consumo di risorse ambientali.

Da questo punto di vista, allora, la prospettiva intergenerazionale non fa che confermare questa, che potrebbe essere definita una “visione antropocentrica sostenibile”: il dovere di salvaguardare e tutelare l'ambiente, comporta degli innegabili sacrifici (si pensi ad esempio al risparmio di risorse o all'adozione di stili di vita nuovi), e vantaggi probabilmente non immediati per l'uomo di oggi, ma dovrebbe produrre benefici importanti per chi in quell'ambiente vivrà tra anni. Ne discende che nell'affermare il dovere di tutelare l'ambiente, la biodiversità e gli ecosistemi «anche nell'interesse delle future generazioni» la Costituzione fa sua la logica dello sviluppo sostenibile³⁹, le esigenze di chi vive il presente non devono compromettere la capacità delle generazioni future di soddisfare i propri bisogni.

³⁷Si tratta dei ddl. n. 938 (sen. Colina), n. 1203 (sen. Perilli) e n. 163 (sen. Bonino): in proposito si vedano le osservazioni di M. D'Amico, Commissione Affari Costituzionali.

³⁸ Secondo B. CARAVITA, *Diritto dell'ambiente*, Il Mulino, Bologna, 2005: l'equilibrio ecologico non può essere quello di «ambienti irrealisticamente naturali, ma quello delle situazioni concrete dove l'uomo e gli esseri viventi operano e così come lo hanno nei secoli e nei millenni strutturato», p. 33.

³⁹ In dottrina si è sostenuto che sarebbe stato comunque preferibile inserire esplicitamente il riferimento allo sviluppo sostenibile: cfr. L. BARTOLUCCI, *Il più recente cammino delle generazioni future nel diritto costituzionale*, in «Rivista Aic», n. 4, 2021, disponibile in OsservatorioAIC.it.

Ulteriori orientamenti dottrinali⁴⁰, sostengono la non innovatività del riferimento alle generazioni future rispetto alla giurisprudenza costituzionale sviluppatasi⁴¹ e al lessico impiegato dalla nostra Costituzione. Infatti, come noto, in occasione della revisione nel 2012 degli artt. 81 e 97 della Carta, il legislatore costituzionale introdusse opportuni richiami al concetto di sostenibilità: oggi, quello della sostenibilità del debito pubblico è un principio che risponde, tra l'altro, all'esigenza di proteggere le future generazioni rispetto all'accumulo di strabordanti posizioni debitorie che come tali finirebbero per limitare la stessa capacità di determinazione democratica⁴². In

⁴⁰ In tal senso v. D. PORENA, «Anche nell'interesse delle generazioni future». Il problema dei rapporti intergenerazionali all'indomani della revisione dell'art. 9 della Costituzione, in «Federalismi rivista di Diritto Pubblico italiano, comparato e europeo», n. 15, 2022, disponibile in Federalismi.it.

⁴¹ Cfr., in particolare, Corte cost., sent. n. 88/2014, dove la Corte ha affermato che l'attuazione del principio della sostenibilità del debito pubblico «implica una responsabilità che, in attuazione di quelli «fondanti» di solidarietà e di eguaglianza, non è solo delle istituzioni ma anche di ciascun cittadino nei confronti degli altri, ivi compresi quelli delle generazioni future». Più di recente, la Corte costituzionale (sent. n. 18/2019) ha osservato che «l'equità intergenerazionale comporta, [...] la necessità di non gravare in modo sproporzionato sulle opportunità di crescita delle generazioni future, garantendo loro risorse sufficienti per un equilibrato sviluppo. È evidente che, nel caso della norma in esame, l'indebitamento e il deficit strutturale operano simbioticamente a favore di un pernicioso allargamento della spesa corrente. E, d'altronde, la regola aurea contenuta nell'art. 119, sesto comma, Cost. dimostra come l'indebitamento debba essere finalizzato e riservato unicamente agli investimenti in modo da determinare un tendenziale equilibrio tra la dimensione dei suoi costi e i benefici recati nel tempo alle collettività amministrative». Con la sent. 115/2020, la Corte costituzionale ha posto in luce che il perimetro costituzionale disegnato dalle disposizioni scrutinate «consiste nella funzionalità della procedura a ridurre il deficit fino ad azzerarlo nel tempo prescritto. Ciò mediante la scansione del percorso attraverso i risultati conseguiti nei singoli esercizi attinenti al piano e la definizione di una proporzione accettabile dei sacrifici imposti alle future generazioni di amministrati affinché l'oneroso rientro dal disavanzo sia comunque compensato dal traguardo dell'equilibrio, presupposto necessario per la sana amministrazione». Ancora, con la sent. 228/2021, la Corte ha evidenziato che «la dichiarata connotazione dei domini collettivi come «comproprietà intergenerazionale» (art. 1, comma 1, lettera c, della legge n. 168 del 2017) mostra una chiara proiezione diacronica affinché l'ambiente e il paesaggio siano garantiti anche alle future generazioni»

⁴² Come sottolineato dal *Bundesverfassungsgericht* nel settembre 2012, a proposito della legittimità dei vincoli costituzionali posti alla decisione di bilancio: «il fatto che i parlamenti si autovincolino (...) può essere necessario nell'interesse alla conservazione a lungo termine della capacità di determinazione democratica (...) se è vero che un vincolo di questo genere

virtù di tali considerazioni, sembra che il tema delle future generazioni si iscriva all'interno di un coerente percorso evolutivo attraversato nel tempo dai diversi ordinamenti.

Tuttavia, tale introduzione sembra essere accompagnata per molti da una serie di criticità di ordine sostanziale/concettuale e generale: è necessario chiedersi *chi* risulta tutelato dalla norma, *in cosa* ed entro quali limiti. La risposta maggiormente plausibile sembrerebbe quella di ancorare la proiezione intergenerazionale alla tutela dei diritti fondamentali: tale categoria sembrerebbe essere in grado di risolvere la gran parte delle contraddizioni derivanti dalla non-identità delle generazioni future poiché è legata a una concezione tendenzialmente astratta dell'uomo e che prescinde, come tale, dalle condizioni di contesto nelle quali egli svolge la sua personalità⁴³.

Sebbene le future generazioni potrebbero concepire diversamente il concetto di benessere o non desiderare più gli stili di vita di oggi, non arriveranno addirittura a volersi privare di valori fondamentali primari come la dignità o le libertà individuali. La responsabilità di ciascuna generazione nei confronti dell'altra, in conclusione, non sembra poi potersi spingere oltre l'impegno che alla generazione successiva siano assicurate chances di vita non inferiori a quelle godute da quella precedente: «starà poi a ciascuna generazione il decidere se e come godere delle opportunità lasciate aperte da chi l'ha preceduta»⁴⁴.

Le considerazioni di cui sopra, esprimenti un atteggiamento cautelativo dinanzi a una formulazione dai confini esegetici ancora da dimostrare, sono controbilanciate da osservazioni valorizzanti la coerenza e l'appropriatezza dell'inciso.

Se da un lato il richiamo alle future generazioni risulta essere connotato da un elevato tasso di genericità ed ampiezza, dall'altro riteniamo che non possa essere sottovalutato l'impatto che tale previsione può assolvere sia sul piano legislativo, quanto su quello giurisdizionale: come il legislatore è tenuto oggi a considerare le ricadute intergenerazionali delle future scelte ambientali, allo stesso modo il giudice – in specie costituzionale – si vede arricchito di un nuovo parametro nell'esercizio del proprio sindacato⁴⁵.

può anche limitare i margini di manovra nel presente, allo stesso tempo può essere funzionale alla loro preservazione per il futuro».

⁴³ Così PORENA, cit.

⁴⁴ Così PORENA, cit.

⁴⁵ In tal senso v. F. SANCHINI, *La riforma costituzionale in materia di tutela dell'ambiente tra dimensione intergenerazionale e mutamenti della costituzione economica*, in «Osservatorio sulle fonti»,

4. Conclusioni

La legge costituzionale 1/2022, si inserisce in un contesto in cui la necessità di provvedere in maniera più organica ed uniforme alla tutela ambientale era già stata affermata da lungo tempo dalla Corte costituzionale che variamente ne ha: riconosciuto il valore costituzionale, ha evidenziato la necessità di promuovere lo sviluppo sostenibile ma anche la dimensione intergenerazionale. Alla luce di quanto sino ad ora analizzato, il principale intento che ha condotto la revisione degli articoli 9 e 41 Cost. appare riconducibile alla finalità di iscrivere nel testo della Costituzione le acquisizioni in materia di tutela ambientale maturate nell'ordinamento e di consolidare il diritto giurisprudenziale vigente in materia. L'inserimento di specifiche previsioni volte al consolidamento della tutela ambientale sia all'interno dei principi fondamentali sia all'interno della c.d. Costituzione economica, lungi dall'essere meramente simbolica, evidenzia la necessità di una tutela peculiare all'interno della Carta costituzionale, e auspicabilmente rappresentano un punto di partenza per indirizzare programmaticamente le pubbliche istituzioni.

Le modifiche apportate ci inducono a cambiare la lente da cui guardare l'ambiente, considerandolo quale valore primario e assoluto e dunque auspicabilmente arrivare a: conformare l'adozione di misure legislative di tutela ambientale all'ottica dello sviluppo sostenibile; costituire un parametro di legittimità costituzionale che consentirà al Giudice costituzionale di dare preminenza alla tutela dell'ambiente sulla scia di quanto avvenuto in altre Corti europee.

Bibliografia

- AMOROSO G., *L'interesse delle future generazioni come nuovo parametro costituzionale*, in «Rivista del Diritto della Sicurezza Sociale», 3, 2022.
- ARCONZO G., *La tutela dei beni ambientali nella prospettiva intergenerazionale: il rilievo costituzionale dello sviluppo sostenibile alla luce della riforma degli articoli 9 e 41 della Costituzione*, in *Rivista Il diritto dell'economia*, fascicolo n. 1/2022. Disponibile in <www.airunimi.it>.
- BARTOLUCCI L., *Il più recente cammino delle generazioni future nel diritto costituzionale*, in *Osservatorio costituzionale*, fascicolo n. 4/2021. Disponibile in <www.osservatorioAIC.it>.
- BIFULCO R., *Primissime riflessioni intorno alla l. cost. 1/2022 in materia di tutela dell'ambiente*, in *Federalismi.it*, fascicolo n. 11/2022. Disponibile in <www.federalismi.it>.
- CARAVITA B., *Diritto dell'ambiente*. Il Mulino, 2005.
- CECCHETTI M., *La revisione degli articoli 9 e 41 della Costituzione e il valore costituzionale dell'ambiente: tra rischi scongiurati, qualche virtuosità (anche) innovativa e molte lacune*, in *Riv. Forum di Quaderni Costituzionali*, 3, 2021. Disponibile in <www.forumcostituzionale.it>.
- CONTI G.L., *Note minime sulla sopravvivenza dei valori ambientali alla loro costituzionalizzazione*, *Osservatorio sulle fonti*, 2, 2022. Disponibile in <www.osservatoriosullefonti.it>.
- DE FIORES C., *Le insidie di una revisione pleonastica. Brevi note su ambiente e Costituzione*, in *Costituzionalismo.it*, 3, 2021. Disponibile in <www.costituzionalismo.it>.
- DE PETRIS L., *Relazione illustrativa al disegno di legge A.S. n. 1203*. Disponibile in <<https://www.senato.it>>.
- DI PLINIO G., *L'insostenibile evanescenza della costituzionalizzazione dell'ambiente*, in *Federalismi.it*, n.16/2021.
- Dossier Camera dei Deputati, 23 giugno 2021, *Modifiche agli articoli 9 e 41 della Costituzione in materia di tutela dell'ambiente*, in <www.documentidellacamera.it>.
- FROSINI T.E., *La Costituzione in senso ambientale. Una critica*, in «Riv. Federalismi», n. 16/2021.
- MERUSI F., *Articolo 9*, in *Commentario alla Costituzione*, a cura di Branca G., Pizzorusso A.). Zanichelli, 1975.
- MONTALDO R., *La tutela costituzionale dell'ambiente nella modifica degli artt. 9 e 41 Cost.: una riforma opportuna e necessaria*, in *Federalismi.it*, n. 13/2022.
- PELAGATTI G., *La costituzionalizzazione simbolica degli animali nella revisione dell'art. 9*, in *Osservatorio sulle fonti*, n. 2/2022.
- PERILLI A., *Relazione illustrativa al disegno di legge costituzionale A.S. n. 1203*, disponibile in <www.senato.it>.

PORENA D., «*Anche nell'interesse delle generazioni future*». *Il problema dei rapporti intergenerazionali all'indomani della revisione dell'art. 9 della Costituzione*, in *Federalismi.it*, n. 15/2022.

SANCHINI F., in *La riforma costituzionale in materia di tutela dell'ambiente tra dimensione intergenerazionale e mutamenti della costituzione economica*, in *Osservatorio sulle fonti*, n. 3/2022.

SANTINI G., *Costituzione e ambiente: la riforma degli artt. 9 e 41 Cost.*, in *Forum di Quaderni Costituzionali*, n. 2/2021.

SILVESTRI G., *Spunti di riflessione sulla tipologia e sui limiti della revisione costituzionale*, in *Studi in onore di P. Biscaretti di Ruffia*, II.

CLAUDIA LORENZONI

*Essere sé stessi: riflettere sugli stereotipi di genere a scuola.
Progetto Yesterday-Today-Tomorrow gender equity*

ABSTRACT

I pregiudizi e gli stereotipi, in particolare quelli di genere, sono ancora molto presenti nella vita di tutti i giorni e per questo è necessario favorire la decostruzione di stereotipi e pregiudizi sin dalle età precoci. La scuola può favorire pratiche antidiscriminatorie e deve permettere ad ognuna ed ognuno di sviluppare una propria identità in totale libertà. La ricerca descritta è parte di un percorso educativo-didattico che ha avuto come finalità il sensibilizzare ai diritti fondamentali di tutti e tutte, proponendo attività mirate a favorire l'educazione al rispetto delle differenze e mirate alla prevenzione delle discriminazioni di genere. Questa ricerca fa parte del progetto Yesterday-Today-Tomorrow, nato dalla collaborazione tra l'Università Roma Tre e l'artista Bryan McCormack¹.

Prejudices and stereotypes, especially those related to gender, are still highly prevalent in everyday life and for this reason, it's necessary to promote the deconstruction of stereotypes and prejudices from early ages. Schools can promote antidiscriminatory practices and should allow everyone to develop their own identity freely. The described research is part of an educational program aimed at raising awareness of the fundamental rights of all individuals, proposing activities structured to promote equity and respect for differences and aimed at preventing gender discrimination. This research is part of the Yesterday-Today-Tomorrow project, born from collaboration between the University Roma Tre and the artist Bryan McCormack.

PAROLE CHIAVE: stereotipi; pregiudizi; genere; scuola; sensibilizzazione.

KEYWORDS: stereotypes; prejudices; gender; school; awareness-raising.

¹ Ringrazio le professoresse Paola Perucchini e Fridanna Maricchiolo per aver reso possibile questa ricerca e la diffusione del progetto YTT. Ringrazio Sara Gabrielli per l'aiuto e il supporto nella stesura di questo capitolo.

1. Stereotipi e pregiudizi di genere

Gli stereotipi sono una generalizzazione fatta su un gruppo di persone, in cui caratteristiche identiche vengono attribuite a tutti i membri del gruppo, senza tener conto delle variazioni tra di essi (Aronson *et al.* 2010). Clemente e Danieli (2020) definiscono gli stereotipi di genere delle raffigurazioni socialmente diffuse dei tratti psicologici e comportamentali ritenuti propri di uomini e donne.

Abbatecola e Stagi (2017) definiscono gli stereotipi di genere come una delle basi culturali su cui si innestano i processi di discriminazione della donna; costituiscono una forma di difesa di un mondo complesso, dettano le regole e definiscono come le donne e gli uomini sono (o dovrebbero essere), giustificandone comportamenti e credenze. Gli stereotipi assicurano il proseguimento dell'ordine e della gerarchia di genere, proteggendo un ordine delimitato da disuguaglianze e squilibri di potere e giustificando come naturali, corretti, alcuni ruoli e modelli di femminilità e maschilità; costituiscono inoltre il mezzo determinante di un processo di semplificazione e ancoraggio dell'ordine sociale. Gli stereotipi di genere ci raccontano come crediamo che il mondo sia, trasformandosi poi in prescrizioni di come esso dovrebbe essere (Abbatecola e Stagi, 2017).

Il rapporto tra la mente umana e la realtà, che ci induce a definire gli stereotipi come degli atteggiamenti che vengono perseguiti dalla cultura del gruppo di appartenenza e che vengono acquisiti dalle persone per comprendere meglio la realtà (Aionane, 2016). La conseguenza di tale rapporto tra mente umane e realtà ci fa capire che ogni gruppo è guidato da determinate credenze, che influiscono sulla dicotomia *outgroup* e *ingroup*. Per *outgroup* si intende un gruppo costituito da persone con le quali non ci si identifica, aventi caratteristiche e appartenenze diverse. Invece, con *ingroup* ci si riferisce al proprio gruppo sociale, con i cui membri si condividono caratteristiche simili, verso il quale si ha un sentimento di identificazione. L'appartenenza ad uno dei due gruppi viene stabilita da elementi definiti "simili" distinguendoli da tutto ciò che è al di fuori e quindi "diverso" (Aronson *et al.*, 2019).

Il termine pregiudizio viene dal latino e significa sentenza anticipata. Indica un giudizio valoriale che viene formulato prima dell'esperienza ed è espresso in assenza di dati oggettivi; si riferisce a specifici gruppi sociali e solitamente è sfavorevole (Mazzara, 1997). I pregiudizi di genere sono quelle convinzioni dell'immaginario comune che riguardano l'esistenza di divisioni dei ruoli in base al genere e che prevedono modi differenti di costruire la propria identità, carriera e posto nel mondo, tra uomini e donne

(Brown e Pehrson, 2023).

Mazzara (1997) afferma che i pregiudizi e gli stereotipi di genere sono quelli che, più comunemente, penalizzano e discriminano le donne rispetto agli uomini. Nella società moderna, sebbene non siano ammesse e siano oggetto di battaglie secolari per l'uguaglianza, tali disuguaglianze sono presenti. Ancora oggi il primo dato rilevante riguardo queste disparità è quello dell'occupazione: «la percentuale di donne occupate è più bassa di quella degli uomini; esse sono distribuite in un numero più ridotto di professioni [...]; la loro presenza è ancora marginale nella vita pubblica e nelle posizioni di alta responsabilità» (Mazzara, 1997, p.19).

Consultando l'ISTAT possiamo riscontrare, con i numeri e le percentuali, la presenza più recente degli stereotipi di genere a livello nazionale. La ricerca ISTAT del 2019 sugli stereotipi sui ruoli di genere condotta sulla popolazione italiana nel 2018, era emerso che gli stereotipi di genere più comuni sono: “per l'uomo è più importante avere successo nel lavoro rispetto alla donna” con il 32,5% di consenso, “Gli uomini sono meno adatti ad occuparsi delle faccende domestiche” con il 31,5%, “soprattutto l'uomo provvede alla necessità economiche della famiglia” con il 27,9%, “in condizioni di scarsità di lavoro, i datori di lavoro dovrebbero dare la precedenza agli uomini rispetto alle donne” con il 16,1%, ed “è l'uomo che deve prendere le decisioni più importanti riguardanti la famiglia” con l'8,8%. Per quanto riguarda l'occupazione, il 67,7% della popolazione ritiene che “per una donna le responsabilità familiari sono un ostacolo per l'accesso alla posizione di dirigente”. Nonostante ciò, dai dati emerge che l'80,3% dei partecipanti si dichiara poco o niente d'accorso con l'affermazione “gli uomini sono dirigenti migliori delle donne” e il 67,1% è d'accordo con l'affermazione “le donne che ricoprono cariche pubbliche dovrebbero essere più numerose rispetto a quante sono oggi” (ISTAT, 2019).

2. Pregiudizi e stereotipi: quando si formano nei bambini

In funzione del nostro sesso biologico dalla nascita ci vengono trasmesse le aspettative associate al nostro sesso dalla cultura e dalla società in cui siamo immersi. Attraverso questo processo bambini e bambine apprendono quali aspettative la società ha su di loro, e quali sono i limiti da non superare, interiorizzando le norme convenzionalmente accettate su cosa è “naturale” fare e su come essere in base al nostro sesso biologico. Questo inevitabilmente incide su molteplici aspetti della nostra vita e sulla nostra identità (Abbatecola e Stagi, 2017).

Già a partire dai 2-3 anni compaiono, nei bambini e nelle bambine, le associazioni stereotipiche legate alle capacità di identificazione sessuale. I livelli di conoscenze stereotipiche toccano i massimi livelli all'età di circa sette anni e intorno ai dieci anni gli stereotipi e le credenze ad essi associate iniziano ad ammorbidirsi e acquisiscono una maggiore flessibilità (Signorella *et al.*, 1993). Secondo Berger e colleghi (2016, p. 53):

Stereotipi e pregiudizi influenzano profondamente la sicurezza, la salute mentale e il benessere delle persone in generale e dei bambini in particolare. Le conseguenze negative di stereotipi e pregiudizi su bambini e giovani includono scarso rendimento scolastico, bassa autostima, problemi di salute e comportamentali, difficoltà nelle relazioni interpersonali, esclusione sociale e, a causa di questi, la crescita socio-emotiva risulta essere generalmente compromessa.

Nel processo di sviluppo e costruzione del sé, il bambino arriva all'acquisizione della propria identità, che si distingue tra *identità personale* e *identità sociale*. La prima comprende tutte le qualità individuali che distinguono una persona dall'altra; la seconda si riferisce all'appartenenza a gruppi sociali che permette agli membri di un gruppo di distinguersi da altri gruppi di persone (Schaffer, 2005).

L'identità sociale è influenzata da determinati fattori che riguardano la creazione di un gruppo di appartenenza e dai conseguenti giudizi subiti o messi in atto. Aronson e colleghi (2019) definiscono l'ingroup bias come un meccanismo che attiva negli individui sentimenti positivi nei confronti degli appartenenti al proprio gruppo sociale e sentimenti negativi nei confronti dell'outgroup. Anche l'omogeneità dell'outgroup favorisce la formazione di stereotipi e pregiudizi e la tendenza a percepire gli appartenenti all'outgroup come "tutti uguali" e più omogenei di quanto non lo siano nella realtà (Aronson *et al.*, 2019). Lo sviluppo dell'identità sociale riguarda anche la comparsa dell'idea del gruppo sociale legato al genere che viene definito da fattori psicologici e fattori biologici. Fin da subito, i bambini e le bambine sono in grado di classificare gli altri secondo questo criterio, ma soltanto dopo la prima infanzia raggiungono la conoscenza delle implicazioni che concernono il concetto di genere (Schaffer, 2005).

Dagli studi di Yee e Brown (1994), effettuati su gruppi di bambini e bambine di tre, sette e nove anni, è emerso che la differenziazione di genere dimostra notevole rilevanza nelle tre età esaminate e che già dai tre anni i bambini e le bambine utilizzano le categorie di genere per classificare gli stimoli sociali esprimendo giudizi positivi maggiormente per i membri della categoria di appartenenza.

2.1. *Agenti di socializzazione: la scuola*

Secondo Belotti la primissima infanzia rimane per molti di noi una zona oscura: non ne abbiamo ricordi ma sono gli anni fondamentali per la costruzione dell'identità di ogni individuo. In questa fase iniziale della vita interiorizziamo quelli che sono i caratteri ritenuti peculiari maschili o femminili. Gli stereotipi di genere possono essere acquisiti da fonti molto diverse tra loro che contribuiscono a veicolare norme e credenze che sono il prodotto di un determinato contesto sociale, storico e culturale (Belotti, 1973).

Le persone si adeguano agli stereotipi di genere e si confrontano con essi automaticamente nella vita quotidiana tramite la socializzazione di genere, cioè l'apprendimento dei ruoli ritenuti propri dei due generi e delle aspettative sociali che ne sono connesse. Quello della socializzazione di genere è un processo precoce che spesso passa inosservato e avviene mediante le principali agenzie di socializzazione (Clemente e Danieli, 2020). Gli stereotipi e le credenze delle persone con le quali socializzano i bambini e le bambine non vengono semplicemente trasmessi, bensì, nel processo dinamico di socializzazione, i bambini e le bambine svolgono un ruolo attivo, plasmando ed influenzando le convinzioni tipiche sui comportamenti e sui tratti attribuiti ai diversi generi di appartenenza. I pregiudizi e stereotipi di genere nei bambini e nelle bambine si sviluppano già dalla prima infanzia sulla base degli agenti di socializzazione, tra cui la famiglia, il gruppo dei pari, i giochi e giocattoli, le pubblicità, i cartoni e le favole classiche, e infine, la scuola che ricopre un ruolo particolare. In generale, il contesto familiare risulta essere cruciale per lo sviluppo degli stereotipi durante i momenti di interazione e di conversazione e attraverso i comportamenti osservati, spingendo i bambini e le bambine a conformarsi e promuovendo attività e interessi tipici di genere, come la danza per le femmine e il calcio per i maschi (Galdi *et al.*, 2017).

La scuola è l'ambiente educativo per eccellenza, ricopre un ruolo molto importante nella costruzione identitaria dei bambini e delle bambine. Essa è frequentata da ragazzi e ragazze di tutte le età; quindi, sono anni fondamentali per la formazione dell'individuo. Si tende a pensare la scuola come una realtà omogenea, invece, troviamo tante differenze tra una scuola ed un'altra, ma anche all'interno di una sola scuola. Gli individui all'interno del contesto scolastico si trovano a stringere rapporti orizzontali tra pari e rapporti verticali con gli insegnanti e le insegnanti, con il loro bagaglio di rappresentazioni stereotipizzate acquisite inconsapevolmente nel corso della loro vita. Ci sono diversi elementi che possono concorrere alla riproduzione e consolidamento degli stereotipi di genere: dagli atteggiamenti e

comportamenti dei e delle docenti, al linguaggio e contenuti dei libri di testo, alle attività proposte.

Abbatecola e Stagi (2017, p. 57) affermano:

Spesso le insegnanti e gli insegnanti partecipano a questa riproduzione inconsciamente, attraverso gesti, parole o comportamenti di rinforzo e condizionamenti che trovano un terreno fertile nell'essere già stati percepiti in famiglia.

Insegnanti, educatori ed educatrici hanno relazioni privilegiate con gli alunni e le alunne, con essi hanno interazioni linguistiche e pedagogiche con le quali possono veicolare rappresentazioni di maschile e di femminile influenzando i reciproci rapporti; inconsciamente possono riprodurre stereotipi di genere attraverso rinforzi come parole, gesti e comportamenti che si sedimentano nei bambini e nelle bambine. Essi dovrebbero prestare molta attenzione alle proprie rappresentazioni stereotipate, in quanto rischiano di trasmetterle ai propri allievi ed allieve. Con le parole, con le azioni senza rendersene conto si orientano bambini e bambine verso un'educazione di genere collegata agli stereotipi degli adulti, costruendo gabbie di genere intorno ai/alle bambini/e (Abbatecola e Stagi, 2017).

Biemmi (2010) ritiene che le caratteristiche positive e negative che vengono attribuite dalle e dagli insegnanti ai bambini e alle bambine corrispondono a ciò che socialmente ci aspettiamo dalle femmine e dai maschi. Gli adulti di riferimento sollecitano nei bambini e nelle bambine ciò che la nostra società si aspetta da loro. Emerge un forte legame tra rappresentazioni stereotipate e pratiche educative messe in atto. Spesso le persone adulte, educatori/educatrici e genitori, sono portate a tollerare i comportamenti aggressivi da parte dei bambini, considerandoli normali, facenti parte della natura maschile, ma non riescono a tollerare la rabbia e l'aggressività nelle bambine perché socialmente l'immagine che abbiamo delle femmine è quella che siano più tranquille, più mature, non impulsive come i maschi. Allo stesso tempo il pianto delle bambine è più tollerato, in quanto ritenute più sensibili, fragili ed empatiche; mentre i maschi vengono demonizzati per questo, facendo passare il messaggio che il pianto sia qualcosa di sbagliato, è qualcosa che non appartiene loro (Biemmi, 2010).

3. Riduzione degli stereotipi di genere a scuola

All'interno del sistema educativo si riflette troppo poco sull'influenza che ha la trasmissione dei luoghi comuni attribuiti ai generi. È evidente

come bambini/e già dalla scuola dell'infanzia mettono in scena modelli di femminilità e maschilità che la società considera adeguati. Imparano come vestirsi, come parlare, con cosa possono giocare, come rapportarsi alla cura e all'aggressività (Leonelli, 2011).

La scuola dovrebbe essere la prima agenzia a portare avanti un progetto di presa di coscienza e demolizione degli stereotipi di genere. La scuola ha il compito di offrire ai bambini e alle bambine infiniti orizzonti di possibilità tra cui scegliere; le aule dovrebbero essere posti sicuri in cui i bambini e le bambine possano essere liberi di trovare i propri interessi, svincolati da preconcetti e stereotipi legati al genere biologico. Fondamentale che chi insegna ed educa sia formato su quelli che sono gli stereotipi di genere e quali sono i rischi che essi veicolano. Sarebbe auspicabile un lavoro quotidiano sui propri stereotipi per decostruirli giorno dopo giorno. Infatti, gli stereotipi sono persistenti e difficili da decostruire, ma ciò non è impossibile. I professionisti e le professioniste dell'educazione hanno un ruolo di rilievo nella costruzione di una realtà diversa, orientata al cambiamento (Biemmi, 2010).

Le tematiche di genere e delle pari opportunità spesso vengono affrontate come argomento all'interno di materie o temi transcurricolari, come le scienze sociali, l'educazione civica, l'etica, la storia, le lingue, ma l'indicazione generale dell'Unione Europea prevede che la prospettiva di genere debba filtrare in tutte le materie e le aree; ad oggi essa fa parte anche dalle Linee Guida italiane²:

Il principio di pari opportunità [...] costituisce quindi un principio trasversale che investe l'intera progettazione didattica e organizzativa. Pertanto, l'educazione al rispetto, intesa in tutte le sue accezioni, non ha uno spazio e un tempo definiti, ma è interconnessa ai contenuti di tutte le discipline e al lavoro delle docenti e dei docenti che dovrà essere orientato a un approccio sensibile alle differenze [...]

(Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, 2017, pp. 16-17)

Le Indicazioni Nazionali per il curricolo della scuola dell'infanzia e del primo ciclo di istruzione³, considerano compito della scuola «fornire i supporti adeguati affinché ogni persona sviluppi un'identità consapevole e aperta. La piena attuazione del riconoscimento e della garanzia della libertà e dell'uguaglianza, nel rispetto delle differenze di tutti e dell'identità di ciascuno».

² Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, 2017.

³ DM del 16 novembre 2012, n. 254.

Nel 2017 è stato redatto il *Piano nazionale per l'educazione al rispetto* con cui si promuovono iniziative per diffondere la cultura del rispetto, l'accettazione delle differenze, il superamento dei pregiudizi, coinvolgendo studentesse, studenti, docenti, genitori e le Linee Guida Nazionali.

Il *Piano nazionale per l'educazione al rispetto* e il *Piano strategico nazionale contro la violenza sulle donne* hanno individuato nel Programma Operativo Nazionale (PON) "Per la scuola: competenze e ambienti per lo sviluppo 2014-2020" uno strumento di sostegno alla progettualità nelle scuole per la promozione della parità tra i sessi e la lotta alle discriminazioni. All'interno del PON, l'attenzione per il rispetto della donna e le differenze di genere costituisce uno dei temi strategici: il Programma interviene sia con azioni positive, indirizzate a target specifici, sia con l'applicazione di un principio di mainstreaming che contempli l'integrazione sistematica delle pari opportunità di genere all'interno di tutti gli interventi. Il tema delle pari opportunità e della non discriminazione investe tutto il percorso di attuazione del Programma, dalla preparazione alla realizzazione delle attività, al monitoraggio e alla valutazione degli interventi realizzati dalle scuole (Bagattini, Calzone, Pedani, 2019).

4. Il Progetto Yesterday-Today-Tomorrow

L'artista irlandese Bryan McCormack nel 2016 ha avviato un progetto di arte concettuale, dal quale nasce l'associazione "Yesterday-Today-Tomorrow" (YTT). Con il tempo questa è diventata un'organizzazione non-profit internazionale che ha l'obiettivo di dar voce ai migranti attraverso un linguaggio visivo, creando un database virtuale composto da migliaia di "voci-visive", espresse in forma di disegno (Gabrielli *et al.*, 2019; 2022). Servendosi del linguaggio visivo come modalità d'intervento, è stata messa a punto il modello educativo-formativo YTT che assume come presupposto teorico la psicologia sociale, in particolare la teoria del contatto di Allport (1954), e si propone di promuovere i concetti di identità, riconoscimento e valorizzazione delle differenze culturali ed etniche e la comprensione sociale, per mezzo dell'attivazione dell'empatia emotiva/cognitiva e dell'assunzione di prospettiva (Gabrielli *et al.*, 2019; 2022).

In collaborazione con l'Università Roma Tre è nato un percorso educativo-didattico rivolto alle scuole primarie, per l'importanza del ruolo che svolge il contesto scolastico nella sensibilizzazione e nella riduzione di pregiudizi e stereotipi. Il progetto educativo utilizza le strategie più efficaci come il contatto, l'empatia e il *perspective taking* (Gabrielli *et al.*, 2019) attra-

verso la strutturazione di attività ed incontri volti al confronto e al rispetto delle idee altrui, con l'utilizzo di metodologie didattiche come il *brainstorming*, il *circle time* e il *cooperative learning*.

A partire dall'anno scolastico 2021-2022 è stato progettato un percorso educativo-didattico riguardante la tematica della disparità di genere attraverso la promozione dell'approccio basato sull'equità di genere e la sensibilizzazione agli stereotipi e ai pregiudizi legati al genere, considerando che "i bambini e le bambine possono ancora essere salvati dagli stereotipi, più tempestivamente si interviene e meglio è" (Caione, 2017, p. 22).

La finalità del percorso è di sensibilizzare ai diritti fondamentali di tutti e tutte, proponendo attività mirate a favorire l'educazione al rispetto delle differenze e mirate alla prevenzione delle discriminazioni di genere. Mira anche a integrare il profilo di competenze con lo sviluppo delle competenze emotivo-relazionali.

L'idea di progetto segue alcuni obiettivi specifici che sono:

- Conoscere e approfondire le discriminazioni di genere;
- Promuovere il rispetto delle altre persone e la parità di tutte/i le/i cittadine/i;
- Promuovere conoscenze e competenze ematiche e prosociali;
- Acquisire consapevolezza di sé e dell'altro approfondendo il concetto di identità, cittadinanza e inclusione.

Nell'ambito del lavoro del gruppo di ricerca e del più ampio progetto YTT, obiettivo della ricerca qui presentata è di analizzare gli stereotipi di genere espressi dai bambini all'inizio e alla fine del percorso educativo-didattico, per verificare se questo li ha modificati. La ricerca ha coinvolto una classe IV primaria in una città in provincia di Latina, composta da 23 bambini/e, 10 maschi e 13 femmine; tra i 9 e i 10 anni.

Il percorso educativo è stato suddiviso in sette nuclei tematici, per ognuno dei quali è stato previsto uno o più incontri, per un totale di venti ore complessive. Ai fini delle analisi, saranno considerate le schede utilizzate nelle attività previste nel 1°, nel 2° e nell'ultimo incontro di riflessione finale, la cui attività e obiettivi sono riportati di seguito.

Attività 1 – I disegni di noi stessi

Durante questo incontro viene chiesto ai bambini e le bambine della classe di realizzare due disegni e, successivamente, di compilare una scheda descrittiva di quanto rappresentato per aiutare a sostenere una discussione di gruppo guidata dall'insegnante, prevista nell'incontro successivo. Nei disegni, ciascun bambino e bambina deve rappresentare se stesso nel presente e nel futuro, nelle sue attività di gioco scolastiche o extrascolastiche, anche

in compagnia di eventuali amici o amiche e immaginandosi nel lavoro che lo avrebbe rappresentato appieno da grande.

L'obiettivo di questo nucleo tematico è quello di riconoscere la propria identità personale e sociale, partendo dalle proprie origini e da un'accurata analisi del sé nel presente, guardarsi e riconoscersi in quel preciso momento della propria vita. Invece, immaginarsi "da grande" permette di imparare a proiettarsi nel futuro, prevedere la consapevolezza della propria realizzazione personale.

A ciascuno studente e studentessa vengono distribuiti due fogli bianchi sui quali eseguire il disegno. Dopo aver ultimato i disegni si procede con la consegna di una scheda esplicativa sulla quale ciascuno descrive che cosa ha disegnato. La spiegazione è guidata da due domande con la funzione di filo conduttore: "Che cosa faccio con i miei amici e con le mie amiche nel presente?" e "Che cosa farò da grande?". La descrizione a parole del disegno realizzato serve agli sperimentatori/trici per avere una descrizione dettagliata del disegno effettuato da ciascun bambino e bambina, ma anche e soprattutto a loro stessi per rendere chiaro quanto rappresentato. In questo modo possono descrivere dettagliatamente entrambi i disegni integrando la narrazione con alcuni particolari difficili da rappresentare o che non emergerebbero dalla rappresentazione grafica come, per esempio le emozioni. A conclusione di questa attività è stato chiesto ad alcuni di loro di descrivere che cosa è stato disegnato.

Attività 2 – I nostri disegni se fossimo altre persone

In questo secondo incontro viene proposta un'attività simile alla precedente: viene richiesto agli alunni ed alunne di "mettersi nei panni" di un bambino o una bambina del genere opposto al proprio; in questo modo i bambini proveranno ad immedesimarsi in una bambina e le bambine in un bambino. Insieme a due fogli bianchi, per disegnare il presente e il futuro, viene dato a ciascun alunno un biglietto con nome, cognome ed età di una bambina in cui immedesimarsi, e a ciascun'alunna un biglietto con nome, cognome ed età di un bambino; le informazioni scritte nei bigliettini sono inventata dall'insegnante e la consegna è apparsa casuale. La richiesta è quella di disegnare il presente e il futuro della persona descritta nel biglietto, cercando di immedesimarsi nelle proprie attività, nei giochi con i compagni appartenenti sia a contesti scolastici che in quelli extrascolastici, e di immaginarsi nel futuro raffigurandosi da grande nel lavoro dei sogni.

Così facendo subentra l'elemento del genere e la riflessione sul fatto che essere un bambino o essere una bambina implichi una modificazione delle aspettative e passioni, sia consapevolmente che inconsapevolmente.

Successivamente viene chiesto a ciascun componente della classe di compilare una scheda per la descrizione di quanto raffigurato, seguendo le comande “Che cosa fa... con i suoi compagni/e?” e “Che cosa farà da grande...?”; questa riflessione scritta permette loro di descrivere nel dettaglio anche aspetti che non sono rappresentabili nel disegno, come le emozioni. La parte successiva dell’incontro prevede un confronto tramite una discussione collettiva riguardo i disegni del primo e del secondo incontro, coinvolgendo tutti i bambini e bambine; far emergere dalle loro descrizioni se alcune attività sono solo per i maschi e altre solo per le femmine, alla conclusione della discussione è importante far venire fuori le differenze di genere tra i disegni di noi stessi e quelli “se fossi un’altra persona” e le differenze nell’essere maschio o femmina.

L’obiettivo di questo nucleo tematico è quello di attivare e conoscere lo stereotipo: partire dal disegno di sé stessi e pensare di immedesimarsi in un bambino/a del sesso opposto al proprio permette, infatti, di far riflettere sulle attività, sia di gioco che lavorative, stereotipate nella cultura moderna comportando l’emergere di una differenza evidente nelle rappresentazioni dei disegni tra quelli del genere femminile e quelli del genere maschile. Inoltre, viene richiesta ed attivata la capacità del *perspective taking* per cercare di effettuare il disegno, mettendosi nei panni di un’altra persona; durante il momento di confronto vengono poste delle domande da parte dell’insegnante che guida il dibattito, per esempio, “perché hai scelto questo lavoro per lei/lui?” e per poter rispondere a questa richiesta è necessario essere in grado di entrare in empatia con l’altra persona, cercando di capire e spiegare anche le motivazioni che spingono a fare determinate scelte.

Attività 9 – Riflessione finale

Il nono incontro, ultimo nucleo tematico prevede una verifica finale e le riflessioni riguardo le conoscenze acquisite, attraverso una scheda con le seguenti domande:

- 1) Secondo te maschi e femmine possono fare le stesse attività o lavori?
- 2) Come la società può evitare le ingiustizie che a volte vivono le donne?
- 3) Se assisti a un’ingiustizia nei confronti di una bambina o di una donna cosa puoi fare tu?
- 4) Quali immagini che raffigurano maschi e femmine vorresti vedere nei libri scolastici e nei volantini pubblicitari?
- 5) Che impressione ti ha fatto intervistare tua mamma, nonna o zia?
- 6) Che impressione ti ha fatto intervistare la meccanica?
- 7) Quali emozioni hai provato durante questo progetto?
- 8) Numerare da 1 a 8 le attività del progetto in ordine di preferenza.

9) Pensando al futuro di una bambina come lo immagini?

10) Pensando al futuro di un bambino come lo immagini?

Le domande proposte riguardano gli incontri effettuati durante il progetto e sono principalmente basate sull'espressione di gradimento e sulle emozioni provate durante la partecipazione alle attività che sono state proposte. Al termine della scheda di riflessione si chiede ai bambini e bambine di esprimere le loro opinioni riguardo l'interno progetto.

4.1. *Analisi e risultati*

Per raggiungere l'obiettivo di questo studio sono stati categorizzati i testi prodotti dai bambini e dalle bambine in risposta alle domande delle due schede previste rispettivamente negli incontri 1 e 2 e della scheda di riflessione finale dell'incontro 9. Le due schede iniziali permettono di cogliere la presenza di stereotipi di genere nelle rappresentazioni delle attività che svolgono i bambini nel presente e in come prevedono il loro futuro e quello degli altri. La scheda di riflessione finale, invece, riguarda il gradimento e gli effetti delle attività svolte durante il progetto; vengono prese in esame nello specifico la domanda 9 e 10 per confrontare le tipologie di risposte con quelle delle prime due schede e verificare se il percorso educativo-didattico le ha modificate. Le schede sono state analizzate categorizzando, per similitudine o classi di appartenenza (scuola, hobby, ecc.), i contenuti espressi dagli studenti e dalle studentesse in risposta ad ogni domanda aperta.

Scheda 1 – I disegni di noi stessi

Nel primo incontro successivamente alla realizzazione dei disegni del loro presente e del loro futuro, ogni bambino e bambina ha compilato una scheda contenente due domande, dove dovevano descrivere ciò che avevano disegnato. Le domande erano:

1. Che cosa faccio con i miei amici e le mie amiche nel presente...?

2. Che cosa farò da grande...?

Per svolgere l'analisi ed evidenziare le differenze sono state suddivise le risposte date dai maschi e quelle date dalle femmine. Nella scheda del presente dei maschi troviamo: 7 risposte che rientrano nella categoria *gioco a calcio con gli amici*, 2 risposte in *vado al parco/piazza con gli amici* e 1 in *gioco con la mia amica e mi sto divertendo*. Per le femmine troviamo: 4 risposte categorizzabili in *gioco con la mia migliore amica*, 2 risposte in *ballo i balli latino-americani* e 2 risposte *sto a scuola e studio*, le restanti risposte è possibile raggrupparle in attività extra-scolastiche e sono: *ballo da sola*, *gioco a calcio con gli amici*, *vado a cavallo*, *taken-down*, *piscina*, *ginnastica artistica*. Solo una bambina

ha descritto lei e la mamma davanti la scuola.

Passando al futuro, come si vede nella tabella 1, per i maschi troviamo: 7 risposte per *calciatore famoso*, 2 risposte in *farò lo youtuber* e una risposta *giocherò a basket*. Per le femmine troviamo più varietà di risposte però tutte categorizzabili in sport e professioni, ad esempio: *maestra, veterinaria, vincerò i campionati mondiali di balli latini americani, campionessa di nuoto, parrucchiera*, solamente una bambina ha scritto *giocherò a calcio*.

Tabella 1. Frequenza delle risposte dei bambini alla scheda 1 “Che cosa farò da grande...?” distinti per i maschi e le femmine.

TIPO DI ATTIVITÀ	MASCHI	FEMMINE
Calciatore/trice	7	1
Giocatore/trice di basket	1	
Youtuber	2	1
Maestra/o		1
Veterinaria/o		4
Ballerino/a latino-americani/ ginnasta artistica		3
Nuotatore/trice		2
Parrucchiera/o		1

Nel complesso si nota che in alcuni bambini/e si è immaginata nel futuro un’attività tipica per il proprio genere soprattutto per i maschi. Per loro, inoltre, la varietà di risposte è minore che per le femmine. Quindi, i maschi che si pensano nel futuro sembrano avere una visione più stereotipata rispetto alle femmine che si pensano nel futuro.

Scheda 3 – I nostri disegni se fossimo altre persone

Nel secondo incontro prima della produzione dei disegni è stato consegnato ad ogni bambina e bambino un foglietto contenente le informazioni (nome, cognome, età) di un bambino o bambina del sesso opposto, la consegna è apparsa casuale. Al termine dei disegni è stato chiesto loro di compilare la scheda composta da due domande:

1. Che cosa fa... con i suoi compagni?
2. Cosa farà da grande...?

Tabella 2. Frequenza delle risposte dei bambini alla scheda 3 “Che cosa fa... con i suoi compagni?” distinti per i maschi e le femmine immaginando di essere del genere opposto.

TIPO DI ATTIVITÀ	MASCHI	FEMMINE
	PENSANDOSI FEMMINE	PENSANDOSI MASCHI
Sta a scuola/gioca con i compagni-e	6	6
Gioca a calcio	1	4
Va a danza	1	
Gioca con la bicicletta	1	
Fa equitazione	1	
Gioca a basket		1
Fa rugby		1
Gioca con Roblox		1

Come si vede dalla tabella 2, i maschi hanno disegnato e descritto il loro presente principalmente in due modi: *studia a scuola/gioca con i compagni* 6 risposte, mentre le restanti 4 solo categorizzabili in sport e hobby *calcio/danza/bicicletta/equitazione*. Per quanto riguarda le bambine le risposte sono state: *sta a scuola / gioca con i compagni* per la maggior parte dei casi (6), le restanti riguardano gli sport *calcio* (4) / *basket/rugby*. Possiamo notare come i maschi pensandosi femmine non danno risposte stereotipizzate, mentre le femmine pensandosi maschi danno meno della metà risposte stereotipizzate, come l'attività del giocare a calcio

Per quanto riguarda il futuro (tabella 3), i maschi pensandosi femmine hanno descritto prevalentemente professioni come: *veterinaria/stilista/maestra/dottoressa* (6); mentre le ulteriori 4 risposte sono riferite a: *calciatrice/youtuber con suo marito/professionista di equitazione*. Le femmine alla domanda riguardo il futuro come fossero maschi citano in 6 casi i lavori di *avvocato/poliziotto/cuoco famoso/maestro di matematica/scienziato importante* e in 4 casi il calciatore; nei 2 restanti casi hanno disegnato e descritto la famiglia *avrà una fidanzata e una figlia*. Queste due ultime tipologie di risposte sono tipizzate per il genere maschile.

Tabella 3. Frequenza delle risposte dei bambini alla scheda 3 “Cosa farà da grande...?” distinti per i maschi e le femmine immaginando di essere del genere opposto.

TIPO DI ATTIVITÀ	MASCHI PENSANDOSI FEMMINE	FEMMINE PENSANDOSI MASCHI
Veterinaria	2	
Stilista	1	
Maestra	2	
Dottoressa	1	
Calciatore/rice	2	4
Youtuber con il marito	1	
Professionista di equitazione	1	
Avvocato		1
Poliziotto		1
Cuoco famoso		2
Maestro di matematica		2
Scienziato importante		1
Avrà una fidanzata/figli		2

Dal confronto tra i dati delle tabelle 2 e 3 si può notare come i maschi nell’immersedesimarsi in una femmina forniscono una rappresentazione nel presente non stereotipizzata e nel futuro minimamente stereotipizzata; invece, nel caso delle femmine che si pensano maschi 5 su 13 forniscono risposte stereotipizzate nel presente e 6 su 13 nel futuro, ponendole anche in relazione al ruolo di mogli o mamme con le risposte “avrà una fidanzata e una figlia” e “youtuber con il marito”. Confrontando i dati delle tabelle è indubbio come viene visualizzato in maniera stereotipizzata il futuro dei maschi, soprattutto quando pensano a sé stessi (tabella 1) o quando sono le bambine che si immaginano maschi (tabella 3).

Scheda 6 – Riflessione finale

Nel nono e ultimo incontro è stata somministrata una scheda di riflessione finale composta da 10 domande, di cui una era una classifica di gradimento e non è analizzata in questa sede. Le risposte alle singole domande sono le seguenti:

1) Alla domanda 1 tutta la classe ha risposto in modo uniforme raggruppabile in “Sì, maschi e femmine sono uguali e possono fare le stesse attività e lavori”.

2) Alla domanda 2 la prima categoria creata è stata “Non picchiando le donne/non maltrattarle” e raccoglie le risposte di 6 bambini/e; la seconda categoria “leggi che non siano contro le donne” racchiude le risposte di 5 bambini/e; la terza categoria “no alla violenza/denunciare/avere stessi di-

ritti” contiene 9 risposte; 1 bambino ha scritto *Le donne dovrebbero fare dei corsi di difesa così non ci sarebbero più le violenze sulle donne e verrebbero rispettate* e una bambina ha scritto *Non dare ricompense inferiori, non suddividere le attività tra maschi e femmine.*

3) Per la terza domanda la maggior parte delle risposte dei partecipanti (12) sono stati raggruppate in “posso aiutare la bambina o la donna trattata male”; in 4 sono stati uniti in “fermare chi si sta comportando male”; altri 4 “chiamare la polizia”; una bambina ha scritto *consolarla*, invece, un bambino *fargli fare pace e dirgli che uomini e donne sono uguali*. Alcuni di loro hanno fatto riferimento anche al menare/sparare a chi stava commettendo l’atto di ingiustizia, all’interno del progetto non è mai stata nominata la violenza fisica o l’abuso di potere ma molti dei bambini e bambine hanno fatto riferimento ad esso.

4) Successivamente alla domanda 4 le risposte sono state varie senza una categoria principale, 6 risposte possiamo riunirle in “giocano felici insieme”; 5 nella categoria “maschi e femmine che fanno le stesse cose”; ulteriori 6 “vedere donne pompiere/calciatrici e maschi che praticano danza”; 3 non rilevanti né riunibili in un gruppo (più colori; bei vestiti; vedere che giocano con gli animali), e una risposta completamente differente indirizzata verso la gentilezza, i sorrisi e l’allegria.

5) Alla domanda 5 alcuni/e non hanno risposte perché non hanno svolto l’intervista; 11 risposte con emozioni positive come interessante, felicità, divertente; nella categoria “molto bello, ho scoperto cose che non sapevo di mia madre” rientrano 4 risposte; infine, una bambina indiana ha scritto *Arrabbiata, perché mia mamma non voleva dire cosa fa* e ad un bambino ha scritto che l’attività non è piaciuta.

6) Riguardo l’incontro con la testimone 11 risposte sono state positive “piacere, allegria, bella, gioia”; 5 risposte neutre “nulla”; 2 hanno fatto riferimento alle ingiustizie, una in particolare scrive *Mi ha fatto capire quante ingiustizie ci sono verso le donne*; 3 hanno provato timidezza mentre una ha provato piacere nello scoprire cose nuove.

7) Ultima domande sul progetto riguardante le emozioni provate incontriamo 15 risposte positive legate alla felicità; 3 che citano la noia; 3 sono raggruppabili in “interessante; riflessione sulle ingiustizie che subiscono le donne e il piacere nello scoprire cose nuove e ragionarci insieme”. L’ultima risposta di una bambina la riporto: *Ho provato emozioni positive e ho scoperto che nella nostra società le femmine vengono trattate diversamente dai maschi che è una cosa molto brutta.*

8-9) Le ultime due richieste della scheda di riflessione finale risultano le più rilevanti rispetto all’obiettivo della ricerca. Per quanto riguarda il fu-

turo di una bambina sono state analizzate distinguendo le risposte dei maschi e delle femmine per verificare un'eventuale differenza in base al genere.

Tabella 4. Frequenza delle risposte dei bambini alla verifica finale "Pensando al futuro di una bambina come lo immagini?" distinte per i maschi e le femmine.

TIPO DI ATTIVITÀ	MASCHI	FEMMINE
Dottoressa	1	
Calciatrice	1	2
Stilista	2	3
Insegnante		2
Veterinaria		2
Meccanica/poliziotta		1
Felice/serena	4	2
Tutto quello che vuole	2	
Che possa realizzare i suoi sogni e progetti		1

Come si vede dalla tabella 4, per i maschi troviamo 2 risposte "la stilista" 1 risposta "la calciatrice" e 1 "la dottoressa"; 4 rientrano nella categoria di sentimenti di felicità e serenità e due bambini hanno scritto *può fare tutto quello che vuole*. Le femmine invece hanno risposto riferendosi prevalentemente alle attività lavorative: quelle comuni ai due generi come stilista, insegnante, veterinaria, ma anche in 4 casi riportando mansioni considerate meno comuni per una donna come meccanica, poliziotta, calciatrice. Solo due bambine hanno risposto "vita felice" ed una *Che possa realizzare i suoi sogni e inseguire i progetti*.

Si nota come per il genere femminile c'è poca presenza di stereotipi sia nelle risposte delle bambine che dei bambini; la maggioranza delle risposte dei maschi riguarda la realizzazione personale e generale (6/10) mentre le bambine scelgono queste risposte in un numero limitato (3/13). Inoltre le bambine attribuiscono, anche se in pochi casi (3/13), professioni contro-stereotipate (meccanica/poliziotta e calciatrice).

Nell'ultima domanda riguardo il futuro di un bambino, come nella sezione precedentemente descritta l'analisi è stata differenziata tra le risposte dei maschi e delle femmine. Come si ricava dalla tabella 5, i maschi in 5 casi hanno fatto riferimento a lavori stereotipati come pompieri, calciatore, boxer. Un bambino ha risposto che può essere un maestro; per i restanti bambini: 2 hanno fatto riferimento alle felicità/serenità; uno ha scritto *intelligente* e uno, come per la domanda precedente, ha scritto *può fare ciò che vuole purché sia sereno*. Le bambine invece sono state più variegiate nelle risposte riferendosi a sport e lavori, ma allo stesso tempo riferendosi maggiormente a stereotipi 5 bambine attribuiscono i lavori di polizotto,

meccanico, autista, calciatore; 5 risposte fanno riferimento a lavori non tipizzati per genere (maestro, architetto, dottore e parrucchiere); le restanti 3 risposte sono più generali e riguardano la felicità e l'inseguire i propri sogni e progetti. Si nota pertanto che metà dei bambini della classe nel proiettarsi nel futuro da uomo hanno un'idea più stereotipizzata mentre meno della metà delle bambine (5/13) hanno risposto in modo stereotipizzato pensando al futuro di un bambino. Parallelamente, le risposte neutre sono in proporzione maggiori nei bambini (3/10) rispetto alle bambine (3/13).

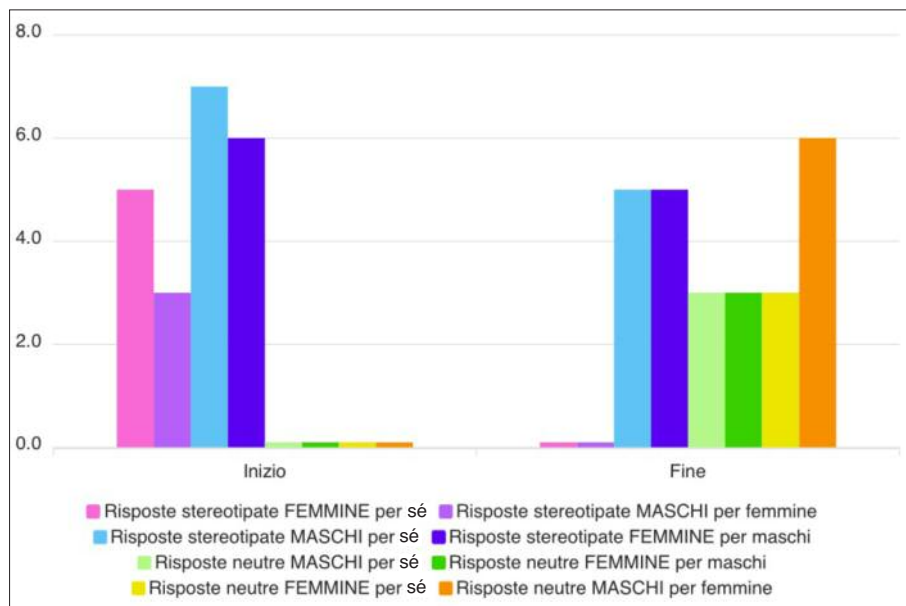
Tabella 5. Frequenza delle risposte dei bambini alla verifica finale "Pensando al futuro di un bambino come lo immagini?" distinte per i maschi e le femmine.

TIPO DI ATTIVITÀ	MASCHI	FEMMINE
Pompieri	1	
Calciatore	3	2
Boxer	1	
Dottore		2
Poliziotto		1
Meccanico		1
Autista		1
Architetto		1
Maestro	1	1
Parrucchiere		1
Intelligente	1	
Tutto quello che vuole	1	
Felice/sereno	2	2
Che possa realizzare i suoi sogni e progetti		1

Confrontando le tabelle 1 e 3 delle risposte date all'inizio del progetto, con le tabelle 4 e 5 delle risposte date alla fine del progetto, è possibile verificare se il percorso educativo-didattico ha modificato le rappresentazioni dei bambini e delle bambine. Dalla tabella 1 vediamo che proiettandosi nel futuro, i bambini hanno dato in 7 casi su 10 risposte stereotipizzate e le bambine in 5 casi su 13. La situazione è differente nel momento in cui i bambini e le bambine si immaginano nel futuro del genere opposto; come si ricava dalla tabella 3, i maschi pensandosi femmine hanno fornito 3 risposte stereotipate su 10, mentre le femmine che si immedesimano nei maschi hanno dato risposte stereotipate in 6 casi su 13. Dalla tabella 4 notiamo che dopo il percorso, pensando al futuro di una femmina, non sono presenti stereotipi di genere, anzi in 3 casi su 13 le bambine immaginano una professione per la donna tipica degli uomini (meccanica/poliziotta e calciatrice). Al contrario la rappresentazione del futuro di un maschio, anche dopo il percorso educativo-didattico (tabella 5), risulta stereotipizzata so-

prattutto per i bambini che nella metà dei casi hanno fatto riferimento a lavori tipici degli uomini (5/10) e in misura minore per le bambine che in 5 casi su 13 hanno presentato una rappresentazione tipizzata.

Grafico 1. Confronto delle risposte date a inizio e fine percorso.



In conclusione, come si vede dal grafico 1, è possibile constatare come, sin dall'inizio, la visione generale dei maschi nel futuro è più stereotipata rispetto alle femmine, soprattutto se sono i maschi stessi a pensarla; su 23 alunni ed alunne 13 hanno una visione stereotipata riguardo il futuro dei maschi, di cui 7 risposte sono di bambini, e 8 su 23 hanno una visione stereotipata sul futuro delle femmine. Alla fine del percorso è possibile rilevare un cambiamento per quanto riguarda il futuro di un maschio: abbiamo 10 risposte stereotipizzate su 23 e pensando al futuro di una femmina nessuna risposta stereotipizzata. C'è quindi una riduzione delle risposte stereotipizzate parallela all'aumento di risposte neutre: queste passano da zero a 15, di cui sono date dai bambini in riferimento alle femmine e 3 dai bambini in riferimento a sé stessi; 6 risposte neutre sono dare dalle bambine di cui 3 riferite alle femmine e 3 ai maschi.

5. Conclusioni

Tramite il percorso educativo-didattico attuato è stato possibile riscontrare la presenza di stereotipi di genere nelle rappresentazioni di bambini di classe IV della scuola primaria. Con l'avanzare degli incontri sono stati rilevati cambiamenti nelle rappresentazioni tipizzate di maschi e femmine. Come riscontrato dall'analisi e dal confronto delle schede 1 e 3 e dalle domande 9 e 10 della verifica finale, inizialmente le rappresentazioni riguardanti il futuro dei bambini erano più stereotipate rispetto a quelle relative alle femmine, e questa differenza viene rilevata ancora alla fine del progetto. Tuttavia, a livello generale le risposte stereotipizzate riferite a maschi e femmine sono diminuite, mentre sono aumentate parallelamente, dopo il percorso educativo-didattico, le rappresentazioni non tipizzate per genere, legate alla realizzazione personale e alla felicità. Pertanto, è possibile affermare che durante il percorso educativo-didattico sono stati decostruiti maggiormente gli stereotipi riguardanti le femmine, che sin dall'inizio erano minori, a differenza di quelli riguardanti i maschi. Nonostante alcuni bambini e bambine non abbiano modificato le loro rappresentazioni di maschi e femmine da adulti, altri hanno compreso che ognuno/a può praticare ed avvicinarsi a ciò che più gli piace e lo/la fa stare bene. I risultati ottenuti sono coerenti con l'aspettativa che una didattica costante e mirata possono aiutare a decostruire gli stereotipi già esistenti.

Il progetto YTT, nel suo insistere sull'empatia e sull'assunzione della prospettiva altrui, nel suo basarsi sul contatto e la conoscenza dell'altro, offre diversi spunti utili per poter ripensare la didattica ordinaria secondo un approccio che possa fondarsi sul riconoscimento dell'altro, nella consapevolezza che gli stereotipi di genere necessitano di continuare ad essere affrontati quotidianamente non solo tramite attività create e costruite esclusivamente su di essi ma anche inserendoli nella didattica curricolare.

In conclusione, nonostante il campione analizzato in questo studio sia molto ridotto (una classe scolastica), il progetto può essere considerato un punto di partenza per successivi studi e potrebbe stimolare futuri e future insegnanti, nell'introdurre nel proprio lavoro queste tematiche che sono alla base della nostra società.

Bibliografia

- ABBATECOLA, E. & STAGI, L. (2017). *Pink is the new black. Stereotipi di genere nella scuola dell'infanzia*. Rosenberg & Sellier.
- AIOANE, M. (2016). *Stereotipi di genere nella rappresentazione dei bambini nella pubblicità commerciale*. Meridian critic, 26(1), 9-16.
- Aronson, E., Wilson, D.T. & Sommers, R.S., Villano, P., a cura di (2019). *Psicologia Sociale*, Quinta edizione, Il Mulino. Bologna.
- BAGATTINI D., CALZONE S., PEDANI V. (2019). Il ruolo della scuola nel contrasto alla violenza di genere e le opportunità offerte dal programma operativo nazionale. *Giornale Italiano della Ricerca Educativa*.
- BELOTTI GIANNINI E. (1973). *Dalla parte delle bambine. L'influenza dei condizionamenti sociali nella formazione del ruolo femminile nei primi anni di vita*. Feltrinelli, Milano.
- BERGER, R., BENATOV, J., ABU-RAIYA, H., & TADMOR, C. T. (2016). Reducing prejudice and promoting positive intergroup attitudes among elementary-school children in the context of the Israeli-Palestinian conflict. *Journal of school psychology*, 57, 53-72.
- BIEMMI I., (2010). *Educazione sessista. Stereotipi di genere nei libri delle elementari*. Rosenberg & Selier, Torino.
- BROWN R., PEHRSON S. (2023). *Psicologia sociale dei gruppi*, Il Mulino
- CAIONE, D. (2017). *Stereotipi e arzigogoli*. Matilda Editrice. Foggia.
- CLEMENTE E. & DANIELI R. (2020). *Lo sguardo da lontano e da vicino*. Paravia.
- DANIELI, P. (2020). *Che genere di stereotipi? Pedagogia di genere a scuola*. Milano: Ledizioni.
- GABRIELLI S., SZPUNAR G., BENVENUTO G., MARICCHIOLO F., CATALANO M.G. & PERUCCHINI P. (2019). Riconoscere l'Altro a scuola: il caso dei migranti. In *QTimes – Journal of Education, Technology and Social Studies*, 2019, 87-99.
- GABRIELLI S., CATALANO M.G., MARICCHIOLO F., PAOLINI D. & PERUCCHINI P. (2022) Reducing implicit prejudice towards migrants in fifth grade pupils: Efficacy of a multi-faceted school-based program, *Social Psychology of Education*, 25(2-3), pp. 425-440.
- GALDI, S., MIRISOLA, A. & TOMASETTO, C. (2017). *On the relations between parents' and children's implicit and explicit academic gender stereotypes*. *Psicologia sociale*, 12(2), 215-238.
- ISTAT. (2019). *Gli stereotipi sui ruoli di genere e l'immagine sociale della violenza sessuale*. Roma.
- LEONELLI S., (2011). *La Pedagogia di genere in Italia: dall'uguaglianza alla complessificazione*. Ricerche di Pedagogia e Didattica.
- MAZZARA, M.B. (1997). *Stereotipi e pregiudizi*. Il Mulino, Bologna, e-book.
- Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca (2017). *Linee Guida Na-*

zionali. *Educare al rispetto: per la parità tra i sessi, la prevenzione della violenza di genere e di tutte le forme di discriminazione*. <<https://www.miur.gov.it/documents/20182/0/Linee+guida+Comma16+finale.pdf/>>.

SCHAFFER, H.R. (2005). *Psicologia dello sviluppo*. Un'introduzione. Raffaello Cortina Editore. Milano.

SIGNORELLA M.L., BIGLER R. S., & LIBEN L.S. (1993) Developmental differences in children's gender schemata about others: a meta-analytic review. *Developmental Review*.

SZPUNAR G., SPOSETTI P. & MARINI S., (2017). Lettura da alta voce e stereotipi di genere nella prima infanzia. Riflessioni su un'esperienza educativa. *Lifelong Lifewide Learning*, Vol.13 N.29, 13-30.

TOMASETTO, C., GALDI, S., & CADINU, M. (2012). *Quando l'implicito precede l'esplicito: gli stereotipi di genere sulla matematica in bambine e bambini di 6 anni*. *Psicologia sociale*, 7(2), 169-186.

VOCI, A. & PAGOTTO, L. (2010). *Il pregiudizio. Che cosa è, come si riduce*. Editori Laterza. Roma-Bari.

YEE M. & BROWN R. (1994) The development gender differentiation in young children. *British Journal of Social Psychology*.

MARIA TERESA LAUDENZI

*Il fenomeno della falsificazione in archeologia:
un caso di studio nel Laboratorio sul falso, DSU-Roma Tre**

ABSTRACT

Gli studi sulla falsificazione di beni archeologici hanno visto un importante incremento negli ultimi anni, soprattutto per quanto riguarda l'approccio tecnico-scientifico. Il dibattito si incentra, in particolare, sulla collaborazione che intercorre tra studi umanistici e diagnostica scientifica.

Il presente contributo, che non ha certo la pretesa di essere esaustivo, si inserisce nelle ricerche condotte in seno al Laboratorio sul Falso, DSU - Roma Tre, in collaborazione con docenti del Dipartimento di Scienze e di altre strutture di Ateneo. L'analisi di uno specifico caso di studio: una testa scolpita in materiale litoide di presunta epoca arcaica, è stata condotta con una prospettiva multidisciplinare, nel quadro più ampio di quanto già noto sul fenomeno della falsificazione di beni archeologici.

Studies on the falsification of archaeological goods have seen a significant increase in recent years, especially with regard to the technical-scientific approach. The debate focuses, in particular, on the collaboration between humanities studies and scientific diagnostics.

This contribution, which certainly does not claim to be exhaustive, is part of the research conducted within the Laboratory on the False, DSU - Rome Tre, in collaboration with teachers of the Department of Science and other structures of the University. The analysis of a specific case study: a head carved in lithoid material of presumed archaic age, was conducted with a multidisciplinary perspective, in the broader framework of what is already known about the phenomenon of falsification of archaeological goods.

* Estratto della tesi di laurea triennale in Archeologia e storia dell'arte, Dipartimento di Studi Umanistici – Università Roma Tre, relatrice prof.ssa Giuliana Calcani.

1. Introduzione

Il danno prodotto dai falsi non è solo economico ma anche culturale, perché contamina alcuni dei fondamenti sui quali si basano le teorie storico-artistiche¹. Si sa collocare il termine inquinamento quando si parla di ambiente, ma di certo qualcosa sfugge se la parola è collegata all'aggettivo culturale; l'espressione inquinamento culturale, però, rende perfettamente l'idea di avvelenamento.

Una ricostruzione storica, artistica o culturale si altera profondamente se si fonda su oggetti non autentici e fuorvianti². Un falso può diventare la base di ricerche, può essere fonte di conoscenza distorta, specialmente in aree geografiche diverse dalla sua presunta origine: fa fede finché la truffa non viene portata alla luce e le alterazioni corrette. La distorsione generata da un falso messo in circolazione può andare avanti per anni, dopo studi, ricerche, dibattiti, esposizioni del pezzo contraffatto e considerato autentico. Appare chiara l'emergenza di tutelare la singola persona, ma anche le istituzioni, come, appunto, musei e fondazioni³.

Occorre in questa sede analizzare le due metodologie, umanistica e tecnologico-scientifica, attraverso le quali è possibile individuare i falsi archeologici e artistici.

2. L'indagine umanistica

Oggi gli strumenti tecnologici danno un formidabile apporto al campo dell'arte, lo sguardo dell'esperto umanista, strumento fondamentale di indagine, la *connoisseurship*⁴, evolve nella direzione della diagnostica umanistica e si riconsidera l'immagine dello storico dell'arte come scienziato. Lo studio dei manufatti artistici, infatti, non deve mai abbandonare gli strumenti della conoscenza storica, filologica e antiquaria. I contesti vanno riconosciuti e identificati e i processi indiziari che portano naturalmente alla conoscenza andrebbero rivalutati. Sono proprio gli strumenti della diagnostica umanistica a darci informazioni più approfondite sull'opera d'arte, non sono in-

¹ CALCANI, 2022, pp. 117-118.

² *Ibid.*

³ CALCANI 2018, pp. 471-480.

⁴ CHARNEY 2020, p. 26.

fallibili, ma di certo imprescindibili⁵.

Lo strumento primario di indagine rimane il giudizio storico-estetico con il sussidio di alcune scienze tecniche⁶, anche se la soggettività del giudizio e la sua relatività restano il principale punto di debolezza rimproverato agli storici dell'arte⁷.

Ma è proprio oggi che appare strategico ridare energia e fiducia alla figura professionale dell'esperto e alle competenze umanistiche, sia in generale, nello studio del patrimonio culturale, che nello specifico del contrasto al fenomeno della falsificazione, liberandolo dal vincolo della sola lettura estetica⁸.

Il diffuso senso di sfiducia che ha fatto fare un passo indietro agli umanisti nelle attività di *expertise*⁹, non va attribuito unicamente al perfezionamento dei metodi scientifici, oggi ritenuti più efficaci in ambito di valutazione, va messo, bensì, in relazione al rischio a cui lo storico dell'arte va incontro: un processo penale qualora esprima un'opinione che venga considerata denigratoria, diffamante o, addirittura, indizio di frode. Non è semplice affrontare vere e proprie guerre sulle pagine di giornali o in aule di tribunali o fronteggiare le eventuali beffe messe in atto da falsari che si autodenunciano per prendersi gioco del mondo accademico¹⁰.

Questa situazione ha una ricaduta negativa, sia nella ricerca che nella didattica. È a questo punto che le analisi tecnologiche prendono il sopravvento sul giudizio dell'esperto, creando delle illusioni sulla loro infallibilità. Qui vogliamo ribadire con forza che non va dimenticata l'importanza della conoscenza del contesto culturale e quella dei fenomeni artistici dall'antichità a oggi. Sono tantissimi i fattori che convergono nella valutazione dell'autenticità di un'opera: mutamento di forme, stili, gusti e mode in relazione a soggetti e temi¹¹. In ogni falso, anche in quello di buona fattura, si può identificare «sempre qualche traccia spuria (...)»¹², ma serve l'occhio dell'esperto che la individui.

Nel 1961 Otto Kurz individuava tre aspetti che renderebbero ricono-

⁵ CHARNEY 2020, p. 12.

⁶ FIORILLI 2020, p. 262.

⁷ CALCANI 2016, p. 12.

⁸ CALCANI 2018, 471.

⁹ ZERI 2011, p. 121.

¹⁰ CALCANI 2018, p. 471.

¹¹ CALCANI 2018, pp. 472-473.

¹² RAGGHIANI 1961, pp. XXI- XXIX.

scibile una falsificazione: la tecnica, che riguarda l'abilità del falsario nel riprodurre o meno saperi artigianali di epoche remote; gli studi archeologici, che possono rivelare riferimenti errati alla grafia e all'iconografia antica, ad esempio; lo stile che rappresenta il criterio essenziale del giudizio estetico¹³.

Oggi un perito d'arte che debba analizzare un manufatto al fine di certificarne l'autenticità, si muove partendo ancora dagli stessi pilastri: materiali, tecniche, stili che danno all'opera la sua specificità. «Il compito dell'esperto è quello di individuare, esaminare, analizzare, valutare, e stimare beni di pregio storico-artistico di differenti tipologie (ad esempio: dipinti, sculture, figure presepiali, arredi in genere, ecc.) realizzati con tecniche, materiali, stili ed in epoche differenti»¹⁴. Possiamo parlare di un vero e proprio protocollo operativo che porti alla valutazione di un'opera. Le principali operazioni riguardano la ricognizione; l'individuazione preliminare e l'identificazione del manufatto; il rilievo fotografico; varie analisi che toccano diversi aspetti del reperto; esame tattile e visivo della materia anche con l'aiuto di una lente d'ingrandimento. Tutto questo *iter* viene seguito sia per il *recto* che per il *verso*. In una seconda fase si procede all'analisi storico-artistica e a quella relativa alla conservazione.

Tutte le fasi elencate portano a stabilire l'autenticità di un reperto e ad attribuirlo ad una determinata epoca o fenomeno culturale, o a una specifica figura di artista¹⁵: sono questi gli strumenti propri della diagnostica umanistica¹⁶.

Il cardine di questa tipologia d'indagine è la conoscenza bibliografica e di documentazione su determinati contesti storico-artistici e l'osservazione accurata dell'opera d'arte. Ma l'occhio può essere ingannato dalla ricerca di conferme, piuttosto che di anomalie¹⁷. Per evitare questo rischio bisogna intervenire sull'educazione all'osservazione e all'analisi visiva delle componenti materiche, avvalendosi anche del confronto con i risultati della diagnostica scientifico-tecnologica¹⁸.

Va sottolineato, inoltre, che l'accertamento dell'autenticità di un'opera è fondamentale, dal punto di vista culturale ed economico, sia per collezioni pubbliche sia per quelle private. Sono molte le risorse chiamate ad interve-

¹³ KURZ 1961, pp.130-349.

¹⁴ MANCUSI BARONE 2018, pp. 249-250.

¹⁵ MANCUSI BARONE 2018, p. 250.

¹⁶ CALCANI 2018, p. 473.

¹⁷ CALCANI 2018, pp. 476-477.

¹⁸ CALCANI 2018, p. 477.

nire in questo ambito: forze dell'ordine, ministeri e università che formano competenze e nuove professionalità di settore e che promuovono iniziative, le quali rafforzano la diffusione della cultura e della legalità¹⁹.

3. L'indagine tecnologico-scientifica

Appare ormai chiaro quanto sia complesso il campo relativo all'identificazione di manufatti storici e artistici sospetti. La scienza fa i suoi passi, sia fra gli studiosi che fra i falsari i quali, negli ultimi anni, hanno messo a punto tecniche sempre più raffinate.

Attualmente gli archeologi, gli storici dell'arte e tutti i professionisti che si occupano di beni culturali, possono ricevere un importante aiuto dalle tecniche analitiche strumentali di investigazione diagnostica, che consentono di valicare i limiti propri dell'indagine visiva²⁰.

L'attenzione va indirizzata allo studio dei materiali, composti da atomi e molecole amalgamate tra loro in modo variabile, ma anche alle leggi della fisica e della chimica che, nella loro corretta applicazione, possono fornire molte interessanti informazioni sull'analisi dei materiali e delle tecniche di esecuzione; sulla datazione diretta e indiretta; sugli studi di provenienza e d'inquadramento storico-artistico; sullo studio dello stato di conservazione e dei processi di degrado; sull'individuazione di precedenti interventi di restauro; al fine di una maggiore certezza nell'autenticazione e quindi nella repressione delle frodi²¹.

Per quanto concerne lo studio dei materiali è importante ricordare che queste tecnologie producono dati utili sulla loro forma primitiva, ma anche trasformata dal tempo o da modifiche intenzionali e restauri.

Questi risultati sono relativi alle singole sostanze costituenti, al loro stato di conservazione, alle tecniche di produzione, all'utilizzo nel tempo del manufatto e al luogo e periodo di produzione.

Ci riferiamo sempre ad attività in collaborazione: gli esperti in diagnostica propongono la compatibilità o meno dell'opera con un determinato contesto storico-artistico ed è palese quanto questo tipo di indagine possa essere utile nell'individuazione di falsi²².

Non va mai dimenticato l'immenso valore di molte opere artistiche,

¹⁹ CALCANI 2018, p. 477.

²⁰ POJANA, DE FERRI, VALLOTTO 2018, pp. 407-422.

²¹ SODO 2023.

²² POJANA, DE FERRI, VALLOTTO 2018, pp. 407-408.

quindi i protocolli operativi devono avere caratteristiche particolari di tutela, che portano a privilegiare quelle indagini diagnostiche che garantiscono: l'assenza di invasività; la non distruttività del campione raccolto dal manufatto; l'elevata sensibilità strumentale; l'elevata selettività analitica; l'accuratezza quantitativa; l'adattabilità a varie forme e dimensioni; la trasportabilità; la rapidità delle misure; la semplicità di comprensione dei risultati; l'economicità²³.

I metodi d'indagine che vengono utilizzati possono essere riassunti in quattro categorie:

- 1) tecniche non invasive e non distruttive: non richiedono l'asportazione di campioni e non alterano o distruggono i materiali presenti sul pezzo;
- 2) tecniche non invasive (micro)distruttive: non richiedono il prelievo di materiale, ma modificano o distruggono (micro)porzioni dei materiali che si trovano sulla superficie;
- 3) tecniche (micro)invasive, non distruttive: si basano sull'asportazione di materiale, anche in quantità estremamente piccole, ma non guastano il campione raccolto consentendone quindi l'analisi mediante altre tecniche;
- 4) tecniche (micro)invasive distruttive: richiedono sia il prelievo di materiale, anche se infinitesimo, che la sua modificazione o distruzione²⁴.

È evidente che, sulla base di limiti, anche e non ultimi di ordine etico, si privilegia la prima categoria, e solo in alcuni casi ci si estenda alle seguenti.

Alle tecniche non invasive appartengono le tecniche di *Imaging 1* (la fluorescenza nel visibile, nell'infrarosso e nell'ultravioletto, la riflettografia IR, l'IR e UV "Falso colore" (che restituisce un'immagine in tricromia in base a due colori del visibile e ad uno del vicino infrarosso)²⁵, la radiografia X e la TAC, ecc.), che risulta fondamentale, perché in grado di spaziare su tutta la superficie del manufatto, e alcune tecniche spettroscopiche di superficie, tra le quali la Spettroscopia di Riflettanza, quella *Raman*, l'FTIR (*Fourier Transform InfraRed Spectroscopy*), l'XRF (*X-Ray Fluorescence Spectroscopy*), solo per citare le più diffuse. La particolarità di queste tecniche è che possono procurare informazioni utili sull'individuazione degli elementi, sulle tecniche di produzione, ma anche su particolari non visibili ad occhio nudo che possono risultare particolarmente importanti da un punto di vista storico-artistico²⁶.

²³ POJANA, DE FERRI, VALLOTTO 2018, pp. 407-408.

²⁴ POJANA, DE FERRI, VALLOTTO 2018, p. 409.

²⁵ ALDROVANDI, BUZZEGOLI, KELLER, KUNZELMAN 2004, p. 83.

²⁶ POJANA, DE FERRI, VALLOTTO 2018, p. 409.

Per completare il quadro vanno ricordate le tecniche analitiche dette archeometriche che forniscono datazioni dei materiali analizzati. Sono tre: l'analisi al Carbonio 14, la dendrocronologia e la termoluminescenza, ma mostrano notevoli limiti per un'applicazione su larga scala. Richiedono notevoli quantità di materiale per procedere ad un'analisi e le risposte fornite hanno un'oscillazione temporale tale che il risultato è discutibile. La prima indagine richiede, inoltre, un acceleratore di particelle, strumento spesso irreperibile che può essere applicato solo su materiali organici e sviluppatosi prima della rivoluzione industriale che, diffondendo molto carbonio nell'atmosfera per il massiccio utilizzo del carbone, falsi i risultati. Questa analisi si rivela utile, quindi, per l'individuazione di un periodo storico, non certo per una datazione *ad annum*²⁷. La dendrocronologia riguarda il legno e compara gli anelli di accrescimento individuati nell'opera a quelli presenti nelle specifiche tabelle di riferimento. Anche questa tecnica presenta dei limiti riguardo le varie tipologie di legni, ma anche rispetto alle varie aree geografiche. È poco utilizzata²⁸. Vediamo ora la termoluminescenza. È molto interessante riguardo la datazione di reperti inorganici: ceramiche, terrecotte, porcellane, laterizi, fornaci, terre di fusione. Questa tecnica consente una datazione pressoché precisa di materiale artistico che sia stato sottoposto a riscaldamento prolungato a temperature di diverse centinaia di gradi. Questa proprietà consente di risalire all'ultima cottura del reperto studiato. In sede di analisi va perduta una notevole quantità di materiale (200 mg). Questa tecnica va impiegata prima di effettuare una radiografia, poiché i raggi X alterano i risultati di una successiva analisi²⁹.

Un'attenzione a parte meritano le tecniche spettroscopiche, inserite nell'ambito delle prime procedure, le non invasive, che studiano le interazioni tra le radiazioni elettromagnetiche e la materia³⁰. Il riferimento va, in particolare, alla spettroscopia Raman, a cui abbiamo accennato in precedenza, che prende il nome dal suo scopritore, il premio Nobel per la fisica Sir Chandrasekhara Venkata Raman.

Lo spettro Raman individua l'impronta digitale³¹ del materiale che si intende studiare. Lo spettroscopio è dotato di un microscopio che consente di osservare come interagiscano tra loro la materia e la radiazione

²⁷ CIATTI 2018, pp. 147-148.

²⁸ CIATTI 2018, p. 148.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ SODO 2023.

³¹ SODO 2023.

laser con cui viene colpita: ogni materiale ha composizioni diverse e diversa energia che, attraverso questa tecnica diagnostica, vengono evidenziate da bande diverse nello spettro; quindi, sono davvero molti i vantaggi che questa metodica può offrire ai beni culturali: fornisce informazioni sulla composizione molecolare e mineralogica; ha un'altissima specificità molecolare; è una tecnica generalmente non distruttiva e non invasiva; ha tempi di misurazione molto rapidi e consente il campionamento di zone ampie; ha un'alta risoluzione spaziale, quindi può intervenire su spazi molto piccoli (per esempio codici miniati), ha la possibilità di effettuare, sia misure puntuali che mappe (distribuzione di determinati elementi in un determinato materiale); ha un'alta sensibilità: rileva anche piccolissime tracce; offre la possibilità di effettuare misure *in situ* tramite strumentazione portatile; può essere applicata ai più disparati materiali (ad esempio, leghe, ceramiche, dipinti, pergamene).

La conoscenza della storia delle tecniche artistiche e dei materiali impiegati nelle varie epoche e dai vari artisti sono di fondamentale aiuto alla comprensione. Tutto ciò può quindi portare ad affermare, se non l'autenticità o meno di un'opera, di certo la compatibilità oppure la differenza tra i materiali esaminati e quelli in uso nell'epoca alla quale si vorrebbe far risalire il manufatto. Talvolta, per esempio, la presenza di alcuni materiali pittorici prodotti agli albori della scienza chimica a partire, cioè, dal Settecento in poi, può permettere di fissare un dato cronologico *post quem*, cioè una data rispetto alla quale l'opera non può assolutamente essere anteriore³².

Molto più complesso è il problema della contraffazione in arte contemporanea: gli artisti non seguono precise regole tecniche ed i materiali non devono subire particolari trattamenti per simulare l'antichità. Le indagini scientifiche trovano ostacoli in questo campo, poiché nel '900 vengono introdotti nuovi materiali e colori di origine chimica, ma questa è una storia complessa che merita spazi adeguati³³.

Nella realizzazione di un falso di arte antica vanno rispettati determinati elementi tipologico-stilistici e utilizzati materiali e tecniche il più possibile somiglianti a quelle proprie dell'epoca di presunta attribuzione³⁴. In alcuni casi il problema consiste nell'affrontare assemblaggi di diversi frammenti tratti da diversi reperti originali che sono stati rimodellati con integrazioni di materiali moderni e con le superfici levigate a camuffare le giunture delle

³² CIATTI 2018, p. 145.

³³ CIATTI 2018, p. 148.

³⁴ PALLECCHI 2018, p. 178.

diverse parti³⁵.

Anche per questo tipo di manufatti antichi o pseudo tali, oggi possono correre in soccorso le indagini diagnostiche illustrate in precedenza, nel caso in cui non scaturisca un giudizio di autenticità certo dall'indagine umanistica. Le metodiche che vengono utilizzate per cercare indizi utili sono individuate di volta in volta in base alle caratteristiche della materia e della tecnologia usate per la realizzazione dell'oggetto in esame³⁶.

È importante una profonda conoscenza delle tecniche di realizzazione dei manufatti antichi, dei segni e delle dinamiche di degrado dei materiali. Inoltre, bisogna saper valutare quelle specificità delle opere più complesse da riprodurre, ma anche quelle che lo scorrere del tempo ha trasformato in un modo tale che nessun procedimento artificiale di invecchiamento potrebbe fare. Si tratta di scoprire la vicenda dell'oggetto attraverso i materiali che lo compongono o che lo interessano esternamente (giacitura/esposizione) per comprendere se il degrado sia naturale o artificiale: non sempre il raggiungimento di una risposta in proposito può dare conferme rispetto all'autenticità o meno del manufatto³⁷.

Nell'accertamento dell'autenticità di un presunto reperto archeologico, in una fase iniziale vanno individuate le caratteristiche materiche degli elementi che fanno parte della sua composizione: questa metodica aiuta nel caso di falsi realizzati grossolanamente. In genere, le informazioni più interessanti provengono dal profilo conservativo dell'oggetto in esame, tenendo conto che le lente e progressive trasformazioni che hanno toccato le superfici, dal momento dell'abbandono a quello del recupero, non sono replicabili con mezzi artificiali e in un breve arco temporale.

I reperti da scavo originali presentano incrostazioni e patine che hanno caratteristiche strutturali diverse dalle incrostazioni create ad arte in tempi accelerati³⁸. I falsari utilizzano infatti adesivi organici quali colle e resine oppure inorganici quali calce, gesso o cemento, incompatibili con processi naturali di invecchiamento. In tal caso si tratterebbe chiaramente di contraffazione³⁹.

In un Paese come l'Italia, articolato e storicamente complesso, ricco di tradizioni artistico-artigianali, le conoscenze tecniche sono approfondite,

³⁵ *Ibid.*

³⁶ PALLECCHI 2018, p. 178.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ PALLECCHI 2018, p. 179.

³⁹ *Ibid.*

sia nel campo della realizzazione che del restauro di manufatti artistici. Questa peculiarità, che ci caratterizza nel mondo, offre però anche all' universo del crimine raffinatissime competenze⁴⁰.

4. Il Laboratorio sul falso, i materiali litoidi e un caso di studio.

Nel corso degli anni la nozione di “bene culturale” si è ampliata: il numero e la varietà degli oggetti sottoposti a tutela e attraenti per il mercato collezionistico sono di molto aumentati come è aumentato il rischio di contraffazione e falsificazione. Questa situazione nuova richiede nuovi professionisti. Gli atenei possono giocare un ruolo decisivo, formando figure professionali aggiornate, di cui, sia le istituzioni culturali, sia il mercato dell'arte, hanno assoluta necessità per combattere il mercato del falso⁴¹.

Appare sempre più sterile la tradizionale competizione su chi abbia maggiori competenze nel valutare un'opera d'arte, tra coloro che sanno analizzare la composizione materica e coloro che conoscono la storia e lo stile di un manufatto.

Va aggiunto che per conoscenza umanistica non dobbiamo intendere soltanto la storia dell'arte, dobbiamo altresì includere nella cerchia degli esperti anche giuristi, storici e filologi. Non esiste prevaricazione tra i saperi: ogni acquisizione ha valore nel quadro della multidisciplinarietà⁴².

Questa impostazione è propria di un progetto attivo all'interno dell'Università Roma Tre che si sviluppa in sinergia con il Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale. Si tratta di una sperimentazione didattica e di ricerca denominata Laboratorio sul falso, che si incentra sullo studio dei falsi archeologici e d'arte⁴³. La particolarità di questa esperienza sta proprio nella collaborazione con le autorità competenti che affidano, tramite il Comando TPC, opere dichiarate false o in corso di accertamento⁴⁴. La novità sta nel fatto che uno spazio laboratoriale dedicato consente un approccio sistematico su opere false non episodico, ma costante e proficuo, grazie anche alla collaborazione continua tra i vari Dipartimenti

⁴⁰ CIATTI 2018, pp. 148-149.

⁴¹ CALCANI 2018, pp. 477-478.

⁴² CALCANI 2018, p. 472.

⁴³ CALCANI 2020, p. 429.

⁴⁴ *Ibid.*

universitari⁴⁵. I manufatti raccolti all'interno del Laboratorio sarebbero destinati alla distruzione, mentre fra le mani di docenti e studenti offrono un'occasione rara: trasformare un danno in risorsa⁴⁶. Mettendo in relazione i diversi casi di studio si arriva all'elaborazione di una mappatura del fenomeno che diventa sempre più ampio e questo è il sintomo che esistono reti criminali sempre più organizzate e che la nostra cultura è sempre più a rischio di inquinamento⁴⁷.

Attraverso un approccio multidisciplinare il falso diventa occasione di ricerca, di approfondimento e di formazione: poter toccare un manufatto artistico e poterlo trattare, inoltre, come fosse un originale, studiandone composizione e stile, è davvero una grande opportunità⁴⁸ per gli studiosi alle prese con oggetti che raccontano storie al di là delle certificazioni che li descrivono⁴⁹.

Il giusto completamento di questa operazione risiede nell'informazione, che è puntuale e si esprime attraverso una serie costante di eventi organizzati al fine di coinvolgere la comunità tutta, attraverso quella che definiamo disseminazione che ogni ricerca dovrebbe prevedere per incidere profondamente sulla diffusione della cultura, della bellezza e della legalità⁵⁰.

Nell'ambito del ciclo di giornate di studio Custodi Consapevoli della Legalità, organizzate grazie alla collaborazione di vari Dipartimenti dell'Università Roma Tre, Giancarlo Della Ventura, nel suo intervento, ha presentato e illustrato i materiali utilizzati per la realizzazione in antico di opere architettoniche e scultoree.

Per lo studio in oggetto, la descrizione dei materiali litoidi si è rivelata particolarmente utile al fine di esaminare la scultura di una testa maschile presso il Laboratorio del Falso.

Per Della Ventura la storia dei materiali litoidi, che possiamo riassumere in pietre decorative e povere come rocce, malte, mattoni e rocce da costruzione, si intreccia inevitabilmente con la storia dell'umanità⁵¹ che, a sua volta, si connette con la storia dei manufatti, inscindibilmente legati, appunto, all'attività umana. Il docente ci ha ricordato l'abilità ingegneristica

⁴⁵ DE NONNO 2020, p. 53.

⁴⁶ CALCANI 2020, p. 428.

⁴⁷ CALCANI 2020, pp. 429-430.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ DE NONNO 2020, p. 60.

⁵¹ DELLA VENTURA 2023.

dei romani e di come alcuni territori come la nostra penisola e, nel particolare, il territorio su cui sorge Roma, offrano ambienti particolarmente favorevoli per la ricchezza di acqua e di elementi geologici di origine vulcanica. Ricordiamo il tufo delle *Mura Serviane*, la lava leucitica delle pavimentazioni, il peperino del *Tempio di Antonino e Faustina*, solo per fare qualche nome.

Ma il materiale più lavorato dai Romani è il marmo, diffuso sia nelle sue varietà bianche che colorate che arrivano da cave diverse, tutte in ambito mediterraneo, ciascuna con la sua particolarità. Molto belli i marmi bianchi provenienti dalle cave di Grecia e isole (tasio, pario, pentelico, proconnesio), ma anche quelli dell'area turca o africana che presentano notevoli differenze cromatiche⁵².

In marmo è scolpita la testa di personaggio maschile barbato presa in esame nel Laboratorio sul falso, il cui studio è iniziato dalle caratteristiche tecniche di lavorazione della pietra⁵³.

Per i marmorari quello che conta, nella scelta del materiale, è riassunto da tre fattori: la disponibilità della pietra e le dimensioni del blocco, l'uso che se ne vuole fare, le potenzialità e le caratteristiche per la lavorazione.

Molto importanti sono anche la reazione al calore e le caratteristiche strutturali, fra cui sottolineiamo la lavorabilità che evidenzia determinate caratteristiche fisiche: la condizione attuale della pietra; la durezza; le caratteristiche derivate dalla formazione geologica del blocco; la reazione agli strumenti di lavoro; il colore. Ogni elemento di lavorabilità influisce sui metodi dello scultore e quindi, sui risultati⁵⁴.

La classificazione del materiale lapideo va dal più tenero (calcari), al più duro (granito o lapislazzulo). Il marmo che è il materiale del manufatto in esame, si configura come un materiale di media durezza che può essere lucidato e, tradizionalmente, lavorato con scalpelli e raspe⁵⁵.

Fra gli strumenti di lavoro, si distinguono strumenti a percussione come martelli (importanti per l'estrazione), da taglio come cunei e trapani e, nello specifico della scultura, va ricordato, inoltre, il ferrotondo, perfetto per delineare occhi, bocche e forme ricurve: è lo scalpello usato fin dall'antichità classica, nella ritrattistica, per delineare rughe o sopracciglia.

Michelangelo, ad esempio, si serviva invece della gradina, arnese dentato che si colloca a metà tra gli strumenti rozzi creati per sbizzare come la

⁵² DELLA VENTURA 2023.

⁵³ ROCKWELL1989, pp. 16-208

⁵⁴ ROCKWELL1989, p. 16

⁵⁵ ROCKWELL1989, pp. 16-26.

subbia e la delicatezza degli scalpelli. Molto adatta per dare senso alla capigliatura, la rifinisce e conferisce un particolare tono al marmo bianco.

Fra gli strumenti abrasivi vanno ricordate le seghe, le lime, le raspe e i raschietti. Gli ultimi due, sempre nella ritrattistica, sono perfetti per levigare e sagomare occhi, narici e labbra. Il raschietto si presta particolarmente per la sagomatura fine del marmo. Fu utilizzato per i dettagli dell'*Ara Pacis*⁵⁶.

L'esame di un manufatto in pietra si basa inoltre, sulle tappe che consentono di capire come siano stati pianificati il lavoro⁵⁷ e i metodi: particolari (applicabili all'individuo), generali (applicabili a un determinato luogo o periodo) e i quasi universali (che sono alla base di un'epoca)⁵⁸.

Nel caso della scultura a tutto tondo, inizialmente si abbozzava il disegno del profilo su piani opposti del blocco, poi si incideva il profilo; quindi, si posizionava sulla pietra il contorno dell'immagine frontale, successivamente il blocco veniva scolpito da cima a fondo. Le forme della pietra venivano mantenute squadrate e compatte, conservando il senso originale del corpo litoide, infine si procedeva ad un graduale arrotondamento e definizione delle forme⁵⁹.

Una particolarità della pietra è costituita dalla possibilità di un suo riutilizzo fin da tempi antichissimi. Per esempio parti di una statua potevano essere riadoperate in un'altra opera d'arte, così come i blocchi potevano essere riusati da un edificio a un altro⁶⁰.

Un grande esperto di recuperi, ma soprattutto di falsificazione e in grado di creare manufatti molto vicini agli originali archeologici e artistici è stato Alceo Dossena⁶¹. Nella sua bottega sul Tevere, negli anni Venti e Trenta del Novecento, sviluppò una tecnica per replicare il naturale invecchiamento delle sculture. Riusciva a creare una speciale patina, senza sovrapporre materiali, solo creando un tono di colore al di sotto dell'epidermide della pietra. Al contrario degli altri falsari, non imbrattava il manufatto per poi pulirlo alla fine del lavoro: la sua abilità era nello scolpire le opere fin quasi alla fine, lisciandole con la gradina e quindi applicando una patina liquida composta da permanganato (KMnO_4), acqua di ruggine ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$), terra di quercia e perfino urina e sterco di cavallo, il tutto

⁵⁶ ROCKWELL1989, pp. 27-50.

⁵⁷ ROCKWELL1989, pp. 69-73.

⁵⁸ ROCKWELL1989, pp. 75-92.

⁵⁹ ROCKWELL1989, pp. 115-136.

⁶⁰ ROCKWELL1989, p. 202.

⁶¹ *Fakes* 2022.

essiccato alla fiamma a gas. Con questo trattamento anneriva l'intera superficie e, alla rifinitura, con scalpelli e calcagnoli⁶² puliva la superficie e scoprieva la parte più interna del marmo, che a quel punto mostrava una patina simile a quella degli originali antichi. Quindi procedeva ad un'operazione di finitura a mano con piombo e acido ossalico, allo scopo di portare il manufatto alla giusta levigatezza. Alla fine provocava fratture per imitare maggiormente i danni del tempo⁶³.

Queste tecniche si sono tramandate praticamente identiche di generazione in generazione e, anche oggi, un falsario che volesse imitare l'invecchiamento di un oggetto si avvarrebbe di quei trattamenti chimico-fisici che accelerano quanto avviene lentamente in natura, ma difficilmente potrà riprodurre esattamente l'effetto di corrosione proprio di un seppellimento o di una prolungata esposizione all'aria.

Quando si tratta di individuare dei falsi, sono i reperti scultorei in pietra privi di decorazione che presentano i maggiori ostacoli nell'autenticazione. Se non esiste la possibilità di datare in modo assoluto il momento della realizzazione dell'opera, non resta che l'analisi dello stato conservativo e dei segni presenti sulle superfici dell'oggetto⁶⁴.

Nel caso specifico della scultura e, in particolare per quella in marmo, non sono molte le possibilità di applicare tecniche di indagine. La prova di una falsificazione parziale prodotta, ad esempio, per renderla irrecognoscibile perché frutto di un'appropriazione indebita o di un furto, può essere supportata da indagini diagnostiche quali la radiografia, le tecniche di infrarosso e in ultravioletto. In base ai risultati di queste analisi, i ritocchi falsificanti moderni possono essere individuati grazie alla differente risposta rispetto ai materiali antichi⁶⁵.

Dopo aver ribadito più volte la necessità di uno studio multidisciplinare dei manufatti, vediamo come è stato possibile applicare tale metodo al caso preso in esame nel Laboratorio sul Falso, consistente in una testa maschile in materiale litoide (fig. 1), come è stato anticipato. Il sequestro del pezzo è avvenuto da parte del Comando Carabinieri TPC – Nucleo di Perugia e la consegna al suddetto Laboratorio è avvenuta il 9 marzo 2022.

⁶² Tipo di scalpello corto utilizzato quasi esclusivamente per il marmo: ROCKWELL1989, pp. 16-26.

⁶³ *Fakes* 2022.

⁶⁴ PALLECCHI 2018, p. 179.

⁶⁵ CIATTI 2018, p. 147.



fig. 1 – Testa maschile barbata, pietra calcarea, altezza 34 cm, caso di studio presso il “Laboratorio del Falso” dell’Università Roma Tre

La testa, alta 34 cm, presenta un profondo foro quadrangolare alla base ed è inserita su un supporto in ferro (fig. 2), pure a sezione quadrangolare, che la doveva collegare a una piccola base di forma circolare in marmo, di epoca imperiale romana, ma falsificata con l’incisione di un testo copiato dal *Corpus* delle iscrizioni greche (CIG)⁶⁶. Il naso appare fratturato frontal-

⁶⁶ Il testo, studiato dalla prof.ssa Roberta Fabiani (DSU-Roma Tre) fa riferimento a uno schiavo di nome Ophillios, proprietà di un certo Sosos ed è stato volutamente inciso per dare un’identità alla falsa testa maschile barbata.



fig. 2 – Particolare della base in marmo romano antico con foro quadrangolare e supporto in metallo

mente (figg. 3 e 4).

Quello che emerge da una prima osservazione e dalla ricognizione fotografica, è che si tratta di una testa prodotta in epoca recente, sulla base di una vaga ispirazione alla scultura greca antica. Gli spunti di riferimento sono stati desunti dal falsario da opere di epoche diverse: dall'arcaismo, allo stile severo, fino a esempi di più avanzata classicità. I particolari che rivelano i diversi spunti stilistici sono i seguenti: di epoca arcaica si individua il disegno a mandorla degli occhi, la forma dell'arco sopracciliare e i riccioli "a chiocciola" che possono richiamare il *Cavaliere Rampin* (metà VI secolo)⁶⁷; per gli spunti relativi all' epoca severa confronti utili si trovano nel cosid-

⁶⁷ EAVERLY 1995, p. 80.



fig. 3 – Profilo dx del caso di studio

detto *Efebo biondo* e nell'*Efebo di Crizio* (entrambi risalenti al 490-480 a.C.): il volto non presenta il “sorriso arcaico”, la dimensione della testa è contenuta e sferica⁶⁸, ed è percorsa da incisioni troppo perfettamente parallele e ondulate che vogliono imitare la lavorazione della capigliatura degli originali di epoca classica.

Un altro riferimento che può essere stato utile al falsario per concepire la testa in esame è l'*Apollo di Olimpia* (472-456 a.C.), opera proveniente dal frontone ovest del *Tempio di Zeus*⁶⁹. La capigliatura delle due statue è molto simile, salvo la tipologia dei riccioli che nell'originale appaiono maggiormente in rilievo, soprattutto nella parte che contorna le orecchie.

⁶⁸ Storia 2019, pp. 86-87.

⁶⁹ PAPINI 2019, pp. 39-45.



fig. 4 – Profilo sx del caso di studio

Le labbra del nostro caso di studio sono piccole e nascoste da una barba di sagoma triangolare, che evoca ancora un'altra opera: il *Poseidone* o *Zeus* di Capo Artemisio del 460 a.C. circa⁷⁰.

Infine, è possibile avvicinare la falsa scultura in esame all'*Hermes Propylaios* di Alkamenes, del 430 a.C. circa, che evoca anche un certo arcaismo⁷¹. Con quest'ultima opera si possono confrontare la forma degli occhi e delle sopracciglia e, anche se nel falso risulta maggiormente riccioluta e triangolare, l'andamento della barba non è del tutto distante.

Si può concludere l'analisi stilistica affermando l'evidenza delle sovrapposizioni iconografiche di epoche diverse che denotano una certa, ma ap-

⁷⁰ *Storia* 2019, pp. 97-98.

⁷¹ GAGLIANO 2016, pp. 33-37.



fig. 5 – Particolare della base della testa che presenta foro quadrangolare e graffi

prossimativa, conoscenza della scultura greca da parte del falsificatore.

Con l'ausilio di un microscopio elettronico, sono state individuate tracce di lavorazione (segni puntiformi neri) che potrebbero far pensare all'utilizzo di uno stampo e diverse incisioni poco profonde (graffi), soprattutto nella parte che contorna il foro e il retro della barba, che vogliono probabilmente simulare segni di scalpello o usura (fig. 5).

Si nota, inoltre, una discromia tra la capigliatura che riporta tonalità calde e, a tratti, brunito (soprattutto in corrispondenza delle decorazioni a rilievo) e la barba che appare molto più chiara.

Sollevando il manufatto e valutandone il peso consistente, è stata considerata la reale possibilità che si trattasse di marmo, oppure che ci fosse l'intento di simularlo, magari utilizzando del cemento (C_3S).

Per quanto concerne le tecniche di realizzazione, da un'indagine effettuata presso una società specializzata nella lavorazione del marmo, si ipotizza che il falsario abbia voluto simulare il lavoro dello scalpello tramite l'utilizzo di punte in *Widia* (dal tedesco *wie Diamant* "duro come il diamante") che è un materiale con un altissimo grado di durezza, noto anche come Carburo cementato, utilizzato principalmente nelle lavorazioni meccaniche.

Si tratta di una lega durissima, ottenuta addizionando il Carburo di tungsteno (WC) a un metallo cementante come il cobalto (Co). Viene usato come utensile da taglio dal 1927.

Gli utensili *Widia* si prestano per la lavorazione di vari materiali, tra cui la pietra e sono più duri rispetto a quelli in acciaio e più resistenti alle alte



fig. 6 – Particolare del motivo della capigliatura del caso di studio

temperature.

Le lame rotanti o le punte possono essere utilizzate su piani orizzontali, ma anche su oggetti tridimensionali, sono usate manualmente o con macchinari a controllo numerico.

Probabilmente l'aspetto meccanico nella lavorazione della capigliatura e della barba si può attribuire a questa tecnica di lavorazione (fig. 6).

Per analizzare il materiale in cui è stata prodotta la testa⁷² (fig. 7), è stato prelevato un piccolo frammento alla base della testa. Ad una prima osservazione ottica, il frammento appariva costituito da cristalli di calcite, con l'aspetto tipico di un marmo a grana media. Sulla base dell'analisi effettuata successivamente tramite spettrografia Raman, è stata ulteriormente provata l'ipotesi basata sull'osservazione: il campione esaminato può essere definito come un frammento di un marmo naturale; infatti, i dati raccolti mostrano la sola presenza di calcite (CaCO_3) e permettono di escludere la presenza di materiali organici usati come collanti e indurenti (fig. 8).

Per concludere, questo studio conferma senza dubbio che il mondo del falso è estremamente complesso, è dunque necessaria una sinergia tra indagini umanistiche e tecnologico-scientifiche. Il “conoscitore” non può venire meno al suo ruolo e affidarsi totalmente ai tecnici, né questi ultimi

⁷² Ringrazio il prof. Giancarlo Della Ventura (Dipartimento di Scienze-Roma Tre) per lo studio del campione e la dott.ssa Agnese Livia Fischetti per il prelievo del campione stesso.



fig. 7 – Scatto che documenta il prelievo del campione da studiare effettuato dal prof. Giancarlo della Ventura e dalla restauratrice dott.ssa Agnese Livia Fischetti presso il Laboratorio del Falso

possono pensare di risolvere ogni questione attraverso l'indagine diagnostica. La strada da percorrere è quella di lavorare insieme per proteggere questo nostro prezioso, fragile e straordinario patrimonio⁷³.

⁷³ BARROERO 2020, p. 446.

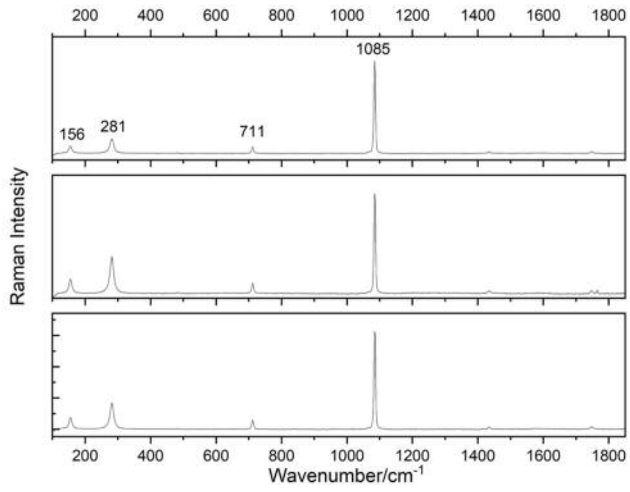


fig. 8 – Grafico del risultato dell’analisi Raman effettuata su diversi punti

Bibliografia

- BARROERO L., *Conclusioni*, in *Falso! Il patrimonio culturale e la difesa dell'autenticità*, ("Quaderni del Master 5"), Atti del Convegno interdisciplinare, Roma (ottobre 2018), Edizioni Efesto, Roma 2020, p. 446.
- BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, ed. it. Giulio Einaudi Editore, Torino 1980.
- CALCANI G., *Un bronzetto al Metropolitan Museum of Art*, Edizioni Efesto, Roma 2016.
- CALCANI G., *La diagnostica umanistica per il contrasto alla falsificazione dei beni culturali e dell'opera d'arte*, in *L'arte non vera non può essere arte*, Atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio Nazionale Anticontraffazione (CNAC-MISE), il Ministero per i Beni e le Attività culturali e l'Università degli Studi Roma Tre (ottobre-dicembre 2017), Edizioni Efesto, Roma 2018 pp. 471-480.
- CALCANI G., *Falsi e archeologia* in *Falso! Il patrimonio culturale e la difesa dell'autenticità*, ("Quaderni del Master 5"), Atti del Convegno interdisciplinare, Roma, (ottobre 2018), Edizioni Efesto, Roma 2020, p. 415-442.
- CALCANI G., *The Cultural Pollution of the Fake: The Case of the Pseudo-Ancient Bronze of an "Artisan" at the Metropolitan Museum of Art in Beyond Forgery Collecting, Authentication and Protection of Cultural Heritage*, edited by Monica Salvadori, Elisa Bernard, Luca Zamparo, Monica Baggio, Padova University Press 2022, pp. 117-118.
- CALCANI G., *Il "Laboratorio del falso" e le metodologie umanistiche per lo svelamento del falso: un caso di storia dell'arte antica*, in *L'inganno svelato. Il dialogo tra discipline a tutela del pubblico e dell'arte: Giornate di studio Custodi consapevoli della legalità*, Università degli Studi Roma Tre, 27 aprile 2023 (Atti in preparazione per la stampa).
- CHARNEY N., *L'arte del falso*, Johan e Levi editore, su licenza Phaidon Press Limited, Regent's Wharf, Londra 2020.
- CIATTI M., *La diagnostica e gli strumenti a disposizione per la verifica sull'autenticità delle opere d'arte* in *L'arte non vera non può essere arte*, Atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio nazionale anticontraffazione (CNAC-MISE), il Ministero per i Beni e le Attività culturali e l'Università degli Studi Roma Tre (ottobre-dicembre 2017), Edizioni Efesto, Roma 2018, pp. 141-149.
- DELLA VENTURA G., *I Geomateriali nei beni culturali*, in *L'inganno svelato. Il dialogo tra discipline a tutela del pubblico e dell'arte*, Convegno interdisciplinare nell'ambito del progetto di Ateneo "Custodi consapevoli della legalità", Università degli Studi Roma Tre, 27-28 aprile 2023 (Atti in preparazione).

- DE NONNO M., *Il "Laboratorio del falso" a Roma Tre: un Centro di studi per il contrasto alla falsificazione dei beni culturali e dell'opera d'arte*, in *Falso! Il patrimonio culturale e la difesa dell'autenticità*, ("Quaderni del Master 5"), Atti del Convegno interdisciplinare, Roma, (ottobre 2018), Edizioni Efesto, Roma 2020, pp. 51-60.
- EAVERLY M.A., *Archaic Greek equestrian sculpture*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1995.
- Fakes, da Alceo Dossena ai falsi Modigliani*, catalogo della mostra, a cura di D. Del Bufalo e M. Horak, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte Editore 2022, pp. 1-180.
- FIORILLI M., *Introduzione a Il falso da altri punti di vista*, sessione V di *Falso! Il patrimonio culturale e la difesa dell'autenticità*, ("Quaderni del Master 5"), Atti del Convegno interdisciplinare, Roma (ottobre 2018), Edizioni Efesto, Roma 2020, p. 262.
- GAGLIANO E., *Hermes Propylaios (e le Charites) sull'Acropoli di Atene* in <<Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente>>, vol. XCII serie III, 14, 2014 (2016), pp. 33-37.
- KURZ O., *Falsi e falsari*, a cura di L. Ragghianti Collobi, prefazione di C.L. Ragghianti, Pozza, Venezia 1961.
- LEMME F., *Tra arte e diritto*, Allemandi, Torino 1993.
- MANCUSI BARONE B., *L'arte non vera non può essere arte*, in *L'arte non vera non può essere arte*, Atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio nazionale anticontraffazione (CNAC-MISE), il Ministero per i Beni e le Attività culturali e l'Università degli Studi Roma Tre (ottobre-dicembre 2017), Edizioni Efesto, Roma 2018, pp. 249-250.
- PAPINI M., *Fidia. L'uomo che scolpì gli dèi*, Edizioni Laterza, Bologna 2019.
- POJANA G., DE FERRI L., VALLOTTO D., *L'analisi dei falsi mediante la caratterizzazione dei materiali*, in *L'arte non vera non può essere arte*, Atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio nazionale anticontraffazione (CNAC-MISE), il Ministero per i Beni e le Attività culturali e l'Università degli Studi Roma Tre (ottobre-dicembre 2017), Edizioni Efesto, Roma 2018, pp. 407-422.
- ROCKWELL P., *Lavorare la pietra*, NIS, Roma 1989, pp. 16-208.
- PALLECCHI P., *Metodi diagnostici per il riconoscimento di falsi reperti archeologici: alcuni esempi*, in *L'arte non vera non può essere arte*, Atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio nazionale anticontraffazione (CNAC-MISE), il Ministero per i Beni e le Attività culturali e l'Università degli Studi Roma Tre (ottobre-dicembre 2017), Edizioni Efesto, Roma 2018, pp. 177-185.
- RAGGHIANI C.L., in KURZ O., *Falsi e falsari*, Pozza, Venezia 1961, pp. XXI- XXIX. *Storia Oxford dell'Arte classica*, a cura di J. Boardman, Edizioni Laterza, Bologna 2019, pp. 86-87.

SODO A., *Il Laboratorio del falso e le tecnologie tecnico-scientifiche per lo svelamento del falso: il contributo delle tecniche spettroscopiche alla caratterizzazione dei Beni Culturali*, in *L'inganno svelato. Il dialogo tra discipline a tutela del pubblico e dell'arte*, Convegno interdisciplinare nell'ambito del progetto di Ateneo "Custodi consapevoli della legalità", Università degli Studi Roma Tre, 27-28 aprile 2023 (Atti in preparazione).

ZERI F., *Cos'è un falso*, Editore Longanesi, Milano 2011.

ENRICA RAPONI

*Dall'analisi stilistica alla diagnostica: il caso studio di un'anfora 'apula'**

ABSTRACT

Questo studio si sviluppa con l'intento di analizzare alcuni materiali provenienti da un sequestro effettuato dal Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale, in particolare del Nucleo di Perugia. I materiali, costituiti da collana e orecchini in oro e quattro ceramiche figurate, dichiarati falsi, sono stati donati al Laboratorio del falso del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi Roma Tre.

In questa sede verrà preso in considerazione uno dei manufatti oggetto di sequestro, ossia un'anfora apula sovraddipinta. Per l'analisi stilistico iconografica sarà utilizzato come riferimento esclusivo la nutrita selezione di ceramiche presenti nell'opera di Trendall e Cambitoglou "The red-figured vases of Apulia". Le altre analisi prevedono, inoltre, un'indagine visiva dettagliata della superficie ceramica, l'applicazione di analisi tecnologico scientifiche come la spettrofotometria XRF, la spettroscopia Raman, il microscopio elettronico a scansione (SEM) e la botanica applicata.

Il pezzo non costituisce per nulla un falso grossolano, anzi, l'ottima fattura è stata proprio l'input ad approfondire con metodo scientifico il materiale, cercando di ricostruire l'origine e le modalità di realizzazione del reperto, onde individuare degli elementi che potrebbero aiutare, anche in futuro, a identificare falsi della specie.

This study is developed with the aim of analyzing some materials from a seizure carried out by the Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale, Nucleo di Perugia. The materials, consisting of a gold necklace and earrings and four figured ceramics, declared fakes, were donated to the Laboratorio del falso of the Dipartimento di Studi Umanistici of the University of Roma Tre. Here, one of the seized artifacts will be taken into consideration, namely an over-painted Apulian amphora. For the iconographic stylistic analysis, the large selection of ceramics presents in the work by Trendall and Cambitoglou "The red-figured vases of Apulia" will be used as an exclusive reference. The other analyses also include a detailed visual investigation of the ceramic surface, the application of technological and scientific analyses such as XRF spectrophotometry, Raman spectroscopy, scanning electron microscope (SEM) and applied botany. The piece does not constitute a gross forgery at all, on the contrary, the excellent workmanship

* Estratto della tesi di master annuale di secondo livello Strumenti scientifici di supporto alla conoscenza e alla tutela del patrimonio culturale, Dipartimento di Studi Umanistici – Università Roma Tre, relatore prof. Matteo Braconi.

was precisely the input to deepen the material with a scientific method, trying to reconstruct the origin and methods of making the find, to identify elements that could help, even in the future, to identify fakes.

PAROLE CHIAVE: falso archeologico; diagnostica per i beni culturali; ceramica.

KEYWORDS: archaeological fake; diagnostics for cultural heritage; pottery.

1. La ceramica apula a figure rosse e sovraddipinta: aspetti e problemi

La ricerca sulla ceramica apula ed italiota resta, purtroppo, ancora fortemente influenzata dal fenomeno del collezionismo e del mercato clandestino di manufatti antichi. Il forte interesse del mercato antiquario incoraggia la ricerca e la distruzione illegale dei contesti di rinvenimento, impedendo lo sviluppo di metodi e strumenti atti ad una comprensione più dettagliata non solo sui contesti, ma anche dei luoghi di produzione, come nel riconoscimento di uno specifico pittore, la committenza, la connessione tra specifici schemi iconografici o, più in generale, tutti quei significati che una cultura artistica e archeologica può ancora svelare. Ne consegue che questi vasi siano stati studiati in gran parte come oggetti da collezione e che, anche nella produzione di studi scientifici, i materiali fuori contesto rappresentano il 40% sulla produzione editoriale, un fenomeno ben evidenziato dalle ricerche di Lippolis e Mazzei¹.

Per quanto lo studio di Trendall rappresenti un caposaldo e abbia, ancora oggi, il merito di aver organizzato un *corpus* articolato di stili riconducibili a diversi pittori e correnti a questi ispirate, è necessario affiancare ad esso altre metodologie di indagine. Nuove banche-dati indispensabili per connettere i vecchi studi alle moderne scoperte, dove alla base sarebbe necessario inserire indagini fatte per ogni specifico areale, nell'ottica di comprendere le produzioni, i traffici, i legami con i differenti stili conosciuti, le datazioni ecc. Lodevole in tal senso la ricerca avviata dal Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Padova: il progetto MemO, improntato allo studio multidisciplinare, alla digitalizzazione e alla valorizzazione della ceramica proveniente, essenzialmente, dalle ricche collezioni museali venete².

Un ulteriore aspetto della ricerca è definito dalla presenza di diversi vasi falsi connessi al collezionismo contemporaneo messi in commercio e spacciati per originali. In fondo, se la produzione di ceramica apula in circolo fosse tutta originale, sarebbe da considerarsi un'inverosimile produzione su scala industriale, se si considerano le tecniche dell'antichità, il numero delle necropoli scoperte e il rispettivo numero dei vasi in circolazione, il tutto è al quanto eccessivo.

Produrre in serie dei falsi facilmente vendibili rappresenta una scorciatoia di sicuro ritorno economico, meno rischiosa dello scavo clandestino. Non bisogna dimenticare che i falsari, al passo con i tempi, conoscono be-

¹ LIPPOLIS, MAZZEI 2005, p. 13.

² SALVADORI, BAGGIO, BERNARD, ZAMPARO 2018, p. 491.

nissimo le tecniche diagnostiche applicate nel campo dei beni culturali, pertanto, non solo curano scrupolosamente l'apparato iconografico e stilistico di un manufatto, ma ricreano le incrostazioni, segni di invecchiamento, scheggiature ed alterano persino la materia tramite radiazioni mettendo in crisi l'esame della termoluminescenza, che generalmente viene impiegata per stabilire l'età dei reperti e la loro autenticità³.

Alla luce di tale fenomeno resta dubbia, ma probabilmente numerosa, la quantità dei falsi in circolazione. Gli stessi pezzi di un museo, donati da un facoltoso collezionista andrebbero analizzati con occhio critico, ma dopotutto risulterebbe impossibile sottoporre ad analisi diagnostica (tecnologico-strumentale) ogni opera non proveniente da un contesto archeologico.

2. L'esame dell'anfora tra stile, forma e decorazione

Dagli ultimi decenni del V secolo la Puglia comincerà a percepire in maniera sempre più intensa l'influsso proveniente dal mondo ellenico, in particolare nelle città di Metaponto e Taranto. Tra i coloni numerosi ceramisti si insediarono con le loro officine dando vita ad i primi vasi "protoitalioti" a figure rosse, siamo intorno al 440 a.C. La differenza rispetto alle produzioni propriamente attiche sta non tanto nello stile, ma nel colore dell'argilla chiara e nella vernice nera meno brillante.

Questo processo culminerà a partire dal secondo quarto del IV secolo a.C., è in questo periodo, infatti, che si assiste ad un rapido aumento della produzione di vasi prettamente apuli⁴. Dal punto di vista tecnico la ceramica apula è contraddistinta dall'utilizzo di "sovraddipinture", ovvero pennellate di colore bianco composte da argille caoliniche alternate a volte all'utilizzo del rosso ricavato dalle ocre ferruginose e, sempre dalle ocre, deriva l'impiego del giallo oca. Le prime applicazioni, in realtà, le troviamo nella ceramica attica, esempio calzante può essere il cratere con il gigante

³ Nel 2005 vi fu uno dei primi casi di cronaca indagato dalla Guardia di Finanza: vennero arrestati quattro falsari, tra cui un operatore sanitario e sequestrate 117 opere false. Gli oggetti (vasi, coppe, frammenti di ogni genere) venivano portati in clinica e sottoposti a radiazioni superando senza problemi il test della termoluminescenza. Tra i materiali sequestrati un falso che portava le firme di Eufronio ed Onesimo. Per approfondimenti DI FAZIO, *La fisica in soccorso dell'archeologia: il caso della falsa coppa di Eufronio*, 2019, in <<http://www.researchheritage.com/2019/01/la-fisica-in-soccorso-dell-archeometria.html?m=1>>.

⁴ TRENDALL, CAMBITOGLU 1978, pp. 70-71.

Talos della collezione Jatta di Ruvo di Puglia⁵.

Come avveniva la sua produzione? I vasi dopo la tornitura venivano decorati e per ultimo venivano applicate le sovraddipinture bianche, successivamente erano inseriti nella camera di cottura della fornace dove, attraverso un processo ossido riduttivo, assumevano la colorazione e l'aspetto che conosciamo. Poiché la composizione del pigmento bianco ha proprietà diverse rispetto alla vernice nera, durante la cottura avveniva una differente contrazione di volume, infatti le sovraddipinture rimanendo più superficiali tendono a staccarsi con facilità⁶.

La produzione della ceramica apula ha sostanzialmente tre fasi:

- Prima fase:
 - “Apulo antico” fase iniziale (430 a.C.-400 a.C.);
 - “Apulo antico” fase finale (400 a.C.-370 a.C.);
- Seconda fase detta “Apulo medio” (370 a.C.-340 a.C.);
- Terza fase detta “Apulo tardo” (340 a.C.-300 a.C.).

A partire dalla fase finale dell'apulo antico si articolano i due principali stili: lo “stile comune” che vede come precursore il Pittore di Tarpoley e lo “stile ornato” che ha dalla sua parte l'esempio del Pittore di Sisifo.

Un punto di interesse che emerge dal materiale rinvenuto nelle tombe più grandi, in diversi siti pugliesi, è la frequenza con cui tali tombe contengono una serie di vasi di un solo pittore o della stessa bottega. Questa pratica si può osservare anche a Cuma, Paestum e Lipari⁷ e suggerisce che tali vasi venivano ordinati in un set o acquistati tutti insieme nello stesso momento dalla bottega del vasaio. È molto probabile che sia i vasi che i maestri vasai viaggiassero, o che avessero attività produttive in centri diversi. Sicuramente le forme più ridotte, facili da trasportare erano maggiormente destinate ad una distribuzione fuori dall'*ergasterion*⁸. La coerenza stilistica generale dei loro prodotti, indipendentemente da dove si trovassero, implica che le officine principali fossero in stretto contatto e che ciascuna tenesse il passo con i nuovi sviluppi artistici e artigianali. Questo è forse uno dei motivi per cui la classificazione di gran parte della ceramica apula è più difficile di quella lucana o campana, dove la produzione è relativamente ristretta e le caratteristiche individuali di un pittore sono più chiaramente definite. Mentre la mano di un maestro-pittore apulo di solito è facilmente determinabile, le botteghe più grandi devono avere spesso incluso un certo

⁵ GIACOBELLO 2021, p. 30.

⁶ CUOMO DI CAPRIO 2007, p. 287.

⁷ TRENDALL 1967, p. 164.

⁸ TROTTA 2021, p. 268.

numero di apprendisti e non è sempre facile distinguere il lavoro di un subordinato da quello di un maestro. Il problema si presenta maggiormente per le rappresentazioni di qualità inferiore spesso non facili da identificare, poiché, a meno che non mostrino un determinato “marchio”, raramente possono essere collocate in un contesto specifico. A volte sono i dettagli, come le rappresentazioni dei drappeggi delle vesti dei personaggi presenti sul lato B dei vasi, a fare la differenza. Come sottolinea il Trendall: «quando il pittore decora il retro di un vaso con un soggetto ‘canonizzato’, scena che ripete su molti vasi con lievi variazioni, mette da parte il suo modo di disegnare studiato e preciso a favore di uno stile disinvolto».

L’anfora oggetto di studio è alta 63 cm, il diametro della base misura 16 cm, quello della bocca 20 cm e il suo peso è di 5 kg (figg. 1 e 2). Il manufatto fa parte di un insieme di altre ceramiche ed ori sequestrati dal Nucleo Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale di Perugia considerati falsi e donati al Laboratorio del Falso⁹ dell’Università degli Studi di Roma Tre.

Si sottolinea che si tratta di un’anfora tipo panatenaica a differenza della quale la panatenaica si distinguerebbe per il piede più alto, le anse più corte e arrotondate con conseguente collo ridotto, l’orlo più alto con diametro leggermente inferiore ed una struttura nel complesso più panciuta. Una forma, quella della panatenaica, certamente di importazione, ma anche fortemente riprodotta negli svariati esempi di ceramica apula sovraddipinta. È da comprendere come sia avvenuto il passaggio e la diffusione di una forma alternativa, più slanciata, come quella oggetto di questo studio e, soprattutto, se ci si è arrivati nell’ottica di monumentalizzare sempre di più tale tipologia.

Lo stile è ascrivibile allo “stile ornato”: le pose solenni delle figure, il trattamento accurato del panneggio, i ricchi motivi decorativi, l’abbondante presenza della sovraddipintura con l’uso esteso dei bianchi e degli ocra, mentre l’unica applicazione del rosso risulta presente nelle rifiniture della lorica sorretta dal personaggio principale.

Siccome la maggior parte dei vasi apuli proviene da corredi funerari, non sorprende che un gran numero rappresenti varie forme di monumento funebre. Tra i più comuni, come nel nostro caso, il *naiskos* e la stele. Questi ultimi, nello “stile ornato”, vengono introdotti per la prima volta come tematica dal Pittore di Iliupersis (375-350 a.C.)¹⁰.

Nel nostro caso il *naiskos* campeggia nella scena principale dipinto di

⁹ La cui direzione è affidata alla Prof.ssa Giuliana Calcani, che ha supportato costantemente gli studi oggetto del presente articolo unitamente al Prof. Matteo Braconi.

¹⁰ TODISCO 2017, p. 166.



fig. 1 – Anfora lato A



fig. 2 – Anfora lato B

bianco e rifinito nei dettagli con un ocre intenso quasi marrone. Le colonne in stile ionico presentano nella parte alta del fusto delle fasce alternate da un motivo a zig-zag. Il fregio e l'architrave appaiono completamente bianchi, la superficie degradata non consente in ogni caso di carpire la presenza in origine di eventuali decorazioni. Sopra il fregio scorre la cornice che mostra parzialmente una decorazione a gocce sempre di colore ocre. Il timpano lasciato in nero, presenta invece cinque sfere bianche nella parte centrale. Sui lati e sulla sommità del tetto degli acroteri a palmetta. All'interno della struttura è possibile percepire, in prospettiva, le pareti laterali rese con un ocre di colore più intenso assieme alla travatura del tetto. Tutta la struttura si imposta su un podio anticipato da un gradino e decorato da fasce che alternano puntini bianchi su sfondo nero e una più ampia fascia con meandri bianchi su sfondo ocre.

Il personaggio principale, ovvero la rappresentazione statuaria del defunto¹¹, è raffigurato seduto, volutamente in bianco a sottolineare la differente consistenza della materia rappresentata. Una sequenza di puntini delinea la superficie di appoggio in tutta la rappresentazione segnando i differenti piani di calpestio delle figure.

Rappresentato in nudità eroica e avvolto nella sua seduta da un mantello fortemente panneggiato, il soggetto è rappresentato nelle vesti di un guerriero con i suoi effetti personali. Alla sua sinistra troviamo lo scudo, sorrette con due dita della mano sinistra ben due lance. Nella mano destra stringe una corazza con gonnellino oca e rossa, gli schinieri appesi alle travi del soffitto assieme ad una collana e una benda quasi fluttuante (una tenia). Il soggetto, con barba folta, capelli ricci ed una sottile corona ricalca gli stilemi dell'eroe, o capo in età matura.

Ai lati del personaggio centrale troviamo due giovani offerenti. Alla sinistra del tempio una fanciulla con acconciatura raccolta a "chignon" fermata da uno spillone; diadema, orecchini, collana e bracciale, tutti dettagli resi in sottili pennellate bianche. L'abito è un peplo drappeggiato, fermato in vita grazie ad una cintura non visibile e rabboccato a mo' di blusa. Nella mano sinistra tiene una corona, mentre la destra è sollevata nell'atto di offrire un *alabastron*. Sul suo braccio destro si adagia un velo facente parte dell'abbigliamento, probabilmente un *himation*. Alla destra del tempio un giovane fanciullo nudo con capo decorato da una corona composta da piccoli nastri, si appoggia ad un tirso e sostiene, avvolto attorno al suo braccio sinistro, un mantello, mentre nella mano destra sorregge un ramo di ulivo. Alla Base del *naiskos* due *phialai* mensofaliche.

Nella scena secondaria due giovani offerenti porgono dei doni presso una stele funeraria sormontata da una grossa *kylix*. La stele poggia su un alto podio caratterizzato da una decorazione la cui fascia centrale appare ornata da un motivo a girali e puntini poco conservato. La stele risulta avvolta da due bende, una di colore nero e una di colore bianco, quasi a formare un nodo.

Generalmente in questo tipo di rappresentazione (vedasi esempi nel Pittore della Patera) è la benda nera che cinge completamente quella bianca. In questo caso è la benda bianca che si sovrappone alla nera, adagiandosi morbidamente sulla stessa.

A destra della stele un giovane, rappresentato nudo e appoggiato con il piede destro su di una roccia, si sporge in avanti offrendo una corona e una *situla* su cui è raffigurata una figura in movimento. Anche per questo

¹¹ TODISCO 2017, p. 176.

personaggio, analogamente all'individuo rappresentato sul fronte dell'anfora, troviamo un *bimation* adagiato sul ginocchio e sul braccio destro.

A sinistra della stele una giovane donna raffigurata con i medesimi dettagli della fanciulla sul lato principale, l'unica differenza è che l'*bimation* si presenta come "scivolato" lungo le braccia aperte e ripiegato lungo gli avambracci. Il panneggio della veste, che mette in risalto il ginocchio flessso, sottolinea l'avanzata della figura che sorregge nella mano destra un cofanetto. Posate sul fianco della stele, al di sotto degli offerenti, troviamo due *hydriae*.

Anche su questo lato il piano di calpestio dei soggetti risulta scandito da una serie di puntini accostati.

I motivi geometrici che caratterizzano gli spazi di riempimento dell'anfora vedono, a partire dall'alto, un orlo decorato con foglie e frutti di ulivo di colore bianco su sfondo nero. Scendendo, nella prima parte del collo dell'anfora, tra gli attacchi delle anse, lo spazio rettangolare che si ricava è decorato su entrambi i lati da una palmetta nera su superficie rossa. Nella seconda parte del collo, fino alla spalla, nel punto in cui si raccordano le anse, troviamo dipinta in nero una fascia decorata a baccellatura a cui segue una serie di listelli verticali che terminano sulla spalla dove si irradia una sequenza di onde alternate a puntini. L'utilizzo del motivo decorativo ad onda è poco frequente nelle anfore, nella sua variante con puntino ancor meno; al contrario, viene a volte impiegata nelle decorazioni dei crateri. In basso, a chiusura della parte figurata, troviamo una fascia decorata con motivi a meandro intervallata ogni quattro da una croce latina con puntino per ogni quadrante di risparmio. La superficie laterale, al di sotto delle anse, è interamente campita da un motivo ripetuto a palmette che, nella disposizione del fogliame, si adatta in base alle rappresentazioni principali.

3. Confronti stilistici

3.1. Fronte dell'anfora

Come si è detto le prime rappresentazioni del *naiskos* appaiono nelle raffigurazioni del Pittore di Iliupersis, l'influenza di questo pittore e del Pittore di Atene sembra manifestarsi nella resa di alcuni dettagli, specie la forma degli occhi e delle mani.

Resta comunque distante da questi la forma architettonica del *naiskos*, che trova riscontro negli esempi prodotti dal Pittore di Ruvo e dal Gruppo Chiesa.

Attinente, come tipologia di soggetti (il guerriero e la fanciulla offerenti) e atteggiamenti, il parallelo con l'anfora del Pittore di Ruvo: il personaggio

principale, un guerriero imberbe, siede su una roccia e sorregge con la mano destra una patera e con la sinistra una lancia. Alla sinistra di quest'ultimo, come nella nostra anfora, troviamo una fanciulla con stesso atteggiamento, abbigliamento e dettagli, cambia semplicemente la tipologia degli oggetti offerti. L'espedito dell'*himation*, adagiato sul braccio in distensione, nel gesto dell'offerta, lo ritroviamo, invece, nell'anfora del Gruppo Ginosa. Non molto distante dalla raffigurazione del Pittore di Ruvo anche la rappresentazione del personaggio maschile della nostra anfora.

Ci offre forse un parallelismo più accurato il giovane rappresentato nell'anfora del Gruppo di Sotheby: in quest'ultimo caso è singolare come la stessa posizione del soggetto, rappresentata ribaltata sul lato opposto, renda più partecipe la figura rispetto al nostro giovane con il ramo di ulivo.

L'accurata rappresentazione del defunto guerriero rimanda a caratteristiche presenti in vasi dello "stile barocco" diffusosi nella fase "tardo apula" (340 a.C.-300 a.C.). Tra questi vi è una particolare corrispondenza con i soggetti maschili barbuti in trono rappresentati nel cratere a volute di Leningrado St. 426 e nell'anfora St. 498, entrambi al Museo dell'Ermitage, come anche nell'anfora F 332 del British Museum di Londra.

3.2. *Retro dell'anfora*

Nella decorazione con motivo a girali sul podio della stele sono riscontrabili parallelismi con l'ornamento di diversi podi di *naiskoi*, mentre l'unico esempio rivenuto su un'altra stele lo si è individuato nel cratere del Louvre facente parte del Gruppo Sotheby.

Più articolato si fa il discorso per i due offerenti. Il fanciullo che si sporge in avanti poggiando il piede su una roccia è una rappresentazione ricorrentissima, tra i numerosi esempi vanno menzionati: l'anfora del gruppo dell'Abbazia di Woburn, l'anfora del Pittore Laterza, l'anfora del gruppo del Vaticano, l'anfora del gruppo Chiesa, il cratere del gruppo Schulman dove, a differenza, è rappresentato un satiro.

Per quanto riguarda la rappresentazione della giovane offerente anche qui i confronti sono diversi. Analizzando bene la figura, questa appare avanzare in maniera impetuosa, quasi nell'accento di una corsa, o di una danza. Solitamente, infatti, tale immagine è abbinata alla presenza di un satiro da cui la giovane rifugge, come nel caso del Pittore di Wolfenbuttel, o di un giovane verso cui accorre con dei doni tra le mani.

Tranne per l'eccezione del Cratere a volute del Pittore della Patera, conservato presso il Museo archeologico Jatta, dove presso la stele sono raffigurate due fanciulle che corrono, o danzano attorno a questa, l'accostamento iconografico resta discutibile.

RIFERIMENTO	RICORRENZA	SPECIFICA (Fronte / Retro)
Pittore di Iliupersis	1	Forma occhi e mani (F)
Pittore di Atene	1	Forma occhi e mani (F)
Pittore di Ruvo	2	Forma architettonica <i>naiskos</i> (F) Tipologia soggetti e atteggiamenti (F)
Gruppo Chiesa	3	Forma architettonica <i>naiskos</i> (F) Decorazione podio (R) Rappresentazione fanciullo (R)
Gruppo Ginosa	1	Tipologia soggetti e atteggiamenti (<i>himation</i>) (F)
Gruppo di Sotheby	3	Tipologia soggetti e atteggiamenti (F) Decorazione podio (R) Decorazione base stele (R)
"stile barocco" fase "tardo apula"	1	Tipologia soggetti e atteggiamenti (defunto) (F)
Pittore Laterza	3	Decorazione podio (R) Rappresentazione fanciullo (R) Rappresentazione fanciulla (R)
Collezione Dechter L.A.	1	Decorazione podio (R)
Gruppo Abbazia Woburn	1	Rappresentazione fanciullo (R)
Gruppo Vaticano	1	Rappresentazione fanciullo (R)
Gruppo Shulman	2	Rappresentazione fanciullo (R) Rappresentazione fanciulla (R)
Pittore di Wolfenbuttel	1	Satiro che fugge (R)
Pittore della Patara	1	Rappresentazione fanciulla (R)

fig. 3 – Iconografia e pittori

In conclusione, è possibile dire che vi sono delle discrete discordanze nella composizione dei soggetti dipinti, sia per riferimenti a stili diversi, sia per la varietà dell'abbigliamento dei giovani offerenti che assumono atteggiamenti "scorretti" rispetto alla tematica rappresentata.

Tutto questo sottolinea come il fautore dell'anfora abbia creato un "pastiche" di figure che nel complesso sembrano ben dialogare, ma ad un occhio più attento al confronto mancano di connessione.

Nelle figg. 3 e 4, la dimostrazione dell'utilizzo nello stesso manufatto di caratteristiche in realtà riconducibili a più iconografie e pittori, senza che ve ne sia uno preponderante.

3.3. *Analisi visiva della superficie dell'anfora*

Analizzando le alterazioni presenti sulla superficie ceramica¹² è stato possibile osservare la diffusione di quattro fenomeni diversi: incrostazioni (fig. 5), lacune (fig. 6), abrasioni (fig. 7), segni di radici (fig. 8).

Di base la presenza di incrostazioni porta a riflettere sul fatto che il vaso abbia subito un interrimento volontario o involontario. La disposizione delle incrostazioni può rappresentare una valida chiave di lettura del falso, in quanto solo sui falsi è riscontrabile l'intento di non coprire ecces-

¹² Con il prezioso supporto della dott.ssa Monica Sebastianelli e della dott.ssa Agnese Livia Fischetti, collaboratrici presso il Laboratorio Del Falso dell'Università degli Studi Roma Tre.

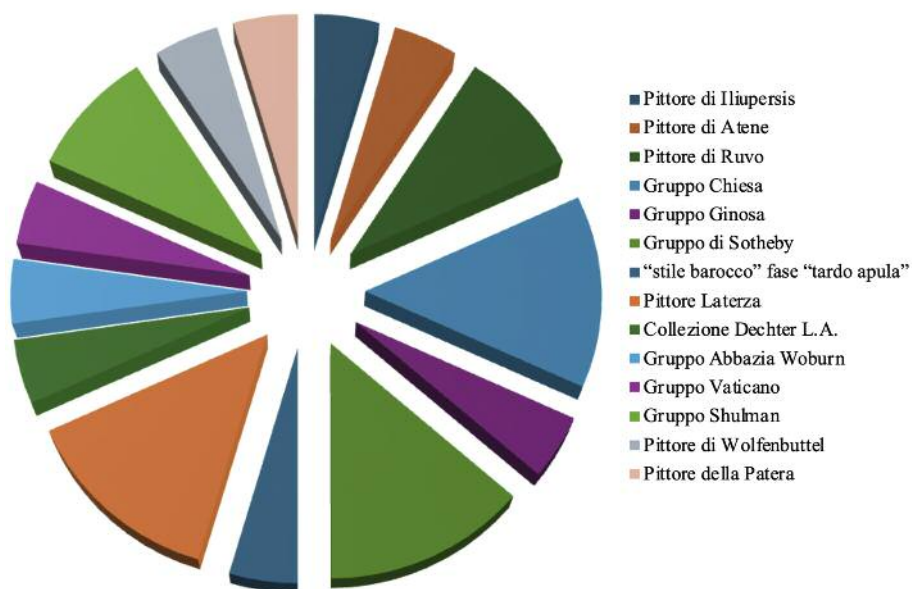


fig. 4 – Ricorrenze

sivamente scene o decorazioni figurate, disattendendo così alla disposizione assolutamente casuale che avrebbe invece caratterizzato un’incrostazione naturale¹³.

Queste, nella loro disposizione sembrano concentrarsi dal corpo fino alla parte interna della bocca, lasciando libero il piede. Le incrostazioni presenti lungo il corpo non vanno ad intaccare le figure, al massimo si concentrano lungo i piedi, le gambe o sull’estremità di vesti e mantelli, lasciando liberi i volti e, in generale, il 90 % della superficie figurata. Si dispongono, invece, a macchie lungo il fregio a meandri e in maniera abbondante sul motivo a palmette che campisce la sezione laterale dell’anfora. In questa parte si concentrano nella porzione con ingobbio rosso più porosa rispetto a quella a vernice nera e seguono in maniera artificiosa la conformazione delle foglie anche nelle forme più articolate come nelle volute (fig. 5). Un’altra porzione fortemente concrezionata risulta essere la parte alta del collo nel punto in cui si attaccano le anse, al di sotto dell’orlo e negli interstizi tra anse e orlo; non viene risparmiata neanche parte della bocca del vaso. Ad occhio la composizione della concrezione sembra a matrice car-

¹³ PORTA, MATTHAES 2015, p. 119.



fig. 5 – Incrostazioni

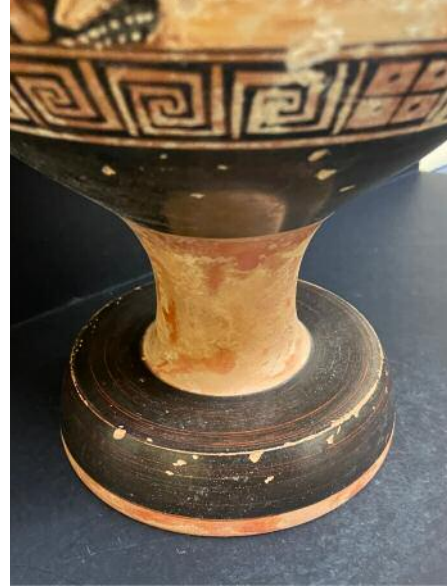


fig. 6 – Lacune

bonatica con una componente sabbiosa disposta in accumuli di dimensioni e spessori variabili, sempre caratterizzati da un'evidente consistenza. Non sembrano essere presenti tracce di colle, o filler, tali da lasciar pensare ad un'applicazione artificiale; pertanto, le incrostazioni appaiono come di origine naturale.

Il secondo fenomeno riscontrato nell'osservazione della superficie ceramica è rappresentato dalla presenza di alterazioni meccaniche, si tratta di lacune. Queste possono essere di natura accidentale, basti pensare ad un maldestro trasporto, o di natura volontaria, con l'intento di far apparire l'oggetto vissuto e antico. Queste lacune di piccole dimensioni misurano attorno ai 5 mm e, come per le incrostazioni, non disturbano la rappresentazione figurata; si concentrano all'interno della bocca e lungo il labbro, sulle anse, lungo le spalle, lungo il corpo, maggiormente nelle porzioni dipinte in nero (che rappresentano lo sfondo delle scene figurate) e, in ultimo, sul piede. Le forme sono irregolari, tendenzialmente rotondeggianti e sembrano essere prodotte da un oggetto a punta, come un bisturi o un punteruolo.

Altro aspetto da tenere in considerazione è la presenza delle abrasioni che comportano una parziale rimozione della pittura, specialmente quella



fig. 7 – Abrasioni



fig. 8 – Impronte di radici

sovraddipinta più superficiale e delicata. Da questo fenomeno risulta colpita parte della raffigurazione principale: la trabeazione del *naiskos* e il suo podio, parti delle gambe del guerriero, il petto, lo scudo, la corazza, in maniera leggera anche il podio su cui si imposta la stele funeraria.

In ultima analisi va evidenziata la presenza di segni di radici (impronte) sulla vernice nera devetrificata, nel caso specifico sembrerebbe che il processo di devetrificazione¹⁴ sia avvenuto successivamente alla crescita delle radici. Tale aspetto dipende strettamente dell'interramento dell'anfora ed in generale il segno delle radici ha sempre rappresentato un indice di veridicità sull'antichità del prodotto¹⁵. Questi segni sono presenti in gran parte del corpo dell'anfora e all'interno della bocca, ma va escluso ancora una volta il piede, come già accaduto nel caso delle incrostazioni.

¹⁴ La devetrificazione è un fenomeno che può avvenire naturalmente con il trascorrere del tempo, creando alterazioni dei componenti. Ne derivano opalescenza e maggiore fragilità della superficie, che rischia il distacco di scaglie o microfessurazioni. In genere il contatto diretto con materiale organico o con materiali reattivi quali sostanze acide, calce, ecc., può provocare questo fenomeno.

¹⁵ ASHMOLE 1962, p. 10.

Resta tutt'ora dubbio se esista un metodo per ricreare sulla superficie tali impronte, o se interrando l'anfora per un tempo specifico, sia possibile con l'utilizzo di sostanze acide e particolari piante, dare vita ad un così accelerato processo di invecchiamento compreso lo sviluppo delle incrostazioni di cui abbiamo già parlato.

4. Analisi scientifiche

Le discipline archeometriche affiancate da quelle prettamente umanistiche offrono approcci di studio necessari a risolvere una serie di problematiche archeologiche. Il problema della composizione chimica di un manufatto ceramico è fondamentale: conoscere le sue materie prime ci permette di fornire importanti informazioni sulla provenienza dei reperti, mettendo così in relazione le ceramiche con contesti geografici riferibili ai luoghi di produzione. Qualora poi, una ceramica fosse ascrivibile ad uno specifico pittore, questo approccio ci consentirebbe di legare quel pittore ad uno specifico areale. Nel caso di un manufatto ceramico falso tali indagini ci consentono di individuare anomalie nella composizione chimica facilitando la ricerca e permettendo così di ricostruire dalla materia prima l'azione del falsario.

4.1. *Spettrofotometria XRF*

Nel nostro caso le prime analisi condotte hanno visto impiegate la tecnica della fluorescenza a raggi X in genere indicata con la sigla XRF, un metodo veloce e non distruttivo per la misurazione della composizione elementare di un materiale, ma vediamo come funziona.

Sostanzialmente tutti gli elementi hanno un numero fisso di elettroni posizionati su orbitali atomici attorno al nucleo. Quando i fotoni, emessi dal tubo a raggi X del macchinario, colpiscono l'oggetto con sufficiente energia da espellere gli elettroni al di fuori degli orbitali più interni degli elementi, gli atomi diventano instabili. Per riacquisire stabilità, gli elettroni degli orbitali esterni si spostano nei nuovi spazi liberi degli orbitali interni. La transizione di un elettrone da un orbitale esterno a un orbitale interno produce l'emissione di energia fotonica nota come fluorescenza a raggi X. Questa energia è determinata dall'energia differenziale tra l'orbitale iniziale e finale della transizione del singolo elettrone. Tale energia emette un segnale che viene rappresentato all'interno di un diagramma sottoforma di spettro: sul piano delle ordinate i valori corrispondenti alla quantità di fotoni, mentre sulle ascisse l'energia delle stesse particelle.

I punti sono stati presi tramite un microscopio portatile XRF messo a disposizione del Prof. Ridolfi del Centro Diagnostico Ars Mensurae.

A causa dei dati ridondanti, degli otto punti presi ne sono stati selezionati cinque, i più rilevanti:

- nella parte con ingobbio rosso, ovvero la più porosa della superficie ceramica;
- sulla superficie di colore nero;
- sulla superficie con sovraddipintura bianca;
- sulla superficie dipinta in rosso;
- sulla superficie dove presente un'incrostazione.

La lettura degli spettri ha evidenziato una forte presenza di zinco, nonché la presenza di titanio, solitamente considerate anomale nella componente della ceramica antica. Tuttavia, la stessa può essere giustificata dalla presenza degli stessi elementi in alcune zone geografiche. Pertanto, per verificare se tale presenza sia riconducibile a una contraffazione o alla presenza degli elementi nei terreni della zona geografica di produzione della ceramica apula, si è proceduto a effettuare una comparazione tra i livelli di presenza degli stessi nell'anfora oggetto di studio con quelli di alcune ceramiche apule – originali – provenienti da attività di scavo archeologico e analizzate dall'Università di Bari¹⁶.

Per sinteticità espositiva, si esporrà l'esito della comparazione con riguardo a soli due elementi, ossia quelli la cui presenza si è ritenuta anomala, lo zinco e il titanio.

In particolare, analizzando le tabelle relative alla presenza dei sopracitati elementi nei manufatti analizzati dall'Università di Bari, il titanio risulta presente in quantità intorno al 10% del ferro (fig. 9).

Analogamente, lo zinco è presente, sempre in rapporto al ferro, in una percentuale trascurabile, ossia tra lo 0,14% e lo 0,42% (fig. 10).

Se confrontiamo tali risultanze con l'analisi dei campioni prelevati dalla nostra anfora mediante spettrografia, ci accorgiamo che il dato risultante dal rapporto ferro/zinco non è in linea, essendo pari a circa l'11,1% (5.400 Fe, 600 Zn) su un punto e 2,3% (6.000 Fe, 141 Zn) su un ulteriore punto preso tramite XRF. Allo stesso modo, senza neanche necessità di calcolo, possiamo vedere chiaramente che pure il rapporto ferro/titanio non è neanche lontanamente simile a quello riscontrato dall'Università di Bari, in quanto sul diagramma che riporta i picchi delle presenze chimiche il titanio è appena visibile, ben lontano dall'essere il 10% del ferro.

Quindi, minerali oggetto di comparazione sono presenti in quantità

¹⁶ GIANNOSSA, FORLEO, MANGONE 2021, p.5.

TIPOLOGIA	FERRO (%)	TITANTO (%)	% Ti RISPETTO Fe
<i>Krater</i> basin	5,17	0,55	10,6
<i>Krater</i> handle	2,96	0,32	10,8
<i>Cercine</i>	4,20	0,43	10,2
<i>Loutrophoros</i> foot	5,01	0,51	10,1
<i>Loutrophoros</i> basin	5,04	0,51	10,1
<i>Loutrophoros</i> neck	3,91	0,33	8,4
<i>Loutrophoros</i> neck edge	3,90	0,38	9,7

fig. 9 – Composizione mediante ICP-MS della ceramica proveniente dal cratere, dal cercine e dal *loutrophoros*

TIPOLOGIA	FERRO (%)	ZINCO (PPM)	% Ti RISPETTO Fe
<i>Krater</i> basin	5,17	131	0,25
<i>Krater</i> handle	2,96	43	0,14
<i>Cercine</i>	4,20	99	0,23
<i>Loutrophoros</i> foot	5,01	119	0,23
<i>Loutrophoros</i> basin	5,04	117	0,23
<i>Loutrophoros</i> neck	3,91	137	0,35
<i>Loutrophoros</i> neck edge	3,90	164	0,42

fig. 10 – Composizione mediante ICP-MS della ceramica proveniente dal cratere, dal cercine e dal *loutrophoros*

anomale nell'anfora apula, aggiungendo un ulteriore elemento di sospetto, su basi scientifiche, sulla sua originalità.

4.2. *Spettroscopia Raman*

Grazie alla collaborazione della Prof.ssa Armida Sodo e della Dott.ssa Antonella Privitera è stato possibile l'impiego, presso il Laboratorio di Spettroscopia Raman del Dipartimento di Scienze dell'Università degli Studi di Roma Tre, del microscopio Raman per analizzare quattro campioni prelevati dalla superficie dell'anfora.

L'indagine mediante spettroscopia Raman è stata effettuata su alcuni dei micro-campioni prelevati dall'anfora per determinare la natura dei materiali costitutivi, dei prodotti di alterazione/degrado e dei depositi superficiali. Si riporta parzialmente il report tecnico-scientifico che mostra i risultati


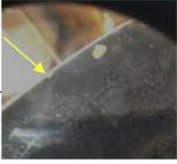


<i>Stgla</i>	<i>descrizione</i>	<i>prelievo</i>	<i>analisi Raman</i>	<i>formula</i>
ER1	Ingobbio bianco con scialbatura gialla, prelevato su roccia dipinta presente su lato posteriore <u>Scialbatura gialla</u>		anatasio-rutilo quarzo ematite/maghemite calcite ematite/maghemite	TiO ₂ SiO ₂ α-Fe ₂ O ₃ /γ-Fe ₂ O ₃ CaCO ₃ α-Fe ₂ O ₃ /γ-Fe ₂ O ₃
ER2	Patina nera, prelevata dalla parte esterna ed estroflessa del labbro (comprende il corpo ceramico sul retro dei frammenti)		spinello ferrifero ematite/maghemite carbone calcite	FeO/FeAl ₃ O ₄ α-Fe ₂ O ₃ /γ-Fe ₂ O ₃ C CaCO ₃
ER2	<u>Corpo ceramico, prelevato dalla parte esterna ed estroflessa del labbro.</u>		quarzo ematite/magnetite anatasio K-Feldspato (ortoclasio) Feldspatoide Feldspato	SiO ₂ α-Fe ₂ O ₃ /Fe ₃ O ₄ TiO ₂ KAlSi ₃ O ₈ - -
ER3	Concrezione calcarea, prelevata sul gradino dipinto e più basso alla sinistra del <i>naiskos</i>		calcite	CaCO ₃
ER4	Incrostazione terrosa chiara, prelevata in corrispondenza dell'attacco tra ansa sinistra e orlo		calcite anatasio ematite	CaCO ₃ , TiO ₂ α-Fe ₂ O ₃

fig. 11 – Campioni analizzati mediante Spettroscopia micro-Raman

dello studio finalizzato alla conoscenza dei materiali, delle tecniche di produzione e del degrado. In particolare, in fig. 11 vengono evidenziati per ogni campione investigato, la sua descrizione, la zona di prelievo e i risultati dell'analisi Raman.

ER1: Ingobbio bianco con scialbatura gialla. All'osservazione al microscopio confocale, i frammenti di ingobbio del campione appaiono dall'aspetto granulare (fig. 12A), tipico di materiali di derivazione minerale/terrosa, con presenza di inclusioni di colore rossiccio/marrone e grigi (fig. 12B). Sulla faccia “esterna” i frammenti presentano le tracce della scialbatura, che all'osservazione al microscopio Raman appaiono di colore giallo brillante (fig. 12A) caratterizzata da impurezze scure e dall'aspetto vetrificato (fig. 12D). La stesura è sottilissima, una sorta di “velatura”, caratteristica che ha reso impegnativa l'acquisizione di spettri Raman della sola scialba-

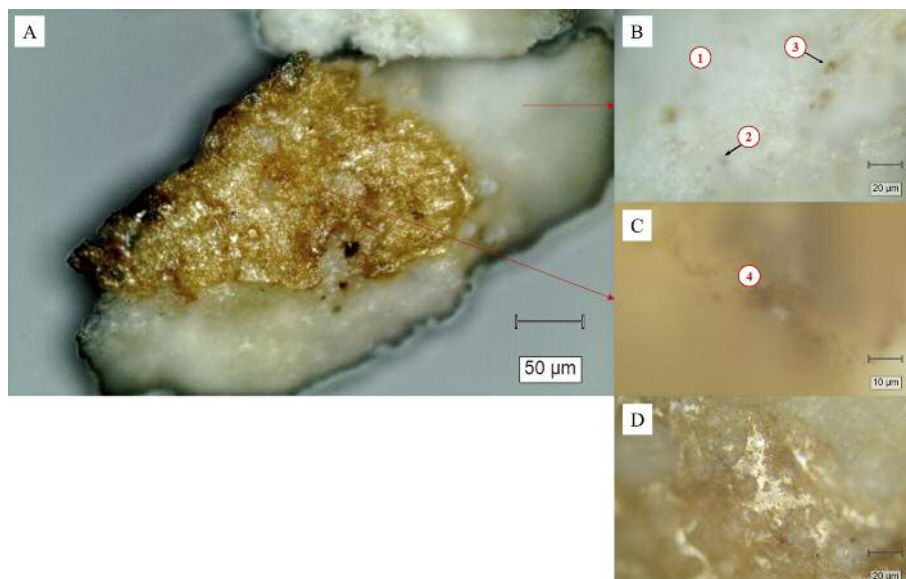


fig. 12 – Campione ER1, frammento di ingobbio bianco con scialbatura gialla:
 A) frammento di ingobbio con traccia di scialbatura gialla (20x);
 B) ingobbio bianco con inclusioni (50x);
 C) scialbatura gialla con inclusioni (100x);
 D) scialbatura con aspetto vetroso (50x). In rosso sono riportati i punti analizzati (1-4)

tura. In base agli spettri Raman ottenuti (fig. 13), l'ingobbio bianco risulta così composto:

- punti 1, 2 e 3 (fig. 12B) sono stati osservati anatasio-rutilo con rare inclusioni di quarzo, ematite/maghemite e calcite.
- punto 4 (fig. 12C), la scialbatura risulta invece composta essenzialmente da ematite/maghemite.

I composti rilevati su questo campione sono compatibili con minerali delle terre/argille sottoposti a trattamento termico. L'ingobbio bianco usato in passato nella decorazione di questi prodotti ceramici è un caolino, cioè un'argilla poco plastica, di colore variabile dal bianco al beige in funzione della presenza di inclusioni di minerali ferrosi. Il minerale principale è la caolinite che in cottura, alle alte temperature (oltre i 1.000 °C) si trasforma in mullite, passando per il metacaolino, tutte fasi con spettro Raman debole, non rilevate nell'analisi. Al contrario invece, il componente ausiliario più comune nei caolini, l'anatasio (TiO_2), ha uno spettro Raman molto intenso, osservato nei nostri campioni. In cottura, a temperature sufficientemente

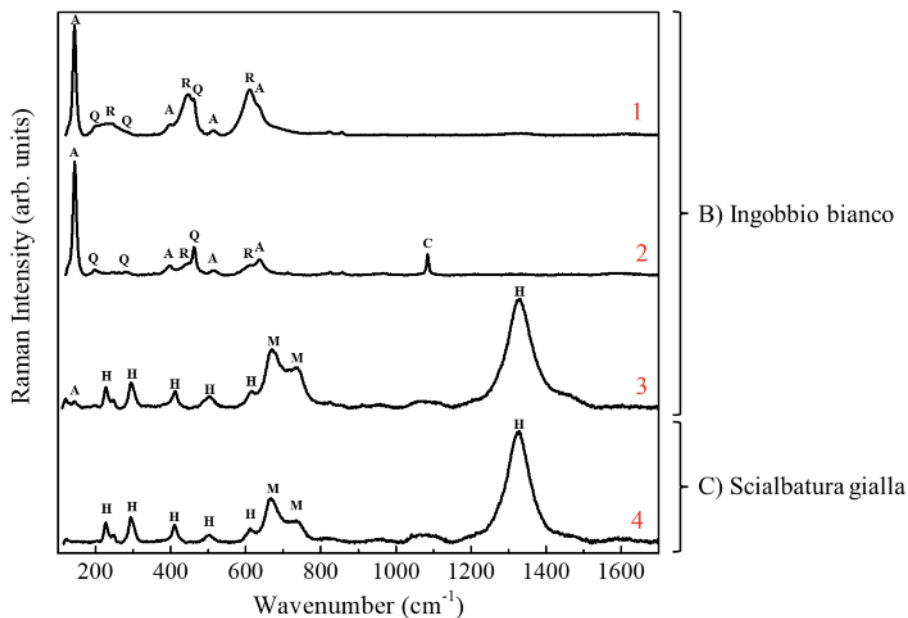


fig. 13 – Spettri Raman acquisiti sui punti indicati in fig. 12:

A=Anatasio, R=Rutilo; Q=Quarzo; C=Calcite; H=Ematite; M=Maghemite

alte¹⁷ l'anatasio si trasforma nel suo polimorfo rutilo anch'esso osservato negli spettri Raman sempre associato all'anatasio. Ciò indica che la temperatura massima raggiunta si trova nell'intervallo di transizione. Possono essere presenti anche impurezze di quarzo, composti del ferro, come l'ematite, carbonati e raramente feldspati/plagioclasio, questi ultimi non rilevati sul campione. La scialbatura giallo ocra è verosimilmente prodotta a partire da un'ocra sottoposta a cottura assieme all'oggetto, ampiamente attestata nella produzione di tipologie ceramiche a vernice nera sovradipinta, *gnathia*, apula, campana e siceliota¹⁸. Su questo campione non sono stati rilevati composti di natura organica/polimerica.

ER2: Patina nera della decorazione. Il campione è composto da frammenti in cui è presente la patina nera della decorazione, aderente al corpo ceramico. Dall'osservazione al microscopio Raman la patina nera si presenta traslucida, compatta e dal caratteristico aspetto vetroso, ma disomogeneo e

¹⁷ Per i caolini, tra circa 850 °C e 1050 °C, in funzione della presenza di silicati e allumosilicati.

¹⁸ MANGONE, GIANNOSSA, CIANCIO, LAVIANO, TRAINI 2008, p. 1534.

ricco di difetti. Questo aspetto, osservato comunemente negli oggetti di manifattura antica, è da ricondurre alla depurazione artigianale della terra usata come pigmento per la patina nera e cottura in fornace a combustibile naturale. Inglobati nello spessore della patina vi sono rare inclusioni di colore chiaro. Gli spettri Raman sono stati ottenuti analizzando la sezione trasversale di un frammento tramite obiettivo 50×, ottenendo una composizione fatta da:

- punto 1, spinello ferrifero, ematite ($\alpha\text{-Fe}_2\text{O}_3$) e carbone (C);
- punto 2, spinello ferrifero ed ematite;
- punto 3, spinello ferrifero, ematite e maghemite ($\gamma\text{-Fe}_2\text{O}_3$).

Cambiando obiettivo (100×) è stata effettuata l'analisi in un punto della patina nera e di un'inclusione chiara (dimensione $\sim 3\text{-}4\ \mu\text{m}$), ricavando la seguente composizione:

- punto 4, spinello e carbone;
- punto 5, calcite.

Anche per la patina è possibile ricondurre la materia prima ad una terra/argilla, in questo caso ricca in ferro e depurata, con rare impurezze di calcite. I composti del ferro ricavati dall'analisi sono tipici della patina della decorazione di queste ceramiche. La struttura a spinello può essere ricondotta alla magnetite (Fe_3O_4) e/o alla ercinite ($\text{Fe}^{2+}\text{Al}_2\text{O}_4$), entrambe formatesi dall'ematite durante la fase riducente cottura ad una temperatura di almeno 900 °C.

Viceversa, l'ematite e la maghemite si originano dall'ossidazione della magnetite, rispettivamente a 400 °C e a 200 °C, quindi in fase di raffreddamento in atmosfera ossidante. In genere, la caratteristica colorazione nera della patina è data dallo spinello ferrifero e dalla maghemite, ma anche dal carbone (C)¹⁹ che, assieme al monossido di carbonio (CO), satura l'atmosfera della fornace in fase riducente e si impregna nella decorazione quando questa è vetrofusa, intorno alla temperatura massima di cottura. Non sono presenti sostanze organiche/polimeriche.

ER4: Incrostazione terrosa. Il campione si presenta dall'aspetto granulare eterogeneo, di colore prevalentemente chiaro, con inclusioni di colore bruno e rossiccio. Sono presenti anche inclusioni filamentose (verosimilmente radici) e strutture biologiche (verosimilmente esoscheletri/gusci di microrganismi) facilmente degradabili con la sorgente laser anche a bassa potenza. Di questi elementi non è stato possibile acquisire spettri Raman.

¹⁹ Il carbone amorfo è prodotto dalla combustione di sostanze organiche sia vegetali sia animali (crine di cavallo, lana, ecc.) introdotte nella camera della fornace per la fase riducente della cottura. Similmente alla fuliggine, si diffonde nella camera di cottura.

La componente minerale ha composizione:

- punto 1, calcite ad elevata cristallinità;
- punto 2, ematite/goethite e calcite;
- punto 3, anatasio, ematite e calcite.

Questi sono tutti minerali tipici di molti suoli, nel caso in esame, calcareo. Inoltre, la presenza di radici e tracce di microrganismi sarebbero compatibili con l'humus naturale.

Anche in questo campione è stata verificata l'eventuale presenza di sostanze organiche/polimeriche, indagando anche la regione spettrale intorno a 2.900 cm^{-1} , che manifesta le bande dei legami CH quando nel campione è presente un filler (colla, resina, ecc.), aspetto anche in questo caso da escludere.

4.3. *Microscopio elettronico a scansione (SEM)*

La microscopia elettronica è una tecnica che sfrutta l'interazione tra un fascio di elettroni e gli atomi che compongono il campione in esame, permette di generare immagini con ingrandimenti molto elevati superando il limite risolutivo della microscopia ottica potendo in alcuni casi raggiungere risoluzioni a livello atomico.

Il SEM garantisce inoltre immagini con una maggior profondità di campo e, nel caso sia dotato di detector EDX, di ottenere informazioni composizionali relative al campione in esame (analisi elementale): il fascio di elettroni generato dalla sorgente ed accelerato attraverso la colonna scansione la superficie del campione. In ogni punto della scansione l'interazione tra fascio e campione produce dei segnali che vengono sfruttati dai detector presenti nel SEM per generare le immagini o effettuare analisi elementali.

È stato commissionato al Laboratorio di Geologia dell'Università degli Studi di Roma Tre, nella persona del Prof. Giancarlo Della Ventura, l'analisi di due campioni (ER 1 e ER 6): il primo già analizzato presso il Laboratorio Raman ma necessitante di ulteriore approfondimento; il secondo costituito da terriccio sabbioso proveniente dall'interno dell'anfora, prelevato al fine di comprendere la tipologia di suolo nel quale il manufatto era stato interrato.

Il terriccio essenzialmente risulta materiale silicato, ci sono quarzo, un cloruro di sodio, calcite. Il Raman evidenziava solo calcite, anatasio ed ematite (la "solita" triade rilevata dal Raman sulle incrostazioni terrose) e non è presente un filler (colla/adesivo). Dalla forma dei grani, sembrerebbero effettivamente delle sabbie naturali.

Il pigmento ha una base bianca di tipo ceramico (silicatico) e la scialbatura gialla è arricchita in ferro in piccole quantità, per cui il colorante appare di tipo ocra.

Le analisi SEM e Raman confermano un ingobbio bianco, ricavato da un caolino di partenza con rare inclusioni di quarzo ed ematite. La fase minerale ausiliaria è anatasio-rutilo sempre associati e frequenti nei caolini, per cui si può ipotizzare un intervallo di cottura 850°/1.050°C. Nell'ingobbio bianco non è stata trovata traccia di allumosilicati, come ci si aspetta nei caolini.

Nell'ingobbio bianco non vi sono sali né altri minerali del cloro. Avendo l'ingobbio struttura porosa, similmente alle terrecotte, potrebbe trattarsi di sali a bassa cristallinità, veicolati dall'umidità del terreno di sepoltura. Anche la presenza dei sali nel terriccio sarebbe compatibile con l'umidità dei suoli. Nell'ingobbio non sono state rilevate tracce di "feldspati" (minerali tipici delle rocce eruttive).

4.4. *Botanica applicata*

L'indagine visiva della superficie ceramica ha permesso di scoprire, nell'interstizio tra l'attacco dell'ansa sinistra e il collo dell'anfora, alcune componenti vegetali, presumibilmente delle spighe.

Nell'ottica di accertare la specie botanica, si è richiesto l'intervento della Prof.ssa Giulia Caneva del Dipartimento di Scienze dell'Università degli Studi di Roma Tre.

Identificare la specie botanica significherebbe individuare la provenienza geografica del materiale ceramico che la ospitava con il margine di incertezza dato dalla grande diffusione di alcune varietà, nonché, eventualmente, la datazione.

Una volta prelevato il campione (ER 5) è stata eseguita un'analisi micromorfologica dei caratteri diagnostici utili all'identificazione delle specie di riferimento. Tale operazione ha previsto l'uso di un microscopio stereoscopico (mod. Zeiss), allo scopo di porre i campioni a sufficiente ingrandimento per la distinzione dei caratteri identificativi (a cura della dott.ssa F. Bartoli e del dott. G. Zangari). I campioni, analizzati con il supporto del Prof. F. Lucchese, sono risultati in buona parte costituiti da glume (foglie modificate) facenti parti di spighe della famiglia delle *Poaceae* (Graminaeae). Tali strutture sono da ricollegare allo sviluppo fiorifero di queste specie, come preludio alla fruttificazione e dispersione dei semi, che si manifesta con produzione di carioidi (particolare tipologia di frutti), contenenti semi. Solo in pochi casi (1-2 campioni), si è rilevata anche la presenza di semi, mentre nella maggior parte si sono conservate le strutture sterili protettive dell'apparato riproduttivo (glume e glumette). In particolare, per la maggior parte dei campioni, le specie identificate sembrano riferirsi a *Dactylis glomerata* o *Sesleria spp.* Un solo campione mostra una particolare strut-

tura con apice bifido, attribuibile alla specie *Phleum phleoides*.

Le principali caratteristiche strutturali, fitogeografiche ed ecologiche di queste specie sono:

- *Dactylis glomerata* è una specie erbacea perenne (emicriptofita cespitosa) con ampio areale eurasiatico (paleo-temperato), al cui interno sono identificabili diverse sottospecie. Specie mesofila che predilige climi aridi, molto diffusa in prati falciabili, incolti, ma anche ambienti più disturbati, come ad esempio aiuole e i margini stradali. Possiede un'ampia adattabilità ecologica a diverse condizioni di clima e terreno, grazie alla ottima resistenza alle condizioni climatiche estreme e a un apparato radicale profondo;
- le specie di *Sesleria spp.* sono piante erbacee solitamente dominanti di pascoli aridi, che vanno a costituire associazioni vegetali (seslerieti) caratteristiche dei pendii scoscesi e assolati del piano montano e prealpino su substrato calcareo, sia sulle Alpi sia sugli Appennini (presente anche nel territorio del Gargano) non essendo definita la specie, una precisa definizione dell'areale è impossibile;
- *Phleum phleoides* è una specie erbacea perenne (emicriptofita cespitosa) di areale euro-siberiano, che comprende le zone fredde e temperato-fredde dell'Eurasia. La specie cresce su prati aridi in pendii sassosi a carattere steppico, in condizioni di aridità spinta ed elevata continentalità. In Italia Settentrionale cresce prevalentemente in *habitat* di fondovalle alpino e nella fascia montana, mentre in Italia Meridionale è nota la sua presenza nel territorio del Gargano.

Tutte le specie identificate sono specie erbacee spontanee di praterie xerofile e più o meno mesofile e non si tratta di specie di interesse agrario. Due delle tre specie identificate (*Sesleria spp.* e *Phleum phleoides*) sono tendenzialmente legate ad ambienti continentali e della fascia montana, che troverebbero in territorio pugliese riscontro principalmente nell'area del Gargano. *Dactylis glomerata* ha invece areale e tolleranze ambientali più ampie. Il riconoscimento delle specie ci fornisce quindi indicazioni relativamente generiche sui luoghi di interrimento, che potrebbero essere in un'ampia area appenninica (collinare o submontana), tendenzialmente nell'Italia meridionale.

Per la datazione dei reperti sarebbe necessario avere una quantità di materiale organico sufficiente per eseguire le analisi di radiocarbonio, ma il materiale disponibile appare insufficiente. Lo stato di conservazione di reperti non permette ulteriori valutazioni, in quanto le condizioni di interro possono determinare velocità di degrado molto differenti.

Tali specie vegetali ben si legano con una tipologia di suolo carbonatico che è effettivamente presente nell'area del Gargano, che registra la presenza

di diversi siti archeologici oggetto d'attenzione da parte dei tombaroli e, a questo punto, sede anche di probabili officine di falsari.

5. Conclusioni

L'esito dei differenti approcci d'indagine ci induce a riflettere su come un oggetto dichiarato falso lasci ancora tanti dubbi o, perlomeno, ci mette di fronte ad un falsario che opera con grande scrupolosità.

L'analisi stilistica ed iconografica evidenzia come quest'anfora non sia ascrivibile ad uno specifico pittore e come in realtà sia frutto di un *pastiche* di soggetti diversi, a volte non perfettamente dialoganti tra loro. D'altro canto, bisogna pur sempre fare i conti con la dispersione delle collezioni, il numero vastissimo dei reperti e l'incertezza su quanti di essi siano effettivamente degli originali.

L'assenza del contesto non aiuta e gran parte della ceramica apula proviene da collezioni private donate ai musei, la cui origine è ignota.

L'analisi visiva è quella che maggiormente ha posto degli interrogativi ancora non del tutto chiariti: come e in quanto tempo si formano l'impronta di radici e concrezioni, se volutamente un falsario sotterra un'anfora allo scopo di darle un aspetto antico? Quali condizioni, in termini di tempo, materiali e tecniche, sono necessarie per produrre un oggetto simile?

Le analisi tramite XRF ci hanno fornito dei risultati che, analizzati e comparati in maniera semiquantitativa, stonano su alcuni valori delle componenti chimiche presenti. Sarebbe interessante poter analizzare in maniera prettamente quantitativa anche tutti gli altri elementi, confrontandoli con le indagini archeometriche condotte sulle ceramiche di scavo.

Le indagini Raman, invece, confermano quanto l'anfora sia stata realizzata nei suoi pigmenti, cottura e conservazione secondo la tradizione antica e, soprattutto, ci dà conferma del fatto che è stata effettivamente interrata, con ogni probabilità lasciando al di fuori il piede. Quest'ultimo, di fatto, non presenta né incrostazioni, né tracce delle radici.

Le analisi del SEM sono state funzionali nel comprendere sia la componente naturale del pigmento (ocra) sia la componente del suolo in cui l'anfora deve essere stata sepolta.

La botanica è stata invece di ausilio a confermare e, tendenzialmente stringere, il raggio del contesto di provenienza, individuato nell'area garganica.

Questo approccio interdisciplinare si è dimostrato quello giusto; infatti, coniugando l'analisi iconografico/stilistica con quella scientifica (fisica, chimica, biologica), avvalendosi di tecnologie all'avanguardia, si sono raffor-

zate le ipotesi che un solo metodo non avrebbe permesso di sostenere.

Sarebbe interessante, in futuro, ampliare tale studio, estendendolo alle altre ceramiche del sequestro, probabilmente prodotte dal medesimo falsario, provando a ricostruire le sue “tecniche di produzione”.

Bibliografia

- ASHMOLE B., *Forgeries of Ancient Sculpture: Creation and Detection*, Blackwell, Oxford 1962.
- CUOMO DI CAPRIO N., *Ceramica in archeologia 2. Antiche tecniche di lavorazione e moderni metodi di indagine*, l'Erma di Bretschneider, Milano 2007.
- GIACOBELLO F., *Dall'argilla al vaso. Produzione e tecniche*, in *Argilla. Storie di vasi*, Padova University Press, Padova 2021, p. 23-32.
- GIANNOSSA L.C., FORLEO T., MANGONE, A., *The Distinctive Role of Chemical Composition in Archaeometry. The Case of Apulian Red Figure Pottery*, in «Applied Science», 11, 2021, 3073.
- LIPPOLIS E., MAZZEI M., *La ceramica apula a figure rosse: aspetti e problemi*, in Actes de la Table Ronde organisée par l'École française de Rome en collaboration avec la Soprintendenza per i Beni Archeologici della Puglia et le Centre Jean Bérard de Naples, Napoli 2005, pp. 11-18.
- MANGONE A., GIANNOSSA L.C., CIANCIO A., LAVIANO R., TRAINI A., *Technological Features of Apulian Red Figured Pottery*, in «Journal of Archaeological Science» 35, 2008.
- PORTA S.N., MATTHAES P., *Analisi non distruttive a fini autentificativi applicate a reperti archeologici in ceramica e bronzo*, in Atti Acc. Rov. Agiati, a. 265, ser. IX, vol. V, B, Milano 2015, pp. 117-130.
- SALVADORI M., BAGGIO M., BERNARD E., ZAMPARO L., *Il falso nelle collezioni archeologiche: dall'autenticazione alla promozione della legalità*, in "L'arte vera non può essere arte", Atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio Nazionale Anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero per i beni e le attività culturali e l'Università degli Studi Roma Tre, Roma 2018, pp. 491-500.
- TODISCO L., *Sulla vexata quaestio dei vasi con naiskoi*, in «Ostraka - Rivista di antichità», 2017, pp. 165-191.
- TRENDALL A.D., *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania, and Sicily*. the Clarendon press, Oxford, 1967.
- TRENDALL A.D., CAMBITOGLU A., *The Red-Figured Vases of Apulia*, in Oxford Monographs on Classical Archaeology edited by B. Ashmole, M. Robertson, J. Boardman, Oxford 1978.
- TROTTA F. (2021). *La collezione "Jatta" di Ruvo di Puglia: dispersione, recupero e valorizzazione di un patrimonio culturale*, in *Strumenti scientifici di supporto alla conoscenza e alla tutela del patrimonio culturale* (Quaderni del Master 6), Efesto Edizioni, Roma 2021, pp. 259-273.

GIULIA ABBATIELLO

*Arte “primitiva” tra originali, copie e repliche:
considerazioni su due tavole con San Francesco d’Assisi**

ABSTRACT

La prima parte di questo lavoro si apre con una panoramica storica dei cosiddetti “Primitivi”, termine con cui furono indicati gli artisti attivi tra il XIII ed il XVI secolo, seguita da un approfondimento su alcuni esempi di falsificazione delle loro opere.

Tra gli artisti primitivi c’è un pittore del Duecento, Margarito (o Margheritone) d’Arezzo, di cui in particolare è stata analizzata la serie di tavole raffiguranti San Francesco d’Assisi; i pezzi di Margarito sono sei, ma il numero è aumentato per una serie di ragioni, tra cui la facilità di farne delle repliche essendo l’iconografica e la tecnica piuttosto standardizzate. È stato così deciso di concentrare l’attenzione su una tavola che nel 2017 venne messa all’asta da Pandolfini con una attribuzione a Margarito d’Arezzo e l’ipotesi di un possibile modello di ispirazione, cioè l’opera dell’artista oggi conservata al Museo Nazionale d’Arte Medievale e Moderna di Arezzo.

Oltre alla tavola Pandolfini, è stata analizzata un’altra opera, oggi custodita al Museo della Basilica di Santa Maria degli Angeli ad Assisi ed attribuita dalla maggior parte degli studiosi a Cimabue o ad un suo seguace. La peculiarità del manufatto dipende dalla mancanza della incamottatura e dello strato di gesso e colla; quindi, il colore è stato applicato direttamente sulla superficie lignea.

The first part of this work opens with an historical overview of the so-called “Primitives”, a term used to indicate the artists active between the 13th and 16th centuries, followed by an in-depth analysis of some examples of falsification of their works.

Among the primitive artists there is a thirteenth-century painter, Margarito (or Margheritone) of Arezzo, whose series of panels depicting Saint Francis of Assisi has been analysed; Margarito’s pieces are six, but the number has increased for a series of reasons, including the ease of making replicas as the iconography and technique are rather standardized. It was thus decided to focus attention on a panel that in 2017 was auctioned

* Estratto dalla tesi del master annuale di secondo livello “Strumenti scientifici di supporto alla conoscenza e alla tutela del patrimonio culturale”, Dipartimento di Studi Umanistici – Università degli Studi Roma Tre, relatore prof. Walter Angelelli.

by Pandolfini with an attribution to Margarito d'Arezzo and the hypothesis of a possible model of inspiration, the artist's work preserved today at the National Museum of Medieval and Modern Art in Arezzo.

In addition to the Pandolfini panel, another work was analysed, now kept in the Museum of the Basilica of Santa Maria degli Angeli in Assisi and attributed by most scholars to Cimabue or one of his followers. The peculiarity of the artefact depends on the lack of incamottatura and the layer of plaster and glue; then, the color was applied directly to the wooden surface.

PAROLE-CHIAVE: Arte "primitiva"; XIII secolo; Pittura su tavola; Iconografia cristiana; San Francesco d'Assisi.

KEYWORDS: "Primitive" art; 13th century; Panel painting; Christian iconography; Saint Francis of Assisi.

1. Introduzione

Con il termine 'primitiva'¹ si indicava un'opera d'arte – dalla pittura alla scultura, dalla produzione eburnea a quella miniatoria – databile entro un arco di tempo che va dal XIII all'avvento del XVI secolo. L'apprezzamento di questo periodo artistico ha inizio nell'Italia del Settecento a partire da una serie di dotti studi al riguardo². Non c'è dubbio nel ritenere che l'alba storiografica sulla riscoperta dei Primitivi fosse ancora influenzata dalle *Vite* vasariane, quindi dall'idea secondo la quale la pittura toscana fosse espressione equivalente a quella di pittura italiana³.

Nell'Ottocento, l'attenzione e la riscoperta dei Primitivi continuarono e, in modo particolare sulla nostra Penisola, gli *amateurs* iniziarono ad acquistare opere d'arte medievali. Il collezionismo dei Primitivi, come è stato rilevato⁴, è conseguenziale al fenomeno delle spoliazioni a cui la pittura antica fu sottoposta per volere di Napoleone Bonaparte, in un periodo compreso tra il 1796 ed il 1814⁵. Inoltre, nella capitale francese si andava formando il Musée Central des Arts, che oggi è il Louvre, con l'intenzione di farne un'enciclopedia dell'arte: accanto alle creazioni di Raffaello, Correggio, Poussin e Domenichino – per citarne alcuni – si accostarono opere di artisti primitivi, con l'intento quindi di rappresentare, secondo il sistema classificatorio ancora molto in voga, ogni capitolo della storia dell'arte⁶.

È stato affermato che, dopo la metà del XIX secolo, il collezionismo dei Primitivi sia stato la causa dell'«innalzamento delle valutazioni, condizione imprescindibile per lo sviluppo dell'attività falsaria, in precedenza sconsigliata proprio dalla moltitudine di opere autentiche disponibili a prezzo relativamente basso»⁷. È stato anche riscontrato che questa stagione, in cui i falsari cominciarono la creazione di falsi d'epoca, sia coincidente alla nascita della cosiddetta *connoisseurship*, cioè il lavoro dello storico dell'arte

¹ GOMBRICH 2018. Il termine 'primitivismo' nacque nell'Europa del XIX secolo all'interno della critica romantica, la quale iniziò a percepire e ad apprezzare il Medioevo come un'età pura ed incorrotta. Per estensione, anche l'arte medievale venne sentita e rivalutata allo stesso modo.

² TORMEN 2014, pp. 17-37.

³ PREVITALI 1964, p. 112; ANGELELLI 1991/1992, pp. 27-28.

⁴ ANGELELLI 1991/1992, p. 122.

⁵ ANGELELLI 1991/1992, p. 122; PREVITALI 1964, p. 185.

⁶ SGARBOZZA 2003, p. 24.

⁷ DE MARCHI 2001, p. 79.

che, attraverso l'analisi dello stile e della tecnica, attribuisce un'opera ad un artista o alla relativa bottega⁸.

Nella prima metà del XX secolo, in Europa la produzione di falsi primitivi è stata ancora maggiore. In Italia, tra gli anni Venti ed il ventennio a seguire, si verificò invece un fenomeno piuttosto peculiare: diverse furono infatti le opere di pseudo-primitivi, soprattutto toscani, prodotte in base ai convincenti e alle ipotesi critiche del primo Novecento. Le ragioni erano da indicare nelle solite posizioni campanilistiche assunte dagli studiosi, restii a ricercare possibili sollecitazioni artistiche provenienti da fuori; inoltre, la storiografia di quel momento era solita ricostruire la carriera di un artista seguendo essenzialmente il percorso stilistico delle sue opere⁹. Queste forzature storiografiche hanno così dato linfa al terreno della falsificazione. Anno aureo per le contraffazioni fu il 1937, quando cioè a Firenze venne allestita la Mostra Giottesca che raggruppava per scuole dipinti databili tra il XII ed il XIV secolo¹⁰. L'esposizione fu accompagnata da un primo catalogo fatto di poche immagini, seguito quindi nel 1943¹¹ da un più ampio volume che, molto probabilmente, fu a disposizione del cosiddetto Falsario della Mostra Giottesca, al quale si possono ricondurre diverse contraffazioni di opere primitive lì riprodotte¹².

A partire dalla fine degli anni Quaranta e per tutti gli anni Cinquanta, ci fu un lento cambio di rotta: i falsari smisero di produrre questo tipo di oggetti¹³. La ragione di una simile fase di arresto può trovare una giustificazione, di nuovo, nella storiografia che, a metà degli anni Quaranta, vide uscire due opere tra loro molto diverse: da una parte l'*Index*¹⁴ di Garrison, che nacque con lo scopo «di raccogliere tutti i dipinti medievali, di riprodurli, di determinarne i differenti tipi di struttura e, infine, di delineare le fisionomie dei principali pittori del XII e del XIII secolo»¹⁵; dall'altra il *Giu-*

⁸ DE MARCHI 2001, p. 81.

⁹ Questi temi, qui semplificati, vengono affrontati approfonditamente nell'analisi storiografica di tre artisti duecenteschi – Berlinghiero, Duccio, Coppo e Guido – in ANGELELLI 1991/1992, pp. 45-80.

¹⁰ ANGELELLI 1991/1992, p. 32.

¹¹ *Pittura italiana del Duecento e Trecento* 1943.

¹² Sul Falsario della Mostra Giottesca cfr. ANGELELLI, DE MARCHI 1991, pp. 279-290; ANGELELLI 1991/1992, pp. 32-33; 81-87; DE MARCHI 2001, pp. 108-111, 157-158.

¹³ ANGELELLI 1991/1992, pp. 36-37.

¹⁴ GARRISON 1949.

¹⁵ GARRISON 1949, p. 35.

*dizìo sul Duecento*¹⁶ di Roberto Longhi, il quale osservava la sensibilità artistica occidentale – in particolare quella toscana – imprigionata nella ripetitività stilistica ed iconografica dello stile bizantino, con l'effetto di averla ridotta ad una mera produzione slegata dallo studio e dalla osservazione della realtà¹⁷.

2. Tipologie ed esempi di falsi artistici

Si vuole ora passare alla descrizione delle diverse tipologie di esecuzione di un falso, partendo dalle tre individuate da uno studioso dell'argomento come Federico Zeri.

La prima tipologia è quella dei falsi cosiddetti 'creativi', cioè quei casi che, pur rifacendosi ad un periodo storico-artistico del passato, risentono del tempo e della cultura coevi all'epoca della loro realizzazione¹⁸. È il caso del cosiddetto Falsario in Calcinaccio – pseudonimo dato da Zeri ad un falsario da lui approfonditamente studiato –, attivo tra il 1890 ed il 1920 ed autore di una serie di affreschi¹⁹; i protagonisti delle sue fraudolente creazioni sono uomini e donne in eleganti costumi ed in ambientazioni che sembrano evocare la pittura fiorentina della seconda metà del XV secolo²⁰. Zeri non tarda a capire che questi prodotti non sono altro che il risultato della lettura fuorviante che una certa letteratura della fine dell'Ottocento aveva fatto del Rinascimento: un'epoca caratterizzata da feste, parate, cacce, divertimento ed intrecci psicologici²¹ (fig. 1).

Zeri distingueva altri due metodi di falsificazione: è oggetto falsificato il frutto di un assemblamento degli elementi più vari, prelevati da singole opere d'arte e quello realizzato 'nello stile di', secondo cioè lo stile di un determinato artista²². In merito al primo tipo, che possiamo definire anche *patchwork*, molto interessante è il caso della *Maestà* di un anonimo toscano attivo nella seconda metà del Duecento, conservata nella chiesa di Sant'Andrea a Mosciano (FI). Nel 1933, un incauto restauro eliminò la colomba al

¹⁶ LONGHI 1948, pp. 5-54.

¹⁷ ANGELELLI 1991/1992, pp. 37-40.

¹⁸ ZERI 1971, pp. 81-82.

¹⁹ ZERI 1971, pp. 83-84.

²⁰ ZERI 1971, p. 85.

²¹ ZERI 1971, pp. 86, 88-89.

²² ZERI 1971, p. 81.

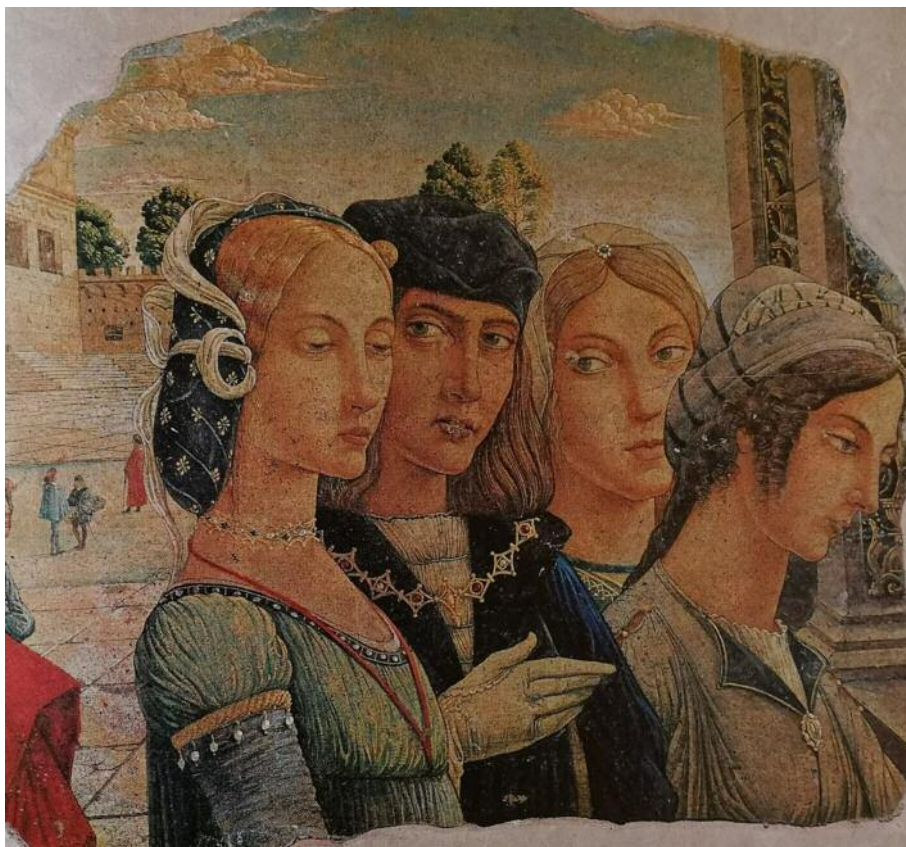


fig. 1 – Dublino, National Gallery of Ireland, il *Dramma muto* del Falsario in Calcinaccio, 1890-1920 ca. (da ZERI 1971)

centro, posta tra le mani della Vergine e quelle del Bambino, dando come risultato un'immagine del tutto incongrua; a seguito di quella rimozione, sono seguite una serie di opere spurie in cui la colomba ovviamente non appare: nella tavola che si vuole mostrare, oltre all'opera di Mosciano, l'autore dovette tenere in conto anche di un'altra *Maestà*, quella di Coppo in Santa Maria dei Servi ad Orvieto (figg. 2 e 3).

Infine, il falso 'nello stile di' si verifica quando il falsario attinge alla maniera di un determinato artista, o di una bottega. Si ricorda l'autore di una serie di tavole tra di loro molto simili, che presentano elementi di stile riferibili a diversi protagonisti umbro-fiorentini del Quattro e Cinquecento e a cui è stato dato il nome di Falsario dei Rampolli Rinascimentali. Infatti,



fig. 2 – Mosciano, Chiesa di Sant’Andrea, *Maestà* di anonimo toscano, seconda metà del XIII secolo (da DE MARCHI 2001)



fig. 3 – Milano, collezione privata, Falso della *Maestà* di Sant’Andrea a Mosciano e della *Maestà* di Coppo (da DE MARCHI 2001)

diversi sono suoi ritratti in cui figurano giovani uomini di alto lignaggio e per i quali, più o meno liberamente, il falsario si è ispirato alla maniera di artisti come Raffaello Sanzio²³.

Oltre alle tre modalità di falsificazione definite da Zeri, è possibile rintracciarne delle altre come il metodo della ‘copia’. Un esempio è quello del *San Francesco* dell’artista duecentesco Margarito d’Arezzo, conservato alla Pinacoteca Nazionale di Siena (fig. 4), e un suo duplicato ricondotto al fal-

²³ ZERI 1971, pp. 163-164.



fig. 4 – Siena, Pinacoteca Nazionale, *San Francesco* di Margarito d'Arezzo, seconda metà del XIII secolo (da MONCIATTI 2003)



fig. 5 – Zurigo, Kunsthhaus, *San Francesco* di Bruno Marzi (da MAZZONI 2004)

sario Bruno Marzi²⁴, ma che per diversi anni, a fronte della stretta adesione al modello, è stato attribuito all'artista medievale (fig. 5)²⁵. Una serie di incongruenze ha portato a stabilirne la non autenticità, in ragione della identica caduta della pellicola del colore nelle due tavole, che trova una giustificazione soltanto se si pensa ad una riproduzione avvenuta mediante

²⁴ Bruno Marzi 1995, p. 227, fig. 57.

²⁵ DE MARCHI 2001, pp. 108, 185, n. 16.



fig. 6 – Detroit, The Detroit Institute of Art, *Madonna col Bambino*, seconda metà del XIII secolo, prima e dopo (da ANGELELLI 2006)

l’osservazione di una fotografia dell’originale²⁶.

Si vuole chiudere accennando a quelle opere che, giunte in uno stato di conservazione non ottimale, sono state sottoposte a pesanti restauri integrativi per restituire loro un grado di leggibilità ed un miglioramento estetico sufficienti ad essere immessi sul mercato. Questa operazione non ha nulla a che fare con i principi del restauro, in cui sono invece da accogliere tutti quegli interventi miranti a salvaguardare la storicità del manufatto, senza quindi incorrere né nel falso estetico e né nel falso storico²⁷. Emerge quindi che numerosi sono stati quei falsari la cui formazione fu, in origine, quella del restauratore²⁸ (fig. 6). Tra la fine dell’Ottocento e la prima metà del Novecento fu l’Italia ad inaugurare la prassi del restauro antiquario²⁹; si deve consegnare tale primato alla città di Siena che, in quei decenni, pullulava di botteghe di artigiani che perpetuavano antiche tecniche artistiche³⁰. A seguito della *Mostra dell’Antica Arte Senese* del 1904, «schiere di pittori freschi d’accademia non trovano altro sbocco che dedicarsi alla professione del restauro (...). Ma restauro significa per gli antiquari di quel tempo ricostruzione, rifacimento, miglioria; e dal rifacimento parziale al rifacimento

²⁶ DE MARCHI 2001, p. 108.

²⁷ BRANDI, *Teoria del restauro*, cit., p. 8.

²⁸ DE MARCHI 2001, p. 67.

²⁹ ANGELELLI 2006, p. 242.

³⁰ MAZZONI 2001, pp. 18-19.

ex novo il passo è breve, divertente, spesso comodo e redditizio»³¹.

3. Due tavole con l'iconografia di San Francesco d'Assisi

3.1. *Il primo caso: la tavola Pandolfini*

Durante le mie ricerche, emerse presto un soggetto molto interessante: San Francesco di Assisi. Facciamo allora un altro nome, quello del pittore duecentesco Margarito d'Arezzo: perché di quest'artista primitivo si è scelto di copiare/replicare proprio i suoi *San Francesco*? La risposta è duplice: da un lato perché è un santo amato, popolare, il Patrono d'Italia, dall'altro perché, trattandosi di una serie di tavole, la comparsa di un altro pezzo con lo stesso soggetto e le stesse caratteristiche iconografiche non avrebbe suscitato immediati sospetti. Inoltre, deve essere riconosciuta anche la serialità esecutiva: fissato un modello, Margarito lo ha replicato apportando poche significative varianti.

Ho quindi analizzato due casi, precisamente due tavole ritraenti San Francesco d'Assisi, entrambe datate al Duecento, una in collezione privata ed attribuita a Margarito d'Arezzo (fig. 7), l'altra al Museo della Porziuncola ad Assisi e creduta di mano di Cimabue o di un suo seguace (fig. 8).

Partendo dalla tavola in collezione privata, sul catalogo Pandolfini viene affermato che la tavola abbia avuto a modello il *San Francesco* proveniente dal convento di Sargiano³². In effetti, se messe a confronto le due opere rivelano che gli elementi in comune sono numerosi. Per altri versi, le due tavole si differenziano per una serie di fattori, di cui vogliamo qui mettere in rilievo la punta del cappuccio che, infatti, nell'opera in collezione privata sembrerebbe essere assente. A questo punto della ricerca, si è ritenuto necessario conoscere meglio la veste francescana e le numerose modifiche a cui essa è stata sottoposta nel tempo, arrivando alla constatazione che il primo abito venne concepito con il cappuccio cucito alla tonaca alla quale, con la sua punta, dava la forma della croce³³. Successivamente, tra il XVI ed il XVII secolo, avvenne una modifica del cappuccio che, da appuntito, divenne arrotondato³⁴. L'accesissima disputa insorse in seno ai tre rami

³¹ MAZZONI 2001, p. 20.

³² <https://www.pandolfini.it/it/asta-0232/capolavori-notificati.asp>, pp. 18-21.

³³ Per approfondire la storia dell'abito francescano cfr. GIEBEN 1996, pp. 431-478.

³⁴ FRUGONI 1993, p. 279.



fig. 7 – Roma, collezione privata, *San Francesco* (fonte: <pandolfini.it>)



fig. 8 – Assisi, Museo di Santa Maria degli Angeli, *San Francesco* (da *L'arte di Francesco. Capolavori d'arte italiana e terre d'Asia dal XIII al XV secolo*, 2015)

dell'*Ordo Minorum*, i Conventuali, gli Osservanti ed i Cappuccini³⁵: i primi, ala più moderata del francescanesimo, decisero di approntare delle modifiche alla punta del cappuccio che, da appuntita, avrebbe dovuto assumere una forma arrotondata; i frati ricorsero perciò a tutti i mezzi per cambiare questo particolare della veste, addirittura arrivando a raschiare i dipinti per rimuovere il dettaglio³⁶. Di tutt'altro parere fu invece l'ultimo nato dalla costola degli Osservanti, cioè il ramo dei Cappuccini, che volle per sé un cappuccio ancor più lungo ed appuntito per sottolineare la piena e convinta adesione al francescanesimo delle origini. Cinque tavole di Margarito su sei, ad esclusione di quella conservata a Montepulciano, hanno visto raschiata la punta del cappuccio di San Francesco.

Tornando alla tavola in collezione privata (fig. 7), si vede un cappuccio arrotondato, che copre la testa del santo, unito al saio. Allo stato attuale, l'immagine di questo saio non sembra avere riscontri storici e artistici³⁷. Tuttavia, le ombre notate nella riflettografia dell'opera potrebbero essere lette come una punta del cappuccio, poi rimossa. Va notato poi che anche il colore cinericcio e la lunghezza della veste sono due caratteristiche che richiamano la primitiva veste francescana.

A questo punto del discorso è utile tornare a considerare il possibile modello della tavola oggetto di discussione, cioè il *San Francesco* proveniente dal convento minorita di Sargiano (fig. 9). Come già è stato possibile constatare, in Italia uno dei più importanti effetti della riscoperta dei cosiddetti Primitivi fu la Mostra Giottesca tenutasi a Firenze nel 1937, dove vennero esposte alcune tavole di Margarito, tra le quali quella con il *San Francesco*. Seppur in bianco e nero, sul catalogo dell'esposizione è possibile osservare un'immagine della prima opera (fig. 10) che ne testimonia uno stato differente dall'attuale, raggiunto in seguito ad un importante intervento di pulitura avvenuto negli anni Settanta del secolo scorso³⁸. Proprio durante quell'operazione, la caduta del colore superficiale rilevò una pittura sottostante che consentì di fare le seguenti osservazioni: originariamente Mar-

³⁵ FRUGONI 1993, pp. 321-322.

³⁶ FRUGONI 1993, p. 321.

³⁷ L'unica immagine con cui sarebbe possibile un confronto è il *San Francesco* nel dossale conservato alla Pinacoteca Vaticana; tuttavia, è stato rilevato (cfr. TARTUFERI 1992, p. 70) che il fondo d'oro su cui si staglia la figura del santo è stato totalmente rifatto, per cui è ragionevole ipotizzare che, in quella modifica, la punta del cappuccio sia stata intenzionalmente (o non) rimossa, o coperta. Si notino infatti le scene laterali del dossale, dove i sai francescani hanno ad evidenza il cappuccio appuntito.

³⁸ MAETZKE 1973, pp. 108-109.

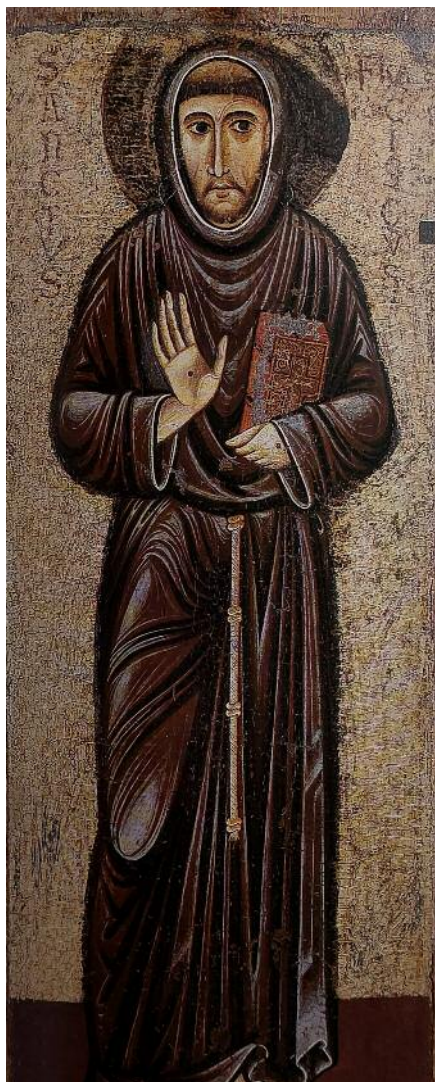


fig. 9 – Arezzo, Museo Nazionale d’Arte Medievale e Moderna, *San Francesco* di Margarito d’Arezzo, fine del XIII secolo (da *L’arte di Francesco. Capolavori d’arte italiana e terre d’Asia dal XIII al XV secolo*, 2015)



fig. 10 – *San Francesco* di Margarito d’Arezzo in uno stato databile prima del 1937 (da *Pittura italiana del Duecento e Trecento. Catalogo della mostra giottesca di Firenze del 1937, 1943*)

garito, si pensa attorno agli anni Sessanta del Duecento, realizzò il capo del santo scoperto, con la punta del cappuccio ricadente alla nostra destra; circa un ventennio dopo, un artista ridipinse il volto, modificando gli occhi, il naso ed apportando una variazione iconografica al capo che, da scoperto, fu coperto dal copricapo come è visibile oggi³⁹. Infine, «ancora più tardi evidentemente fu eliminata la punta del cappuccio»⁴⁰, in un momento non meglio precisato da Maetzke ma che, stando ad un disegno settecentesco dove quell'elemento già non compare più, è possibile indicare *ante* il XVIII secolo a seguito della riforma dell'abito che ne decise la rimozione⁴¹. E ancora: «il fondo deve essere stato poi probabilmente ridipinto più volte poiché l'ultima ridipintura, un torbido bruno che si è tolto con quest'ultimo restauro, non compare in una foto di qualche decennio fa»⁴². Effettivamente, della tavola esistono diversi scatti fotografici databili tra la seconda metà dell'Ottocento e non oltre la prima decade del secolo seguente, in cui quel torbido bruno non sembrerebbe comparire – il condizionale è d'obbligo, dal momento che si osservano sempre delle immagini in bianco e nero – e al suo posto si intuisce un fondo particolarmente rovinato, forse frutto di ridipinture sull'argento un tempo meccato⁴³. Il colore bruno sembrerebbe invece comparire nella foto del catalogo della mostra (fig. 10), databile perciò prima del 1937, e precedente all'intervento degli anni Settanta in cui venne poi definitivamente rimosso. Di questa tinta si può comunque avere un'idea se si fa attenzione al saggio, in alto a destra, lasciato sulla ta-

³⁹ MAETZKE 1974, p. 29. Molto interessante è, a sua volta, l'analisi di lettura che la HOENIGER 1995, pp. 82, 85, ha fatto in merito al perché di questa modifica: secondo la stessa studiosa il cambiamento, avvenuto a così poca distanza rispetto al tempo di esecuzione di Margarito, sarebbe dipeso dalla volontà – del committente? – di allontanarsi dall'austera iconografia del santo, in direzione di una versione più edulcorata.

⁴⁰ MAETZKE 1973, pp. 29-30.

⁴¹ Infatti, se si considera una riproduzione a disegno eseguita nel XVIII secolo, si potrà constatare la presenza di un cappuccio arrotondato, che fu perciò sottoposto alla nota correzione forse in occasione della terza ridipintura della tavola. Successivamente, si arrivò poi a rimuovere per intero quest'elemento forse in un quarto intervento sul manufatto che, come visto, negli scatti di fine XIX secolo era quasi scomparso al di sotto di pesanti ridipinture. Cfr. LASTRI 1791, p. VII.

⁴² MAETZKE 1973, p. 30. Di questo momento storico dell'opera esiste uno scatto fotografico datato all'anno 1904. Per cui è ipotizzabile che la ridipintura di cui parla la Maetzke possa essere stata effettuata in tempi molto ravvicinati, cioè tra la fine dell'Ottocento – quando la tavola non versava in uno stato ottimale – e l'inizio di quello successivo.

⁴³ Vedi nota precedente.

vola di Margarito durante le operazioni di pulitura (fig. 9).

Si vuole infine porre ancora l'attenzione su di un dettaglio presente nel San Francesco in collezione privata, cioè la cornice decorativa, a motivi cruciformi, che gira su tre dei quattro lati della tavola e gli incavi su aureola e libro (fig. 7). Sfogliando il catalogo della mostra, è stato notato come questi elementi decorativi tornino identici in altre opere esposte in quell'occasione.

Giunti a questo punto dell'analisi, è plausibile ritenere che il San Francesco in collezione privata sia stato realizzato in un periodo databile a seguito della Mostra Giottesca del 1937. È possibile, infatti, che in quella circostanza la tavola possa aver preso a modello quella di Margarito, inserendo al contempo dettagli prelevati da altre opere esposte, insieme alla tavola di Sargiano, in un unico momento, cioè proprio la mostra.

Tuttavia, quanto sopra ipotizzato viene messo subito in dubbio dal momento in cui è stata presa in considerazione anche la possibilità che la tavola potrebbe essere autentica. Perciò, continuando con l'analisi della punta del cappuccio, si torna all'indagine riflettografica e a quelle ombre che potrebbero suggerire che un elemento appuntito e cucito al saio possa essere stata concepito sin dall'inizio; la sua rimozione, a cui è seguita forse anche l'aggiunta o modifica dell'aureola con il dettaglio dei sei incavi tutt'attorno, è circoscrivibile ai tempi della riforma conventuale dell'abito francescano dove se ne decise la rimozione. A tal proposito, se giusta fosse l'ipotesi che l'aureola sia un'aggiunta/modifica posteriore, si potrebbe spiegare anche perché essa non sia un cerchio perfetto e presenti in più punti dell'oro steso non correttamente. Infatti, gli artisti come Margarito eseguivano i cerchi dei nimbi utilizzando degli strumenti simili a dei compassi.

Il colore del fondo: se la tavola in collezione privata fosse novecentesca, è ipotizzabile che il colore potrebbe essere della stessa tonalità di quel torbido bruno un tempo presente sul fondo del *San Francesco* di Margarito, ancora oggi visibile nel saggio in alto a destra (fig. 9). Ragionando inversamente e quindi tornando alla considerazione che l'opera sarebbe autentica, si mette in dubbio che il colore bruno del fondo sia quello originale: l'osservazione diretta della tavola ha rilevato infatti che esso potrebbe essere stato steso posteriormente rispetto al tempo di Margarito. Perciò, è ipotizzabile che, in origine, il colore del fondo fosse un altro, addirittura dell'oro andato perduto e poi sostituito con una tinta omogenea, ovvero il colore bruno.

Se l'opera fosse stata realizzata nel secolo scorso, sarebbe plausibile ipotizzare che i dettagli in comune con altre opere esposte avrebbero dato come risultato un *patchwork*, ottenuto addizionando quegli elementi, estrapolati dagli originali, nella tavola. D'altro canto, è necessario anche ipotizzare che nella tavola privata gli incavi sulla coperta del volume e, come

visto, quelli attorno all'aureola possano essere frutto di un'aggiunta posteriore, eseguiti, forse, al momento della probabile rimozione della punta del cappuccio; mentre la cornice potrebbe essere una ripresa di un motivo decorativo molto comune nelle opere del Duecento, visibile ad esempio anche nella tavola di San Francesco a Ripa attribuita ad un seguace di Margarito⁴⁴.

3.2. *Il secondo caso: la tavola al Museo della Porziuncola*

Ad Assisi, il Museo della Porziuncola conserva una tavola con il ritratto di San Francesco (fig. 8) raffigurato in piedi, con indosso un saio marrone stretto alla vita da un cingolo a tre nodi. Il cappuccio sembra unito alla veste e scendere, con la punta, dietro alle spalle.

Forse l'opera venne ritagliata: Luciano Bellosi parla infatti di una scritta, non più presente, che un tempo sarebbe apparsa in basso, al di sotto della figura del santo⁴⁵, di cui si ha notizia grazie ad un'aggiunta ottocentesca andata rimossa. Quelle parole ricordavano che la tavola fosse servita da co-perchio della cassa del frate e sulla quale era stata dipinta, si precisa nel XIII secolo, la sua effigie.

La prima menzione del manufatto risale al Settecento⁴⁶: si afferma che esso, poco dopo la morte del santo (1226), entrò in possesso della famiglia assisiata dei Vigilanti⁴⁷; di lì a breve, passò nelle mani della famiglia Giacomini d'Assisi⁴⁸ e, nel XVIII secolo, in quelle dei signori Bini-Cima per linea ereditaria.

Nell'Ottocento, Carlo Fea fu il primo ad avanzare un'attribuzione del presunto autore del ritratto sulla tavola, facendo così il nome di Giunta Pisano⁴⁹.

⁴⁴ Nella versione romana la cornice gira anche nella parte bassa della tavola, mentre nella tavola Pandolfini si interrompe poco al di sopra dei piedi del santo. Dagli studiosi, l'opera di San Francesco a Ripa viene ritenuta di un seguace, non rientrando perciò nel novero delle sei tavole attribuite con certezza all'artista. Cfr. COOK 1995, pp. 83-90: 86, 90 n. 36; MONCIATTI 2003, p. 310. Tuttavia, si rimanda anche a FALCUCCI 2014, pp. 277-342, in cui si sarebbe appurata la presenza della firma di Margarito sul manufatto. Come però è stato più volte sottolineato da Monciatti – ben spiegato nel suo MONCIATTI 2012, p. 45 – nelle tavole con San Francesco la firma non avrebbe avuto lo scopo di autenticare l'opera in sé, essendo un elemento integrante della composizione.

⁴⁵ BELLOSI 1998, pp. 235.

⁴⁶ BINI 1721.

⁴⁷ ANNIBALI DE LATERA 1776, p. 113.

⁴⁸ BINI 1721, p. 31.

⁴⁹ FEA 1820, pp. IX, XVII.

Verso gli anni Ottanta del XIX secolo, Luigi Carattoli, Ispettore ai Monumenti per l'Umbria e docente all'Accademia di Belle Arti di Perugia «Pietro Vannucci», era divenuto nel frattempo il nuovo proprietario dell'opera⁵⁰. Lo studioso dedicò un breve ma interessante contributo alla tavola, nel quale offrì una ricostruzione storica degli avvenimenti occorsi all'opera: quando Francesco spirò nell'ottobre del 1226, il suo corpo venne traslato all'interno di una cassa, esposta periodicamente nella chiesa di San Giorgio; quattro anni dopo, il corpo del santo (canonizzato nel 1228) fu tumulato nel nuovo sepolcro, che era stato scavato all'interno della cripta della Basilica a lui intitolata. Carattoli ricorda un evento molto importante, cioè la scoperta del 1820 del corpo del santo e come esso non fosse conservato nella cassa lignea, da qui la deduzione che quest'ultima non era stata inserita nel nuovo sepolcro. Lo studioso prosegue quindi il racconto ipotizzando che la cassa, al momento della sepoltura del corpo del santo, venne divisa in più parti ed il suo coperchio, dunque la tavola oggetto del nostro interesse, consegnato alla nobile famiglia assiate dei Vigilanti per poi giungere in seguito a quella dei Giacomini⁵¹. A causa delle continue ed atroci guerre tra Assisi e Perugia e per l'avidità di quest'ultima di impossessarsi di una reliquia del santo, la famiglia dei Giacomini nascose a lungo l'oggetto di cui era diventata proprietaria; è a questo punto della storia che la tavola venne munita della cornice – oggi non più visibile se non per l'impronta lasciata attorno all'aureola del santo – e privata della parte inferiore contenente l'iscrizione. Stilisticamente, giudica l'effigie dipinta della maniera di Giunta Pisano, come già sostenuto da Carlo Fea; infine, aggiunge un elemento che lo spinge a credere che il legno possa davvero essere stato il coperchio della cassa funebre del fondatore del francescanesimo: a suggerirglielo è la presenza dei fori da chiodo lungo il lato superiore, utilizzati al momento dell'inchiodatura sulla cassa e che sarebbero stati visibili anche lungo il lato inferiore se non fosse stato ridotto quando probabilmente venne rimossa

⁵⁰ A settembre 2021, mi sono recata presso l'Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Perugia «Pietro Vannucci» per consultare la documentazione appartenuta a Carattoli quando insegnò in questo Istituto (1850-1894). Il materiale osservato, che conta migliaia di carte (ordinate in 9 buste), è classificabile in missive dirette ed indirette e perizie su opere d'arte. Lo scopo è stato quello di trovare uno scambio epistolare che certificasse il passaggio della tavola (per dono, per acquisto?) dai Bini-Cima a Luigi Carattoli. La ricerca non ha portato a questo ritrovamento, ma soltanto ad una relazione scritta dal Professore in cui viene fatta un'analisi storico-artistica della tavola in suo possesso.

⁵¹ CARATTOLI 1886, p. 47. Carattoli ricorda che un altro frammento della cassa funebre del santo è oggi una reliquia custodita presso l'Eremo delle Carceri sul monte Asio.

l'iscrizione⁵².

Tra il 1886 ed il 1903, l'opera venne acquisita dai frati della basilica di Santa Maria degli Angeli e posta all'ingresso della Cappella del Transito, il luogo in cui, nel 1226, San Francesco trovò la morte⁵³.

Nel 1927, Pietro Toesca collegò il ritratto dipinto del santo alla maniera di Cimabue⁵⁴; da quel momento in poi, e a partire da Roberto Longhi che lo attribuì indiscutibilmente all'artista⁵⁵, gli studiosi si divisero tra chi credette la tavola opera autografa⁵⁶, chi d'uno scolaro⁵⁷, e chi, riconoscendone in Cimabue o in un suo seguace l'autore, la pose in connessione con il ritratto del santo affrescato dal maestro fiorentino nel transetto destro della Basilica Inferiore⁵⁸.

Certamente, come è stato notato⁵⁹, la presenza dell'aureola farebbe propendere a datare la tavola dal 1228 in poi, anno infatti in cui il frate fu canonizzato. Si ricorda, oltretutto, che la presenza della cassa sembrerebbe essere attestata a San Giorgio tra il 1226 (anno della morte) e il 1230 (anno in cui San Francesco fu traslato nella Basilica Inferiore)⁶⁰. Forse, come ha ipotizzato Marquez, durante lo spostamento del corpo anche la tavola potrebbe essere stata trasportata in Basilica e, alla fine del Duecento, Cimabue vi avrebbe attinto per il ritratto che poi affrescò nel transetto⁶¹.

Una voce fuori dal coro è quella di Bruno Zanardi⁶², il quale ha avanzato un'ipotesi piuttosto peculiare originata dalla constatazione che l'opera è eseguita in una tecnica peculiare. L'opera, infatti, è priva di incamottatura e di uno strato preparatorio in gesso e colla; quindi, il colore è stato steso direttamente sulla superficie di legno, ottenendo dunque un risultato pit-

⁵² CARATTOLI 1886, p. 47.

⁵³ GIORGI 2009, p. 25. Oggi l'opera è esposta al Museo della Porziuncola.

⁵⁴ TOESCA 1927, II, p. 1042.

⁵⁵ LONGHI 1948, p. 46, tav. 22.

⁵⁶ SALVINI 1962, p. 109; BOSKOVITS 1976, n. 42; BOSKOVITS 1979, p. 541; TOMEI 1997, p. 34; TOMEI 2012, tav. 2; BELLOSI 1998, pp. 233-236; BISOGNI, CALCIOLARI 2006, p. 194.

⁵⁷ TOESCA 1927, p. 1042.

⁵⁸ LONGHI 1948, p. 46; SALVINI 1950, pp. 43-60; BOLOGNA 1962, p. 109; BATTISTI 1963, p. 109; SINDONA 1975, p. 118; FRUGONI 1993, p. 302.

⁵⁹ BIGARONI 2008, p. 118.

⁶⁰ PAPINI 1824, pp. 37, 180-181.

⁶¹ MARQUEZ 1987, p. 192.

⁶² ZANARDI 2005, pp. 242-243. Cfr. anche FRATINI 1986, p. 564. Fratini esclude che possa trattarsi di un'opera autentica di Cimabue, riferendola addirittura al XVIII-XIX secolo.

torico poco lucente, lontano dall'aspetto smaltato delle tempere delle tavole del Duecento. Zanardi, perciò, ha ipotizzato che la semplicità d'esecuzione tecnica potrebbe essere spiegata se si ritenesse l'opera un modello, ovvero un antibolo, «vale a dire uno di quegli strumenti di lavoro fondamentali nei cantieri e nelle botteghe (...) e tuttavia nella quasi totalità dei casi andati distrutti per il loro essere meri strumenti di lavoro»⁶³. Perciò, secondo lo studioso, ci troveremmo davanti ad un'opera 'iperautografa'⁶⁴ di Cimabue: tracciato un primo modello iconografico di San Francesco d'Assisi, lo si sottopose al committente (il papa?), al quale sarebbe spettata la decisione finale circa l'iconografia da seguire nella rappresentazione del santo; Zanardi basa la sua ipotesi sulla diversità della forma delle due maniche del saio: quella alla nostra sinistra lunga ed orlata, l'altra più corta e dritta (fig. 008). Esse sarebbero diverse proprio per offrire due alternative alla raffigurazione finale del saio⁶⁵. Infine, l'eccezionale stato conservativo dell'opera/modello ha spinto lo studioso a ritenere che il manufatto potrebbe essere stato sin da subito venerato come una reliquia. Questo giustificherebbe, quindi, lo stato quasi integro dell'opera⁶⁶.

In merito alla mancanza degli strati preparatori, un altro studioso, Luciano Bellosi, ne ha motivata l'assenza proprio perché la tavola venne considerata molto presto una reliquia. Questo fattore avrebbe perciò favorito un trattamento 'speciale', diversamente da quanto avveniva con le altre opere⁶⁷, cioè di non eseguire sulla tavola gli strati preparatori ma di utilizzare direttamente i colori sulla superficie legnosa.

In occasione della mia visita ad Assisi, ho avuto modo di incontrare Giovanni Manuali, il restauratore che, nel 1986, ebbe la possibilità di intervenire non solo sulla tavola di Cimabue ma anche sulle altre due opere esposte nella stessa sala del Museo: la tavola con il ritratto di *San Francesco* del cosiddetto Maestro di San Francesco e la *Croce* di Giunta Pisano. Parlando con il restauratore della tavola del Maestro di San Francesco, eseguita verso il 1255⁶⁸, ho appreso come egli nel 1986 avesse notato che il cappuccio della veste era stato realizzato con colori ad olio. Su queste basi, il re-

⁶³ ZANARDI 2005, p. 242.

⁶⁴ ZANARDI 2005, p. 242.

⁶⁵ ZANARDI 2005, p. 242.

⁶⁶ Ringrazio il Professore Bruno Zanardi per avermi offerto ulteriori sue conoscenze, come questa, in occasione di un nostro scambio di e-mail.

⁶⁷ BELLOSI 1998, p. 235.

⁶⁸ BELLOSI 1998, p. 68.

stauratore ha avanzato l'ipotesi che il cappuccio sia stato eseguito in un tempo che non fu certamente quello di Cimabue o di un suo seguace⁶⁹. Secondo il restauratore, infatti, l'aggiunta potrebbe essere stata fatta durante le grandi riforme moderne dell'*Ordo Minorum*, che, come si è visto, riguardò anche il vestiario dei frati; in particolare, Manuali crede che l'aggiunta potrebbe essere stata eseguita da Guido da Gubbio, pittore di cui si ha notizia perché condusse il primo intervento di restauro sull'affresco cimabuesco nella Basilica Inferiore, forse nell'anno 1587⁷⁰. In effetti, guardando attentamente il dettaglio del cappuccio sull'opera del Maestro di San Francesco, si constata che il santo indossa una mozzetta a cui il cappuccio è unito. Di conseguenza, è abbastanza plausibile che l'opera, realizzata alla metà del Duecento, fosse poi sottoposta a modifiche successive in risposta alle nuove esigenze dei rami riformati dell'Ordine.

Arrivando al caso di nostro interesse, Manuali ha ipotizzato che Guido da Gubbio, mentre si trovava ad Assisi per restaurare l'affresco di Cimabue, avesse realizzato la tavola al Museo della Porziuncola come replica dell'opera affrescata. Se così fosse, si giustificherebbe la mancanza degli strati preparatori che, a partire almeno dal XV secolo, andarono sempre più semplificandosi se non, come nel caso dell'incamottatura, a scomparire in maniera definitiva⁷¹. Allo stesso modo, ma sotto il profilo strettamente iconografico, si comprenderebbero alcuni vezzi, che il restauratore etichetta come 'manieristici', cioè: l'orlatura della manica destra e il saio che, curiosamente, tende ad allungarsi sullo stesso lato tanto da coprire quasi interamente il piede (fig. 8).

In conclusione, le operazioni di restauro effettuate da Manuali sulla tavola sono state strettamente conservative – pulitura e stuccatura – e di reintegrazione pittorica. Perciò, rimangono dei dubbi, tecnici ed iconografici, che soltanto le indagini scientifiche avrebbero in gran parte potuto risolvere: infatti, una riflettografia avrebbe forse mostrato il disegno preparatorio sottostante e la relativa tecnica – carboncino, acquerello? –, mostrando eventuali pentimenti, modifiche o aggiunte apportate alla veste o in altre parti della figura; oppure, l'analisi della pellicola pittorica avrebbe potuto offrire un quadro preciso dei colori utilizzati e della relativa natura – tempera, olio? –, suggerendo anche qui la presenza di possibili aggiunte eseguite in tempi più moderni.

⁶⁹ ZANARDI 2005, p. 242; RINALDI 2011, pp. 119-125.

⁷⁰ BELLOSI 1998, p. 231; ZANARDI 2005, p. 242.

⁷¹ RINALDI 2011, pp. 110-111.

Bibliografia

- ANNIBALI DE LATERA F., *Manuale de' Frati Minori disposto dal P. Flaminio Annibali da Latera del medesimo ordine frate osservante della provincia di Roma. Con un'Appendice o sia Risposta all'Autore del Saggio Compendioso della Dottrina di Giustino Febbronio dedicato alla santità di N. Signore Papa Pio Sesto*, dalle stampe del Casaletti a Sant'Eustachio, Roma 1776.
- ANGELELLI W., *La falsificazione della pittura toscana del Duecento*. Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Pisa, IV ciclo, 1991/1992.
- ANGELELLI W., *Brandi, il restauro antiquario e il falso*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale, (Viterbo 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Nardini, Firenze 2006, pp. 239-255.
- ANGELELLI W., DE MARCHI A.G., *Pittura dal Duecento al primo Cinquecento nelle fotografie di Girolamo Bombelli*, Electa, Milano 1991.
- BATTISTI E., *Cimabue*, IEI, Milano 1963.
- BELLOSI L., *Cimabue*, F. Motta, Milano 1998.
- BIGARONI M., *La tavola-coperchio della cassa mortuaria di San Francesco*, in «Frate Francesco», n. 74, 2008, pp. 97-124.
- BINI P., *La verità scoperta ne' tre santuarij della città di Assisi, la basilica di San Francesco, la Porziuncola e Rivotorto dal sacerdote Pompeo Bini patrizio di detta città*, nella stamperia di Michele Nestenus, Firenze 1721.
- BISOGNI F., CALCIOLARI C., *Affreschi novaresi del Trecento e del Quattrocento: arte, devozione e società*, Silvana, Cinisello Balsamo 2006.
- BOLOGNA F., *La pittura italiana delle origini*, Editori Riuniti, Roma 1962.
- BOSKOVITS M., *Cimabue e i precursori di Giotto*, Scala, Firenze 1976.
- BOSKOVITS M., *Cenni di Pepe (Pepo), detto Cimabue*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXIII, Roma 1979.
- Bruno Marzi*, a cura di M. Caciorgna, M. Pierini, Il Leccio, Siena 1995.
- BRANDI C., *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 1963.
- CARATTOLI L., *Di una tavola della primitiva cassa mortuaria di San Francesco*, in «Miscellanea francescana», n. 1, 1886, pp. 45-49.
- COOK W.R., *Margarito d'Arezzo's Images of St. Francis: a Different Approach to Chronology*, in «Arte Cristiana», n. 93, 1995, pp. 83-90.
- DE MARCHI A.G., *Falsi primitivi. Prospettive critiche e metodi di esecuzione*, Allemandi, Torino 2001.
- FALCUCCI C., *Sulla tavola medievale di san Francesco d'Assisi a Ripa Grande in Roma: fonti, critica, diagnostica e la scoperta di una nuova firma di Margarito d'Arezzo*, in «Collettanea franciscana», nn. 1-2, 2014, pp. 277-342.
- FEA C., *Descrizione ragionata della sagrosanta patriarcal basilica e cappella papale di S. Francesco d'Assisi nella quale recentemente si è ritrovato il sepolcro ed il corpo di sì gran santo*

- e delle pitture e sculture di cui va ornato il medesimo tempio umiliata alla santità di nostro signore papa Pio Settimo dall'avvocato Carlo Fea commissario delle antichità*, nella stamperia camerale, Roma 1820.
- FRATINI C., s. v. *Cimabue*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, II, Electa, Milano 1986.
- FRUGONI C., *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, G. Einaudi, Torino 1993.
- GARRISON E.B., *Italian Romanesque Panel Painting: an Illustrated Index*, L.S. Olschki, Florence 1949.
- GIEBEN S., *Per la storia dell'abito francescano*, in «Collectanea franciscana», n. 66, 1996, pp. 431-478.
- GIORGI R., *San Francesco d'Assisi, in 800 anni in piena Regola: l'arte di seguire Francesco da Cimabue ai giorni nostri*, a cura di R. Giorgi, Edizioni Biblioteca Franciscana, Milano 2009.
- GOMBRICH E., *Antichi, moderni e primitivi. Alle radici della ribellione nell'arte*, Medusa, Milano 2018.
- HOENIGER C., *The Renovation of Paintings in Tuscany, 1250-1500*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.
- LASTRI M., *L'Etruria Pittrice ovvero Istoria della Pittura Toscana dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal sec. X fino al presente*, vol. I, per Niccolò Pagni & Giuseppe Bardi, Firenze 1791.
- LONGHI R., *Giudizio sul Duecento*, in «Proporzioni», n. 2, Firenze 1948, pp. 5-54.
- MAETZKE A.M., *Nuove ricerche su Margarito d'Arezzo*, in «Bollettino d'arte», n. 58, 1973, pp. 95-112.
- MAETZKE A.M., *Margarito d'Arezzo e ignoto toscano*, in *Arte nell'aretino, recuperi e restauri dal 1968 al 1974*. Catalogo della mostra, (Arezzo 14 dicembre 1974- 2 febbraio 1975), a cura di L. G. Boccia, EDAM, Firenze 1974, pp. 28-31.
- MARQUEZ L.C., *La peinture du Duecento en Italie Centrale*, Editions Picard, Paris 1987.
- MAZZONI G., *Quadri antichi del Novecento*, Neri Pozza, Vicenza 2001.
- MONCIATTI A., «*Vera beati Francisci effigies ad vivum expressa a Margaritono Aretino pictore sui aevi celeberrimo*»: origine e moltiplicazione di un'immagine duecentesca 'firmata', in *L'artista medievale*, Atti del convegno internazionale di studi, (Modena 17-19 novembre 1999), Edizioni della Normale. Scuola Normale Superiore, Pisa 2003, pp. 299-320.
- MONCIATTI A., *Giorgio Vasari e «Margaritone pittore, scultore, et architetto aretino»*, in *Riflettendo su Giorgio Vasari, artista e storico*, a cura di F. Conte, Accademia Petrarca di Lettere Arti e Scienze, Arezzo 2012, pp. 41-72.
- PAPINI N., *Notizie sicure della morte sepoltura, canonizzazione e traslazione di S. Francesco d'Assisi e del ritrovamento del di lui corpo, raccolte e compilate da un religioso minor conventuale presso alla tomba del suo gran padre*, presso la tipografia del Tomassini,

- Foligno 1824.
- Pittura italiana del Duecento e Trecento. Catalogo della mostra giottesca di Firenze del 1937*, a cura di G. Sinibaldi, G. Brunetti, Sansoni, Firenze 1943.
- PREVITALI G., *La fortuna dei primitivi*, G. Einaudi, Torino 1964.
- RINALDI S., *Storia tecnica dell'arte. Materiali e metodi della pittura e della scultura (secc. V-XIX)*, Carocci, Roma 2011.
- SALVINI R., *Postille a Cimabue*, in «Rassegna d'arte», n. 26, 1950, pp. 43-60.
- SINDONA E., *L'opera completa di Cimabue e il momento figurativo pregiottesco*, Rizzoli, Milano 1975.
- SGARBOZZA I., *Lowre 1793-1814: la pittura dei primitivi italiani*, in *La scoperta dei primitivi fra Sette e Ottocento*, a cura di O. Rossi Pinelli, Carocci, Roma 2003, pp. 24-40.
- TARTUFERI A., *Giunta Pisano*, Edizioni dei Soncino, Soncino 1992.
- TOESCA P., *Il Medioevo*, vol. II, Unione tipografico-editrice torinese, Torino 1927.
- TOMEI A., *Cimabue*, Giunti, Firenze 1997.
- TOMEI A., *Cenni di Pepe (o di Pepo), detto Cimabue, attribuito (Firenze, 1240/50-1301/02 circa)*, in *Francesco, il Santo. Capolavori nei secoli e dal territorio reatino*, a cura di A. Imponente, M. Nuzzo, DeriveApprodi, Roma 2012, pp. 50-51.
- TORMEN G., *Dipinti «sull'asse in campo d'oro»: i primitivi nelle collezioni italiane tra Sette e Ottocento. Un itinerario*, in *La fortuna dei primitivi: tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento*, Catalogo della mostra, a cura di A. Tartuferi, G. Tormen, Giunti, Firenze 2014, pp. 17-37.
- ZANARDI B., *Cimabue?*, in *Arnolfo di Cambio: una rinascita nell'Umbria medievale. Catalogo della mostra*, B. Toscano, Silvana, Cinisello Balsamo 2005, pp. 242-243.
- ZERI F., *Il falsario in Calcinaccio*, in *Diari di Lavoro*, («Quaderni di Emblemata», 1), Emblemata Editrice, Bergamo 1971, pp. 81-91.

Archivio

ASABAP (Archivio Storico Accademia delle Belle Arti di Perugia), Carte della Famiglia Carattoli, Luigi Carattoli, busta 4, corr. L. Carattoli 1884-1893, fasc. 40.

BEATRICE CARLONI*

Falso e filologia. Un caso di studio alla Galleria Borghese

ABSTRACT

Questo contributo rappresenta un'indagine sul tema della falsificazione: si inizia da una ricognizione sulla fortuna critica del tema, mettendo brevemente in luce come la considerazione del falso sia cambiata nell'ultimo secolo, arrivando poi a riflettere sui più recenti contributi a riguardo, ed in particolare sull'interesse mostrato dagli autori nel mettere in dialogo la tematica con il complesso mondo contemporaneo.

Nel capitolo successivo viene approfondito un particolare caso di studio, la Madonna con Bambino custodita presso i depositi della Galleria Borghese di Roma. Un dipinto di incerta datazione e attribuzione che, data anche l'assenza di dati documentari o di altri contributi a riguardo, ha posto di fronte ad uno stimolante terreno di ricerca. Diversi sono gli interrogativi che lo studio dell'opera ha sollevato non solo circa la sua provenienza e il suo approdo in Galleria, ma anche a livello più specificatamente tecnico: l'approfondita campagna di analisi di laboratorio voluta nel 2003 e il successivo restauro del 2008 hanno, infatti, rivelato dissonanze nella tecnica e nel metodo utilizzati e restituito un intricato quadro complessivo. Risultati che hanno permesso di riflettere sulla difficoltà che, ancora oggi, e pur a fronte degli straordinari progressi sul fronte diagnostico, sussistono nella messa a fuoco di talune opere "in odore di falsità".

This article revolves around the theme of forgery: it begins with an overview of the critical fortune of the topic, briefly highlighting how the consideration of forgery has changed in the last century, and then moves on to reflect on the more recent contributions in this regard, particularly focusing on the interest shown by authors in engaging with the complex contemporary world.

In the following chapter, a particular case study is examined in depth: the Madonna with Child

* Estratto della tesi di laurea triennale in Archeologia e storia dell'arte, Dipartimento di Studi Umanistici – Università Roma Tre, relatore prof. Mauro Vincenzo Fontana.

Desidero ringraziare la Galleria Borghese, su concessione della quale ho potuto pubblicare il materiale gentilmente fornitomi, e in particolare estendo la mia gratitudine alla Dottoressa Maria Giovanna Sarti per l'aiuto generosamente offerto e la disponibilità sempre mostrata. Ringrazio inoltre il Professor Sante Guido per aver condiviso con me le sue conoscenze e i suoi preziosi consigli.

kept in the deposits of the Galleria Borghese in Rome. A painting of uncertain dating and attribution which, given the absence of documentary data or other contributions in this regard, has presented me with a stimulating field of research. Several are the questions that the study of the artwork has raised, not only about its origin and its arrival in the Gallery, but also on a more specifically technical level: the in-depth laboratory analysis campaign carried out in 2003 and the subsequent restoration in 2008 have indeed revealed discrepancies in the technique and method used, returning an intricate overall picture. These results have allowed for an in-depth reflection on the difficulty that still exists today, despite extraordinary progress in diagnostic techniques, in focusing on certain works “suspected of being fake”.

1. Introduzione

Da oramai quasi un secolo la storia dell'arte ha iniziato ad interrogarsi concretamente su quale sia il giusto valore da attribuire al falso, e le posizioni che nel tempo si sono andate sostenendo mostrano chiaramente uno sviluppo della percezione di questa tematica.

Se nel 1942 Max Jacob Friedländer scriveva «una volta smascherato il falso è una cosa inconsistente, ibrida, penosa»¹, racchiudendo in queste poche parole, tanto dirette, e sicuramente figlie del suo tempo, una condizionale ma riduttiva percezione del falso come negativo e privo di valore poiché banalmente opposto all'autentico, nei decenni successivi l'approccio al problema sembrò iniziar a cambiare: sino ad allora evidentemente percepita come minaccia all'autorevolezza di una disciplina ancora relativamente giovane e alla credibilità di chi la esercitava, la pratica della falsificazione iniziò pian piano ad assumere per gli storici dell'arte una connotazione maggiormente positiva, sicuramente influenzata da una più razionale concezione dei falsi come prodotti che rispondevano alle richieste di un determinato periodo e cultura.

Gli anni Novanta furono in tal senso un momento di grande cambiamento: sicuramente sostenuta anche da pregressi, e più solidi, studi a riguardo², la tematica del falso aveva finalmente imboccato, nella considerazione dei critici d'arte, un cammino positivo. A testimonianza di ciò vale sicuramente la pena ricordare l'importante mostra *Fake? The Art of Deception* allestita a cura di Mark Jones al British Museum di Londra nel 1990³, un ottimo esempio di come, azzerata la polarità che divideva le 'positive' opere autentiche dalle 'negative' opere spurie, si cercasse ora di coinvolgere il più ampio pubblico nella percezione del falso come utile finestra sulla storia della ricezione artistica nel tempo; o ancora, agli esemplari saggi di Anthony Grafton, *Forgers and Critics*, pubblicato nel 1990 e destinato a diventare un *must* sul tema, e *Falsi e tradizione artistica*, di Massimo Ferretti contenuto nella Storia dell'arte italiana – poi approfondito e sviscerato in un articolo del 2009⁴ –, in cui l'autore ricostruiva lucidamente, dal Medioevo al secondo

¹ *After being unmasked every forgery is a useless, hybrid and miserable thing*, FRIEDLÄNDER 1942, trad it. 1955, p. 156.

² DUTTON 1983; ZERI 2011 (volume pubblicato sì nel 2011, ma nato da una serie di cinque incontri tenuti tra il 1989 e il 1993 presso l'Università Bocconi di Milano, il Collegio Nuovo di Pavia e l'RSI).

³ JONES, CRADDOK, BRAKER 1990, trad it. 1993.

⁴ FERRETTI 2009, pp. 189-226.

dopoguerra, la storia del falso nella tradizione artistica italiana in tutta la sua ricchezza e complessità, ed evidenziandone l'indissolubile legame con la storia del collezionismo.

Facendo un balzo in avanti nel tempo, sembra che l'interesse sull'argomento non si sia esaurito nemmeno negli ultimi anni, sicuramente favorito anche dalla grande fascinazione che questa tematica solitamente suscita nel grande pubblico, e che di recente sembra fornire degli interessanti spunti anche per trattare nuove problematiche tutte contemporanee.

Numerose sono state le recenti pubblicazioni sulla tematica della falsificazione⁵, molte delle quali si sono specificatamente interrogate sulla complessità del problema in relazione al mondo presente, proponendo la comprensione della problematica come strumento utile per acquisire una più disinvolta modalità di interazione con il complesso mondo contemporaneo della post-verità.

Cito a tal proposito *The Gentle Art of Fake: arte, teorie e dibattiti sul falso*, volume nato alla serie di incontri tenutisi a Milano presso l'Accademia di Brera e l'Università IULM nel 2019; *La poliedricità del falso. Arte, cultura e mistificazione nel mondo contemporaneo*, a cura di Monica Salvatori e Luca Zamparo del 2022; o ancora, *Le vie del falso: storia, letteratura, arte* curato Andrea Comboni e Sandro La Barbera, uscito lo scorso anno.

Negli ultimi decenni, lo stesso mondo dei musei ha continuato ad interrogarsi sul tema della falsificazione e sui risvolti pedagogici che questo tipo di riflessione può avere sul grande pubblico: nel 2020 fu addirittura il Parlamento Europeo a promuovere la mostra *Fake (f)or Real: a History of Forgery and Falsification*, i cui intenti sembrano ben riassumibili nelle parole di uno dei curatori, Andrea Mork: «[...] aims to reflect modern day problems in a historical perspective»; mentre in Italia abbiamo assistito nel 2015 alla nascita, all'interno del castello di Verrone, in provincia di Biella, del "Falsarium - museo del falso e dell'inganno", ancora una volta pensato per sviluppare nell'osservatore una propria visione critica da reimpiegare nel quotidiano, e, più recentemente, nel 2021, all'inaugurazione presso il MART di Rovereto della mostra itinerante *Il falso nell'arte, Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento*, conclusasi solo lo scorso anno.

Se finora ci siamo interrogati sugli aspetti prettamente ideologici legati alla falsificazione, non dobbiamo però dimenticare che anche a livello giuridico questa tematica ha una rilevanza non indifferente; ancor più se considerata alla luce degli odierni meccanismi del mercato dell'arte, per cui pezzi o artisti in voga vengono venduti a prezzi esorbitanti, spesso però

⁵ *Il falso specchio* 2017; *Verità e menzogna* 2018; PRETO, PANCIERA, SAVIO 2020; *Faking It!* 2023.

sostenuti da *expertises* svolte da figure esterne al mondo della storia dell'arte. Va da sé che, di fronte a guadagni talvolta anche molto sostanziosi, e a valutazioni delle opere non sempre così attente e minuziose, la pratica della falsificazione trovi ancora ai nostri giorni un prolifico campo d'azione.

In questo scenario di per sé già piuttosto intricato, va tenuta in considerazione un'ulteriore complicazione: se è, infatti, noto che il falso viene solitamente inteso come oggetto realizzato con la precisa intenzione di ingannare circa l'autore o l'epoca di esecuzione, il più delle volte a fini di lucro, sappiamo anche quanto difficile possa risultare comprovare a livello giuridico l'evidenza del dolo. Proprio a questo proposito sono sorti centri specializzati, che, collaborando con le forze dell'ordine, tentano di arginare il problema; è il caso del Laboratorio del falso, nato presso l'Università di Roma Tre nel 2017 in accordo con il Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale, con l'obiettivo di eseguire, sulle opere giudicate false dal Tribunale, esami tecnici volti all'accertamento della falsità del pezzo, all'identificazione di quegli elementi rivelatori della contraffazione e all'individuazione di possibili corrispondenze tecniche in altri casi esaminati; inoltre, i vari studiosi che collaborano all'interno del Laboratorio, attraverso lo studio degli artisti attualmente più soggetti alla contraffazione, tentano di individuare tecniche e procedure a loro proprie, rendendo così più agevole il riconoscimento di possibili dati incongrui che possano ricondurre ad un falso.

A questo proposito si sono, poi, tenute una serie di conferenze che, ancora una volta dalla collaborazione del Laboratorio del falso con il Comando dei Carabinieri, hanno dato vita a vari volumi⁶ in cui, tendendo sempre sott'occhio l'ambito giuridico, si affronta il problema della falsificazione tanto dal punto di vista umanistico, quanto scientifico.

In questo vastissimo e non poco complesso orizzonte legato al mondo del falso, si colloca anche il caso di studio da me preso in esame: una Madonna con Bambino custodita presso i depositi della Galleria Borghese di Roma, sulla quale ci soffermeremo, approfondendo tutte le spinosità del caso, nel capitolo successivo.

⁶ *L'Arte non vera non può essere Arte* 2020; *In difesa della bellezza* 2022.

2. Un *case-study* alla Galleria Borghese: la *Madonna con Bambino*

2.1. *L'arrivo dell'opera in Galleria*

Addentrandoci ora nello studio più diretto dell'opera, vorrei innanzitutto soffermarmi sul fumoso momento di approdo della nostra *Madonna con Bambino* (fig. 1) presso la Galleria Borghese, avvenuto all'incirca a metà del secolo scorso.

Le circostanze di arrivo dell'opera sono, infatti, indeterminate, e inesistente è inoltre la documentazione, anche inventariale, che ne attesti la provenienza o la pregressa storia collezionistica; questa mancanza di dati certi ha sicuramente reso la ricerca piuttosto complessa. Prendendo in analisi le poche informazioni a nostra disposizione, cominciamo col dire che nel 1949 la tavola figura per la prima volta nell'inventario con numero 583; l'opera prima di essa inventariata, una copia della Beata Michelina di Federico Barocci donata alla Galleria dal Generale Teodorico Serra (inv. 581)⁷, risulta arrivata in collezione nel 1948. Considerando queste due informazioni, si può supporre che l'opera sia presumibilmente giunta in collezione fra il 1948 e il 1949; ipotesi che viene supportata anche dal catalogo di Paola della Pergola⁸, in cui per la prima volta figura il dipinto.

È ancora nella scheda dell'opera del 1955 curata da della Pergola che troviamo un ulteriore elemento per noi interessante, che potrebbe mettere in discussione il ragionamento appena esposto: l'autrice afferma infatti che la "tavola non era mai stata inventariata"⁹, il che potrebbe significare che fu lei stessa ad inserirla nell'inventario nel 1949 – anno in cui prese la guida della Galleria Borghese –, e che di conseguenza la data da noi ricostruita corrisponda al momento in cui la direttrice si accorse dell'assenza del dipinto nell'inventario, e del suo conseguente inserimento, e non all'effettivo arrivo in collezione della tavola, che sarebbe, a questo punto, potuto essere avvenuto in qualsiasi altra circostanza.

Per accertarmi che i dati sopra citati da cui è partita questa nostra ricostruzione fossero corretti, ho preso in considerazione anche i precedenti cataloghi della collezione Borghese redatti da Adolfo Venturi¹⁰ e da Aldo

⁷ Non è stato possibile risalire all'opera numero 582, con tutta probabilità un pezzo d'arredo.

⁸ DELLA PERGOLA 1955.

⁹ DELLA PERGOLA 1955, p. 91.

¹⁰ VENTURI 1893.



fig. 1 – Anonimo, Madonna con Bambino (dopo il restauro), XVI-XIX secolo (?), Galleria Borghese, Roma (su concessione della Galleria Borghese)

de Rinaldis¹¹, che non hanno però fornito alcun riscontro, come anche è totalmente da escludere si tratti di un pezzo facente parte del gruppo fedecommissario poiché in quel caso sarebbe con tutta probabilità stato inventariato.

La tavola resta ancora oggi pressoché non studiata: come già detto, Paola della Pergola, allora direttrice della Galleria Borghese, fu la prima a scrivere dell'opera nella quale, pur ammettendo la stranezza di alcuni par-

¹¹ DE RINALDIS 1948.

ticolari¹², riconobbe la mano di un pittore umbro di inizio Cinquecento, non esente da influenze toscane.

Consultando scritti più recenti dedicati alla collezione Borghese, il dipinto non risulta fino ad oggi più citato¹³, nonostante nel XXI secolo siano state condotte importanti analisi diagnostiche e interventi di restauro – di cui a breve parleremo – che offrono interessanti spunti per approfondire la ricerca.

2.2. *Le analisi scientifico-formali*

Dopo aver ragionato sull'enigmatico arrivo della tavola in Galleria che, come abbiamo visto, solleva già alcune perplessità, è necessario ora rivolgere l'attenzione verso un'analisi diretta dell'opera che possa fornirci anche elementi di natura formale su cui riflettere, ricordando però anzitutto che la tavola che possiamo oggi osservare, si mostra molto diversa rispetto al suo aspetto 'd'origine' (fig. 2), poiché nel 2008 si operò un importante intervento di restauro, forse leggibile alla luce di una nuova concezione che dell'opera maturò l'allora direzione della Galleria Borghese in seguito delle analisi sulle quali ora andremo a riflettere.

Inizierei con alcune coordinate generali sul dipinto: si tratta di una tempera ed olio su tavola in legno di pioppo che misura 80 x 59 cm; dallo stile sembrerebbe un prodotto umbro, non privo di contaminazioni toscane, collocabile, a parer mio, all'inizio del XVI secolo fra la maniera di Perugino e quella di Pinturicchio.

A livello iconografico l'opera presenta un'impaginazione tradizionale: la Madonna viene raffigurata assisa e sulle sue gambe, appoggiato su di un cuscinetto color smeraldo, troviamo Gesù bambino benedicente. Uno schienale, presumibilmente rivestito in velluto, separa le due figure dal paesaggio sullo sfondo, un paesaggio che, soprattutto nella particolare forma "a fiammifero" degli alberi raffigurati alla nostra sinistra, si mostrerebbe vicino alla pittura umbra di inizio Cinquecento, mentre nella vegetazione sulla destra, più atmosferica, sono ravvisabili vaghe influenze veneteggianti.

La composizione risulta nel complesso giocata sui toni del nero, del blu, del rosso scuro, rischiarata dai candidi incarnati dei due volti che grazie al modellamento dei lineamenti restituisce una grande sensibilità nella mor-

¹² DELLA PERGOLA 1955, p. 91

¹³ È necessario notificare che non si tratta di cataloghi, bensì nella maggior parte dei casi di guide, poiché manca un catalogo recente dedicato alle opere di pittura in collezione Borghese: nel 2022 è stato pubblicato a cura di Anna Coliva il catalogo delle sculture, ma non ancora quello dei dipinti.



fig. 2 – Anonimo, *Madonna con Bambino* (prima del restauro), XVI-XIX secolo (?), Galleria Borghese, Roma (su concessione della Galleria Borghese)

bidezza dei tratti – la si confronti, ad esempio, con la *Madonna con Bambino benedicente* della National Gallery di Londra o con la *Madonna della Pace*, entrambe opere di Pinturicchio.

Il gioco chiaroscurale, che sfrutta un lume proiettato frontalmente, è penalizzato dallo stato di conservazione, che ha appiattito il manto di Maria. Forse imputabile ai danni sofferti sembrerebbe, inoltre, la sottile discrepanza fra l'abilità dimostrata dall'artista nel restituire la trasparenza del velo che si pronuncia sotto il manto della Vergine e che cinge anche il Bambino – che rimanda a quella delicata padronanza nella descrizione dei tessuti velati tipica fiorentina –, e la piattezza degli abiti della Madonna, suggeriti



fig. 3 – Anonimo, *Madonna con Bambino*, XVI -XIX secolo (?), Galleria Borghese, Roma, particolare (su concessione della Galleria Borghese)

dalle sole linee di contorno e privi di “dettagli interni” se non nelle grosse e statiche pieghe sulle gambe, come anche il differente trattamento delle dorature che si mostrano realizzate con maggior raffinatezza nei nimbi e nella cintura della Vergine, rispetto alla più approssimativa descrizione del bordo del suo manto.

Il dato è tutt’altro che irrilevante, dal momento che l’artista, pur all’interno di un’iscrizione lacunosa, si attesta come «aurifex» (fig. 3), e dunque attribuendosi una capacità e una perizia specifiche nella lavorazione dei metalli.

È ancora una volta nella figura di Maria che possiamo individuare un ulteriore elemento che lascia intendere la difficoltà dell’artefice nel restituire volume alla composizione: la figura della Vergine, nonostante il posizionamento “prospettico” di tre quarti, non vanta una particolare resa volumetrica, soprattutto nella descrizione del corpo, del quale non si riescono, infatti, a percepire le forme al di sotto della veste.

Se questo è grosso modo l’orizzonte culturale entro il quale inserire la

personalità dell'autore – al netto dei guasti e delle perdite – decisamente da interpretare restano i dati forniti dalle recenti indagini diagnostiche e dal successivo intervento di restauro¹⁴.

Volute dalla direzione della Galleria Borghese con l'obiettivo di portare luce su quest'opera così problematica, nel 2003 prima, e nel 2008 poi, sono state condotte approfondite analisi di laboratorio e un accurato intervento di restauro, i cui resoconti costituiscono le uniche documentazioni esistenti relative alla tavola¹⁵, nonché importanti studi che hanno potuto mettere in evidenza elementi non poco rilevanti ai fini della nostra indagine.

«La tavola, già dipinta a tempera su preparazione a gesso e colla, era stata totalmente ridipinta in epoca imprecisata, circoscrivibile tra la seconda metà del XIX secolo e il primo quarto del secolo successivo»: così i direttori delle operazioni, i celebri restauratori Carlo Giantomassi e Donatella Zari, esprimevano in maniera molto diretta nei resoconti di restauro le considerazioni maturate circa l'origine dell'opera, anche alla luce delle indagini precedentemente svolte dal laboratorio della Emmebici (attuale Emmebi), che non si era però allo stesso modo esposto nel giudizio del manufatto, limitandosi perlopiù a valutazioni di tipo tecnico.

Partendo dall'osservazione della struttura, del supporto pittorico della tavola (si farà riferimento durante tutta questa analisi all'opera nello stato di conservazione precedente al restauro del 2008) si nota come sia costituita da tre assi in legno di pino disposte per orizzontale – cosa di certo non comune –, fissate perimetralmente per mezzo di una traversatura, ed internamente da un composto di gesso legato con olio e cera che doveva risanare la fessura di circa 0,4 centimetri presente fra le due tavole nella zona superiore¹⁶. Stuccatura sicuramente già esistente al momento della dipintura, e quindi non frutto di un restauro successivo, poiché ci si accorse che riavvicinando i bordi delle due assi le linee di costruzione del collo della Vergine e del nimbo del Bambino non combaciavano in assenza di essa¹⁷. Con tutta probabilità si tratta dunque di assi in legno sulle quali si

¹⁴ Tutto il materiale relativo alle indagini diagnostiche e agli interventi di restauro, nonché le immagini dell'opera, sono stati gentilmente concessi dalla Galleria Borghese.

¹⁵ Unico altro documento custodito presso gli Archivi della Galleria Borghese relativo alla nostra *Madonna con Bambino* risale al 1992 ed attesta un intervento di disinfestazione da animali xilofagi svolto dall'Istituto Centrale del Restauro (non si tratta di un resoconto, ma semplicemente di una bolla di trasporto di più opere dal Museo all'ICR).

¹⁶ Informazioni tratte dal resoconto del restauro svolto nel 2008 dai restauratori Carlo Giantomassi e Donatella Zari.

¹⁷ *Ibid.*

intervenne con un'operazione di risanamento in un momento intermedio: probabilmente già dopo la stesura del dipinto più antico del quale oggi restano poche tracce, ma prima che venisse su di esso ridipinta l'attuale Madonna con Bambino.

Proseguendo, scopriamo che operazioni di pulitura hanno fatto emergere, al di sopra di questa struttura lignea, su di uno stratto di preparazione, zone dipinte in modo non rifinito, fin da subito apparse molto frammentarie, databili attorno al XVII secolo¹⁸; queste ultime, con tutta probabilità riconoscibili nelle tre porzioni di dipinto "originale" lasciate a vista in seguito alle operazioni di restauro (fig. 4), rivelano un'incompatibilità con lo stato attuale dell'opera non solo nella tecnica pittorica utilizzata – la stesura del colore più antico si mostra più pastoso e le pennellate veloci e poco precise –, ma anche nell'organizzazione della composizione – sullo sfondo era presente un paesaggio differente da ciò che noi oggi vediamo, che con tutta probabilità occupava interamente le due porzioni laterali della tavola.

Ciò permetterebbe, a mio avviso, di confermare che la presunta datazione del dipinto sottostante, di quello più antico, non combacia, dunque, con il periodo a cui le analisi stilistiche ci riconducono.

È però soprattutto dallo studio del disegno che emergerebbero le maggiori incongruenze: la radiografia e la riflettografia infrarossa mostrano infatti numerose variazioni redazionali, che rimandano ad una tecnica di esecuzione molto lontana da quella diffusa nella pittura umbra di fine Quattrocento e di inizio Cinquecento, nella quale risultava eccezionalmente rara la variazione degli assetti del disegno preparatorio in corso d'opera¹⁹. Pentimenti sono ravvisabili nel profilo del volto della Vergine, più sottile e con uno zigomo più marcato, e nella linea che disegna il naso restituendolo in posizione maggiormente scorciata; nelle gambette del Bambino che mostrano un minor ingombro della gamba sinistra ed un diverso profilo del fianco e della gamba destra; come anche nel paesaggio che risultava decisamente più ricco sul lato sinistro, e adornato da un secondo albero e da elementi architettonici – riconducibili alle forme geometriche leggibili dalla radiografia – in quello destro; non trascurabile è inoltre l'incongruenza tra il disegno delle numerose pieghe del tessuto del manto della Vergine – con-

¹⁸ Nel resoconto del restauro svolto nel 2008 viene riferito che attraverso i saggi di pulitura vennero alla luce zone dipinte sopra una preparazione a gesso e colla in modo piuttosto grossolano, databile intorno al XVII secolo. Questa superficie, aggiungono, si presenta molto lacunosa e abrasa.

¹⁹ Informazioni tratte dai resoconti delle indagini diagnostiche svolte dal laboratorio delle Emmebici nel 2003.

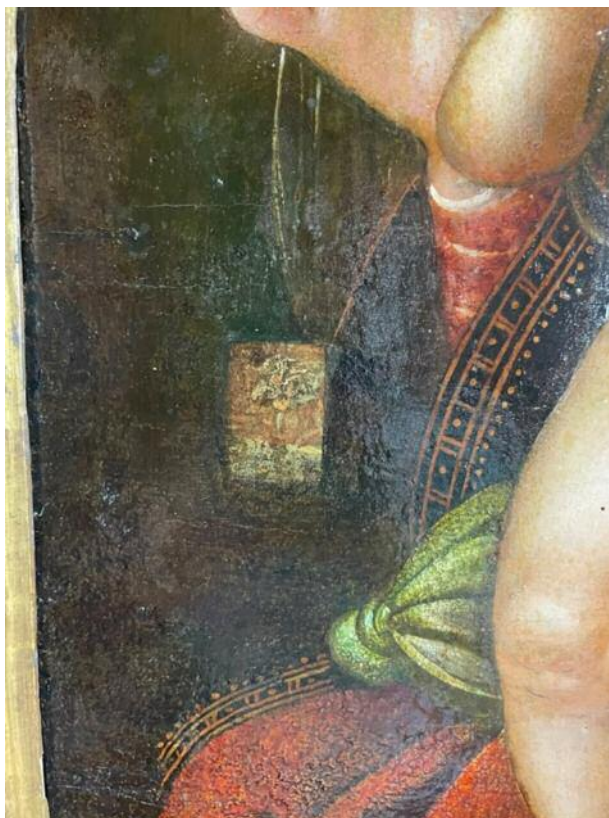


fig. 4 – Anonimo, Madonna con Bambino, XVI -XIX secolo (?), Galleria Borghese, Roma, particolare (su concessione della Galleria Borghese)

centrate soprattutto nella zona della spalla e del braccio sinistro – e l'attuale modellato caratterizzato invece da una stesura piatta.

La modifica più evidente dell'assetto originariamente pensato è però certamente da riconoscere nella mano della Madonna: individuabile in radiografia nella macchia scura in prossimità della traccia orizzontale di congiunzione, la mano era stretta in un pugno e ad essa si collegavano i segni incisi che si vedono scendere diagonalmente dall'impronta del braccio, a disegnare le pieghe – evidentemente mai eseguite – del manto lungo il lato sinistro. Ancora sulla mano destra insiste un secondo intervento, questa volta confinato al pollice e a parte del dorso, che avrebbe dovuto indicare

il Bambino in segno di prefigurazione²⁰.

È ancora studiando la mano della Vergine che incontriamo un altro elemento da analizzare, la *craquelure*. La lunga gestazione della mano destra ha infatti comportato anche una diversa morfologia del cretto: se nella mano sinistra quest'ultimo risulta molto delicato, a maglia stretta, nella destra questa tipologia di crettature è affiancata da una molto più estesa rete di spacchi a maglia ampia, con tutta probabilità dovuta al rapporto del colore in superficie con i molteplici strati sottostanti.

Emersa dagli esami delle due figure è poi la totale assenza di crettatura lungo i margini degli incarnati, dato rivelatore di un'operazione di sovrastesura successiva – particolarmente evidente ad esempio nella parte inferiore del volto, lungo il profilo della spalla destra e nelle dita benedicienti del Bambino –, e volta forse a sintetizzare e reinterpretare i bordi delle figure, risalente ad un periodo comunque precedente al Novecento, dal momento che l'esposizione ai raggi ultravioletti non rivela una diversa fluorescenza rispetto alle zone ritenute originali.

Notevole, parlando della *craquelure*, anche l'individuazione, durante gli interventi di restauro, di uno strato di vernice fortemente pigmentata usata probabilmente per isolare il sottostante dipinto più antico, nonché per favorire la formazione della crettatura nel colore sopra steso²¹. È però ipotizzabile possa trattarsi di una velatura scura utilizzata per incupire le rimanenti porzioni di dipinto originale, e rendere lo strato sopra steso più omogeneo²².

A tal proposito è possibile fare un confronto con un'altra opera, questa volta rivelatasi a tutti gli effetti falsa, e svelata come tale da Federico Zeri²³ negli anni Ottanta del Novecento: la *Madonna della Palma*, dipinto di primo Ottocento, finto Raffaello. Fra i numerosi indizi che suggerirono si trattasse di un inganno – primo fra tutti la presenza sullo sfondo non di una palma, bensì di una *Cycas*, pianta originaria del Pacifico e scoperta circa 250 anni dopo la morte di Raffaello – troviamo anche la *craquelure*, che lo storico dell'arte riconobbe subito come sospetta: era infatti possibile leggere, anche senza l'aiuto di una lente, alcuni cretti eseguiti a punta di pennello, prassi in uso nel commercio antiquario appunto con il fine di restituire al pezzo

²⁰ *Ibid.*

²¹ Informazioni tratte dal resoconto del restauro svolto nel 2008 dai restauratori Carlo Giantomassi e Donatella Zari.

²² Ipotesi nata dal confronto e dai preziosi suggerimenti del Professor Sante Guido.

²³ ZERI 1981, p. 3; s.a., *Madonna della Palma. Madonna con Bambino*, <<https://catalogo.beniculturali.it/de-tail/HistoricOrArtisticProperty/1100263326>> (27 maggio 2023).

i segni del passare del tempo.

È nuovamente Zeri²⁴ a proporci un altro esempio di falsificazione in cui l'analisi della crettatura giocò un ruolo non trascurabile: una *Madonna con Bambino* spesso riprodotta come opera di Neroccio de' Landi, pittore senese del Quattrocento. Qui, oltre alle incongruenze di tipo iconografico, apparve davvero singolare l'orientamento orizzontale del *craquelé*, probabilmente ottenuto, spiega Zeri, passando la tela, già dipinta e lasciata asciugare, sullo spigolo di un qualche mobile, ingenua operazione che aveva dato vita ad una screpolatura del colore in un solo senso.

Tornando ora all'analisi della nostra tavola, dati certamente non trascurabili sono quelli provenienti dall'esame dei pigmenti pittorici. Attraverso i saggi di pulitura effettuati nel 2008 è stato infatti possibile verificare l'estrema debolezza dei colori, sintomo che lasciò ipotizzare si trattasse di una stesura recente, ma che non ha, poi, trovato diretta conferma nelle analisi chimico-stratigrafiche e della fluorescenza ai raggi X, già eseguite nel 2003; guardando, infatti, ai risultati delle sezioni stratigrafiche – eseguite su prelievi localizzati sulla spalla del Bambino, sul petto del Bambino e sul cartiglio inferiore (fig. 5) – è emerso che, sottoposti a luce ultravioletta, gli ultimi tre, quattro strati, a seconda dei punti analizzati, risultano fluorescenti e perciò risalenti ad un periodo non poi troppo recente. A tal proposito, metto in evidenza un dato riscontrato dall'analisi del prelievo effettuato sulla spalla del Bambino: il quarto strato, quello intermedio, presenta una particolare forma a “scodella” (figg. 6 e 7), nelle cui crepe si innesta poi lo stato superiore di colore; elementi, questi, che, accostati alla notevole lacunosità riscontrata in questa sezione stratigrafica, hanno fatto supporre si possa trattare di ciò che del dipinto più antico rimane, ipotesi suffragata anche dall'alta fluorescenza in ultravioletto dimostrata da questo strato.

Sono poi le analisi XRF a suggerire la presenza abbastanza diffusa di bianco di zinco²⁵, che appare per la prima volta nella seconda metà del Settecento, e talvolta del verde di Scheele²⁶, pigmento invece ottocentesco; un dato rilevante, quello della presenza di colori incompatibili con l'ipotizzato

²⁴ ZERI 2011.

²⁵ Il bianco di zinco è un pigmento di origine inorganica, minerale e sintetica, scoperto da Guyoton de Morveau nel 1746 e infatti usato dalla seconda metà del XVIII secolo in poi; chimicamente è un ossido di zinco, e viene ottenuto dai vapori dello zinco bruciato ad elevate.

²⁶ Il verde di Scheele venne per la prima volta preparato nel 1775 da Carl Wilhelm Scheele; è una miscela di arseniti di rame dal colore giallo-verde usato in passato per colorare tessuti e carta da parati, nonché come pigmento per artisti.



fig. 5 – Localizzazione punti di prelievo (su concessione della Galleria Borghese)

periodo di esecuzione della tavola, ma non fondamentale poiché non è da escludere possano derivare da interventi di restauro successivi.

Caso in tal senso molto simile alla *Madonna con Bambino* qui studiata, è la tavola raffigurante la *Madonna con Bambino e un angelo* eseguita da Umberto Giunti²⁷, con tutta probabilità eseguita negli anni Venti del XX secolo. Le indagini dei pigmenti pittorici hanno potuto accertare l'utilizzo di colori incompatibili con lo stile fiorentino fine-quattrocentesco finto dal dipinto come il blu cobalto, il bianco di zinco, l'ocra gialla o l'oltremare artificiale; come nel nostro caso i materiali moderni risultano però accostati a quelli antichi, rendendo dunque teoricamente plausibile che possa trattarsi di

²⁷ MAZZONI 2004, pp. 198-199; *Vero e falso* 2008, pp. 110-112.

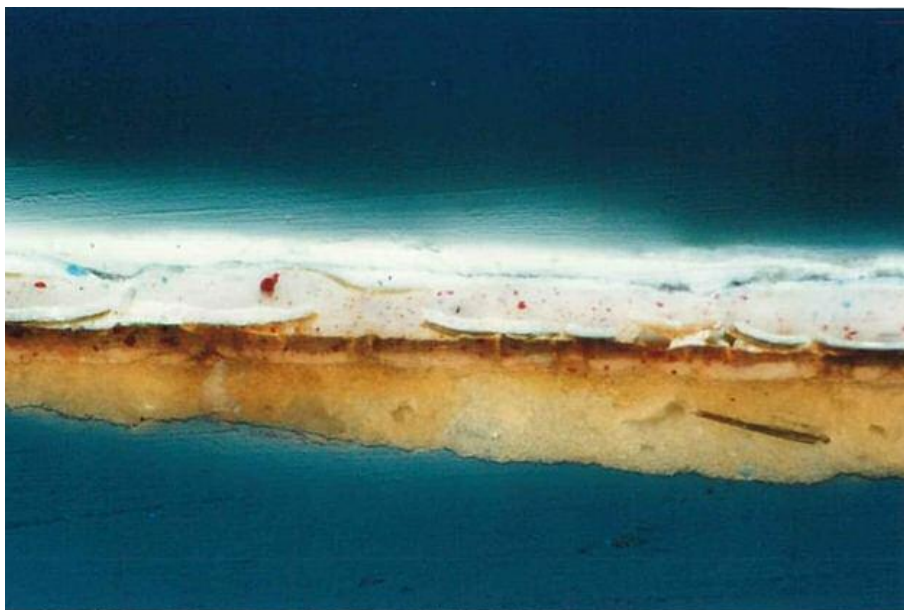


fig. 6 – Microfotografia eseguita con luce ultravioletta, 200x (su concessione della Galleria Borghese)

un'opera effettivamente quattrocentesca ampiamente ridipinta – d'altronde Giunti operava formalmente come restauratore, e non è quindi difficile immaginare si occupasse anche di ripristinare tavole antiche molto rovinate²⁸.

Chiusa questa parentesi dedicata ai pigmenti pittorici, la nostra attenzione torna ora alla documentazione relativa alle analisi in ultravioletto, questa volta utili all'identificazione dei diffusi ritocchi e ridipinture. Un ampio intervento è ravvisabile nella descrizione del manto della Vergine, quasi totalmente ridipinto nella zona intorno alla testa e probabilmente modificato nell'andamento e nei margini, come testimonia la rigidità del tessuto in prossimità della spalla sinistra, ma che la radiografia rivela invece all'origine caratterizzata dalla presenza di un'evidente piega. Altri ritocchi possono essere individuati sul collo del piede del Bambino e sulla guancia della Madonna, all'apparenza spiegabili come interventi di risarcimento di alcune lacune, ma in realtà, come dimostra la radiografia, molto più ampi del necessario; o ancora sul fianco destro del Bambino e sui capelli della Vergine, entrambi identificabili come le due macchie scure osservabili in

²⁸ CESARINI 2023.

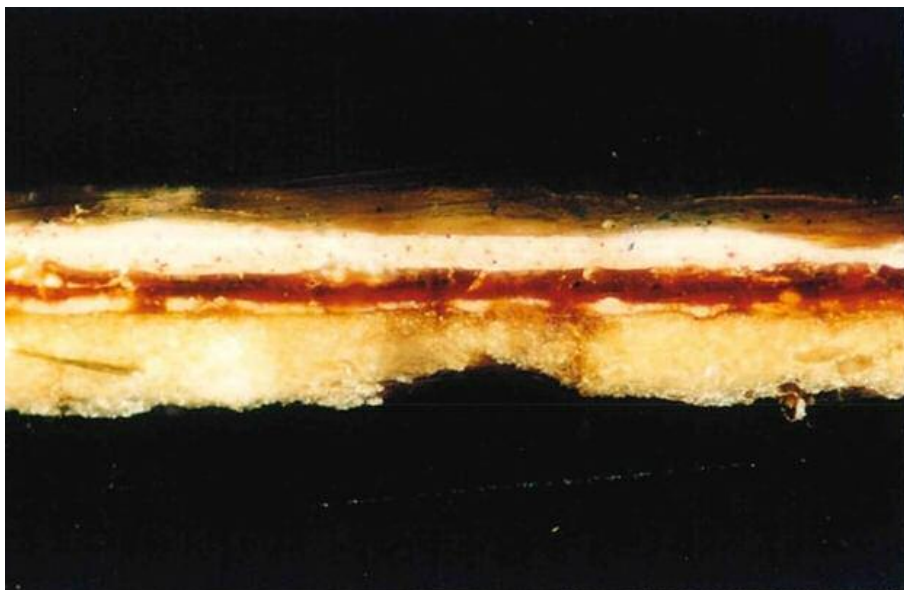


fig. 7 – Microfotografia eseguita con luce alogena (su concessione della Galleria Borghese)

UV – nel caso della chioma si possono osservare due cadute circoscritte e risarcite, e in un secondo momento ripassate e ridefinite da pennellate che descrivono i capelli. Ulteriore elemento frutto di un intervento postumo è il cuscino verde su cui siede il Bambino, come mostrano sia i raggi X e gli infrarossi, sia le analisi XRF che, come già detto, rivelano anche la presenza di pigmento verde ottocentesco riferibile al tipo del verde di Scheele o simili varianti²⁹.

A questo punto, è necessario prendere in analisi un ultimo elemento, il dato che forse più di tutti pone interrogativi sulla possibilità che si tratti di un'opera realmente creata con l'intento di ingannare: le lacune. Sebbene la tematica non venga direttamente trattata nelle relazioni delle indagini diagnostiche, nel resoconto del restauro viene messa in evidenza la presenza di false lacune realizzate in zone marginali della tavola, poi ritoccate con colori leggermente diversi per fingere antichi interventi di risanamento³⁰ –

²⁹ Informazioni tratte dai resoconti delle indagini diagnostiche svolte dal laboratorio delle Emmebici nel 2003.

³⁰ Nel resoconto del restauro svolto nel 2008 viene detto che vennero create false lacune

evidenze non più osservabili in seguito all'arbitrario restauro del 2008 durante il quale si procedette con un'invasiva reintegrazione mimetica delle parti lacunose; è nuovamente il resoconto del restauro a spiegare come, per simulare l'antichità dell'opera, sia stata inoltre applicata la stessa vernice pigmentata in precedenza utilizzata per la preparazione, poi abrasa in vari punti.

Un esame più diretto del cartiglio (fig. 6) ha fatto, invece, emergere in questa sede nuovi dati, a partire da ciò che su di esso troviamo scritto: se nei resoconti di restauro venivano riportate le frammentarie parole "OPUS ME – ANTONIUS – RIFEX DE VENET – X", attraverso un'osservazione più attenta, è stato possibile leggere più estesamente "HOC OPUS FECIT ANTONIUS AURIFEX DE VENET – V"³¹ –, iscrizione che, seppur incompleta, colloca il nostro misterioso artista nell'ambito veneto, dato evidentemente incompatibile con le conclusioni tratte dalle analisi stilistiche.

Il confronto tra visione ravvicinata della superficie e la radiografia – relativamente ad una porzione del cartiglio – permise inoltre ai restauratori di verificare l'assenza delle consuete incisioni per la partizione delle righe su cui procedere alla scrittura e la presenza di lettere tracciate su lacune di pellicola pittorica. Piuttosto bizzarra è inoltre apparsa la collocazione dell'iscrizione: risulta infatti decentrata e applicata su quella che a prima vista sembrerebbe una balaustra – elemento spesso presente nei dipinti veneti –, ma che in realtà, terminando in corrispondenza del cartiglio, non espliciterebbe una reale funzione architettonica³².

Arrivati alla conclusione di questo discorso, alla luce della carenza di informazioni sulla più antica storia collezionistica, e considerando i dati forniti dalle indagini tecniche e dai riscontri formali, possiamo sicuramente riconoscere come quello rappresentato dalla Madonna della Borghese si profili come un caso emblematico delle difficoltà che, ancora oggi, e pur a fronte degli straordinari progressi sul fronte diagnostico, sussistono nella messa a fuoco di talune opere "in odore di falsità". Insomma, saranno soltanto le ricerche del futuro a poter fornire una soluzione più sicura ai diversi quesiti ancora pendenti.

in zone marginali ritoccate con colori lievemente diversi per fingere vecchi interventi di restauro.

³¹ Ringrazio a tal proposito il Professor Mauro Vincenzo Fontana per il prezioso aiuto fornito nel decifrare l'iscrizione.

³² Osservazione nata da un vivace dibattito intessuto con il Professor Mauro Vincenzo Fontana e la Dottoressa Maria Giovanna Sarti presso la Galleria Borghese, durante un momento di diretta riflessione sull'opera.

Bibliografia

- ALBANI A., *Proibizione dell'estrazione delle statue di marmo, o metallo, pitture antiche e simili*, Roma 1733.
- ANDREOLI I., "Pensare il falso": un percorso critico-bibliografico, in «Studiolo: revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome», n.11, 2014, pp. 16-39.
- ARNAU F., *Arte della falsificazione, falsificazione dell'arte*, Feltrinelli, Milano 1960.
- Arte tra vero e falso*, Atti delle giornate di studio (Padova 7-8 giugno 2010), a cura di C. Costa, V. Valente, M. Vinco, CLEUP, Padova 2014.
- BALDINUCCI F., *Vocabolario toscano delle arti del disegno*, Firenze 1681.
- BALLO G., *Vero e falso nell'arte moderna*, La Bussola, Torino 1962.
- BELLORI G. P., *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, Roma 1672.
- BENJAMIN W., *Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit* (1936), Suhrkamp, Francoforte sul Meno 1963, trad it: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.
- BERNARDINI S., *Riflessioni sul falso*, in «Notizie da Palazzo Albani» n. 2, 1992, pp. 59-64.
- BOSCHINI M., *Le ricche miniere della Pittura Veneziana*, Venezia 1674.
- BRANDI C., *Falsificazione*, in *Enciclopedia Universale dell'arte*, V, col. 312-315, Venezia, Roma, Firenze 1958, *ad vocem*.
- BURCKHARDT J., *L'autenticità di quadri antichi*, in *Letture di storia e di arte*, Boringhieri, Torino 1962, pp. 349-360.
- CACIORGNA M., *Fortuna dei quattrocentisti senesi nel Novecento. L'esempio di Bruno Marzi*, in *Bruno Marzi*, M. Caciorgna e M. Pierini, Edizioni Il Leccio, Siena 1995, pp. 37-51.
- CALCANI G., *Il collezionismo di antichità: caratteristiche, storie e personaggi che hanno dato un presente al passato*, Edizioni Efeso, Roma 2016.
- CALVESI M., *Le realtà del Caravaggio*, Einaudi, Torino 1990.
- CASTELNUOVO E., *Primitifs et fin de siècle*, in *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900*, a cura di M. Seidel, Marsilio, Venezia 1999, pp. 47-54.
- CASEMENT W., *The many faces of art forgery: from the dark side of the shades of gray*, Rowman&Littlefield, Lanham, Boulder, New York, London 2022.
- CASTRIA MARCHETTI F., *Galleria Borghese*, Roma, Il sole 24 ore: Electa, Milano 2005.
- CESARINI P., *Umberto Giunti, pittore di quadri antichi*, La copia, Siena 1999.
- COLIVA A., BRUNETTI V., *Galleria Borghese catalogo generale. Scultura moderna*, vol. 1, Officina Libreria, Roma 2022.
- COLIVA A., *Galleria Borghese*, Progetti Museali, ENEL, Roma, 1994.
- DE DOMINICI B., *La vita del cavalier D. Luca Giordano pittore e de' suoi discepoli*, in *Vite de' pittori scultori ed architetti napoletani* (1742), a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, Paparo Edizioni, Pozzuoli 2008.

- DE MARCHI A., *Falsi primitivi. Prospettive critiche e metodi di esecuzione*, Umberto Allemandi, Torino 2001.
- DELLA PERGOLA P., *Galleria Borghese*, Fabbri, Milano 1969.
- DELLA PERGOLA P., *La Galleria Borghese*, Edizioni Arnaud, Firenze 1972.
- DELLA PERGOLA P., *La Galleria Borghese in Roma*, La Libreria dello Stato, Roma 1952.
- DELLA PERGOLA P., *Galleria Borghese. I dipinti*, vol. 1-2, Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 1955-1960.
- DELLA VIGNA P., *L'opera d'arte nell'età della falsificazione*, Mimesis, Milano 2001.
- DE RINALDIS A., *Catalogo della Galleria Borghese in Roma*, Amilcare Pizzi, Milano 1948.
- DE RINALDIS A., *La R. Galleria Borghese in Roma*, La Libreria dello Stato, Roma 1935.
- DUTTON D., *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*, University of California Press, Los Angeles, London, Berkley 1983.
- Fake (f)or Real: a History of Forgery and Falsification*, catalogo mostra (Bruxelles, The House of European History, ottobre 2020 - gennaio 2022), a cura di A. Mork, T. Ryan, J. Hale, Publication Office of the European Union, Luxembourg 2020.
- Faking It! The Performance of Forgery in Late Medieval and Early Modern Culture*, a cura di P. Lavender e M. Amundsen Bergtrom, Brill, Leiden-Boston 2023.
- Fakes! Da Alceo Dossena ai falsi Modigliani*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo Bonacossi, 7 aprile - 25 settembre 2022), a cura di V. Sgarbi, D. del Bufalo, M. Horak, Fondazione Ferrara Arte, Ferrara 2022.
- Falso! Il patrimonio culturale e la difesa dell'autenticità*, Atti del convegno interdisciplinare (Roma 2018), Edizioni Efestò, Roma 2020.
- FERRETTI M., *Falsi e tradizione artistica*, in *Storia dell'arte italiana*, X, Einaudi, Torino 1981, pp. 113-195.
- FERRETTI M., *Il contributo dei falsari alla storia dell'arte*, in «Annali della Scuola normale superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia», ser. 5, vol. 1, n. 1, 2009, pp. 189-226.
- FONTANA M.V., *Un Albani partorito da van Dyck: Camillo d'Errico, Raffaele Barbieri e gli inciampi di un collezionista*, in *Camillo d'Errico (1821-1897) e le rotte mediterranee del collezionismo ottocentesco*, a cura di E. Acanfora, M.V. Fontana, Claudio Grenzi Editore, Foggia 2018, pp. 53-63.
- FOSSI G., *F come falso*, in «Art e dossier», n.337, 2016, pp. 82-83
- FRIEDLÄNDER M.J., *On Art and Connoisseurship*, Cassirer, London 1942, trad it: *Il conoscitore d'arte*, Einaudi, Torino 1955.
- Galleria Borghese: l'arte, la storia*, Progetti Museali, s.l., 1996.
- GINZBURG C., *Da A.Warburg a E.H.Gombrich: note su un problema di metodo*, Centro

- Italiano di studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1966.
- GINZBURG C., *Il filo e le tracce: vero, falso, finto*, Feltrinelli, Milano 2006.
- GINZBURG C., *Occhiacci di legno*, Feltrinelli, Milano, 1998.
- GRAFTON A., *Forgers and Critics: Creativity and Duplicity in Western Scholarship*, Collins & Brown, London 1990.
- GUALANDI M.L., *L'antichità classica. Le fonti per la storia dell'arte*, Carocci, Roma 2001.
- HAY J., *The Value of Forgery*, in «Res: Anthropology and Aesthetics», n. 53/54, 2008, pp. 5-19.
- HASKELL F., *La dispersione e la conservazione del patrimonio artistico*, in *Storia dell'arte italiana*, X, Einaudi, Torino 1981, pp. 4-37.
- HERRMANN FIORE K., *Guida alla Galleria Borghese*, Edizioni De Luca, Roma 1997.
- Il falso nell'arte: Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento*, catalogo della mostra (Rovereto, MART, ottobre 2021 - gennaio 2022), a cura di V. Sgarbi, D. del Bufalo, M. Horak, L'Erma di Bretschneider, Roma 2021.
- Il falso specchio della realtà*, a cura di A. Ottani Cavina, M. Natale, Allemandi, Torino 2017.
- In difesa della bellezza. Diagnostica umanistica e tecnologico-scientifica per lo svelamento del falso nell'arte*, catalogo della mostra (Roma 2019), a cura di G. Calcani, Edizioni Efeso, Roma 2022.
- JONES M., CRADDOK P., BRAKER N., *Fake? The Art of Deception*, The Trustees of the British Museum, London 1990, trad it: *Sembrare e non essere, i falsi nell'arte e nella civiltà*, Longanesi, Milano 1993.
- KEATS J., *Forged: Why Fakes Are the Great Art of Our Age*, Oxford University Press, New York 2013.
- KEAZOR H., *Aesthetics versus Knowledge? A Re-examination of Alfred Lessing's "What is wrong with a Forgery?"*, in «Studiolo: revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome», n.11, 2014, pp. 40-51.
- KURZ O., *Fakes: a Handbook for Collectors and Students*, Yale University Press, New Haven 1948, trad it: *Falsi e falsari*, Pozza, Venezia 1961.
- La Galleria Borghese*, Treccani, Roma 2018.
- L'Arte non vera non può essere Arte*, Atti del ciclo di conferenze (Roma 2017), Edizioni Efeso, Roma 2018.
- LENAIN T., *Art Forgery: the History of a Modern Obsession*, Reaktion Books, London 2012.
- Le vie del falso: storia, letteratura, arte*, a cura di A. Comboni, S. La Barbera, Il Mulino, Bologna 2023.
- LONGHI R., *Precisioni nella Gallerie Italiane*, Pinacotheca, Roma, 1928.
- LONGHI R., *Dubbi su una tegola*, in «Paragone», anno IV, n.43, 1953, pp. 56-64.
- LONGHI R., *Conclusioni su una tegola*, in «Paragone», anno V, n. 55, 1954, pp. 55-57.
- LORUSSO S., NATALI A., MATTEUCCI C., *Il mercato dell'arte e le case d'asta: valutazione*

- diagnostico-analitica e economico-finanziaria: l'autentico, il falso, il riprodotto nel settore dei beni culturali*, Pitagora, Bologna 2010.
- MAZZONI G., *Falsi "antichi" di Icilio Federico Joni e di Umberto Giunti*, in *Da Palizzzi a Severini*, a cura di S. Bietoletti, R. Longi, L. Martini, Sillabe, Livorno 2023.
- MAZZONI G., *Falsi d'autore. Icilio Ioni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*, Protagon, Siena 2004.
- MAZZONI G., *Quadri antichi del Novecento*, Neri Pozza, Vicenza 2001.
- MORENO P., STEFANI C., *Galleria Borghese*, Touring club italiano, Milano 2000.
- NICOLINI F., *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Riccardo Ricciardi, Napoli 1925.
- PALLAGA F., *L'apparenza inganna. Pittori falsari nell'arte italiana del Seicento*, Campisano, Roma 2014.
- PRETO P., PANCIERA W., SAVIO A., *Falsi e falsari nella storia. Dal mondo antico a oggi*, Viella, Roma 2020.
- PREVITALI G., *La fortuna dei primitivi: dal Vasari ai neoclassici*, Einaudi, Torino 1964.
- PRISCO G., *Due mostre e il progetto di un museo del falso: una storia tra Francia e Italia (1930-1955)*, in «Studiolo: revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome», n.11, 2014, pp. 64-83.
- RANDNOTI S., *The Fake: Forgery and Its Place in Art*, Rowman&Littlefield, Lanham 1999.
- Repertorio delle fotografie del gabinetto fotografico nazionale, dipinti dei musei e gallerie di Roma*, vol. 1, ICCD, Roma 1978.
- SALVATORI M., ZAMPARO L., *La poliedricità del falso: arte, cultura e mistificazioni nel mondo contemporaneo*, Carocci, Roma 2022.
- TEIGE K., *Il mercato dell'arte tra capitalismo e rivoluzione*, Einaudi, Torino, 1973.
- The Gentle Art of Fake: arte, teorie e dibattiti sul falso*, Atti del convegno (Milano 15-16 gennaio 2019), a cura di T. Casini, L. Lombardi, Silvana, Cinisello Balsamo 2019.
- TOMASELLA G., *Vero e falso: esperienze di un conoscitore*, in *Uno sguardo verso nord*, P. Mari, Il Poligrafo, Padova 2016, pp. 391-395.
- TOMASI M., *Falsi e falsari*, in *Medioevo al passato e al presente*, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, Einaudi, Torino 2004, pp. 871-888.
- VENTURI A., *Il Museo e la Galleria Borghese*, La Società Laziale, Roma 1893.
- Verità e menzogna nel falso - Truth and lies in fakes and forgeries*, Atti del convegno (Ravenna 16-17 marzo 2017), a cura di G. Grazia, C. Matteucci, M. Vandini, Bologna University Press, Bologna 2018.
- Vero e falso nelle opere d'arte e nei materiali storici: il ruolo dell'archeometria*, Atti della giornata di studio (Roma 8 novembre 2006), Bardi, Roma 2008.
- WINCKELMANN J.J., *Il bello nell'arte*, a cura di F. Pfister, Einaudi, Torino 1973.
- WITTKOWER R., WITTKOWER M., *Born under Saturn: the Character and the Conduct of*

- Artists*, Weidenfeld&Nicholson Ltd., London 1963, trad it: *Nati sotto Saturno*, Einaudi, Torino 1967.
- ZANNI A., *Riflessioni su un falso ottocentesco*, in «Itinerari d'arte in Lombardia dal XIII al XX secolo», 1998, pp. 341-351.
- ZANZOTTERA F., *La madonna del gatto e i falsi Leonardo da Vinci nelle carte del fondo Guglielmo Pacchioni*, in «Rivista dell'Istituto per la storia dell'arte Lombarda» n.5, 2012, pp. 103-113.
- ZERI F., *Cos'è un falso: e altre conversazioni sull'arte*, a cura di M. Bona Castellotti, Longanesi, Milano 2011.
- ZERI F., *Diari di lavoro*, vol. 1, Einaudi, Torino 1983.
- ZERI F., *Il Raffaello di capitano Cook. "La Madonna della Palma": storia di un falso*, in «*La Stampa*», 1981, p. 3.
- ZERI F., *La costellazione del falso*, (M. Dolcetta, Rizzoli, Milano 2000).
- ZERI F., *Rivedendo Piero di Cosimo*, in «Paragone», anno IX, n.115, 1959, pp. 36-5.

Sitografia

- Aotn Art, "*RaiStoria-Il Falso nell'Arte*", YouTube, 17 novembre 2019, <<https://youtube/k24RI5IDmPo>> (2 marzo 2023).
- Fondazione Federico Zeri, "*Lo specchio della realtà. I falsi e la storia dell'arte - Corso tenuto alla Fondazione Zeri, 2013*", YouTube, 6 settembre 2016, <<https://youtu.be/MRZwYXRiySg>> (4 marzo 2023).
- Fondazione Federico Zeri, "*Zeri e i falsi: passione, rigore e provocazione - Andrea Bacchi*", YouTube, 19 dicembre 2018, <<https://youtu.be/0iLYdozUMuE>> (25 febbraio 2023).
- O.KUTZ, *Giovanni Bastianini*, in <[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-bastianini_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-bastianini_(Dizionario-Biografico))> (2 maggio 2023).
- D. MUSTILLI, *Falsificazione*, in <[https://www.treccani.it/enciclopedia/falsificazione_\(Enciclopedia-dell-Arte-Antica\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/falsificazione_(Enciclopedia-dell-Arte-Antica))> (29 aprile 2023).
- s.a., *Madonna della Palma. Madonna con Bambino*, <<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1100263326>> (27 maggio 2023).
- G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568), Progetto Manuzio edizione elettronica, 2002, <<http://www.liberliber.it/>> (6 marzo 2023).

Come si diventa custodi consapevoli della legalità, cioè persone attive nella tutela e nella valorizzazione del patrimonio comune? Una delle vie privilegiate è sicuramente quella dello studio, della ricerca metodica, su temi scottanti dell'attualità, che riguardano il patrimonio ambientale, sociale, culturale ed economico. Le autrici di questo volume lo hanno fatto approfondendo una tematica connessa alla legalità, attraverso la loro tesi di laurea triennale, magistrale o di master di secondo livello. I contributi presenti in questo volume sono, infatti, estratti o sintesi di sei tra le tesi premiate con il progetto dell'Università di Roma Tre "Custodi consapevoli della legalità per il Patrimonio ambientale, sociale, culturale e economico". Questo progetto di Ateneo ha l'obiettivo di sensibilizzare la comunità universitaria alla necessità di diffusione della cultura della legalità attraverso attività formative coinvolgenti e interattive, rivolte in primo luogo agli studenti e alle studentesse, ma aperte anche alla cittadinanza.

GIULIANA CALCANI

è professoressa ordinaria di Archeologia classica, direttrice del Laboratorio sul falso, DSU - Roma Tre, referente di Ateneo per l'accordo quadro con il Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale. Ha curato mostre, convegni e pubblicazioni dedicate al contrasto delle aggressioni criminali al patrimonio culturale.

GIANPAOLO FONTANA

è docente di diritto pubblico e costituzionale nel Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università Roma Tre, coordinatore del corso di laurea in scienze dei servizi giuridici e direttore del CRISPEL.

FRIDANNA MARICCHIOLO

è professoressa associata di Psicologia Sociale nel Dipartimento di Scienze della Formazione dell'Università di Roma Tre, dove insegna Psicologia dei processi di gruppo, Psicologia giuridica e di comunità, Lie detection e Comunicazione non verbale. È autrice di numerose pubblicazioni internazionali sui temi della psicologia sociale.