6

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

ARCHEOLOGIA E LEGALITÀ

A CURA DI

Giuliana Calcani

RomaTrE-Press
2026


Roma Tre

Questo volume è stato pubblicato grazie al supporto economico del progetto di Ateneo "Custodi consapevoli della legalità per il patrimonio ambientale, sociale, culturale ed economico", con un contributo anche del Progetto PRIN 2022 - Codice 2022F5SBK9 (DD del 18 settembre 2024 N. 1401) *From Authenticity To Art (Fata): Italian Database of Forgeries. Multi-Tier Strategies to Protect Cultural Heritage: Research, Cataloging, and Digitization of Forgeries*, CUP F53C24001350006, finanziato dal Ministero dell'Università e della Ricerca.

Università degli Studi Roma Tre

6

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

ARCHEOLOGIA E LEGALITÀ

A CURA DI

Giuliana Calcani

RomaTrE-Press
2026

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 della 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. mosquitoroma.it
Caratteri grafici utilizzati: BaskervilleItalicBT; Caslon 540 Roman; Century; MinionPro-Regular; PlantagenetCherokee (copertina e frontespizio). Garamond (testo).

Edizioni *Roma TrE-Press* ©
Roma, maggio 2026
ISBN 979-12-5977-603-7
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.

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

IL PROGETTO ROMA TRE-PRESS

Il progetto della Roma TrE-Press nasce nel 2013 ed inizia la sua attività all'interno del Sistema Bibliotecario di Ateneo.

Vengono avviate le prime Collane e Riviste di Ateneo. Fin dall'inizio il progetto ha scelto la strada dell'open access: opere scientifiche realizzate in formato digitale ed accessibili a chiunque, dovunque, sempre.

Le ragioni sono le stesse che spingono altre università europee: la ricerca accademica è finanziata da risorse pubbliche; occorre che i suoi risultati siano accessibili a tutti, senza onerose intermediazioni; ciò è reso possibile dalle tecnologie digitali; rientra nella "terza missione" delle università diffondere al pubblico più largo i suoi prodotti sia didattici che scientifici; ma è anche un'esigenza di contenimento dei costi dettata dalle crescenti ristrettezze di bilancio.

Nel primo quinquennio (2013/2017) la Roma TrE-Press pubblica quasi 100 volumi. La crescente richiesta dei ricercatori dell'Ateneo e il successo dell'iniziativa (oltre 150.000 downloads) suggeriscono agli organi di Ateneo di affidare, a partire dall'autunno 2018, l'attività di e-press alla Fondazione Roma Tre Education.

Le linee guida della Roma TrE-Press sono:

• La piena autonomia scientifica dei Dipartimenti e dei Centri di Ateneo nella scelta di che cosa pubblicare, con un forte incoraggiamento verso procedure di assicurazione della qualità secondo le migliori prassi recepite dalle comunità scientifiche di riferimento.

• L'apertura verso autori e istituzioni non appartenenti all'Università Roma Tre, secondo logiche di aggregazione e di promozione della ricerca di qualità.

• Il plurilinguismo, non solo come esigenza culturale ma anche come strumento di coesione e collaborazione internazionale.

• La cura – affidata alla responsabilità della Roma TrE-Press – della linea grafica (copertine e impaginazione), secondo la secolare tradizione del libro come prodotto anche estetico ed artistico.

• La promozione del movimento verso una generale politica di open access che coinvolga anche altre istituzioni accademiche italiane e straniere in coe-

renza con il dettato dell'art. 9 della nostra Costituzione: "*La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica*".

La squadra della Roma Tre-Press è così composta

prof. Vincenzo Zeno-Zencovich (*Delegato di Ateneo per l'e-press*)

prof.ssa Nazarena Patrizi (*Responsabile editoriale*)

prof. Sirio Zolea (*Delegato per i rapporti internazionali*)

dott. Ivan Guiducci (*Webmaster*)

Alessandro Riboldi (*Collaboratore informatico*)

STUDI DEI CUSTODI CONSAPEVOLI DELLA LEGALITÀ, vol. 6
a cura di Giuliana Calcani

Indice

Paola Perucchini
PREMESSA
La cultura della legalità come bene da condividere 13

Giuliana Calcani
INTRODUZIONE
Descrivere, educare, agire.
La formazione universitaria per la tutela dei beni culturali dai fenomeni criminali 15

I. LA VULNERABILITÀ DEL PATRIMONIO CULTURALE.
STRUMENTI DI TUTELA TRA STORIA E ATTUALITÀ 25

Giuliana Calcani
La costruzione del patrimonio culturale e degli strumenti di tutela 27

Cristiano Aliberti
La tutela del patrimonio culturale archeologico come bene culturale di natura costituzionale: profili ricostruttivi 35

Paolo Befera
Misure di controllo: dal territorio al web 55

Salvatore Rapicavoli
Il ruolo delle Banche Dati, della tecnologia informatica, dell'intelligenza artificiale 67

Diego Polio
La sicurezza delle persone e delle opere nei musei 75

Monica Satta
Il Museo dell'Arte Salvata 85

Emeri Farinetti, Angela Paolini
Paesaggio archeologico e legalità: la vulnerabilità dell'evidenza invisibile e diffusa 87

Barbara Davidde Petriaggi
La tutela del patrimonio culturale subacqueo 99

Martina Bernardi
Archeologia pubblica e tutela condivisa 111

II. Reati contro il patrimonio culturale 127
Lineamenti generali e casi di studio

Giuliana Calcani
La brama del possesso 129

Marta Barbato, Maria Cristina Molinari
Dallo studium *al* morbum et latrocinium*: trasformazione del collezionismo numismatico in Italia, dal significato culturale delle origini all'epoca contemporanea* 139

Daniela Rizzo, Maurizio Pellegrini
L'organizzazione criminale nel traffico illecito di beni archeologici: figure di riferimento e pianificazione delle attività 155

Giuliana Ericani
L'etica della legalità per il patrimonio archeologico 171

II.1. Lo scavo clandestino 183

Serena Raffiotta
Illeciti contro il patrimonio archeologico nel Sud Italia. La Sicilia e Morgantina come caso studio 185

Cristina Cumbo
Il fenomeno degli scavi clandestini nelle regioni dell'Italia centrale 199

Michela De Bernardin
Lo scavo clandestino nell'Italia del nord. Panorama generale e casi di studio 213

II.2. Il furto 229

Silvia Festuccia
Musei e patrimonio in conflitto: saccheggi sistematici e strategie di resilienza nel Vicino Oriente 231

Alexia Latini
Furti di beni archeologici da depositi museali: una ricognizione (Europa) 253

Marina Piranomonte
Terme di Caracalla. Storia di una colonna rubata, ritrovata e decontestualizzata 263

Matteo Braconi
La vulnerabilità dei reperti mobili nelle catacombe d'Italia.
Una storia (recente) di prevenzione e contrasto alle attività criminali 271

II.3. Il traffico illecito 285

Benedetta Adembri
Capolavori dispersi e recuperi eccellenti 287

Lorenzo D'Ascia
La vicenda dell'Atleta di Fano 325

Alessandro Sensi
Dalla restituzione alla ricontestualizzazione: la statua femminile di Ierapetra 341

III. Conoscere, attribuire, autenticare.
Il ruolo della diagnostica umanistica 363

Giuliana Calcani
La contraffazione. Lineamenti generali 365

Monica Salvadori, Clelia Sbrolli
La pittura romana come caso di studio 377

Giuseppina Gadaleta
La ceramica come caso di studio 395

Agnese Fischetti
Degrado naturale e artificiale a confronto. Il caso dei manufatti fittili 407

Enrica Raponi
Indizi di contraffazione nei manufatti archeologici 421

Lavinia Pastorelli
Quando il falso archeologico arreda 439

Enrico Benelli
Falsi epigrafici etruschi: aspetti e problemi 457

Valentina Belfiore
Falsi epigrafici 'italici': il caso delle stele di Novilara 469

IV. La diagnostica tecnico-scientifica per lo studio dei materiali archeologici 479

Giuliana Calcani
Il patrimonio culturale tra techne *e* ars 481

Giancarlo Della Ventura, Valerio Graziani, Antonella Privitera, Armida Sodo, Luca Tortora
Il contributo delle metodologie tecnico-scientifiche per lo studio dei reperti archeologici 483

Giancarlo Della Ventura, Armida Sodo
1. Introduzione alle tecniche di diagnostica per la caratterizzazione dei beni culturali 485

Antonella Privitera
2. Tecniche di analisi per immagini 494

Giancarlo Della Ventura
3. Tecniche di microscopia e di analisi mineralogica di bulk 503

Valerio Graziani, Antonella Privitera, Armida Sodo, Luca Tortora
4. Tecniche spettroscopiche 513

V. Professionisti del patrimonio culturale e della legalità 537

Giuliana Calcani
Le professioni dell'archeologo 539

Luca Zamparo
Introduzione agli studi sulla provenienza: il metodo archeologico al servizio della legalità 543

Serena Epifani
Contesti perduti, storie ritrovate. Nuove narrazioni per le antichità restituite 563

Roberto Colasanti
Professionisti della sicurezza e della legalità 575

Emanuele Bellini
Gestione e sicurezza degli Asset Digitali Culturali 591

Giuliana Calcani
CONCLUSIONI
Una scelta di campo 599

Premessa

Paola Perucchini*

La cultura della legalità come bene da condividere

La diffusione della cultura della legalità è al centro di un progetto, iniziato a Roma Tre nel 2022 con un finanziamento del Ministero dell'Università e della Ricerca, che è tuttora in corso. Tutti i dipartimenti dell'Ateneo sono stati coinvolti in attività mirate a forme di riflessione condivisa tra la comunità universitaria e la cittadinanza, sull'importanza dell'approccio a questioni che riguardano l'ambiente, la società, la cultura e l'economia da un punto di vista etico.

Una delle linee del progetto è rappresentata dai premi per tesi dei corsi di laurea e del *post lauream*, che ha portato alla pubblicazione di estratti delle tesi selezionate tramite bandi pubblici, confluiti nei primi quattro volumi della collana editoriale appositamente aperta *Custodi Consapevoli della Legalità* della Roma TrE-Press. I volumi, scaricabili gratuitamente, dimostrano il successo dell'iniziativa presso la popolazione studentesca iscritta ai vari livelli dell'offerta didattica di Ateneo.

In continuità con il percorso tracciato, questo nuovo volume, dedicato all'incontro/scontro tra archeologia e legalità, si radica sullo stesso principio fondativo: l'intento di contribuire a divulgare le riflessioni, i dibattiti, i vari apporti disciplinari che gettano luce sul tema della legalità nelle sue diverse declinazioni.

Caratteristica importante è anche che il volume è legato all'istituzione di un nuovo insegnamento di laurea magistrale dal titolo "Archeologia e legalità". Grazie ad un Accordo Quadro siglato con il Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale, l'Università degli Studi Roma Tre da tempo opera in sinergia con tale Istituzione, proprio per favorire attività formative, di ricerca e di terza missione, mirate a sviluppare nuove professionalità per la tutela e per la diffusione della cultura della legalità. Gli studenti e le studentesse di oggi, come futuri professionisti così formati potranno fare la differenza nella contesa tra legalità e illegalità per i beni culturali.

* Coordinatrice del progetto "Custodi consapevoli della legalità per il patrimonio ambientale, sociale, culturale ed economico", Università Roma Tre.

Introduzione

Giuliana Calcani*

Descrivere, educare, agire. La formazione universitaria per la tutela dei beni culturali dai fenomeni criminali

La conoscenza è la base per tutte le attività di tutela del patrimonio culturale ed è anche la premessa indispensabile per formare professionisti in grado di agire nel contrasto a fatti che ne mettono in crisi conservazione e fruibilità pubblica. Le aggressioni umane non sono meno gravi di quelle indotte da catastrofi naturali o dallo scorrere del tempo anzi, la loro costante pervasività le rende la causa principale di deterioramento in senso fisico e morale, sia in scenari di guerra, sia in situazione di pace poiché, per quel che riguarda la lotta al malaffare, la pace è solo apparente. I crimini sul patrimonio culturale percorrono sentieri nascosti e quando emergono possono indossare vesti suadenti. La lotta tra lecito e illecito si svolge, nostro malgrado, in maniera costante e mentre c'è chi dedica una sana attenzione allo sviluppo ambientale, sociale ed economico che i beni culturali consentono, altri forzano le regole per operazioni prive di scrupoli. Girare la testa di lato non serve, prima o poi chi si occupa di beni culturali si trova a doversi misurare con il lato oscuro di un settore dove circolano molti soldi e interessi diversi.

Tale premessa vale per tutte le categorie che rientrano oggi nell'ampia definizione di "bene culturale", ma questo volume presenta contributi mirati in maniera specifica all'analisi dei danni che la criminalità provoca al patrimonio culturale archeologico. Le testimonianze del passato sono particolarmente esposte alle devastazioni intenzionalmente condotte con finalità ideologiche oppure di lucro. È ormai noto il ricorso alla distruzione della cultura di una collettività per distruggerne l'identità[1], così come il senso di superiorità che anima il collezionismo di beni strappati dal loro

* Docente di Archeologia e legalità, Dipartimento di Studi Umanistici, Università Roma Tre.

[1] Lenzerini 2008, pp. 3-25; Finlayson *et al.* 2025.

contesto e trasformati in costosi trofei, da documenti della storia quali erano[2]. Per comprendere il particolare impatto nefasto del crimine sull'archeologia dei Paesi cosiddetti "esportatori"[3], tra i quali rientra anche l'Italia, basterà pensare all'esistenza di termini specificamente coniati per questo ambito, come "tombarolo" o "archeomafie", che definiscono l'origine e lo sviluppo del saccheggio prodotto dagli scavi clandestini e dal traffico illecito di beni culturali[4]. Ma cosa può fare l'archeologo, quale contributo può derivare da una formazione specialistica attenta anche alla dimensione etica?

Archeologia e legalità

Far comprendere agli studenti, ai professionisti, ai cultori dell'archeologia, come volgere le conoscenze acquisite in tale ambito anche in difesa dalle aggressioni criminali, è uno degli obiettivi di questo volume. Archeologia e legalità sono ambiti che contribuiscono a una stessa formazione, e devono andare di pari passo. Attraverso l'informazione su dati e casi di studio, che sono analizzati dai protagonisti stessi delle vicende trattate e da specialisti di settore, si propone una forma innovativa di didattica per una disciplina, come quella archeologica, che è in continua trasformazione dalla metà del XVIII secolo a oggi. L'interesse verso le civiltà del passato si è manifestato attraverso il culto della bellezza classica, la curiosità verso culture "altre" e cose mirabili della natura, l'apertura a svariate tipologie di manufatti caduti in disuso, fino ad arrivare all'archeologia del contemporaneo[5]. Dall'attenzione selettiva verso il monumento all'inclusività del documento, dal reperto al contesto, dallo scavo in campagna all'esplorazione delle aree urbane, l'archeologia ha dimostrato di saper sviluppare metodologie conoscitive su ogni traccia materiale, a prescindere dalla sua cronologia[6].

Il progressivo adattamento dell'archeologia allo studio di realtà sempre più complesse ha indotto al precoce confronto con altre discipline, come

[2] Traviglia *et al.* 2021; Militello, Spena 2023.

[3] Ovvero quelli predati per alimentare traffici illeciti di beni culturali, che vengono acquistati per collezioni presenti nei cosiddetti Paesi "importatori", privi delle testimonianze del passato ritenute più qualificanti rispetto a quelle autoctone.

[4] Si rinvia ai numerosi contributi contenuti in Colasanti 2025. Per l'aggiornamento e l'analisi dei dati si rinvia invece ai Rapporti sull'Attività Operativa pubblicati ogni anno dal Comando Carabinieri TPC: <https://tpcweb.carabinieri.it/SitoPubblico/home/contenuti/pubblicazioni>.

[5] Calcani 2007; Barbanera 2015; Augenti 2020; De Felice 2024.

[6] Manacorda 2008; Carandini 2017.

l'antropologia o le cosiddette "scienze dure". Anche in questo caso, il fatto che esista un termine, "archeometria", che riflette lo specifico legame con le tecnologie analitiche, dimostra la consolidata esistenza di un comune terreno di ricerca[7]. L'organizzazione e la gestione dei dati ha favorito da decenni l'ingresso dell'informatica nella ricostruzione del passato, pure nelle forme del virtuale[8]. Con l'archeologia pubblica[9] gli studiosi si sono fatti intermediari tra le comunità e il territorio locale per valorizzare, in un connubio tra natura e cultura, l'identità dei luoghi che include la ricostruzione storica dei paesaggi, negli attuali obiettivi della disciplina[10].

L'archeologia, insomma, non solo ha ampliato il suo raggio d'interesse, ma ha adottato altresì tutte le strategie d'indagine più innovative, tanto da essere chiamata in causa anche sulla scena del crimine. Intorno alla metà degli anni Novanta del secolo scorso si è sviluppato infatti, nel mondo anglosassone, un settore della ricerca archeologica nell'ambito delle scienze forensi, in seguito alla diffusione delle metodologie proprie dell'archeologia in un contesto medico legale[11].

L'archeologia forense oggi è praticata anche in Italia, ma non ha ancora la diffusione che meriterebbe. Gli archeologi specializzati in questo ambito, utilizzano competenze apprese tramite esperienze proprie dell'archeologia come la ricognizione, le tecniche di rilevamento, lo scavo stratigrafico, l'archiviazione e la classificazione dei reperti, al fine di localizzare e recuperare le tracce presenti in contesti criminologici attuali, studiandone le modalità e i processi di deposizione, per accertare la presenza o meno di elementi utili alle indagini.

Diverso è il caso dell'archeologia giudiziaria, denominazione che defi-

[7] Si segnalano, in particolare, le occasioni periodiche di aggiornamento offerte dal Simposio Internazionale e dalla Rivista dell'Università di Oxford «Archaeometry»: <https://www.arch.ox.ac.uk/archaeometry>. Per la definizione del termine si rinvia a Francovich, Manacorda 2017, *s.v.*

[8] Fin dal 1990 si pubblica, ad esempio, la rivista «Archeologia e calcolatori»: <https://www.archcalc.cnr.it/>, e nello stesso anno ebbe luogo un intervento, edito l'anno successivo negli atti del convegno, considerato come fondativo di questo campo di applicazione: Reilly 1990, pp. 133-139, scaricabile dal sito <https://proceedings.caaconference.org/files/1990/21_Reilly_CAA_1990.pdf>.

[9] Per la storia e l'uso del termine, in riferimento a esperienze in Italia si rinvia a Volpe 2020.

[10] Farinetti 2012; De Felice 2023.

[11] Barone 2020, pp. 24-26, scaricabile dal sito: <https://ojs.mediageo.it/index.php/archeomatica/article/view/1750/1582>; Barone, Groen 2025.

nisce l'ambito d'azione di professionisti già operanti nel campo dei beni culturali, coinvolti in attività di supporto alle forze dell'ordine e alla magistratura. Archeologi e storici dell'arte possono essere chiamati a redigere valutazioni su beni oggetto di controversie giudiziarie, sia come dipendenti di istituti culturali, sia come periti o consulenti di libera professione[12].

Come denominazione utile ad assorbire le competenze riconosciute all'archeologia forense da un lato e all'archeologia giudiziaria dall'altro, è stata proposta quella di "archeologia legale" [13], in quanto le stesse riflessioni teoriche e le stesse metodologie pratiche sarebbero alla base sia di spiegazioni offerte per vari eventi criminali (archeologia forense), sia di elementi forniti per la soluzione di processi che riguardano beni culturali (archeologia giudiziaria).

Custodi consapevoli della legalità

L'esperienza condotta a Roma Tre per il progetto di Ateneo dal titolo "*Custodi consapevoli della legalità per il patrimonio ambientale, sociale, culturale ed economico*"[14], ha fatto emergere l'interesse delle studentesse e degli studenti dei corsi di laurea in Archeologia e Storia dell'arte, in particolare, verso tematiche che però non necessariamente devono portare ad agire in un'aula di tribunale. Archeologia e legalità vuole essere una definizione che indica un percorso di apprendimento strutturato su due aspetti di paritetica importanza, ma aperto a diversi sviluppi futuri. L'istanza della legalità rafforza l'approccio a dimensioni conoscitive che potrebbero sembrare obsolete nei programmi universitari, ma che invece fanno la differenza nello studio di beni da indagare in profondità. Dare un parere sulla provenienza, sulla sostenibilità di una interpretazione o sull'autenticità di un bene, sono competenze che si danno per scontate nella "cassetta degli attrezzi" degli operatori di settore, una volta inseriti nel mondo del lavoro, ma al di là di pochissime realtà formative ormai consolidate nell'offerta *post lauream*[15], nei percorsi universitari di base non sono trattate.

[12] Ballarini *et al.* 2024.

[13] Zamparo 2022: <https://www.journalchc.com/2022/03/25/una-rubrica-sullarcheologia-legale-ma-che-cose-larcheologia-legale/>.

[14] Bando finanziato dal Ministero dell'Università e della Ricerca dal 2022 al 2024: <https://custodilegalita.uniroma3.it/>.

[15] Come il master biennale di secondo livello per "Esperti nelle attività di valutazione e di tutela del patrimonio culturale": <https://studiumanistici.uniroma3.it/didattica/post-lauream/mastertpc-esperti/>.

La formazione universitaria per professioni aggiornate e una cittadinanza attiva

Il sistema universitario appare ancora disallineato rispetto alle esigenze formative di professionalità già richieste, per le quali la capacità di valutare in tutti i suoi diversi aspetti possibili un bene culturale, è un requisito fondamentale. Saper applicare lo studio dell'archeologia anche alla tutela anticrimine è quanto ci si aspetta, ad esempio, dai funzionari ministeriali. Com'è noto, nella struttura del Ministero della Cultura tra gli Uffici di diretta collaborazione del Ministro è inserito funzionalmente anche il Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale (TPC)[16]. Istituito nel 1969, il Comando Carabinieri TPC ha come referenti più immediati per le consulenze proprio i dipendenti del Ministero, sia a livello centrale nella sede di Roma, sia negli organismi periferici che operano in tutto il territorio nazionale per il Ministero, così come per lo stesso Comando articolato con vari Nuclei regionali[17].

Non sono soltanto gli archeologi attivi nelle soprintendenze e nei musei statali, a dover sviluppare competenze ignorate nei corsi di laurea, poiché le possibilità di misurarsi con beni frutto di condotte illecite è ampio tanto quanto lo è la casistica d'impiego nel settore culturale. Dalle pratiche di nuove acquisizioni e di gestione del posseduto per collezioni di enti o di privati cittadini, fino al lavoro per antiquari e case d'asta, compagnie di assicurazione e società di servizi per mostre, il mestiere dell'archeologo ha molte occasioni d'incontro con reperti la cui circolazione potrebbe non essere lecita e la cui identità potrebbe non corrispondere a quanto dichiarato. La circolazione di falsi reperti archeologici, mescolati ad altri autentici, magari provenienti da scavi clandestini, è un dato di fatto rivelato proprio dalle operazioni condotte dai Carabinieri del Comando TPC[18].

Ma difendere il patrimonio culturale da inquinamenti e truffe derivanti dalle varie fattispecie di reato, oggi normate dal Codice penale[19], è un'attitudine che ogni ricercatore dovrebbe coltivare, in realtà, per evitare l'ingresso nella bibliografia scientifica di beni archeologici di dubbia provenienza o identità, ad esempio. Non si tratta di far scattare censure, ma di esercitare il diritto a non contribuire alla creazione (o al consolidamento) di "verità istituzionalizzate", che non ammettono dubbi[20]. La consapevo-

[16] Si rinvia al sito del MiC: <https://cultura.gov.it/uffici-di-diretta-collaborazione>.

[17] Vedi <https://tpcweb.carabinieri.it/SitoPubblico/home/informazioni/sedi>.

[18] Calcani 2025, pp. 127-146.

[19] Si rinvia all'efficace analisi di Colasanti G. 2025, pp. 47-58.

[20] Esemplare, in tal senso, il contributo di Volpe 2025, pp. 353-354.

lezza delle opacità che si insinuano anche nel campo degli studi e delle attività archeologiche, potrà rendere ogni singolo studioso parte attiva nella tutela del patrimonio culturale dall'inquinamento del crimine.

In conclusione, le metodologie di ricerca, che si sono evolute e ampliate nel tempo per rispondere sia a esigenze specifiche della ricerca scientifica, sia a criteri di utilità sociale, possono trovare oggi nel contrasto al crimine un modo per potenziare la formazione degli studenti e l'aggiornamento degli "addetti ai lavori", favorendo un approccio etico alla ricerca scientifica e alle professioni. I fenomeni criminali vanno descritti anche nei corsi universitari dedicati ai beni culturali, vanno utilizzati come strumento per educare a riconoscerli e a sapere come agire, quindi, per depotenziarne gli effetti. Lo studio delle connessioni tra archeologia e legalità costituisce un allenamento critico, che migliorerà non solo le competenze dei professionisti della cultura ma, auspicabilmente, contribuirà a rendere tutti noi più consapevoli della necessità di una partecipazione attiva nella tutela delle testimonianze del passato.

A differenza di altri beni culturali, la proprietà di reperti rinvenuti nel sottosuolo o sui fondali marini è dello Stato (art. 91 del Codice dei beni culturali e del paesaggio - Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42). Questo principio si applica a tutti i beni archeologici rinvenuti in Italia dopo l'entrata in vigore della Legge n. 364 del 1909. La legittimità di possesso da parte di privati di beni archeologici deve quindi essere sempre dimostrata.

Bibliografia

Augenti 2020
A. Augenti, *Scavare nel passato. La grande avventura dell'archeologia,* Carocci, Roma 2020.
Ballarini *et al.* 2024
F. Ballarini, R. Nodari, P. Pirani, A. Privitera, L. Stefani, G. Lattanzi, *La perizia e la consulenza tecnica nel procedimento penale*, Atti del II Convegno Nazionale "Tutela Penale e crimini contro il Patrimonio Culturale. La perizia nel settore dei beni culturali", 2024, Centro Studi Criminologici Editore, Viterbo 2024.
Barbanera 2015
M. Barbanera, *Storia dell'archeologia classica. Dal 1764 ai giorni nostri*, Editori Laterza, Roma-Bari 2015.
Barone 2020
P.M. Barone, *Contestualizzare l'Archeologia Forense*, in «Archeomatica – Tecnologie per i Beni Culturali», 11(2), pp. 24-26.
Barone, Groen 2025
P.M. Barone, M. Groen (a cura di), *Forensic Archaeology and New Multidisciplinary Approaches. Topics Discussed During the 2018-2023 European Meetings on Forensic Archaeology (EMFA)* (Soil Forensics Series), Springer International Publishing 2025.
Calcani 2007
G. Calcani, *Storia dell'archeologia. Il passato come ricerca di attualità*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2007.
Calcani 2025
G. Calcani, *Autentici e falsi nel traffico illecito di beni archeologici*, in *Criminologia in prospettiva. Traffici illeciti di reperti archeologi e opere d'arte*, a cura di R. Colasanti, Edizioni Efesto, Roma 2025, pp. 127-146.
Carandini 2017
Carandini, *La forza del contesto*, Editori Laterza, Roma-Bari 2017.
Colasanti 2025
R. Colasanti (a cura di), *Criminologia in prospettiva. Traffici illeciti di reperti archeologici e opere d'arte*, Edizioni Efesto, Roma 2025.
Colasanti G. 2025
G. Colasanti, *Principali delitti del Codice Penale contro il patrimonio culturale*, in *Criminologia in prospettiva. Traffici illeciti di reperti archeologici e opere d'arte*, a cura di R. Colasanti, Edizioni Efesto, Roma 2025, pp. 47-58.
De Felice 2023
G. De Felice, *Archeologie del contemporaneo. Paesaggi, contesti, oggetti,* Carocci

Editore, Roma 2023.
De Felice 2024
G. De Felice, *L'archeologia del contemporaneo in 10 oggetti,* Editori Laterza, Roma-Bari 2024.
Farinetti 2012
E. Farinetti, *I paesaggi in archeologia: analisi e interpretazione,* Carocci Editore, Roma 2012.
Finlayson *et al.* 2025
B. Finlayson, T. Clack, B. Rouhani (a cura di), *Reporting Heritage Destruction*, Archaeopress Publishing Limited, Oxford 2025.
Francovich, Manacorda 2017
R. Francovich, D. Manacorda, *Dizionario di archeologia. Temi, concetti e metodi*, Editori Laterza, Roma-Bari 2017.
Lenzerini 2008
F. Lenzerini, *La distruzione intenzionale del patrimonio culturale come strumento di umiliazione dell'identità dei popoli*, in *Le identità culturali nei recenti strumenti Unesco. Un approccio nuovo alla costruzione della pace?*, a cura di L. Zagato, CEDAM, Padova 2008, pp. 3-25.
Manacorda 2008
D. Manacorda, *Lezioni di archeologia*, Editori Laterza, Roma-Bari 2008.
Militello, Spena 2023
V. Militello, A. Spena, *The Challenges of Illegal Trafficking in the Mediterranean Area*, Springer International Publishing, New York 2023.
Reilly 1990
P. Reilly, *Towards a virtual archaeology,* in *CAA90. Computer Applications and Quantitative Methods in Archaeology,* 1990 (BAR International Series 565), atti del convegno a cura di S. Rahtz, K. Lockyear, Tempus Reparatum, Oxford 1991, pp. 133-139.
Traviglia *et al.* 2021
A. Traviglia, L. Milano, C. Tonghini, R. Giovanelli (a cura di), *Stolen heritage. Multidisciplinary perspectives on illicit trafficking of cultural heritage in the EU and the MENA Region* (Antichistica 29, Archeologia 6), Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2021 (open access: <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-517-9>).
Volpe 2020
G. Volpe, *Archeologia pubblica: metodi, tecniche, esperienze,* Carocci Editore, Roma 2020.
Volpe 2025
G. Volpe, *Una breve riflessione di metodo*, in *L'eredità di Taranto. La scultura nel IV e III sec. A.C.*, Atti dell'incontro di studio, Lecce 2024, a cura di F.

D'Andria, M.P. Caggia, T. Ismaelli, Edipuglia, Bari 2025, pp. 353-354.
Zamparo 2022
L. Zamparo, *Una rubrica sull'archeologia legale… ma che cos'è l'archeologia legale?,* in «The Journal of Cultural Heritage Crime», 25 marzo 2022.

I

La vulnerabilità del patrimonio culturale
Strumenti di tutela tra storia e attualità

Giuliana Calcani

La costruzione del patrimonio culturale e degli strumenti di tutela

Se non c'è una legge che sanziona un reato, quel reato non esiste. La storia della tutela del patrimonio culturale dal crimine è quindi una conseguenza della storia della legislazione dei beni culturali, che a sua volta dipende dalla storia sociale ovvero dal mutato sentire, sviluppato nel corso del tempo dai cittadini, sui diritti e i doveri verso il patrimonio culturale stesso. La normativa vigente in un Paese è perciò il riflesso di uno specifico processo avvenuto in quella realtà. Le leggi di tutela promulgate da Stati particolarmente esposti ai crimini sul patrimonio culturale, come l'Italia ad esempio, sono più articolate e severe rispetto a quanto previsto in altri Stati, dove l'interesse prevalente è quello di acquisire beni provenienti dal passato di civiltà diverse[1].

C'è un lungo processo di sensibilizzazione della cittadinanza italiana dietro l'attuale legge n. 9/2022, entrata in vigore il 23 marzo 2022, che introduce nel Codice penale, Titolo VIII bis, i reati contro il patrimonio culturale e ne potenzia l'impatto sulla percezione di gravità, oltre a prevedere sanzioni maggiori. Come si segnala l'attenzione particolare alla tutela del patrimonio culturale in quest'ultima legge? Rendendo specifico il riferimento al furto, alla ricettazione, al riciclaggio di beni culturali, ad esempio, definendo così la particolare aggravante dell'uso illecito di tali beni. Quei reati erano punibili anche prima, ma come condotta, cioè senza una considerazione specifica per l'oggetto dei reati stessi, che oggi invece fa la differenza. Insomma, rubare una scatoletta di tonno in un supermercato o un'opera esposta in un museo non è penalmente equiparabile.

Il "bene culturale": un concetto in divenire

Ma cosa si tutela per legge, cos'è un "bene culturale"? Anche in questo caso entriamo in un divenire che, ancora una volta, vede il comune sentire come motore attivo dei cambiamenti. L'essere riconosciuto o meno come "bene culturale" non dipende infatti dal bene in sé, ma dal significato che gli viene attribuito dalle persone. Non è quindi una condizione scontata,

[1] Si rinvia al contributo di Aliberti *infra*. Sulla visione gerarchica delle testimonianze archeologiche: Calcani 2007.

che vale una volta per sempre e ogni epoca decide, di fatto, quali sono i beni da continuare a tutelare o da inserire in una dimensione protetta *ex novo*, assecondando mode di lunga durata. Occorrono processi di riconoscimento prima e di istituzionalizzazione poi, perché un oggetto o un luogo diventi un valore e possa quindi entrare nella categoria del "patrimonio culturale". I processi di patrimonializzazione[2] non avvengono spontaneamente, ma necessitano della visione di alcuni che possono convincere altri sulle azioni da compiere, a livello nazionale o mondiale. Anche le liste degli Stati nazionali, così come quelle dell'UNESCO, si trasformano nel tempo per includere espressioni dell'essere umano, o della natura, non riconosciute prima in una valenza culturale tale da essere considerate bene da proteggere nell'interesse di tutti.

L'espressione "antichità e belle arti" bastava a definire l'ambito delle azioni esercitate in Italia dallo Stato e da altri enti pubblici per la tutela, l'istruzione e la produzione artistica e musicale, fino all'istituzione del Ministero oggi denominato "della Cultura". Le stesse variazioni nella dicitura dell'ente preposto «*alla gestione del patrimonio culturale e dell'ambiente al fine di assicurare l'organica tutela di interesse di estrema rilevanza sul piano interno e nazionale*»[3], dicono molto dei continui assestamenti di prospettiva[4]:

– 1975 Ministero per i beni culturali e ambientali;
– 1998 Ministero per i Beni e le Attività Culturali;
– 2013 Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo;
– 2021 Ministero della Cultura.

Dai processi di patrimonializzazione alla de-patrimonializzazione?

In Italia, la definizione di "bene culturale" oggi comprende qualsiasi oggetto mobile o immobile che presenti interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico o bibliografico, e che costituisca testimonianza di civiltà, secondo quanto previsto nel Codice dei beni culturali e del paesaggio (Decreto Legislativo 42/2004)[5]. La casistica si è talmente

[2] Zagato, Vecco 2015; Balzani 2018, editoriale fruibile online: <http://rivista.ibc.regione.emilia-romagna.it/xw-201803/xw-201803-a0015/download_as_pdf?page_url=http://rivista.ibc.regione.emilia-romagna.it/xw-201803/xw-201803-a0015>.

[3] Organizzazione del Ministero per i beni culturali e ambientali con D.P.R. n. 805 del 3 dicembre 1975, atto originario: <https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:decreto.del.presidente.della.repubblica:1975-12-03;805@originale>.

[4] La storia del Ministero con la specifica delle competenze di volta in volta assunte è reperibile sul sito del Ministero stesso: <https://cultura.gov.it/ministero>.

[5] Cfr. <https://www.soprintendenzapdve.beniculturali.it/faq-come-fare-per/che-cosa-si-

ampliata da diventare insostenibile e si inizia perciò a parlare di de-patrimonializzazione, cioè di far fare passi indietro alle istituzioni pubbliche a favore dell'ingresso di privati nella conservazione di beni culturali partendo, ad esempio, da produzioni seriali[6]. È interessante la ricerca di criteri che possano giustificare la de-patrimonializzazione di alcuni beni rispetto ad altri. Stanno tornando in voga le gerarchie d'importanza per la tutela da parte dello Stato, in un processo inverso rispetto a quanto si è compiuto nel secolo scorso, ma con aperture inedite ai privati[7], che fanno seguito alla ratifica della Convenzione di Faro anche da parte dell'Italia[8].

Dalla ricerca alla tutela dei significati

Il patrimonio culturale è una costruzione tuttora in divenire, che si tutela per la trasmissione alle generazioni future fino a quando gli si riconoscerà un senso, altrimenti si lascerà andare al suo destino. La consapevolezza delle scelte rientra nei compiti della tutela, sia di quella istituzionalizzata, sia di quella possibile per i soggetti privati. Quello che non si valorizza si degrada come "terra di nessuno" e si presta a diventare teatro dei più svariati crimini. Anche il paesaggio rientra negli obiettivi della tutela e fin dall'Articolo 9 della Costituzione Italiana viene sancito che «*La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione*»[9]. Tuttavia, c'è ancora molto da fare per raggiungere un livello ottimale di salvaguardia del patrimonio paesaggistico, senza considerare la vulnerabilità più in generale del patrimonio naturalistico e ambientale, violato da ulteriori tipologie di reato[10].

Il processo di prevenzione e di contrasto ai crimini sul nostro territorio nazionale è garantito, in particolare, dal Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale (TPC), che rappresenta un modello italiano di salvaguardia unico al mondo, in quanto corpo di specializzazione investigativa inserito funzionalmente, come Ufficio di diretta collaborazione con il Mi-

intende-per-bene-culturale/>.

[6] Calaon *et al.* 2025.

[7] Volpe 2015; Volpe 2018.

[8] Per il testo della Convenzione e i documenti di ratifica dell'Italia, cfr.: <https://www.coe.int/it/web/venice/faro-convention>.

[9] Promulgata il 27 dicembre 1947 dal capo provvisorio dello Stato italiano, Enrico De Nicola, è entrata in vigore il 1° gennaio 1948: <https://archivio.quirinale.it/aspr/la-costituzione>.

[10] Farinetti, Paolini *infra*.

nistro in carica, nel Ministero della Cultura[11]. Dal controllo del territorio al monitoraggio continuo del web[12] anche con l'ausilio delle ultime tecnologie[13], dalle misure di sicurezza nei musei[14] allo speciale coinvolgimento del pubblico nel Museo dell'Arte Salvata[15], tutti i Carabinieri del Comando TPC mostrano ormai competenze che vanno ben oltre i compiti di servizio comunemente attesi dai tutori dell'ordine. Il successo di questa eccellenza italiana, da tempo riconosciuta anche all'estero, mette in evidenza il valore aggiunto di professionalità formate con specifiche prospettive di campo, ma capaci di interagire con le diverse componenti del patrimonio culturale, qual è oggi inteso. La prevenzione del crimine è un'attività che si affianca a quella repressiva, ed è promossa con pari impegno dal Comando TPC con molteplici iniziative di coinvolgimento dei cittadini, nella consapevolezza che senza la diffusione più ampia possibile della cultura della legalità il patrimonio culturale non potrà mai essere protetto.

La norma arriva in risposta a una crescente e condivisa condanna sociale di comportamenti non più accettati; perciò, anche la tutela del patrimonio culturale non può prescindere, come abbiamo già rilevato, dal mantenere attiva la consapevolezza etica sui possibili usi o abusi ai quali può essere sottoposto. Anche l'archeologia può intervenire in maniera decisiva nella promozione della "tutela dal basso", nel momento in cui prevede nei progetti della ricerca scientifica il coinvolgimento di persone e comunità locali nella conoscenza e nella valorizzazione sostenibile di beni e luoghi, che se non vengono riconosciuti come valore aggiunto da chi li vive quotidianamente, non potranno mai diventare parte di quel "patrimonio" da preservare, piuttosto che da disperdere[16].

[11] <https://cultura.gov.it/carabinieritpc>.

[12] Befera *infra*.

[13] Rapicavoli *infra*.

[14] Polio *infra*.

[15] Satta *infra*.

[16] Bernardi *infra*.

Bibliografia

Balzani 2018
R. Balzani, *Patrimonio e patrimonializzazione,* in «Rivista dell'Istituto per i Beni artistici, Culturali e naturali (IBC)», XXVI, 2018, 3 online.
Calaon, Dal Maso, Pizzinato 2025
D. Calaon, C. Dal Maso, C. Pizzinato (a cura di), *De-patrimonializzare? Il ruolo dei privati nella conservazione e la valutazione sui beni culturali seriali a vantaggio della sostenibilità,* Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2025.
Calcani 2007
G. Calcani, *Storia dell'archeologia. Il passato come ricerca di attualità*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2007.
Volpe 2015
G. Volpe, *Patrimonio al futuro. Un manifesto per i beni culturali e il paesaggio,* Electa, Milano 2015.
Volpe 2018
G. Volpe, *Il bene nostro*, Edipuglia, Bari 2018.
Zagato, Vecco 2015
L. Zagato, M. Vecco (a cura di), *Citizens of Europe Culture e diritti,* Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, Venezia 2015.

ELENCO SINTETICO DELLE FATTISPECIE DI REATO PREVISTE DALLA **LEGGE N. 22/2022**, RECANTE «DISPOSIZIONI IN MATERIA DI REATI CONTRO IL PATRIMONIO CULTURALE», INSERITE NEL CODICE PENALE, TITOLO VIII-BIS

furto di beni culturali (art. 518 *bis*): si punisce chiunque si impossessi di un bene culturale mobile altrui, sottraendolo a chi lo detiene o allo Stato, al fine di trarne profitto, per sè o per altri;

appropriazione indebita di beni culturali (art. 518 *ter*): si punisce chiunque, per procurare a sé o ad altri un ingiusto profitto, si appropri di un bene culturale altrui di cui abbia a qualsiasi titolo il possesso;

ricettazione di beni culturali (art. 518 *quater*): si punisce chiunque, al fine di procurare a sé o ad altri un profitto, acquisti, riceva od occulti beni culturali provenienti da un qualsiasi delitto, o comunque si intrometta nel farli acquistare, ricevere od occultare;

impiego di beni culturali provenienti da delitto (art. 518 *quinquies*): si punisce chiunque impieghi in attività economiche o finanziarie beni culturali provenienti da delitto;

riciclaggio di beni culturali (art. 518 *sexies*): si punisce chiunque sostituisca o trasferisca beni culturali provenienti da delitto non colposo, ovvero compie in relazione ad essi altre operazioni, in modo da ostacolare l'identificazione della loro provenienza delittuosa;

autoriciclaggio di beni culturali (art. 518 *septies*): si punisce chiunque, avendo commesso o concorso a commettere un delitto non colposo, impieghi, sostituisca, trasferisca, in attività economiche, finanziarie, imprenditoriali o speculative, beni culturali provenienti dalla commissione di tale delitto, in modo da ostacolare concretamente l'identificazione della loro provenienza delittuosa;

falsificazione in scrittura privata relativa a beni culturali (art. 518 *octies*): si punisce chiunque, in tutto o in parte, formi una scrittura privata falsa o alteri, distrugga, sopprima od occulti una scrittura privata vera, in relazione a beni culturali mobili, al fine di farne apparire lecita la provenienza;

violazioni in materia di alienazione di beni culturali (art. 518 *novies*): si punisce chiunque, senza la prescritta autorizzazione, alieni o immetta sul mercato beni culturali oppure, essendovi tenuto, non presenti nel termine la denuncia degli atti di trasferimento della proprietà o della detenzione di beni culturali. Ancora, si punisce l'alienante di un bene culturale soggetto a prelazione che effettui la consegna della cosa in pendenza del termine di sessanta giorni dalla data di ricezione della denuncia di trasferimento;

importazione illecita di beni culturali (art. 518 *decies*): si punisce chiunque importi beni culturali provenienti da delitto o rinvenuti a seguito di ricerche svolte senza autorizzazione;

uscita o esportazione illecite di beni culturali (art. 518 *undecies*): si punisce chiunque trasferisca all'estero beni culturali, cose di interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, bibliografico, documentale o archivistico o altre cose oggetto di specifiche disposizioni di tutela ai sensi della normativa sui beni culturali, senza attestato di libera circolazione o licenza di esportazione. Inoltre, si punisce chiunque non faccia rientrare nel territorio nazionale, alla scadenza del termine, i medesimi beni, per i quali siano state autorizzate l'uscita o l'esportazione temporanee;

distruzione, dispersione, deterioramento, deturpamento, imbrattamento e uso illecito di beni culturali o paesaggistici (art. 518 *duodecies*): si punisce chiunque distrugga, disperda, deteriori o renda in tutto o in parte inservibili o non fruibili beni culturali o paesaggistici propri o altrui. Inoltre, è punito chiunque destini beni culturali a un uso incompatibile con il loro carattere storico o artistico ovvero pregiudizievole per la loro conservazione o integrità;

devastazione e saccheggio di beni culturali e paesaggistici (art. 518 *terdecies*): si punisce chiunque commetta fatti di devastazione o di saccheggio aventi ad oggetto beni culturali o paesaggistici ovvero istituti e luoghi della cultura;

contraffazione di opere d'arte (art. 518 *quaterdecies*): si punisce chiunque, al fine di trarne profitto, contraffà, altera o riproduce un'opera di pittura, scultura o grafica ovvero un oggetto di antichità o di interesse storico o archeologico oppure chiunque ponga in commercio o ponga a tal fine in circolazione, come autentici, esemplari contraffatti. Inoltre, è punito chiunque, conoscendo la falsità di un'opera, la autentichi o contribuisca ad accreditarla come autentica mediante dichiarazioni, perizie ecc.

Per la consultazione del testo completo si rinvia alla G.U. Serie Generale n. 68 del 22-03-2022 disponibile online:<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2022/03/22/22G00030/SG>.

Cristiano Aliberti*

La tutela del patrimonio culturale archeologico come bene culturale di natura costituzionale: profili ricostruttivi

A Roma bisognerebbe fare una legge per cui
le statue più importanti fossero inamovibili… se non si farà così Roma
sarà completamente spogliata
C. De Montesquieu, Viaggio in Italia, 1728-29

Cenni introduttivi: la tutela del patrimonio culturale archeologico nella penisola italiana

L'archeologia, intesa come studio scientifico delle civiltà antiche attraverso la raccolta, la documentazione e l'analisi delle tracce materiali che esse hanno lasciato, rappresenta una delle principali branche scientifiche rivolte allo studio del passato ed alla conservazione e rappresentazione della memoria[1]. L'importanza del patrimonio archeologico, come visibile testimonianza identitaria del passato di una civiltà, trova conferma nella sua preservazione (attraverso norme giuridiche o pratiche sociali), da parte di

* Dipartimento di Scienze Politiche, Università Roma Tre; Osservatorio Giuridico sul Patrimonio Culturale (OGiPaC) – Dipartimento di Giurisprudenza, Università Roma Tre.

[1] Sul punto, *ex multis*, cfr. Tamiozzo 2002, <https://www.treccani.it/enciclopedia/restauro-e-conservazione-la-legislazione-e-la-tutela_(Il-Mondo-dell%27Archeologia> (ultimo accesso 17 dicembre 2025). Per l'ordinamento italiano, in aggiunta alle varie discipline nazionali, si segnala anche la ratifica ed esecuzione della Convenzione europea per la protezione del patrimonio archeologico, avvenuta con la legge n. 29 aprile 2015, n. 57, chiara indicazione della considerazione della quale gode la disciplina dell'archeologia come elemento del patrimonio culturale europeo che considera il patrimonio archeologico, ovvero le vestigia, i beni ed altre tracce dell'esistenza dell'umanità nel passato, rilevanti in quanto fonte della memoria collettiva europea e strumento di studio storico e scientifico. Sempre in ambito internazionale è da segnalare nel 2017 La prima conferenza ministeriale dell'"*Ancient Civilizations Forum*" dedicato alle dieci grandi civiltà antiche, <https://www.mfa.gr/italy/it/the-embassy/news/ancient-civilizations-forum.html (ultimo accesso 17 dicembre 2025). La rilevanza dell'archeologia, in un altro contesto ordinamentale e con finalità parzialmente diverse (teologiche), è confermata dalla recente Lettera apostolica scritta dal Papa Leone XIV sull'importanza dell'archeologia in occasione del centenario del Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana" in data 11 dicembre 2025.

molte comunità umana. Nella penisola italiana, per via della antichità della sua storia e delle popolazioni che si sono succedute sul suo territorio, le attività volte alla preservazione di beni che oggi definiremmo archeologici sono rinvenibili fin dall'epoca preromana e romana[2]. Ed invero, la rilevante quantità e qualità di oggetti di valore non solo economico ma soprattutto culturale (artistico, storico, antropologico), ha dato luogo nel tempo ad una cultura della tutela che si è tradotta in espresse normative risalenti agli Stati preunitari italiani aventi ad oggetto la preservazione delle "tracce materiali" della loro storia che ci consente di individuare un vero e proprio modello italiano di tutela consolidatosi nel tempo. I primi interventi si possono far risalire alla normativa pontificia, con gli editti emanati a partire dal 1200, fino all'emanazione dell'Editto Pacca (1820) e alle normative predisposte dagli Stati preunitari, per arrivare alle normative approvate nei primi anni del secolo scorso agli albori dell'Italia unita ed all'attuale d.lgs n. 42 del 2004 (Codice dei beni culturali e del paesaggio) dell'Italia repubblicana che ricomprende i reperti archeologici tra i beni culturali da preservare e tramandare alle generazioni future (art. 10 d.lgs. 22 gennaio 2004, n. 42)[3].

La tutela del patrimonio culturale archeologico dagli antichi Stati preunitari all'Editto Pacca (1820)

Gli antecedenti della preservazione del patrimonio storico artistico dell'antichità sono rinvenibili nella legislazione pontificia[4] che rappresentò

[2] Sul punto cfr. Ascheri 2013, p. 18 ss. e Belloisi 2017, p. 28. Per una ricostruzione storica e giuridica dell'evoluzione della tutela del patrimonio artistico Emiliani 2015, p. 28 e ss.; Settis, Ammannati 2022; Settis 2002, p. 21; Settis 2011, online: <https://www.treccani.it/enciclopedia/la-tutela-del-patrimonio-culturale_%28Dizionario-di-Storia%29/>; Paolucci 2010, online: <https://www.treccani.it/enciclopedia/una-politica-per-i-beni-culturali_%28XXI-Secolo%29/>.

[3] Per una evoluzione strettamente giuridica cfr. Ainis, Fiorillo 2022, p. 111 ss.; Amorosino 2019, p. 6; Santarelli 2019, pp. 15, 21; Belloisi 2017; Mabellini 2016, p. 4 ss.; Cassese 1975, p. 124 ss.; Giannini 1976, p. 24; Melis 2016, p. 3. Per un approfondimento specifico sul patrimonio archeologico si rinvia a Gardini 2023; Malnati, Fichera, Martone 2015, p. 3.

[4] Il primo atto può essere considerato la bolla *Etsi de cuctarum* emessa nel 1425 dal Papa Martino V volta a proteggere gli edifici della Roma classica, seguita nel 1462 dalla *bolla Cum almam nostram urbaem* del Papa Pio II, che proibiva la demolizione e la spoliazione dei ruderi, sul punto cfr. Valsecchi 2022, p. 39 ss. Sulla legislazione pontificia, cfr. Granara 2020, p.1170 ss.; Belloisi 2017, p. 43 ss.; Valsecchi 2022. p. 38 ss. rileva che «Il primato, sia dal punto di vista cronologico, sia quanto ad ampiezza e rilevanza, nella legislazione in

un modello di riferimento per gli Stati preunitari a cominciare dalla normativa approvata nel Granducato di Toscana, comunemente considerato il primo ordinamento giuridico preunitario ad emanare disposizioni volte alla protezione del patrimonio artistico e alla preservazione degli ornamenti cittadini, seguita dalla fine del XVI e l'inizio del XVII secolo da altre norme che, ispirate dagli interventi dei pontefici, ponevano limiti all'attività di scavo[5]. Nel Regno delle due Sicilie, la necessità di proteggere i ritrovamenti archeologici emersi nel corso degli scavi di Ercolano (1738) e di Pompei (1748), indusse Carlo III di Borbone ad emanare le Prammatiche *LVII* e *LVIII* del 1755 volte a tutelare l'integrità degli scavi, ed a contrastare il commercio illecito dei reperti archeologici, seguite da altri provvedimenti emessi il 14 agosto 1766 e il 17 marzo 1769 che estendono le sanzioni per l'illegale esportazione ai mediatori d'affari «che s'intrigano in simili negozi»[6].

I provvedimenti richiamati, se rappresentano un primitivo embrione di tutela, non erano però portatori di una visione generale presente invece nel primo atto organico a tutela del patrimonio storico artistico rappresentato dall'Editto emanato dal Cardinal Bartolomeo Pacca il 7 aprile 1820, valido all'interno dello Stato pontificio, che superò la frammentarietà della normativa vigente negli Stati preunitari. Per quanto attiene specificamente alla tutela del patrimonio archeologico, il Preambolo dell'Editto ricordava l'importanza del patrimonio artistico della città di Roma e l'esigenza di avere «norme e discipline rigorose a regolamento degli Scavi di Antichità, e pei

materia di opere d'arte e oggetti antichi spetta allo Stato Pontificio, ove l'attenzione alla ricchezza e bellezza di Roma coincide con il ritorno del papato dalla cattività avignonese e con il fiorire straordinario dell'arte e dell'architettura rinascimentale […]». È così emerso come «l'interesse alla conservazione dei monumenti antichi dei pontefici umanisti» abbia a che fare con «l'azione politica intesa a contrastare il potere delle istituzioni comunali» più che con la «rinascita del culto umanistico dell'Antico».

[5] Cfr. la legge contro «chi rimovesse o violasse armi, insegne, titoli, inscrittioni o memorie existenti apparentemente nelli edifitii così publici come privati» approvata dal Senato granducale il 30 maggio 1571, su cui cfr. Valsecchi 2022, p. 48 ss., Granara 2020, p. 1164 ss.

[6] Per una ricostruzione dei provvedimenti adottati nel Regno di Napoli cfr. D'Alconzo 2001, p. 507 ss.; D'Alconzo 2003, p. 507 ss.; Barrella 2003, p. 1 ss.; Belloisi 2017, p. 76 ss.; Granara 2020, p. 1169; Valsecchi 2022, pp. 56 ss. Da segnalare che nel 1778 in Sicilia venne istituita la Regia Custodia delle Antichità di Sicilia, antenata delle odierne Soprintendenze, chiamata a vigilare sui ritrovamenti archeologici nel territorio di Noto, sul punto cfr. Pulvirenti 2022, p. 2; Belloisi 2017, p. 107 ss.

ritrovamento qualunque di Monumenti d'Arte»[7]. Alla Commissione di Belle Arti era riconosciuto il potere di apporre il vincolo presso il proprietario e possessore degli "oggetti e le Antichità di singolare e famoso pregio per l'Arte o per l'Erudizione" con diritto di prelazione a favore della Commissione (punto 9). Si istituiva un embrionale catalogo delle opere (punto 7), con limitazione al commercio dei beni artistici (punto11). In merito agli scavi l'Editto stabiliva la previa autorizzazione della Commissione per l'attività estrattiva (punto 12), la proprietà pubblica dei ritrovamenti fortuiti (punto 50) e l'obbligo di denuncia i ritrovamenti (punto 47)[8]il tutto corredato anche da un apparato sanzionatorio[9].

La tutela del patrimonio culturale archeologico nello Stato unitario (1961-1948)

L'Editto Pacca, con la sua marcata impronta pubblicistica volta ad evitare la spoliazione del patrimonio storico artistico[10], divenne la normativa di riferimento per tutta la successiva legislazione in materia approvata sia dagli Stati preunitari sia, inizialmente, dal giovane Regno d'Italia che si limitò a recepire le normative dei preesistenti ordinamenti[11]. Ed infatti, con

[7] Sull'Editto Pacca cfr. Belloisi 2017, p. 54 ss.; Mabellini 2025, p. 9 ss.; Granara 2020, p. 1172 ss.

[8] «Coloro che scopriranno per caso gli Oggetti d'Arte, e d'Antichità non potranno distrarli, e saranno sottoposti alle presenti generali disposizioni, e a quelle ordinate dal Chirografo Sovrano del primo Ottobre 1803. Non potrà in pari modo recarsi alcun danno ai Monumenti antichi soprastanti al terreno, o di spogliarli di materiali per qualsiasi motivo, nulla ostante che si adducesse il pretesto del risarcimento di publiche Strade, o il consolidamento di altro publico Edificio» (Punto 55).

[9] «Ad animare viemaggiormente gli Amatori, e Ricercatori delle antiche cose in questo Suolo sacro alle Arti, in cui si rinvengono giornalmente preziosi Monumenti, SUA BEATITUDINE ha risoluto di largheggiare ancora sulle Leggi concernenti le Escavazioni, determinando Noi i Regolamenti da osservarsi invariabilmente e rigorosamente nelle medesime Escavazioni, Per tale effetto non potrà d'ogg'innanzi aprirsi Scavamento di sorta alcuna per ritrovare Antichità, e Tesori nascosti anche da Persone privilegiate e privilegiatissime, e meritevoli di particolare menzione sia ne' suoi Fondi, che negli altrui, senza il Nostro speciale permesso sotto pena di Scudi Duecento, e la perdita degli Oggetti rinvenuti» (punto 25).

[10] Charles-Louis de Montesquieu, nel suo viaggio in Italia tra l'agosto 1728 e il luglio 1729, annotava criticamente che «La nuova Roma vende a pezzo a pezzo l'antica» cfr. De Montesquieu ed.1971, p. 219.

[11] Cfr. l'art. 5 della legge 28 giugno 1871, n. 286 in base al quale «finché non sia provveduto con legge generale, continueranno ad avere vigore le leggi ed i regolamenti speciali attinenti

la formazione dello Stato unitario alla tutela del patrimonio artistico non venne riconosciuto uno *status* particolare per via della prevalenza accordata dallo Statuto del Regno di Sardegna al diritto di proprietà dei privati, e si applicava alla preservazione del patrimonio artistico la sopravvissuta legislazione ordinaria degli Stati preunitari[12]. Per l'approvazione di un primo provvedimento organico bisognerà spettare la legge 12 giugno 1902, n. 185 «Portante disposizioni circa la tutela e la conservazione dei monumenti ed oggetti aventi pregio d'arte o di antichità» (c.d. legge Nasi) che creava un catalogo unico (art. 23)[13], dei monumenti, degli immobili e degli oggetti mobili «che abbiano pregio di antichità o d'arte» (art. 1). In particolare erano inalienabili sia «Le collezioni di oggetti d'arte e di antichità, i monumenti ed i singoli oggetti d'importanza artistica ed archeologica», appartenenti ad enti ecclesiastici (o a loro collegati come Fabbricerie o Confraternite), ad Enti ecclesiastici e quelli che «adornano chiese e luoghi dipendenti o altri edifici pubblici» (art. 2) come quelli individuati sommo pregio, dal catalogo di cui all'articolo 23 se «tali collezioni od oggetti appartengano allo Stato, a Comuni, a Provincie o ad altri Enti legalmente riconosciuti» (art. 2, comma 1). L'art. 5 istituiva un regime di controlli sulla circolazione degli

alla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte», sul punto cfr. Belloisi 2017, p. 128.

[12] Indicativo sul punto è la previsione contenuta nell'art. 29 dello Statuto albertino a tenore della quale «Tutte le proprietà, senza alcuna eccezione, sono inviolabili». Con l'emanazione del Codice civile del 1865 la tutela del patrimonio artistico subì un ulteriore arretramento per via dell'abolizione dell'istituto del fedecommesso che aveva consentito la sua trasmissione agli eredi. Rileva Ascheri 2013, p. 14 ss.: «L'Italia unificata nasceva in un contesto di politica economica tendenzialmente liberista, e quindi non favorevole al trattamento speciale di certe categorie di beni, e quindi ad esempio a vincolare i beni artistici quando non demaniali. L'azione pubblica non si voleva limitativa della proprietà privata e dell'iniziativa individuale»; vedi anche Belloisi 2017, p. 142 ss. che evidenzia come con l'unità d'Italia la tutela delle antichità fosse diretta prevalentemente al patrimonio archeologico la cui tutela andava bilanciata con il principio di iniziativa economica dei privati. In merito, Granara 2020, p. 3 ss. sottolinea che «L'unica previsione normativa di tutela del patrimonio storico artistico si concretizzò nell'art. 83 della Legge 25 giugno 1865, n. 2359, che prevedeva la possibilità di espropriazione di "ogni monumento storico o di antichità nazionale che abbia la natura d'immobile, e la cui conservazione pericolasse continuando ad essere posseduto da qualche Corpo morale o da un privato cittadino».

[13] Cfr. art. 23 «Il Ministero della Pubblica Istruzione, con le norme che saranno indicate nel Regolamento, procederà alla formazione dei cataloghi dei monumenti e degli oggetti d'arte e di antichità».

oggetti di antichità o d'arte compresi nel catalogo di cui all'articolo 23, con diritto di prelazione all'acquisto a favore del Governo (art.8). In merito agli scavi, si confermava il controllo da parte del Ministero della Pubblica Istruzione che doveva autorizzare, e sorvegliare, fino alla eventuale sospensione, quelli ad opera di soggetti privati ed imponeva agli Istituti esteri od i cittadini stranieri, che col consenso del Governo intraprenderanno scavi archeologici di cedere gratuitamente ad una pubblica collezione del Regno gli oggetti rinvenuti (art. 14). Per le scoperte fortuite vi era l'obbligo messa in sicurezza e di immediata denuncia alle Autorità per assicurarne la conservazione ed impedirne il trafugamento o la dispersione (art. 15). Ed inoltre, per ragioni di utilità scientifica, il Governo poteva eseguire scavi nei fondi privati (art. 16) o espropriarne la proprietà «Quando vengono scoperti ruderi o monumenti di tale importanza che il generale interesse richieda che essi siano conservati e ne sia reso possibile l'accesso al pubblico» (art. 17). In merito all'apparato sanzionatorio, secondo l'art. 25 «Le alienazioni fatte in onta al divieto di cui agli articoli 2 e 3 sono nulle di pieno diritto», con la corresponsione di multe per i contravventori mentre per l'esportazione clandestina di opere d'antichità o d'arte erano applicabili le disposizioni contenute nel titolo IX del testo unico della legge doganale, approvato col R. decreto 22 gennaio 1896, n.20 (art. 28). La legge 12 giugno 1902, n. 185 si rivelò inadeguata e fu sostituita dalla legge 20 giugno 1909, n. 364 (c.d. legge Rosadi-Rava)[14] il cui art. 1 tutelava le cose immobili e mobili che abbiano interesse storico, archeologico, paletnologico o artistico ed ampliava la tutela a beni ulteriori rispetto a quelli oggetto della precedente Legge Nasi come «i codici, gli antichi manoscritti, gli incunabuli, le stampe e incisioni rare e di pregio e le cose d'interesse numismatico». L'art. 2 confermava la proprietà pubblica (Stato, a Comuni, a Provincie, a fabbricerie, a confraternite, a enti morali ecclesiastici di qualsiasi natura e ad ogni ente morale riconosciuto) e la inalienabilità delle cose di cui all'art. 1 e ne prevedeva una limitata possibilità di commercializzazione a condizione che «non derivi danno alla loro conservazione e non ne sia menomato il pubblico godimento» mentre il successivo art. 8 vietava l'esportazione «dal Regno delle cose che abbiano interesse storico, archeologico o artistico tale che la loro esportazione costituisca un danno grave per la storia, l'archeologia o l'arte» con obbligo di denuncia all'Ufficio di esportazione da parte dei privati intenzionati a far uscire dal territorio dello Stato i beni tutelati dalla legge (artt. 1 e 2). In relazione al regime giuridico degli scavi archeo-

[14] Da segnalare che il regolamento applicativo della legge, il Regio Decreto 30 gennaio 1913, n. 363 è tuttora vigente.

logici, questi erano riservati al Governo anche su fondi dei privati, salvo la possibilità di concedere la licenza di eseguire ricerche archeologiche ad enti od a privati sotto la vigilanza dell'Amministrazione» (artt. 15 e 17) così come i ritrovamenti archeologici e le scoperte fortuite erano di proprietà pubblica (art. 15). La proprietà pubblica dei ritrovamenti archeologici prevista dall'art. 15 della legge n. 364 del 1909 segna uno spartiacque decisivo nel regime giuridico dei beni archeologici perché è a far data da allora che il patrimonio archeologico si presuppone di proprietà statale (c.d. principio di demanialità) ed i reperti archeologici, sui quali nel regime previgente lo Stato vantava solo un diritto di prelazione per l'acquisto, sono sottratti alla libera disponibilità del proprietario del terreno[15].

In merito al regime sanzionatorio, l'art. 33 assimilava l'esportazione consumata o tentata delle cose tutelate dalla legge al contrabbando e come tale veniva punito in base al testo unico della legge doganale (artt. da 97 a 107, 109 e 110) con applicabilità di una multa da 500 a 10.000 (art. 34). Gli scavi illegali, erano puniti con la multa da 1.000 a 2.000 lire e la confisca delle cose rinvenute (art. 35).

La legislazione citata fece da premessa all'approvazione durante il regime della legge 1° giugno 1939, n. 1089 (Norme in materia di tutela delle cose di interesse storico, artistico, archeologico c.d. legge Bottai) che considerava il patrimonio storico, artistico un elemento fondante della cultura e della identità italiana e, in linea con le previsioni della legge n. 364 del 1909, stabiliva la prevalenza dell'interesse pubblico alla conservazione delle

[15] Le disposizioni della legge 12 giugno 1902, n. 185 restavano in vigore solo per le licenze di scavo e le ricerche archeologiche intraprese prima dell'entrata in vigore della legge n. 364 del 1909 (art. 20). Il principio di demanialità fissato dalla legge n. 364 del 1909, in base al quale il possesso di beni archeologici dei privati è legittimo solo se esiste un documento che ne attesta l'acquisto regolare, è tuttora vigente e ribadito costantemente anche dalla giurisprudenza italiana, e infatti, secondo la Corte di Cassazione 10 febbraio 2006, n. 2995 «Sotto il primo profilo, la legislazione di tutela dei beni culturali, in particolare dei beni archeologici, è informata al presupposto fondamentale, in considerazione dell'importanza che essi rivestono – anche alla luce della tutela costituzionale del patrimonio storico-artistico garantita dall'art. 9 Cost. dell'appartenenza allo Stato dei beni rinvenuti La riserva allo Stato, chiaramente sancita dagli art. 822 e 826 c.c., funziona da meccanismo di tutela delle cose ritrovate nella prima delicata fase del ritrovamento e della classificazione da parte degli organi tecnici: il meccanismo mette al riparo le cose, dall'applicazione, nella prima fase della loro vita giuridica, degli istituti del diritto comune (ad es., dell'art. 932 c.c.), impedendo il formarsi su di essi di diritti privati».

cose di interesse artistico o storico sul diritto di proprietà[16]. La legge 1° giugno 1939, n. 1089 aggiornava le normative precedenti e ampliava ulteriormente il catalogo dei beni tutelati ricomprendendovi le cose, immobili e mobili, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnografico, compresi: a) le cose che interessano la paleontologia, la preistoria e le primitive civiltà; b) le cose d'interesse numismatico; c) i manoscritti, gli autografi, i carteggi, i documenti notevoli, gli incunaboli, nonché i libri, le stampe e le incisioni aventi carattere di rarità e di pregio come anche le ville, i parchi e i giardini che abbiano interesse artistico o storico (art. 1). Come la precedente legge n. 364 del 1909, l'art. 23 riservava alla proprietà dello Stato (o di un ad altro ente o istituto pubblico) le cose indicate negli artt. 1 e 2, e ne consentiva l'alienazione a condizione che non ne fosse derivato danno alla loro conservazione e menomato il pubblico godimento (art. 24). Sulla circolazione dei beni appartenenti al patrimonio artistico l'art. 35 vietava «l'esportazione dallo Stato delle cose indicate nell'art. 1 quando presentino tale interesse che la loro esportazione costituisca un ingente danno per il patrimonio nazionale tutelato dalla presente legge» condizionando l'esportazione all'ottenimento di una specifica licenza (art. 36). Anche la legge 1° giugno 1939, n. 1089, attribuiva in esclusiva al Governo (Ministero della pubblica istruzione) le ricerche archeologiche anche su territori in proprietà privata (art. 43) e la proprietà dei ritrovamenti anche se effettuati da soggetti privati (art. 44) che potevano procedere agli scavi archeologici unicamente se autorizzati (art. 45) così come riservava allo Stato le cose ritrovate (art. 47) e le scoperte fortuite (art. 49). L'art. 54 concerneva il potere dello Stato di procedere alla espropriazione del bene «per ragioni di pubblica utilità, quando l'espropriazione stessa risponda ad un importante interesse in relazione alla conservazione o incremento del patrimonio nazionale». Ampio anche l'apparato sanzionatorio, l'art. 66 puniva con la pena della reclusione e la multa l'esportazione, anche soltanto tentata, delle cose individuate dalla legge ed il successivo articolo art. 67 individuava per *relationem* all'art. 624 del Codice penale la pena da comminare a chiunque

[16] Sul punto cfr. Ascheri 2013, p. 15 ss. sulle leggi Bottai cfr. Merusi 2014, p. 53 ss. In merito alla prevalenza della proprietà pubblica su quella privata è da aggiungere che con l'entrata in vigore del Codice civile del 1942 gli articoli 822 e 824, tutt'ora vigenti, in linea con le previsioni delle leggi Bottai, includono nel demanio pubblico «gli immobili riconosciuti di interesse storico, artistico e archeologico e le raccolte di musei, pinacoteche, archivi e biblioteche», ampliando la lista dei beni demaniali rispetto al Codice civile del 1865. Sul punto cfr. Serra 1999, p. 2 ss. Sull'azione del regime in riferimento al patrimonio archeologico cfr. Belloisi 2017, pp. 201 e 236 ss.

si fosse impossessato di cose di antichità e d'arte, rinvenute fortuitamente, ovvero in seguito a ricerche ed opere in genere, con aggravamento, ex art. 625 c.p. se il reato era commesso «da coloro ai quali venne fatta la concessione o data l'autorizzazione di cui agli artt. 45 e 47», ed in aggiunta, per i trasgressori delle previsioni in materia di ricerche archeologiche (artt. 45, 47 e 48) era previsto l'arresto fino ad un anno e l'ammenda da lire 300.000 a lire 3.000.000 (art. 68)[17].

La tutela del patrimonio culturale archeologico nella Repubblica italiana (1948-2022)

La legge 1° giugno 1939, n. 1089, con la coeva legge n. 1497 del 29 giugno 1939 sulla Protezione delle bellezze naturali, fino alla loro abrogazione, avvenuta ad opera del decreto legislativo 29 ottobre 1999, n. 490 hanno rappresentato i cardini della tutela del patrimonio culturale e del paesaggio seguito dalla successiva legislazione italiana anche in epoca repubblicana. Con l'avvento della Repubblica la novità di maggior rilievo è rappresentata dalla introduzione nel nostro ordinamento della Costituzione della Repubblica italiana il cui art. 9 – figlio di una elaborazione travagliata ma che poi nel tempo ha saputo dare i suoi frutti più validi – impegna la Repubblica a promuove lo sviluppo della cultura ed a tutelare il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione. La norma restò, tuttavia, disattesa per anni e per avere qualche prospettiva di riforma bisognerà attendere i lavori della Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio c.d. Commissione Franceschini (legge 26 aprile 1964 n. 310), primo tentativo di rinnovamento della normativa sul patrimonio culturale, i cui lavori però non si concretizzarono in un provvedimento normativo[18]. La Commissione, nella propria relazione composta da 57 Dichiarazioni, ascriveva al patrimonio culturale della Na-

[17] In merito al regime sanzionatorio si ricorda che questo era ripartito tra le previsioni della legge 1° giugno 1939, n. 1089 (normativa speciale) e quelle del Codice penale (c.d. Codice Rocco). Sul punto Omodei 2024, p. 52 ss., ricorda che «Nell'impianto originario del Codice del 1930, era espressamente dedicata alla tutela dei beni culturali una sola disposizione: l'art. 733. Nel corso degli anni gli interventi correttivi, nonostante tale evidente ristrettezza di tutela, sono stati alquanto limitati, concretizzandosi nella sola modifica degli artt.635 e 639 c.p., nei quali era stata aggiunta la circostanza aggravante prevista, rispettivamente, per i casi di danneggiamento e deturpamento di «cose di interesse storico o artistico»; cfr. anche Troncone 2016, p. 1.

[18] Sui lavori della Commissione Franceschini cfr. Belloisi 2017, p. 252; Benetti 2020, p. 59 ss.; Ainis, Fiorillo 2022, p. 114.

zione tutti i beni «di interesse archeologico, storico, artistico, ambientale e paesistico, archivistico e librario, ed ogni altro bene che costituisca testimonianza materiale avente valore di civiltà» (Dich. I). Questa dichiarazione segna un passaggio importante in quanto, distaccandosi dalla legislazione precedente dava una definizione di patrimonio culturale legata all'elemento storico più che a quello estetico e, rifacendosi alla Convenzione dell'Aja del 1954 sulla la protezione dei Beni Culturali in caso di conflitto armato, propose di allargare l'oggetto della tutela passando dalla nozione di patrimonio artistico a quella più ampia di bene culturale. I lavori della Commissione in linea con l'impostazione pubblicistica tipica della tradizione italiana confermavano la demanialità dei beni culturali dello Stato il cui godimento o disposizione è sottoposto alla legge (Dich. III - Natura giuridica dei beni culturali). La Commissione dedicava al patrimonio archeologico l'intero titolo II (Dei beni archeologici) nella quale risaltava l'impostazione storicistica e non più estetica, in quanto «Si intendono per beni archeologici, ai fini della legge, indipendentemente dal loro pregio artistico, le cose immobili e mobili costituenti testimonianza storica di epoche, di civiltà, di centri od insediamenti la cui conoscenza si attua preminentemente attraverso scavi e rinvenimenti» (Dich. XXII); di questi beni la Commissione riteneva necessaria la catalogazione (Dich. XXIII) e la possibilità di esproprio (Dich. XVIII Espropriazioni dei beni culturali e XXV Espropriazione dei beni archeologici) riservando come sempre al controllo dello Stato le ricerche e gli scavi archeologici *(*Dich. XXVI*)*, le scoperte fortuite (Dich. XXVII) ed i Beni archeologici di nuovo rinvenimento (Dich. XXIX) mentre la Dichiarazione XXXI dedicata alla Distruzione di beni archeologici prevedeva che «Della distruzione, anche fortuita, di beni archeologici anche non dichiarati deve esser data immediata notizia al Soprintendente».

Il consolidamento della disciplina sul patrimonio culturale sarebbe avvenuto gradualmente a partire dagli anni '70 con la creazione del Ministero per i beni culturali e ambientali (legge il 29 gennaio 1975), centro unico di imputazione degli interessi del patrimonio artistico e paesaggistico. Successivamente, l'intensificarsi del processo di integrazione europea da un lato, e l'esigenza di condiscendere ai fenomeni di decentramento legislativo ed amministrativo dall'altro, resero evidente la necessità di rivedere la disciplina della circolazione dei beni culturali. I fenomeni richiamati portarono all'approvazione del d.lgs 31 marzo 1998, n. 112 (Conferimento di funzioni e compiti amministrativi dello Stato alle Regioni ed agli enti locali) il quale, limitatamente ai beni culturali, riprendendo la definizione di bene culturale fornito dalla Commissione Franceschini vi includeva «quelli che compongono il patrimonio storico, artistico, monumentale, demoetnoan-

tropologico, archeologico, archivistico e librario e gli altri che costituiscono testimonianza avente valore di civiltà così individuati in base alla legge» (art. 148) e riservava esclusivamente allo Stato la tutela ed il controllo sulla circolazione e sull'esportazione dei beni di interesse storico o artistico, ai sensi del regolamento CEE n. 3911/1992, con diritto di prelazione, possibilità di espropriazione di beni mobili e immobili di interesse storico o artistico. L' esigenza, ormai non più rinviabile, di addivenire ad una normativa più moderna portò all'approvazione del decreto legislativo 29 ottobre 1999, n. 490 Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali, a norma dell'articolo 1 della legge 8 ottobre, n. 352 che nel riaffermare che i beni culturali compongono il patrimonio storico e artistico nazionale e sono tutelati in attuazione dell'articolo 9 della Costituzione (art. 1) confermava l'appartenenza al patrimonio culturale delle «cose immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico, o demoetno-antropologico» e l'appartenenza al Demanio pubblico dei beni culturali indicati nell'articolo 822 del Codice civile (art. 54). Il T.U. prevedeva l'obbligo di una autorizzazione specifica per la alienazione dei beni culturali (art. 55) e, in linea con le normative precedenti, riservava allo Stato le ricerche archeologiche e, in genere, le opere per il ritrovamento di beni culturali (art. 85) e le scoperte fortuite (art. 87) con possibilità di concessione ad enti o privati (art. 86), e la possibilità di espropriazione di beni culturali per interesse archeologico (art. 93) al fine «di eseguire interventi di interesse archeologico o per il ritrovamento di beni culturali». In merito alle sanzioni penalistiche, variabili tra pene detentive ed ammende, non particolarmente elevate, si puniva l'esportazione illecita all'estero di cose di interesse artistico, storico, archeologico (art. 123) le violazioni in materia di ricerche archeologiche (art. 124); l'impossessamento illecito di beni culturali appartenenti allo Stato (art. 125); la contraffazione di un oggetto di antichità o di interesse storico od archeologico (art. 127). L'esigenza di riordino e di aggiornamento della materia, per adeguarsi alla normativa europea, portò alla approvazione del decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 il vigente Codice dei beni culturali e del paesaggio. Il Codice stabilisce che il patrimonio culturale è costituito dai beni culturali e dai beni paesaggistici (art. 2) ed in relazione all'individuazione dei beni culturali conferma il criterio aperto alla storicizzazione individuato in precedenza dalla Commissione Franceschini in base al quale i beni culturali sono quelle cose, immobili e mobili, che, ai sensi dei successivi articoli 10 e 11, presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico e le altre cose individuate dalla legge o in base alla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà", (art. 2 comma 2). Limitando l'analisi ai beni del

patrimonio archeologico, come da consolidata tradizione italiana, anche il Codice dei beni culturali presenta una marcata connotazione pubblicistica alla quale si ispirano gli articoli che dichiarano l'inalienabilità e l'appartenenza al demanio culturale (art. 54) degli immobili e delle aree di interesse archeologico così come tutte le cose che presentano un interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico (indicate nell'articolo 10), da chiunque e in qualunque modo ritrovate nel sottosuolo o sui fondali marini, appartengono allo Stato e, a seconda che siano immobili o mobili, fanno parte del demanio o del patrimonio indisponibile, ai sensi degli articoli 822 e 826 del Codice civile (art. 91). Sono riservate al Ministero sia le ricerche archeologiche in qualunque parte del territorio nazionale, salvo concessione ai privati, sia il ritrovamento delle cose indicate all'articolo 10 (artt. 88-89) che, se fortuite, devono essere denunciate immediatamente con obbligo di messa in sicurezza (art. 90). Si conferma anche la possibilità per il Ministero di «procedere alla espropriazione di immobili di proprietà privata per eseguire interventi di interesse archeologico o ricerche per il ritrovamento delle cose indicate nell'articolo 10» (art. 97).

Alle sanzioni penali era dedicato l'intero Titolo II e sanzionava le opere illecite (art. 169), le violazioni in materia di alienazione (art. 173); l'uscita o l'esportazione illecita di beni culturali (art. 174); le violazioni in materia di ricerche archeologiche (art. 175); l'impossessamento illecito di beni culturali appartenenti allo Stato (art. 176).

Proprio in merito alla tutela penalistica è stata approvata la riforma più incisiva degli ultimi anni con la legge 9 marzo 2022, n. 22, in adeguamento a quanto previsto dalla Convenzione del Consiglio d'Europa sulle infrazioni relative ai beni culturali firmata a Nicosia nel 2017[19] con la creazione di uno specifico titolo all'interno del Codice penale dedicato ai Delitti contro il patrimonio culturale (Titolo VIII bis). In tal modo si è si è passati ad una tutela diretta del patrimonio culturale, come bene giuridico di rilevanza costituzionale e quindi più in linea con le previsioni dell'art. 9 cost. in quanto la "culturalità" espressa dall'interesse storico-artistico-archeologico assume un valore pubblicistico come «testimonianza materiale avente valore di civiltà»[20]. La riforma ha inserito nel Codice penale non solo specifiche ipotesi

[19] Ratificata con la legge 21 gennaio 2022, n. 6 in GU n. 31 del 07 febbraio 2022.

[20] Prima della riforma la disciplina dei reati contro i beni culturali era ripartita tra Codice penale (artt. 624 e 625, n. 7, 635, comma secondo, 639, 733 e 734 cod. pen.) e Codice dei beni culturali (artt. 169-180) ed era caratterizzata da una tutela indiretta del bene aggredito, secondo una logica incentrata essenzialmente sul carattere patrimoniale del bene e presidiata da pene esigue per lo più di natura contravvenzionale. Per un'accurata ricostruzione

di incriminazione per i reati contro i beni culturali, ma ha provveduto anche ad un considerevole aumento delle pene conferisce non solo maggior risalto al bene tutelato ma svolge anche una funzione simbolica di orientamento culturale[21].

Si passa dal furto di beni culturali appartenenti allo Stato, in quanto rinvenuti nel sottosuolo o nei fondali marini (art. 518-bis); alla ricettazione di beni culturali (art. 518-quater); violazioni in materia di alienazione di beni

---

del sistema penale prima e dopo la riforma cfr. Omodei 2024, p. 52 ss. e sulla impostazione privatistico demaniale del patrimonio culturale antecedente alla riforma si rinvia a Perini 2018, online: <https://www.lalegislazionepenale.eu>, p. 19 (ultimo accesso 18. dicembre 2025).

[21] Cfr. *Relazione n. 34/2022 a cura dell'Ufficio del Massimario e del Ruolo Servizio Penale della suprema Corte di Cassazione (redattore il Dott. Aldo Natalini) relativa alle Disposizioni in materia di reati contro il patrimonio culturale (legge 9 marzo 2022 n. 22) in data 21 giugno 2022*, online: <https://lexambiente.it/index.php/materie/beni-culturali/dottrina171/beni-culturali-relazione-massimario-corte-di-cassazione>, nella quale rileva che «con l'odierno intervento il legislatore «segna il definitivo abbandono di un sistema di tutela penale indiretta, basata cioè sul regime privatistico dei beni e nel quale il loro carattere culturale ha il significato di mero limite ai poteri di disposizione e godimento del proprietario e il valore ideale (culturale) ha semplice carattere accessorio rispetto alla materialità del bene», ed approda "in modo chiaro ad un sistema di tutela penale diretta del patrimonio storico artistico avente cioè "per oggetto la cosa d'arte come valore in sé». La Relazione rileva ancora come «Sotto il profilo criminologico il nuovo statuto penale dei beni culturali mira a combattere efficacemente il fenomeno del traffico illecito degli oggetti d'arte (*art crime*) – avente per lo più vocazione transnazionale e connotato da un campo "oscuro" particolarmente esteso noto fin dall'antichità, ma che è divenuto negli ultimi lustri sempre più allarmante, impattante ed allettante per gli agenti criminali, anche su base organizzata (si parla di "*archeocrimini*" e di "*archeomafie*"), siccome agevolato da vari fattori che ne alimentano la pervasività, quali: la significativa appetibilità economica per tutti i soggetti della filiera (e in particolare sul versante terminale della catena del traffico), una struttura di mercato "grigio" permeabile ed estesa (con annessa diffusione di pratiche di "saccheggio su ordinazione"), l'elevata vulnerabilità dei siti di interesse culturale (nelle situazioni di aperto conflitto armato o comunque di instabilità politica), l'agile "portabilità" dei beni mobili (o "mobilizzati") ovvero la loro scarsa tracciabilità dell'origine, i bassi rischi penali (in termini sia di probabilità di scoperta, sia di severità sanzionatoria». Nonostante la centralità attribuita al patrimonio culturale, la riforma non procede all'individuazione di una nozione rilevante, ai fini penalistici, di bene culturale rimandata all'interprete ai sensi dell'art. 2 d.lgs. 42/2004. Sul punto cfr. Colombo 2023, online <https://www.sistemapenale.it/it/ scheda/colombo-la-culturalita-del-bene-nei-reati-contro-il-patrimonio-culturale-anche-dopo-la-riforma-la-cassazione-accoglie-la-tesi-sostanzialistica>.

culturali (art. 518-novies); l'importazione illecita di beni culturali (art. 518-decies); uscita o esportazione illecite di beni culturali (art. 518-undecies); la distruzione, dispersione, deterioramento, deturpamento, imbrattamento e uso illecito di beni culturali o paesaggistici (art. 518-duodecies); devastazione e saccheggio di beni culturali e paesaggistici (art. 518-terdecies); possesso ingiustificato di strumenti per il sondaggio del terreno o di apparecchiature per la rilevazione dei metalli (art. 707-bis)[22].

Osservazioni conclusive

La rapida analisi delle diverse normative a tutela del patrimonio artistico (poi bene culturale) ci porta a ritenere sussistente, nonostante i differenti contesti storici ed ordinamentali susseguitisi nel tempo sulla penisola italiana, un vero e proprio modello italiano di tutela del patrimonio culturale (artistico e storico) in generale, e del patrimonio archeologico in particolare, della cui importanza gli italiani sono sempre stati consapevoli, ma non sempre vigili, nella sua custodia. Questo modello per i beni archeologici presenta alcuni tratti comuni nelle varie epoche: la proprietà pubblica ed indisponibile dei beni archeologici, i beni archeologici di proprietà privata, al ricorrere delle condizioni normativamente previste, possono essere

[22] L'importanza della preservazione dei beni culturali è rilevabile anche in ambito sovranazionale, come conferma l'Unesco che già nel 1970 aveva predisposto la Convenzione concernente le misure per Proibire e Prevenire l'illecita importazione, esportazione e trasferimento di proprietà dei Beni Culturali e nel 2019 ha individuato il 14 novembre come *Giornata Internazionale contro il traffico illecito di beni culturali* per sottolineare l'importanza della lotta a questo crimine e sollecitare la cooperazione internazionale nell'implementazione della Convenzione del 1970. Anche l'Unione europea ha predisposto un *Piano d'azione dell'UE contro il traffico illecito di beni culturali* come stabilito dalla *Strategia dell'UE per l'Unione della sicurezza 2020-2025* e dalla *Strategia dell'UE per la lotta alla criminalità organizzata 2021-2025* con un apposito quadro legislativo formato dal regolamento (CE) n. 116/2009 del Consiglio, relativo all'esportazione di beni culturali, garantisce controlli uniformi alle frontiere esterne dell'UE subordinando le esportazioni alla presentazione di una licenza. Le persone fisiche possono ottenere tale documento tramite le autorità competenti degli Stati membri. Tale documento è valido in tutta l'UE, dalla direttiva 2014/60/UE del Parlamento europeo e del Consiglio, relativa alla restituzione dei beni culturali usciti illecitamente dal territorio di uno Stato membro ha introdotto disposizioni che consentono agli Stati membri dell'UE di ottenere la restituzione nel loro territorio dei beni culturali usciti in violazione delle misure nazionali e, in ultimo dal regolamento (UE) 2019/880 del Parlamento europeo e del Consiglio, del 17 aprile 2019, relativo all'introduzione e all'importazione di beni culturali, stabilisce norme sull'importazione nell'UE di beni culturali esportati dal loro paese di origine.

espropriati, l'attività di ricerca dei beni archeologici è riservata esclusivamente al potere pubblico, con eventuale facoltà di delega ai privati, il controllo pubblico sulla circolazione interna ed esterna, il diritto pubblico di prelazione sugli acquisti, l'esistenza di un apparato sanzionatorio, spesso di natura penale, a presidio del patrimonio archeologico. Questi elementi costituiscono un filo rosso che si snoda dai primi documenti degli Stati preunitari, sono codificati nell'Editto Pacca e si ritrovano nella normativa repubblicana e, in virtù della "culturalità" rappresentata dalla materialità dell'oggetto, sanciscono in modo chiaro la prevalenza dell'interesse pubblico su quello dei privati, anche in quei frangenti storici nei quali l'attenzione era rivolta più al diritto di proprietà che a quello del patrimonio culturale, inteso come bene autonomo. In merito al patrimonio archeologico, elemento storicamente fondante la tutela del patrimonio storico artistico, antecedente anche alle legislazioni degli Stati preunitari, l'ottica fatta propria dalla Costituzione è richiamata espressamente dal Codice dei beni culturali non solo in relazione alla natura di bene culturale delle cose che presentano un interesse archeologico, che vanno tutelate, ma anche nella valorizzazione dei parchi archeologici e delle aree archeologiche come luoghi della cultura, per la «compresenza di valori storici, paesaggistici o ambientali» (art. 101) organizzati come musei all'aperto. Sia i parchi archeologici sia le aree archeologiche possono contribuire a fondare un rinnovato rapporto tra cittadini e patrimonio archeologico basato sulla partecipazione attiva delle persone all'attività di valorizzazione e fruizione del patrimonio culturale archeologico in piena consonanza con i valori costituzionali richiamati (c.d. archeologia pubblica) e con le innovazioni più recenti introdotte nella legislazione italiana dalla ratifica ad opera della legge 1 ottobre 2020, n. 133 della Convenzione di Faro del Consiglio d'Europa del 2005, che tra i vari atti ispiratori richiamati nel Preambolo, cita la Convenzione Europea sulla protezione del Patrimonio Archeologico, che prevede il coinvolgimento attivo della società civile nell'attività di preservazione dell'eredità culturale (art.1) della quale fa parte anche il patrimonio archeologico[23]. La funzione civile, di educazione alla cittadinanza e sviluppo culturale della persona, svolta dal patrimonio culturale trova proprio nelle risultanze archeologiche, memoria di quello che siamo stati, elemento identitario e testimonianza delle vicende storiche di ciò che siamo e progettazione di

[23] Sul punto cfr. Flick 2015, p. 4; Flick 2016, p. 92 ss; Volpe 2022. Sull'art. 101 del Codice dei beni culturali cfr. Perini 2019, p. 948. Sui parchi archeologici cfr. Gullini 2000, online: <https://www.treccani.it/enciclopedia/parchi-archeologici_(Enciclopedia-Italiana)/> (ultimoaccesso15 dicembre 2025); Luchetti 2024, p. 321 ss.

quello che saremo, una delle espressioni più pregnanti, piene di senso e vivide di attuazione dell'art. 9 Cost.[24]. Ed invero, il passaggio da una concezione meramente conservativa (statica) ad una promozionale (dinamica) della cultura, richiede che la tutela del patrimonio storico e artistico della Nazione e del paesaggio (art. 9 Cost.), insieme alle altre libertà più strettamente culturali, come la libertà dell'arte e della scienza e del loro insegnamento (art. 33 Cost.), contribuiscono alla piena realizzazione ed allo sviluppo della persona umana che rappresenta uno dei cardini del principio di eguaglianza sostanziale (art. 3 Cost., comma 2)[25].

[24] Sul punto la Corte costituzionale (sentenza 13 gennaio 2004 n. 9) ha stabilito che «la riserva di competenza statale sulla tutela dei beni culturali è legata anche alla peculiarità del patrimonio storico-artistico italiano, formato in grandissima parte da opere nate nel corso di oltre venticinque secoli nel territorio italiano e che delle vicende storiche del nostro Paese sono espressione e testimonianza». Ad un modello prettamente italiano di tutela del patrimonio artistico fa riferimento Settis 2002: «Il punto essenziale del "modello Italia" è che il patrimonio culturale del Paese è inteso come un insieme, ed è soggetto a protezione in quanto depositario di una memoria storica che appartiene ai cittadini ed è costitutiva del patto sociale e dei fondamenti istituzionali dello Stato […] I cittadini sono gli eredi e i proprietari del patrimonio culturale, tanto nel suo valore monetario che nel suo valore simbolico e metaforico, come incarnazione dello Stato e della sua memoria storica, come segno di appartenenza, come figura della cittadinanza e dell'identità del Paese. Il patrimonio culturale assume in tal modo una notevolissima *funzione civile*», p. 21 ss. Sulla prevalenza dell'interesse pubblico su quello dei privati cfr. Cammelli 2017, p. 1 ss., online: <https://www.unioneamministrativisti.it/wp-content/uploads/2017/11/Cammelli-Ravello-27-29-ottobre2017.pdf> (ultimo accesso 15 dicembre 2025).

[25] In generale sull'art. 9 cost. ed il patrimonio culturale, *ex multis*, cfr. Merusi 1975; Ainis 1991, p. 57 ss.; Giannini 1991; Ainis 2006, p. 107; Cecchetti 2006, p. 217 ss.; Chiarelli 2010; Zagrebelsky 2014; Barbati, Cammelli, Casini, Piperata, Sciullo 2017; Rimoli, 2017, p. 97 ss.; Marini 2022.

Bibliografia

Ainis 1991
M. Ainis, *Cultura e politica: il modello costituzionale*, Padova 1991.
Ainis 2006
M. Ainis, *Le libertà culturali*, in *Valori e principi del regime repubblicano*, a cura di S. Labriola, vol. 2, *Diritti e libertà*, Roma-Bari 2006, p. 107.
Ainis, Fiorillo 2022
M. Ainis, M. Fiorillo, *L'ordinamento della cultura*, Milano 2022.
Amorosino 2019
S. Amorosino, *Diritto dei beni culturali*, Padova 2019.
Ascheri 2013
M. Ascheri, *La tutela dei beni culturali un flash sulla lunga durata*, in *In Sua Dignitate. Reperti confiscati Memorie restituite,* catalogo della mostra a cura di G. Paolucci e M.A. Turchetti, Siena 2013, p. 18.
Barbati, Cammelli, Casini, Piperata, Sciullo 2017
C. Barbati, M. Cammelli, L. Casini, G. Piperata, G. Sciullo, *Diritto del patrimonio culturale*, Bologna 2017.
Barrella 2003
N. Barrella, *Dal "re proprio" all'Unità: leggi e provvedimenti per il patrimonio storico artistico napoletano dal 1755 al 1860*, in *Principi e princìpi della tutela storia della conservazione dei monumenti a Napoli tra Sette e Ottocento*, Napoli 2003, p. 1.
Belloisi 2017
G. Belloisi*, La difesa delle «antiche memorie»*, Napoli 2017.
Benedetti 2020
F. Benetti, *Il diritto di partecipare Aspetti giuridici del rapporto tra pubblico e archeologia*, Mantova 2020.
Cammelli 2017
M. Cammelli, *Ordinamento dei beni culturali: principi e elementi evolutivi*, relazione al Convegno Nazionale UNAA "I Beni Culturali, tra diritto ed economia e tra centro e periferia", Ravello 27-29 ottobre 2017, online.
Cassese 1975
S. Cassese, *I beni culturali da Bottai a Spadolini*, in «Rassegna degli Archivi di Stato», XXXV, n. 1-3, gennaio-dicembre 1975, p. 124.
Chiarelli 2010
R. Chiarelli, *Profili costituzionali del patrimonio culturale*, Torino 2010.
Cecchetti 2006
M. Cecchetti, *Art. 9*, in *Commentario alla Costituzione*, a cura di R. Bifulco, A. Celotto, M. Olivetti Vol. I, Milano, 2006, p. 217.

Colombo 2023
D. Colombo, *La 'culturalità' del bene nei reati contro il patrimonio culturale. Anche dopo la riforma la Cassazione accoglie la tesi 'sostanzialistica'*, in Sistema Penale, fascicolo 11/2023, online.
D'Alconzo 2001
P. D'alconzo, *La tutela del patrimonio archeologico nel Regno di Napoli tra Sette e Ottocento*, in *Mélanges de L'École Française de Rome. Italie et Méditerranée*, 2001, p. 507.
D'Alconzo 2003
P. D'alconzo, *L'anello del re. Tutela del patrimonio storico-artistico nel Regno di Napoli (1734-1824)*, Firenze 2003.
De Montesquieu ed.1971
C. De Montesquieu, *Viaggio in Italia*, a cura di G. Macchia, M. Colesanti, Bari 1971.
Emiliani 2015
A. Emiliani, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani 1571-1860,* Firenze 2015.
Flick 2015
M.G. Flick, *L'archeologia "pubblica": ovvero come attuare concretamente l'articolo 9 della costituzione*, in «Rivista AIC», 2015.
Flick 2016
M.G. Flick, *Monumenti e memoria*, in *Elogio del patrimonio*, Roma 2016, p. 92.
Gardini 2023
S. Gardini, *La disciplina amministrativa dell'archeologia*, Napoli 2023.
Giannini 1976
M.S. Giannini, *I beni culturali*, in «Riv. Trim. Dir.Pubblico», 1976, 24, p. 24.
Giannini 1991
M.S. Giannini, *Sull'art. 9 Cost. (la promozione culturale)*, in *Scritti in onore di Angelo Falzea,* Milano 1991, III, 1, p. 433.
Granara 2020
D. Granara, *L'origine della tutela del patrimonio culturale in Europa*, in «DPCE Online », 2020, 2, p. 1170.
Gullini 2000
G. Gullini *Parchi archeologici*, in Enciclopedia Italiana Treccani, VI Appendice, 2000, online.
Lucchetti 2024
C. Luchetti, *Il regime giuridico del patrimonio archeologico tra diritto interno e diritto sovranazionale*, Napoli 2024.
Mabellini 2016
S. Mabellini*, La tutela dei beni culturali nel costituzionalismo multilivello*, Torino

2016.
Mabellini 2025
S. Mabellini, *La tutela dei beni culturali nel costituzionalismo multilivello*, Torino 2025.
Malnati, Fichera, Martone 2015
L. Malnati, M.G. Fichera, S. Martone, *La tutela del patrimonio archeologico italiano: i limiti dell'attuale normativa e nuove proposte di integrazione al Codice*, in «Aedon», 2015, 3.
Marini 2022
F.S. Marini, *Lo statuto costituzionale dei beni culturali*, Milano 2022.
Melis 2016
G. Melis, *Dal Risorgimento a Bottai e a Spadolini. La lunga strada dei beni culturali nella storia dell'Italia unita*, in «Aedon», 2016, 3, pp. 00-00.
Merusi 1975
F. Merusi, *Art. 9*, in *Commentario della Costituzione,* a cura di G. Branca, Bologna 1975, p. 434.
Merusi 2014
F. Merusi, *Le leggi Bottai sui beni culturali e sul paesaggio*, in *La cultura negli anni '30*, a cura di G. Morbidelli, Firenze 2014, p. 53.
Omodei 2024
R.E. Omodei, *Esigenze di tutela del patrimonio culturale e tecniche di intervento in Italia*, in *La tutela penale dei beni culturali,* a cura di V. Militello, C. De Robbio, G.L. Gatta, Roma: Scuola superiore della magistratura, 2024, pp. 49-62.
Paolucci 2010
A. Paolucci, *Una politica per i beni culturali XXI Secolo,* in XXI Secolo, 2010 Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani online.
Perini 2018
C. Perini, *Itinerari di riforma per la tutela penale del patrimonio culturale*, in «La legislazione penale», 2018, online.
Perini 2019
A. Perini, *Art. 101*, in *Commentario al* Codice *dei Beni Culturali e del Paesaggio*, a cura di M.A. Sandulli, Milano 2019.
Pulvirenti 2022
M.G. Pulvirenti, *Patrimonio culturale e ordinamento pluralista,* Torino 2022.
Rimoli 2017
F. Rimoli*, Profili costituzionali della tutela del patrimonio culturale,* in *Il Patrimonio culturale. Profili giuridici e tecniche di tutela*, a cura di E. Battelli, B. Cortese, A. Gemma, A. Massaro, Roma 2017, p. 97.

Santarelli 2019
G. Santarelli, *Artt. 1-2*, in *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, a cura di M. A. Sandulli, Milano 2019, pp. 15 e 21.
Serra 1999
A. Serra, *Il regime dei beni culturali di proprietà pubblica*, in «Aedon», 1999.
Settis 2002
S. Settis, *Italia S.p.A. L'assalto del patrimonio culturale*, Torino 2002.
Settis 2011
S. Settis, *La tutela del patrimonio culturale,* in Dizionario di Storia 2011, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani online.
Settis, Ammannati 2022
S. Settis, G. Ammannati, *Raffaello tra gli sterpi. Le rovine di Roma e le origini della tutela*, Milano 2022.
Tamiozzo 2002
R. Tamiozzo, *Restauro e conservazione. La legislazione e la tutela*, in *Il Mondo dell'Archeologia*, 2002, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani online.
Volpe 2022
G. Volpe, *Archeologia pubblica. Metodi, tecniche, esperienze*, Roma 2022.
Valsecchi 2022
C. Valsecchi, *Quanto ornamento e splendore». Gli Stati italiani e la tutela del patrimonio storico e artistico in età moderna*, *in Arte, legge, restauro. L'Europa e le prime prassi per la protezione del patrimonio*, a cura di C. Mannoni, Venezia 2022, p. 39.
Zagrebelsky 2014
G. Zagrebelsky, *Fondata sulla cultura*, Torino 2014.

Paolo Befera*

Misure di controllo: dal territorio al web

L'originario "Nucleo Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Artistico" venne istituito nel 1969, facendo riferimento al Ministero della Pubblica Istruzione[1], e costituì un primato assoluto a livello mondiale, in quanto per la prima volta veniva creato un reparto di polizia specializzata nella specifica materia. Tale scelta si dimostrò lungimirante in quanto un anno dopo la direttiva UNESCO, firmata a Parigi nel 1970[2], invitava gli Stati membri ad adottare le opportune misure per impedire l'acquisizione dei beni illecitamente esportati e favorire il recupero di quelli trafugati.

La necessità e l'urgenza di creare una polizia di settore in Italia era dettata dalla presa di coscienza della crescente ed allarmante dispersione del patrimonio culturale italiano i cui beni, illegalmente sottratti o scavati clandestinamente, venivano rivenduti all'estero attraverso il mercato clandestino. Al Nucleo TPA, all'epoca formato da un gruppo di diciassette militari, venne assegnato quindi il compito di sviluppare una strategia che consentisse di proteggere uno dei più importanti patrimoni culturali a livello mondiale e al contempo adattare gli strumenti investigativi esistenti ad un settore che ha da sempre avuto delle caratteristiche estremamente peculiari. Solo per renderne plasticamente l'entità e l'estensione giova evidenziare che il patrimonio culturale italiano:

– conta 4.908 tra musei, aree archeologiche e monumenti, tra cui:
  • 3.882 musei, gallerie o raccolte di collezioni;
  • 630 monumenti e complessi monumentali;
  • 327 aree e parchi archeologici;
  • 69 ecomusei;
– comprende inoltre:
  • circa 100.000 chiese, 3.609 conventi, 380 abbazie;
  • 7.425 biblioteche;
  • circa 45.000 tra castelli, torri e ville;

---

* Colonnello, Comandante del Reparto Operativo Carabinieri TPC.

[1] Il Ministero della Cultura venne istituito alcuni anni dopo, nel 1975.

[2] Raccomandazione della Conferenza Generale dell'UNESCO, contenuta nell'art. 5 della Convenzione stilata a Parigi il 14 novembre 1970.

– è diffuso su tutto il territorio: in un comune su tre è presente almeno una struttura museale. Ce n'è una ogni 50 kmq e una ogni 6.000 abitanti.

Un altro dato che può aiutare a comprendere la rilevanza di questo retaggio rispetto alle dimensioni modeste della nostra penisola, se raffrontata con altri Paesi, è il numero di siti inclusi nella lista dei patrimoni dell'umanità: attualmente l'Italia ne detiene il maggior numero, ovvero 61, seguita dalla Cina con 60.

Ben presto si comprese che, se si voleva veramente tutelare un patrimonio culturale di tale entità, occorreva uno strumento che consentisse di coprire in maniera adeguata tutto il territorio nazionale. E così dal 2001, il Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale (TPC - nuova e attuale denominazione) è stato posto alle dipendenze funzionali del Ministro della Cultura ed ha assunto una connotazione nazionale. Il Comando oggi è presente sul territorio con 16 Nuclei, con competenza regionale o interregionale, e una Sezione a Siracusa, dipendenti dai Gruppi di Roma e di Monza. Il Reparto Operativo, che opera a livello nazionale e internazionale, è costituito da 4 Sezioni: Archeologia, Antiquariato, Falsificazione e Arte Contemporanea e la nuova istituita Cyber Investigation.

E con una tale articolazione è possibile attivare delle costanti misure di controllo del territorio, monitorando i siti sensibili e le aree tutelate, svolgendo verifiche di sicurezza a musei, biblioteche e archivi ed effettuando mirati accertamenti negli esercizi antiquariali, nelle fiere e mercati dedicati alla compravendita di opere d'arte.

Dalla tabella 1, estratta dal documento dedicato all'Attività Operativa del Comando TPC per l'anno 2024[3], si evince chiaramente l'importanza che viene attribuita all'azione preventiva e di controllo, fondamentale per la salvaguardia del nostro patrimonio culturale grazie all'individuazione dei rischi e delle cause che potrebbero minare la sicurezza e la conservazione del bene (Fig. 1 e Tab. 1). Analoga importanza rivestono i controlli dei principali canali di esportazione e importazione, con la collaborazione degli uffici centrali e periferici del MiC e dei competenti uffici doganali, nonché il contrasto alle violazioni in materia paesaggistica, con il proficuo coinvolgimento dell'Arma territoriale e con l'ausilio del Raggruppamento Aeromobili Carabinieri e del Servizio Navale dell'Arma.

Particolare attenzione deve essere rivolta alla prevenzione dei crimini[4]

[3] La relativa pubblicazione si può consultare e scaricare dal sito web del Comando TPC all'indirizzo <https://tpcweb.carabinieri.it/SitoPubblico/home/contenuti/pubblicazioni> (ultimo accesso 18.01.2026).

[4] Quali furti, rapine, danneggiamenti e attentati di matrice politica, eversiva o terroristica.



Fig. 1. Copertina dell'Attività Operativa 2024 del Comando Carabinieri Tutela Patrimonio culturale.

ATTIVITA' PREVENTIVA E DI CONTROLLO	
VERIFICHE SICUREZZA A MUSEI - BIBLIOTECHE - ARCHIVI	270
CONTROLLI AD AREE ARCHEOLOGICHE	1.923
CONTROLLI AD AREE TUTELATE DA VINCOLI PAESAGGISTICI / MONUMENTALI	2.300
CONTROLLI AD ESERCIZI ANTIQUARIALI, COMMERCIALI E VARI	2.280
CONTROLLI A MERCATI E FIERE ANTIQUARIALI	731
BENI CULTURALI SOTTOPOSTI AD ACCERTAMENTO FOTOGRAFICO IN BANCA DATI	35.271

Tab. 1. Verifiche e controlli effettuati nell'anno 2004.

in danno di quei luoghi deputati per antonomasia alla conservazione e valorizzazione dei più importanti beni culturali, con particolare riferimento alle strutture museali presenti sul territorio nazionale e ai visitatori delle medesime. Il Comando TPC, svolgendo periodicamente verifiche volte a fotografare lo stato complessivo delle misure difensive in atto, sarà particolarmente utile per fornire, sulla scorta dell'esperienza conoscitiva dei principali *modus operandi* delinquenziali, valide indicazioni e suggerimenti per incrementare il livello di sicurezza delle strutture oggetto del controllo. Le risultanze di tali attività, pur non costituendo attestazione o "certificazione" del grado di sicurezza, rappresentano un qualificato parere con-

sultivo, non vincolante, in grado di evidenziare potenziali situazioni di rischio.

Altrettanto rilevante è la salvaguardia dei beni culturali contenuti nelle abbazie, nelle basiliche e nelle cattedrali, veri e propri musei che custodiscono testimonianze uniche del patrimonio ecclesiastico, esposte necessariamente, in virtù della loro vocazione, alla pubblica fede. Dai patrimoni artistici della pittura, della scultura, del mosaico, ai beni librari contenuti principalmente nelle biblioteche di monasteri, i beni culturali ecclesiastici rappresentano un'elevata percentuale del patrimonio culturale nazionale. Purtroppo questo inestimabile tesoro di cultura e tradizione religiosa si è rivelato nel tempo particolarmente vulnerabile ed in particolari periodi si è avuta una vera e propria espoliazione di opere di inestimabile valore (si pensi, ad esempio alla soppressione delle corporazioni religiose, in alcuni casi uniche custodi degli edifici ecclesiastici, allorquando, nel biennio 1866-1867, furono emanate le Leggi Eversive dell'Asse Ecclesiastico, per rispondere a diverse esigenze, tra le quali anche quelle finanziarie/funzionali, del nuovo Regno d'Italia).

Per tale motivo il Comando TPC ha collaborato con il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo e con la Conferenza Episcopale Italiana al fine di realizzare le "Linee guida per la tutela dei beni culturali ecclesiastici"[5]. Le finalità devozionali della maggior parte degli edifici ecclesiastici comportano inevitabilmente un approccio diverso da quello che viene adottato per gli immobili museali, già di per sé votati alla protezione, oltre che all'esibizione del bene culturale. L'azione preventiva, quindi, riveste una fondamentale importanza nell'ottica delle misure di controllo, ma deve essere necessariamente corroborata da un'azione di ricerca e di repressione che necessitano di strumenti adeguati.

Come accennato in precedenza, si tratta di proteggere un patrimonio culturale immenso, disseminato sull'intero territorio nazionale in maniera capillare e che talvolta non è adeguatamente censito e conosciuto, tutte caratteristiche, queste, che ne aumentano esponenzialmente i rischi di perdita e le problematiche di difendibilità. Se le misure di prevenzione e protezione, per quanto accurata sia la valutazione del rischio, possono solo attenuare l'evento dannoso, la sicurezza del nostro inestimabile tesoro culturale deve essere necessariamente garantita mediante la creazione di un sistema che consenta di individuare e ritrovare tempestivamente i beni sottratti. Solo così

[5] Stampata nel 2019 è disponibile sul sito del Comando TPC all'indirizzo <https://tpcweb.carabinieri.it/SitoPubblico/home/contenuti/pubblicazioni> (ultimo accesso 18.01.2026).

l'azione repressiva e recuperatoria acquisisce anche un effetto dissuasivo.

Considerando che all'epoca dell'istituzione del Nucleo TPA non esisteva un archivio organico dei beni culturali rubati, si può facilmente comprendere perché molte energie furono dedicate a creare quella che oggi viene denominata la "*Banca dati dei beni culturali illecitamente sottratti*". Nella fase iniziale ci si rese conto che molte delle opere trafugate, in particolare quelle detenute dei privati, non erano state adeguatamente documentate ed in particolare spesso mancava l'immagine del bene sottratto. Quindi, grazie anche all'ausilio della componente territoriale dell'Arma dei Carabinieri, tutti i detentori di beni culturali (pubblici e privati) sono stati sensibilizzati sulla necessità di inventariare le opere, compilando un'apposita scheda[6] che permette una rapida identificazione del bene e facilita il suo recupero, fornendo informazioni descrittive, fotografiche e dettagli quali tipologia, materiale e datazione. Parallelamente, i Carabinieri TPC elaborarono un sistema di classificazione sulla scorta di quello usato dall'"Istituto Centrale del Catalogo e la Documentazione", compilando schede dettagliate dei beni rubati che sono state la base, nella fase dell'informatizzazione, della banca dati.

Senza soffermarci sulle caratteristiche e sul funzionamento di quello che costituisce il più esteso archivio informatizzato al mondo di beni d'arte trafugati[7], che saranno trattati in un apposito paragrafo, non ci si può esimere dall'evidenziare che il perfezionamento di questo strumento ha rivoluzionato e potenziato le capacità investigative nel settore. Attualmente è possibile accertare in tempo reale se un bene culturale oggetto di verifica sia presente in banca dati, per cui i controlli presso gli esercizi antiquariali, i mercati d'arte e le attività non si limitano alla richiesta di esibizione della relativa documentazione, ma diventano un momento di riscontro (Fig. 2). Lo stesso avviene per le mostre, i cataloghi delle case d'asta e dei musei e qualsiasi fonte che documenti la compravendita di opere d'arte.

Ogni anno, attraverso il riscontro in banca dati, a seguito di controllo o nell'ambito di indagini di polizia giudiziaria (che possono avere varie attivazioni), vengono recuperati migliaia di beni culturali (tab. 2.). Occorre

[6] Ora il modulo, denominato "Object ID", può essere compilato online sul sito del Comando TPC all'indirizzo <https://tpcweb.carabinieri.it/SitoPubblico/home/funzioni/object-id> (ultimo accesso 18.01.2026) e sull'App "iTPC".

[7] Integrato con il sistema informatico "Leonardo", che gestisce e memorizza operazioni di prevenzione e repressione (come accertamenti fotografici, controlli ai siti archeologici, esportazioni illecite, verifiche ad aree monumentali, etc.), contiene informazioni complessivamente su più di 9 milioni di beni, 1 milione circa di immagini, nonché 1.300.000 opere da ricercare.



Fig. 2. Attività di riscontro tra le immagini sul web o trasmesse dai Carabinieri che effettuano i controlli sul territorio e quelli presenti nella "Banca dati dei beni culturali illecitamente sottratti".

evidenziare che la verifica sulla *"Banca dati dei beni culturali illecitamente sottratti"* è tutt'altro che immediata perché spesso le opere trafugate, al fine di renderne più difficoltosa l'identificazione, vengono modificate con tecniche di alterazione che nel corso del tempo sono diventate sempre più raffinate. In sostanza l'opera, prima della sua re-introduzione sul mercato, viene "ripulita" da restauratori con pochi scrupoli, i quali apportano sapienti ritocchi finalizzati ad ostacolarne la sovrapponibilità con l'immagine originale.

Di seguito vengono riportati solo alcuni esempi delle alterazioni che possono essere apportate ai beni culturali rubati;

– ai mobili vengono sostituite le maniglie, i piedi ed altri elementi decorativi che intaccano solo marginalmente il valore dell'opera;
– i dipinti vengono invece ritoccati mediante l'aggiunta o la modifica di alcuni particolari: persone, oggetti, modifica dello sfondo, dei particolari, ecc. Altra tecnica usata è quella di sezionare le opere pittoriche ricavandone più tele o tavole. Questo espediente viene frequentemente usato per i di-

ATTIVITA' PREVENTIVA E DI CONTROLLO	
VERIFICHE SICUREZZA A MUSEI - BIBLIOTECHE - ARCHIVI	270
CONTROLLI AD AREE ARCHEOLOGICHE	1.923
CONTROLLI AD AREE TUTELATE DA VINCOLI PAESAGGISTICI / MONUMENTALI	2.300
CONTROLLI AD ESERCIZI ANTIQUARIALI, COMMERCIALI E VARI	2.280
CONTROLLI A MERCATI E FIERE ANTIQUARIALI	731
BENI CULTURALI SOTTOPOSTI AD ACCERTAMENTO FOTOGRAFICO IN BANCA DATI	35.271

Tab. 2. Elenco dei beni culturali recuperati nell'anno 2004 suddivisi per tipologia.

pinti di grandi dimensioni e raffiguranti soggetti sacri che, abilmente tagliati, andranno a costituire a loro volta più raffigurazioni, rendendo così difficoltoso risalire all'immagine originaria. Stessa tecnica è usata per i dittici, trittici e polittici;

– nel caso di oggetti sacri, l'intervento è ancora più radicale e distruttivo:
  • i confessionali antichi vengono trasformati in mobili bar o librerie;
  • i paliotti d'altare in rame ed argento in capoletti, mentre quelli in marmo, arricchiti con una base in ferro battuto, in raffinati tavoli;
  • le acquasantiere in fontanine d'arredamento;
  • le colonnine degli altari in ornamenti per le ville;
  • le lastre in marmo (dossali, paliotti) in tavoli e consolle
  • i candelabri in lumi da tavolo, mentre gli incensieri in lampadari;
  • i mobili da sacrestia in armadi;
  • i tabernacoli in porta liquori;
  • gli inginocchiatoi, privati della base, in comodini o piccole cassettiere, etc., in quanto tutto ciò che è ecclesiastico può essere riconvertito.

Va da sé che occorre una notevole preparazione professionale per riuscire ad individuare la corrispondenza tra il bene sottoposto a controllo, soprattutto se alterato, e l'immagine dell'oggetto presente nella Banca Dati, che peraltro potrebbe essere di scarsa qualità, soprattutto se si tratta di furti risalenti nel tempo. I Carabinieri del Comando TPC non effettuano *expertise* sui beni culturali, che all'occorrenza vengono richieste direttamente al Ministero della Cultura, ma devono necessariamente acquisire alcune competenze nei vari settori che possono indirizzare le attività di indagine. Spesso un particolare iconografico dissonante o un elemento mancante possono far sorgere il sospetto che l'opera sia stata manomessa e che quindi la ricerca nella banca dati deve essere opportunamente indirizzata.

Sin qui si è fatto riferimento agli accertamenti connessi con il tradizionale controllo del territorio, ma l'avvento di Internet ha aperto scenari del tutto nuovi, sia dal punto di vista informativo che da quello investigativo. Innanzitutto, informazioni che prima erano disponibili solo recandosi sul posto o reperendo cataloghi cartacei (delle vendite delle case d'asta, delle

esibizioni museali, delle mostre temporanee, etc.), ora sono prontamente reperibili in rete. Ma la cosa più importante è che *l'e-commerce* ha ampliato enormemente un mercato che precedentemente aveva una valenza prettamente settoriale. L'opera d'arte rubata, sino agli anni '90, riemergeva per la vendita nel mercato legale esclusivamente negli ambiti commerciali dedicati (case d'asta, antiquari, mercati), ad appannaggio di un numero limitato di cultori e collezionisti; ora il mercato si è esteso principalmente alle piattaforme digitali, ai siti web e ai *marketplace* dei principali canali *social* ed interessa tutti i livelli del *web* (*surface - deep - dark*).

Di fatto la rete ha creato una nuova dimensione nella compravendita dei beni culturali, realizzando una vera e propria rivoluzione, per cui al giorno d'oggi chiunque può acquistare un bene culturale sui siti più o meno specializzati nel settore. Se pensiamo che la vulnerabilità del mercato illegale dei beni culturali è proprio incentrata nel momento in cui l'opera sottratta deve riemergere nel circuito legale, il cambiamento sopra descritto doveva essere necessariamente colto dal punto di vista investigativo. Il *web* è sostanzialmente divenuto un'estensione del territorio e i controlli per la ricerca di opere sottratte vengono oramai svolti nei due ambiti senza soluzione di continuità.

Attualmente la maggior parte delle opere trafugate viene individuata proprio scandagliando la rete, anche perché talvolta la sottrazione è lontana nel tempo e il venditore spesso non ha realmente coscienza della provenienza furtiva del bene trattato, per cui non ha alcuna remora a pubblicizzarne la compravendita. Laddove invece sussiste la cattiva fede, dunque chi effettua la compravendita dell'opera è consapevole della derivazione illegale dell'opera, vengono utilizzati alcuni stratagemmi di occultamento che, se si conosce bene la materia, costituiscono elementi rivelatori per l'investigatore.

In precedenza, abbiamo parlato dell'alterazione dei dipinti ma vi sono altri settori, come quello archivistico e bibliografico, per i quali l'*e-commerce* costituisce un territorio d'indagine dalle enormi potenzialità. Come è noto, gli archivi e le biblioteche pubbliche o private (in particolare quelle ecclesiastiche) nel corso del tempo sono state oggetto di una sistematica spoliazione e i volumi di pregio (manoscritti, incunaboli e libri a stampa antichi) riemergono sistematicamente nei siti o *marketplace* specializzati. Per dissimulare la riconducibilità del libro ad una particolare biblioteca vengono generalmente eliminati tutti gli indicatori quali note di possesso, *ex libris*, timbri ed etichette di collocazione, ma di contro le cancellature/lavature/rasature diventano elementi indizianti. Grazie a questo tipo di ricerca si riescono ad individuare talvolta volumi o documenti di enorme valore

storico-culturale, ricostruendone la provenienza furtiva anche se l'archivio o la biblioteca non aveva presentato denuncia per difetto di catalogazione.

Ovviamente la ricerca sul *web*, considerata l'estensione degli ambiti in cui potrebbero emergere i beni illegalmente sottratti, è molto più impegnativa del riscontro *de visu* o del raffronto con le foto dei cataloghi, in quanto si tratta di collazionare un numero elevatissimo di immagini. Vi è poi la difficoltà legata alla qualità delle fotografie dei beni illegalmente sottratti presenti nella Banca Dati, spesso realizzate dai denuncianti in scarsa risoluzione o in maniera artigianale e talvolta in bianco e nero. Le differenze tra le immagini reperibili sul *web* e quelli presenti in banca dati, oltre alle possibili manipolazioni dell'opera di cui si è già detto, rendono estremamente difficile la comparazione.

Per tale motivo il Comando TPC ha sviluppato il progetto denominato S.W.O.A.D.S. (*Stolen Works Of Art Detection System*), un *software* di ricerca dotato di Intelligenza Artificiale in grado di analizzare i dati raccolti sul *web* 24 ore su 24 e confrontarli con le informazioni già inserite nella Banca Dati. Come verrà meglio illustrato nel relativo paragrafo, questo sistema, oltre a vagliare un numero di immagini sinora impensabili in brevissimo tempo, consente di individuare corrispondenze che normalmente possono sfuggire all'occhio umano a causa delle discrasie sopra evidenziate.

Un richiamo particolare merita il settore dell'arte contemporanea a cui si collega, in modo preminente, l'illecito fenomeno della contraffazione delle opere d'arte. In tale ambito, proprio in considerazione dell'interdipendenza delle due realtà, ovvero quella lecita e quella illecita, e della pervasività di quest'ultima, il Comando TPC ha assunto, nel tempo, un assetto ordinativo particolarmente ramificato, garantendo la presenza di militari specializzati nello specifico settore quasi in ogni regione geografica del Paese. La dimensione del fenomeno, infatti, impone misure di controllo sul territorio che riguardano sia verifiche sul posto presso esercizi di settore (gallerie d'arte, restauratori, negozi antiquariali), ma soprattutto accertamenti sugli *e-commerce*. Se per un verso gli esercizi fisici stanziati sul territorio appaiono più facilmente gestibili, per altro verso le vendite *on-line* rappresentano, probabilmente, la vera emergenza. Proprio quest'ultima tendenza, in linea con il nostro tempo, rappresenta una realtà in cui "criminali specializzati", orbitanti nel mondo dell'arte, sfruttando le innumerevoli potenzialità di anonimato che la rete offre, generano un rilevante volume d'affari. Su questo punto si è via via concentrata l'attenzione del Comando Carabinieri TPC che effettua verifiche sui siti *web* dedicati, al fine di rintracciare opere d'arte *sospette* che vengono poi verificate attraverso gli esperti di riferimento.

Un discorso a parte deve essere fatto per gli scavi clandestini. Infatti, sebbene anche i reperti archeologici sono oggetto di furto e quindi anche per questi vale quanto fin qui esposto, il vero mercato illegale dei beni archeologici risponde ad altre logiche criminali, ossia quella della "archeomafia". L'archeomafia è un'organizzazione di tipo piramidale, che si basa sulla manovalanza costituita da tombaroli o autori di furti, i quali hanno il compito primario di trafugare i reperti attraverso scavi clandestini o furti e poi, a seconda dell'importanza del bene sottratto, di cederli ai mediatori (primo livello). A loro volta costoro li rivendono ai ricettatori (secondo livello), sino a raggiungere i trafficanti di livello internazionale per la commercializzazione sul mercato estero ove i reperti raggiungono quotazioni elevatissime, impensabili per il mercato interno. I personaggi al vertice della piramide costituiscono uno snodo fondamentale dell'organizzazione criminale in quanto possiedono notevoli capacità logistiche. I beni, infatti, devono essere esportati segretamente e immagazzinati temporaneamente in depositi di altri Paesi (in genere nei cosiddetti "paradisi fiscali" europei). In questo frangente le opere devono essere restaurate da esperti compiacenti che le corredano altresì di perizie e documentazioni false. In sostanza il reperto archeologico, attraverso un complesso meccanismo di riciclaggio, rivestito di una patina artefatta di legalità, viene commercializzato, mediante antiquari, gallerie d'arte e case d'asta o venduto direttamente ai grandi musei stranieri.

Quindi, il bene scavato in Italia, del quale a differenza di quelli trafugati non esiste alcuna evidenza, emerge improvvisamente nel mercato legale o viene esposto in un famoso museo all'estero e, sebbene sia possibile in genere identificarne l'origine tramite una consulenza archeologica, per ottenerne il sequestro e poi la confisca per via giudiziaria, occorre ricavare una prova della sua provenienza. È stato grazie alle complesse e articolate operazioni di polizia giudiziaria che il Comando TPC ha svolto negli anni, che si è riusciti ad individuare i più importanti trafficanti di beni culturali a livello mondiale, recuperando migliaia di reperti di inestimabile valore, e a sequestrare e confiscare gli archivi fotografici e documentali che venivano utilizzati per vendere nel mercato clandestino i beni culturali scavati illegalmente. Questa documentazione da una parte consente di dimostrare che il bene archeologico è stato illegalmente scavato in Italia, e quindi di ottenere la relativa confisca del reperto localizzato all'estero, dall'altra, quando il contenzioso ne ostacola il rientro per via giudiziaria a causa del contenzioso, costituisce un formidabile strumento per l'azione diplomatica.

In conclusione, la complessità del settore, caratterizzato da una tipologia

di criminalità del tutto autonoma e da peculiari dinamiche di mercato, richiede l'applicazione di misure di controllo idonee.

Le attività di prevenzione e controllo del territorio, dalle aree sensibili agli esercizi connessi alla vendita dei beni culturali, devono essere affiancate dal monitoraggio della rete, armonizzando le tecniche tradizionali con i più avanzati strumenti tecnologici.

I beni culturali trafugati o scavati clandestinamente vengono inizialmente commercializzati nel mercato illegale e, con un arco di tempo molto variabile, riemergono nei vari canali di quello legale, opportunamente riciclati o proposti da un venditore che in alcuni casi non ha consapevolezza della loro provenienza delittuosa. Le misure di controllo sopra descritte, se opportunamente ottimizzate, consentono di recuperare il bene culturale o, nel caso sia stato esportato, di ottenerne la confisca che, qualora non finalizzata, può comunque costituire un grimaldello per la richiesta di restituzione per via diplomatica. Grazie alle attività sopra descritte il Comando TPC nei suoi 56 anni di attività ha recuperato più di 3 milioni di beni culturali e sequestrato circa 1,3 milioni di opere d'arte contraffatte.

Salvatore Rapicavoli*

Il ruolo delle Banche Dati, della tecnologia informatica, dell'intelligenza artificiale

Nel panorama contemporaneo, caratterizzato da una crescente interconnessione globale, le tecnologie informatiche non costituiscono soltanto strumenti di supporto, ma veri e propri catalizzatori di trasformazione sociale e istituzionale. In ambito culturale, tale fenomeno si intreccia con le responsabilità legate alla protezione di un patrimonio che appartiene all'umanità intera.

In ogni settore dell'attività umana, sia esso di natura lavorativa, produttiva o strettamente industriale, la tecnologia – e in modo particolare quella riconducibile al vasto ambito dell'Information Technology – ha costantemente assunto un ruolo di primaria importanza. Essa, infatti, si è configurata come elemento imprescindibile di supporto e di potenziamento dei processi interni, i quali, nel corso del tempo, hanno conosciuto un'evoluzione progressiva, caratterizzata da un continuo consolidamento, da una costante ottimizzazione e da un perfezionamento graduale, sempre in funzione delle esperienze via via acquisite. Tale dinamica, che interessa indistintamente i diversi comparti della società contemporanea, non ha risparmiato neppure il settore della tutela e della salvaguardia del patrimonio culturale. Anche in questo ambito, infatti, si è resa necessaria un'attenta e puntuale opera di adeguamento, al fine di mantenere il passo con l'offerta tecnologica, in perenne trasformazione, e di sfruttare in modo mirato e consapevole tutti gli strumenti che le innovazioni mettono a disposizione.

Quando, il 3 maggio del 1969, venne istituito il Nucleo Carabinieri Tutela Patrimonio Artistico, non esistevano ancora tecnologie in grado di fornire un supporto concreto all'azione quotidiana dei militari, impegnati nella difesa e nella protezione del patrimonio culturale. All'epoca, l'unico mezzo di memorizzazione disponibile era la carta, la quale rappresentava il solo supporto fisico cui affidare la conservazione delle informazioni descrittive e fotografiche relative agli oggetti sottratti illecitamente. Tale sistema, inevitabilmente, si rivelava poco efficiente: la consultazione e la ricerca dei dati risultavano infatti lente, macchinose e complesse. Allo stesso modo, le attività investigative potevano essere condotte unicamente in presenza, me-

* Maggiore, Comandante Sezione Elaborazione Dati Carabinieri TPC.

diante controlli diretti, sopralluoghi presso mostre ed esposizioni, verifiche in occasione di fiere di settore o, ancora, attraverso un'attenta analisi dei cataloghi d'arte e del materiale a stampa disponibile.

Con l'introduzione dei primi calcolatori elettronici, si avviò gradualmente un processo di digitalizzazione del patrimonio informativo a disposizione del Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale (TPC). Inizialmente tale processo interessò unicamente i dati di natura testuale, ma fu solo a partire dagli anni Novanta, con la diffusione su larga scala delle tecnologie informatiche e con l'affermarsi della rivoluzione digitale, che si assistette a un salto qualitativo significativo. In quel periodo, infatti, cominciarono a proliferare strumenti multimediali e applicativi informatici sempre più evoluti, che si rivelarono fondamentali nel supportare l'attività operativa del Comando TPC. La possibilità di dematerializzare l'enorme mole di informazioni raccolte, comprendenti dati testuali e documentazione fotografica, rese possibile una catalogazione più ordinata, una rapida indicizzazione e, soprattutto, una consultazione immediata e funzionale dei contenuti.

È in questo quadro che si collocano la creazione e lo sviluppo della "Banca Dati dei beni culturali illecitamente sottratti" e del sistema informativo denominato "Leonardo", che, costruito attorno e per l'interazione con la Banca Dati, è lo strumento digitale cardine per la gestione e la memorizzazione di tutte le attività del Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale.

All'interno di tali strumenti, oggi, risultano censiti milioni di beni, conferendo loro il valore di archivi unici nel loro genere, sia per la quantità e la varietà dei dati gestiti, sia per l'ampiezza delle funzioni operative disponibili. Tali sistemi informatici, nati dall'incontro tra l'esperienza maturata dagli operatori del Comando e le più avanzate soluzioni tecnologiche, rappresentano un esempio di eccellenza sotto il profilo della progettazione. Essi si distinguono, infatti, per la flessibilità, per la capacità di adattamento a contesti differenti e per l'efficacia operativa, configurandosi come strumenti di sostegno insostituibili per tutte le attività di prevenzione e repressione poste in essere dal TPC.

Nonostante la diffusione capillare dei computer e l'ampia digitalizzazione dei dati avessero reso più accessibile e condivisibile l'informazione, fu soltanto con l'avvento di Internet che si determinò una vera e propria rivoluzione metodologica nelle pratiche di lavoro e di ricerca. Il progressivo diffondersi della rete portò operatori culturali, galleristi, case d'asta, antiquari e musei – ma anche privati collezionisti – a comprendere l'importanza strategica di possedere una propria 'vetrina digitale'. In un contesto carat-

terizzato dalla globalizzazione dei mercati, la presenza *online* divenne una condizione imprescindibile per non essere esclusi da circuiti commerciali sempre più interconnessi e dinamici. Il cliente, infatti, non si limita più a osservare dal vivo l'opera d'arte prima di procedere all'acquisto, ma spesso si affida alle immagini e alle descrizioni reperibili in rete.

Parallelamente, l'investigatore del TPC si è progressivamente trasformato in una figura altamente specializzata nell'utilizzo delle risorse informatiche e telematiche. In un'epoca dominata dalla connessione globale e dalla diffusione massiva dell'informazione, il personale del Comando ha affinato competenze di navigazione, analisi e monitoraggio delle diverse fonti disponibili sul *web*, al fine di individuare opere trafugate o esportate in modo illecito. L'attività investigativa, tradizionalmente svolta attraverso sopralluoghi e controlli in presenza, si è dunque arricchita di nuove prospettive, assumendo una dimensione più ampia e articolata, nella quale le piattaforme digitali svolgono un ruolo cruciale.

Tuttavia, la rapida diffusione e l'evoluzione dei mezzi tecnologici non hanno inciso esclusivamente in senso positivo. Accanto a un miglioramento degli strumenti di contrasto, si è registrato un parallelo sviluppo di nuove e sempre più sofisticate forme di criminalità. Queste ultime sfruttano le potenzialità di piattaforme informatiche avanzate, capaci di raccogliere e organizzare grandi quantità di dati eterogenei, oltrepassando i limiti imposti dai confini geografici e operando frequentemente in forma anonima. Tale anonimato, unito alla possibilità di mascherare o criptare le informazioni, rende estremamente complesso il lavoro di contrasto delle forze dell'ordine.

Il traffico illecito di beni culturali, inoltre, tende sempre più ad assumere una dimensione transnazionale. Le opere d'arte e i reperti saccheggiati in un determinato Paese vengono spesso immessi nei circuiti internazionali, dove sono rivenduti con false attestazioni di provenienza, prima di giungere a destinazioni finali difficilmente rintracciabili. Tali dinamiche, per la loro natura, implicano l'esistenza di strutture criminali organizzate, dotate di reti operative e logistiche di ampio respiro.

Se da un lato il Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale rappresenta un esempio di eccellenza nazionale, dall'altro la sua esperienza si inserisce in un contesto normativo e operativo più ampio, segnato da convenzioni, protocolli e pratiche condivise. Le convenzioni UNESCO del 1970 e del 1972, unitamente alle successive raccomandazioni, hanno stabilito principi cardine per il contrasto al traffico illecito e la salvaguardia del patrimonio culturale, definendo un quadro giuridico che ancora oggi costituisce il riferimento principale per gli Stati membri. Analogamente, le

RED List dell'ICOM (International Council of Museums) svolgono un ruolo fondamentale nell'individuare le categorie di beni maggiormente esposte al rischio di furto e traffico illecito.

Il ricorso crescente ai canali telematici, utilizzati per il commercio illecito o per l'esportazione illegale di beni sospetti, impone dunque alle istituzioni preposte alla tutela del patrimonio culturale un costante aggiornamento tecnologico. È infatti indispensabile disporre di strumenti informatici sempre più perfezionati e performanti, capaci di incrementare in modo considerevole il numero e l'efficacia dei controlli, anche attraverso procedure automatizzate di ricerca e di analisi dei contenuti.

Proprio nell'ottica di rispondere a queste nuove sfide, è stata avviata, a partire dal 2020, la progettazione di una piattaforma innovativa finalizzata alla ricerca e all'individuazione automatica di opere trafugate. Tale progetto ha condotto, nel novembre del 2023, alla piena operatività di uno strumento all'avanguardia nella lotta contro il traffico illecito di beni culturali. Esso rappresenta il frutto più maturo dell'evoluzione tecnologica e integra soluzioni informatiche allo stato dell'arte, capaci non solo di ottimizzare i processi funzionali e organizzativi del Comando Carabinieri TPC, ma anche di rendere più efficiente l'attività di monitoraggio e di ispezione dei canali attraverso i quali le opere sottratte vengono immesse sul mercato.

S.W.O.A.D.S. (Stolen Works of Art Detection System – Progetto 114.5.1 finanziato da ISF 2014-2020) costituisce quindi il risultato di un ampliamento e di una rielaborazione delle metodologie precedentemente adottate dal TPC. Essa raccoglie dati testuali e immagini reperite sul *web*, successivamente sottoposte a sofisticati processi di riconoscimento e confronto mediante algoritmi di *AI*. Il sistema integra, inoltre, un motore di ricerca semantica che consente di individuare connessioni e corrispondenze con le informazioni già archiviate nella "Banca dati dei beni culturali illecitamente sottratti".

Grazie a tali funzionalità, SWOADS è in grado di raccogliere e analizzare, a livello nazionale, dati provenienti da fonti estremamente eterogenee: siti di case d'asta e piattaforme di *e-commerce*, *social media*, *dark web*, nonché informazioni fornite dagli operatori delle Forze di Polizia nel corso delle attività operative, che le inviano a SWOADS tramite un'applicazione mobile dedicata, installata sui dispositivi mobili in dotazione ai militari. Un processo, questo, che in passato richiedeva interventi manuali da parte di personale specializzato e che oggi, invece, viene automatizzato, garantendo un sensibile risparmio di tempo e un netto incremento dell'efficacia investigativa.

Il funzionamento della piattaforma si articola in tre fasi:

1. raccolta automatica di dati testuali e delle immagini, dal *web*, dai *social*

media, dal *dark web* o raccolte da parte degli operatori delle Forze di Polizia durante l'attività operativa. In questa fase, che avviene a valle dell'impostazione di *job* su specifici target – ovvero delle attività che l'operatore chiede al sistema di compiere su fonti aperte selezionate, secondo una schedulazione temporale ben definita –, l'AI viene applicata durante il *web scraping*, per simulare il comportamento umano nella navigazione delle pagine *web* o nel monitoraggio dei *post* sui *social network*, cercando di adattarsi a diversi tipi di siti *web* o strutture dati. La necessità di ottimizzare i processi di raccolta delle informazioni dei siti *web* da analizzare ha portato allo sviluppo di due parametri di configurazione dei *job*: la possibilità di esplorare i *link* presenti nella pagina target – analizzando anche le pagine che si aprono a partire da quella principale – e quella di non rielaborare le informazioni già raccolte nel corso di iterazioni precedenti degli stessi *job*.

2. riorganizzazione e normalizzazione delle informazioni raccolte, rendendole idonee ad essere analizzate con strumenti evoluti basati sull'uso di AI, per la comparazione automatica delle immagini e per la ricerca evoluta dei contenuti testuali e descrittivi, al fine di identificare possibili corrispondenze con i dati contenuti nei *data asset* di riferimento ("Banca dati dei beni culturali illecitamente sottratti", gestita dal TPC).
3. elencazione e presentazione dei possibili riscontri positivi al fine di permettere all'operatore di effettuarne la validazione (positivo reale) o il rigetto (falso positivo). In quest'ultimo caso, SWOADS terrà conto del *feedback* negativo, in modo da imparare e non riproporre più la stessa falsa corrispondenza.

Dal punto di vista metodologico, l'uso dell'AI nella comparazione visiva e semantica apre scenari inediti: non si tratta più soltanto di potenziare le capacità investigative tradizionali, ma di creare sistemi capaci di apprendere e migliorare progressivamente. Questo approccio richiama le più avanzate teorie di *machine learning*, applicate a un campo – quello del patrimonio culturale – che fino a pochi decenni fa sembrava lontano dalle dinamiche tecnologiche.

L'efficacia di SWOADS è già stata ampiamente dimostrata, permettendo il recupero di numerosi beni culturali, in Italia e all'estero, ed il successo della piattaforma ha spinto all'avvio del progetto SWOADS2 (Prog. 23.1.DA.ISF 2021-2027), un'evoluzione concepita per potenziare ulteriormente le prestazioni del sistema e per introdurre nuove funzionalità basate su AI. Tra queste vi sono:

– il riconoscimento automatico dei beni appartenenti alle *RED list* di ICOM (International Council of Museums), dei reperti provenienti da scavo clandestino e degli oggetti contraffatti;

– l'analisi e il riconoscimento di oggetti tridimensionali, attraverso processi di pseudo-scansione;
– il riconoscimento sul mercato dei reperti archeologici scavati clandestinamente;
– l'individuazione di opere contraffatte;
– scansione di video per localizzare il patrimonio culturale all'interno dei fotogrammi.

SWOADS2, dunque, non si limita a consolidare le potenzialità già espresse, ma apre a scenari inediti, nei quali l'AI generativa potrebbe essere impiegata per ricostruire immagini di beni culturali trafugati privi di documentazione fotografica, come spesso accadeva nei decenni passati, qualora i proprietari dei beni trafugati non fossero in possesso di documentazione fotografica, da portare in sede di denuncia.

La prospettiva di utilizzare l'AI generativa per ricostruire immagini di reperti privi di documentazione fotografica rappresenta un salto concettuale significativo, che si colloca all'incrocio tra ricerca storica, tutela legale e innovazione digitale.

Il processo di addestramento dell'AI si basa sull'utilizzo di ampi *dataset*, provenienti sia dall'esperienza storica del Comando TPC (e quindi memorizzati nel patrimonio informativo di Leonardo TPC) che da collezioni esterne (es. ICOM, Laboratorio del Falso dell'Università Roma Tre, etc.), garantendo un apprendimento progressivo e un affinamento costante delle capacità di riconoscimento di beni culturali, da verificare per svariati motivi (non solo l'eventuale provenienza da furto). Il sistema può quindi operare analogamente a quanto potrebbe fare un operatore umano, esperto di archeologia, falsificazione o esportazione illecita di beni da Paesi in crisi, migliorando le proprie prestazioni nel tempo attraverso un processo iterativo. Questo *training* richiede l'uso di algoritmi per minimizzare gli errori e generalizzare nuovi dati e può coinvolgere diverse tecniche come l'apprendimento supervisionato.

L'esperienza italiana con la banca dati dei beni culturali illecitamente sottratti, con il sistema Leonardo e con SWOADS si inserisce in una rete più ampia di strumenti internazionali, che include, ad esempio, le piattaforme INTERPOL dedicate al traffico di beni culturali e i progetti europei di cooperazione transfrontaliera. Tali iniziative mostrano come l'efficacia delle azioni di tutela non possa limitarsi al singolo Stato, ma debba fondarsi su una costante collaborazione multilaterale, capace di armonizzare metodologie e di facilitare lo scambio di informazioni. In questo senso, SWOADS e la sua futura evoluzione SWOADS2 rappresentano un contributo originale, che arricchisce il panorama internazionale introducendo tecno-

logie di AI applicate su larga scala alla lotta contro il traffico illecito.

SWOADS, pur interagendo e lavorando in simbiosi con gli altri sistemi informatici del TPC e interconnesso con la "Banca dati dei beni culturali illecitamente sottratti", è stato sviluppato come entità separata e autoconsistente, tale da poter così essere replicato e riutilizzato in vista di ulteriori e successivi progetti che mirino a condividere questo strumento attraverso l'installazione di istanze o "celle" su base nazionale, in altri Paesi, per la creazione di un'intera rete SWOADS interconnessa e scalabile.

È proprio in tale ottica che va inquadrata la progettualità dedicata allo sviluppo di strumenti che favoriscano la costituzione di una rete internazionale – SWOADSnet (Prog. 6.1.CA.ISF 2021-2027) – capace di superare i limiti imposti dalla frammentazione delle banche dati nazionali. Grazie a questa rete, si rende possibile condividere in tempo reale dati, metodi e strumenti, rendendo effettiva una cooperazione transnazionale senza precedenti nella lotta al traffico illecito di beni culturali.

Con l'installazione di SWOADS presso le forze di polizia specializzate estere sarà infatti possibile creare una rete SWOADS tra i diversi nodi della rete, tale da consentire l'esame di immagini e dati di beni sospetti, sia localmente sia sulle altre banche dati connesse ai diversi nodi SWOADS, attraverso uno scambio informativo sicuro, raggiungendo quindi, come risultato, quello di poter controllare il bene localizzato nell'ambito di attività operative, su tutte le banche dati, al pari di come se venisse controllato virtualmente su un'unica banca dati mondiale dei beni culturali illecitamente sottratti. Tali controlli, simultanei e coordinati su scala globale, rappresenterebbero un passo decisivo verso la protezione del patrimonio culturale universale

Tra gli strumenti sviluppati all'interno di SWOADSnet è presente, inoltre, un contenitore dedicato alla distribuzione, uno *Store*, per mettere a disposizione di tutte le celle, non solo informazioni da verificare, ma anche metodi di *crawling*, per la raccolta sul *web*, ed aggiornamenti per il sistema.

L'innovazione tecnologica, applicata alla tutela dei beni culturali, non è dunque un fine in sé, ma uno strumento per rafforzare la capacità di intervento a tutela di un bene comune che travalica i confini nazionali. È un processo inarrestabile e in continua evoluzione: dalla semplice conservazione cartacea dei dati si è giunti alla digitalizzazione, alla strutturazione avanzata delle informazioni e, infine, all'integrazione dell'AI.

In questa prospettiva, SWOADS e i suoi sviluppi futuri, così come altre progettualità analoghe che seguiranno, non costituiscono soltanto un progresso tecnologico, ma anche un contributo significativo al dibattito globale sulla difesa dei beni culturali. Non si conoscono le nuove frontiere tecno-

logiche verso le quali ci si sta dirigendo: l'unica certezza è che, così come oggi possiamo sfruttare tecnologie un tempo inimmaginabili, in un prossimo futuro utilizzeremo quelle che oggi non possiamo ancora immaginare ma che sicuramente saranno un ulteriore, importante passo per il raggiungimento degli obiettivi che tutto il comparto si pone per la salvaguardia del patrimonio culturale, rendendo sempre più efficace l'impegno delle istituzioni e degli organismi internazionali nella salvaguardia di un patrimonio che appartiene all'intera umanità.

Diego Polio*

La sicurezza delle persone e delle opere nei musei

Introduzione e contesto culturale

Quella della sicurezza museale è una tematica particolarmente complessa. La difficoltà risiede nelle due esigenze che deve assolvere il museo nell'esporre i beni culturali che custodisce, vale a dire proteggere il bene e, allo stesso tempo, renderlo fruibile ai visitatori. Due dimensioni apparentemente opposte, ma che, in verità, devono trovare forzata convivenza e che rendono la materia complicata, ma anche stimolante per quei soggetti che sono chiamati a contribuire alla sicurezza di un museo: Carabinieri, Vigili del Fuoco, Protezione Civile, Associazioni di Volontariato, oltre, ovviamente, al personale stabile del museo ed ai funzionari del Ministero della Cultura.

L'orientamento di chi scrive è ovviamente maggiormente mirato alla prevenzione ed alla lotta alle offese al patrimonio che possono provenire dall'uomo, come furti, incendi, danneggiamenti, attentati, ma la dimensione è molto più ampia, coinvolge molteplici attori e richiede un approccio integrato, laddove tutti gli aspetti della sicurezza vanno ad interagire in una sinergia difficile ma necessaria.

E non si può prescindere dall'includere il visitatore nella folta schiera di coloro che sono interessati dalla protezione del bene custodito in un museo. La sensibilizzazione di chi si reca a visitare una struttura museale è un passaggio obbligato: creare un'educazione al rispetto che si opponga all'imperante mera ricerca di visibilità sui *social network*, che porta l'utente a recarsi in luoghi di cultura solo per mostrarsi agli "amici" virtuali e poter dire "ci sono stato". Un'idea distorta di come si deve usufruire della storia, dell'arte e del patrimonio culturale di una Nazione, che ha portato alle ben note problematiche di "*overtourism*" che stiamo vivendo negli ultimi anni, soprattutto in un Paese come il nostro che, non a caso, è stato definito "superpotenza culturale". La gestione di flussi considerevoli di turisti che si affannano a fotografarsi mentre fingono di osservare (senza vedere) le bellezze italiane ha portato a rivedere le "regole di ingaggio" soprattutto nelle attrazioni maggiori delle grandi città d'arte, con l'ormai imprescindibile prenotazione per poter accedere e l'incremento di tutte le misure necessarie

* Tenente Colonnello, Comandante Gruppo Roma Carabinieri TPC.

almeno a contenere i danni, se non ad eliminarli del tutto.

Alla ormai troppo diffusa "maleducazione culturale" dei turisti, si affiancano le problematiche relative a quei gruppi che vedono nell'imbrattamento di monumenti l'arma attraverso cui portare avanti le proprie campagne ideologiche. È per tentare di arginare questo pericoloso scempio che si è ricorsi ad un inasprimento delle sanzioni di tipo amministrativo in materia di distruzione, dispersione, deterioramento, deturpamento, imbrattamento e uso illecito di beni culturali o paesaggistici, mediante la legge 6/2024 che ha reso seriamente controproducente ricorrere a simili espedienti per ottenere visibilità.

Quella che segue è una breve disamina dei punti nodali che attengono alla sicurezza di un museo, una sintesi estrema di quella che, come detto, è in realtà una materia complessa, sfaccettata e che coinvolge una pletora di attori diversi.

L'approccio integrato alla sicurezza dei musei

La normativa italiana, già nel 2001 con il decreto sugli standard di funzionamento dei musei (Ambito V), ha introdotto la necessità di superare approcci esclusivamente prescrittivi o tecnici: la sicurezza deve infatti adattarsi flessibilmente alla realtà specifica di ciascun museo. L'analisi del rischio, che riguarda sia i beni sia le persone (visitatori, personale, operatori), è il fulcro di ogni strategia.

Questo approccio "su misura" prevede:

– analisi dettagliata di ogni struttura, delle tipologie collezionate, del contesto ambientale e urbano, delle vulnerabilità architettoniche e logistiche;
– previsione di misure preventive, protettive e organizzative, sia attive (impianti di allarme, videosorveglianza) che passive (porte blindate, teche, recinzioni);
– continui aggiornamenti tecnologici e normativi, con adattamento dei protocolli di sicurezza alle evoluzioni del contesto locale e nazionale.

La sicurezza museale impone quindi non solo conformità alle norme vigenti, ma anche una strategia gestionale adattiva, in grado di minimizzare il rischio residuo pur garantendo accessibilità, fruizione e conservazione del patrimonio.

Analisi del rischio e valutazione dei pericoli

L'analisi del rischio si articola in una serie di fasi metodologiche:

1. identificazione dei pericoli potenziali, interni (es. errori umani, sabotaggi, negligenze) ed esterni (furti, atti terroristici, calamità);

2. individuazione delle vulnerabilità del museo: qualità dei sistemi costruttivi, dotazione tecnologica, accessibilità, presenza di aree poco sorvegliate o di oggetti particolarmente delicati o appetibili per il mercato illecito;
3. valutazione dell'esposizione: numero e flusso di visitatori, attività temporanee (es. mostre, eventi), movimentazione delle opere;
4. valutazione qualitativa e quantitativa del rischio e definizione delle soglie di accettabilità.

Al termine di questa fase, si procede con la stesura delle strategie di mitigazione: rafforzamento delle barriere fisiche, intensificazione della vigilanza, introduzione di sistemi "intelligenti" di controllo, aggiornamento delle procedure ed esercitazioni periodiche. L'obiettivo è ridurre il più possibile l'incidenza degli eventi negativi e predisporre protocolli reattivi chiari per tutte le emergenze.

Organizzazione interna e suddivisione dei compiti

La sicurezza museale richiede una precisa definizione di responsabilità e una struttura organizzativa efficiente:
– il direttore del museo è il responsabile giuridico ed operativo della sicurezza;
– i responsabili di settore (logistica, conservazione, didattica) devono collaborare attivamente, aggiornando inventari e curando la formazione del rispettivo personale;
– il personale di custodia rappresenta la prima linea nella sorveglianza, sia fisica sia tecnica (gestione sale, controllo accessi, monitoraggio dei comportamenti sospetti);
– è essenziale la presenza di manuali operativi, piani di evacuazione, check-list di sicurezza e la piena conoscenza delle procedure da parte di tutte le figure coinvolte.

Fondamentale è il coordinamento con enti esterni: forze dell'ordine, vigili del fuoco, associazioni di volontariato e Protezione Civile, chiamati a operare congiuntamente nei casi di emergenza o durante eventi di particolare criticità (grandi esposizioni, restauri).

Sistemi tecnologici e innovazione

La componente tecnologica rappresenta la spina dorsale dei moderni sistemi di sicurezza museale:
– impianti di videosorveglianza a copertura totale, collegati a centri di controllo, con video analisi comportamentale, allarmi antintrusione, sistemi volumetrici ed infrarossi;
– sistemi di controllo accessi alle sale e alle aree riservate, con badge elet-

tronici, serrature codificate, registrazione dei movimenti sospetti;
– sensori su teche e opere, dispositivi RFID, barriere antintrusione, controllo separato delle uscite di sicurezza.

L'adozione della banca dati informatizzata delle opere d'arte rubate gestita dall'Arma dei Carabinieri consente rapidità nelle verifiche e nel recupero, nonché collaborazione internazionale con Interpol e polizie estere. Strumenti come la App iTPC consentono di segnalare in tempo reale furti o presenze sospette e di facilitare l'identificazione e le indagini.

Procedure operative e gestione delle emergenze

L'efficacia del sistema di sicurezza dipende dall'elaborazione di piani operativi, periodicamente verificati e aggiornati:
– il Piano di Sicurezza ed Emergenza deve contemplare i possibili scenari: furti, rapine, atti terroristici, sabotaggi, incendi, alluvioni;
– ogni evento deve avere procedure codificate: lanciare l'allarme, mettere in sicurezza i visitatori, segnalare i movimenti, isolare e preservare le scene del reato o gli oggetti compromessi;
– devono essere predisposte esercitazioni periodiche, audit interni ed esterni, formazione continua su comportamenti, uso delle tecnologie e procedure di evacuazione.

L'esperienza mostra che una gestione preventiva ed efficiente limita i danni, aumenta la percezione del rischio e la reattività del personale, sia nel caso di incidenti di origine dolosa che accidentale. Inoltre, la collaborazione coordinata con le forze dell'ordine e i servizi di soccorso è un elemento imprescindibile.

Protezione fisica delle opere e dei visitatori

Un altro aspetto centrale riguarda la protezione fisica delle collezioni e dei fruitori:
a) spazi espositivi: le sale devono essere progettate per limitare la possibilità di furti, danneggiamenti e atti vandalici; le opere di grande valore vanno collocate in teche sicure, dotate di allarmi e sensori antimanomissione;
b) depositi e archivi: sono le aree più vulnerabili e devono essere dotate di dispositivi di chiusura avanzata, sistemi di tracciamento delle movimentazioni, procedure rigidamente regolamentate di accesso;
c) vie d'uscita e percorsi di evacuazione: devono essere sempre liberi, indicati e controllati sia per la sicurezza delle persone sia per evitare esfiltrazioni non autorizzate di oggetti.

Il pubblico deve essere informato delle regole di comportamento; opportune campagne di comunicazione aumentano la collaborazione e ren-

dono il visitatore parte attiva della protezione del museo.

Monitoraggio continuo e revisione delle strategie

La sicurezza museale è un processo evolutivo. Il rischio cambia con l'evoluzione sociale, criminale e tecnologica, dunque sono indispensabili:
– monitoraggio costante dei sistemi e dei protocolli (test funzionali, verifica delle telecamere, simulazioni di allarme);
– aggiornamento regolare del personale tramite formazione, *newsletter* interne, sessioni pratiche con le forze dell'ordine;
– revisione annuale dei piani di sicurezza sulla base dei rapporti di rischio, di tentativi di effrazione, di incidenti accaduti a livello nazionale o internazionale.

La collaborazione interistituzionale viene rafforzata da tavoli permanenti tra musei (anche a livello europeo), forze dell'ordine specializzate e centri di ricerca, per condividere *best practice*, casi studio, nuove tecnologie e soluzioni normative comuni.

Statistiche e incidenza dei furti nei musei

Negli ultimi dieci anni, il tema dei furti d'arte in Italia ha assunto una rilevanza particolare anche grazie alla pubblicazione periodica di rapporti ufficiali da parte dei Carabinieri TPC. Ogni anno avvengono circa 600 furti di opere d'arte, ma soltanto una piccola parte di questi colpisce direttamente musei e sedi pubbliche, grazie all'introduzione di sistemi di sicurezza più avanzati e pratiche di vigilanza sempre più rigorose. La maggioranza dei colpi riguarda chiese (circa il 44%) e collezioni private (oltre il 40%), mentre quelli nei musei si attestano al 16% sul totale. Le regioni maggiormente colpite sono Lazio e Lombardia, seguite da Campania, Toscana ed Emilia-Romagna. Il progressivo investimento in tecnologie di sorveglianza sta contribuendo alla diminuzione di casi.

Metodologie di prevenzione e difesa integrata

Il modello di sicurezza museale che qui si propone è basato su un'analisi del rischio strutturata in fasi:
– raccolta dei dati (pericoli, vulnerabilità, fattori di esposizione);
– valutazione qualitativa e quantitativa del rischio;
– progettazione di strategie preventive, compensative e organizzative;
– protocollo per la gestione delle emergenze e gli interventi correttivi.

Grazie a questo approccio, ogni museo può personalizzare la propria difesa in funzione delle specificità architettoniche, della tipologia di collezioni, della quantità e diversità dei visitatori. Un buon progetto di sicurezza

integra misure fisiche con procedure operative ben codificate:
1) la creazione di circuiti di controllo, accessi protetti e tracciabili;
2) il continuo aggiornamento degli inventari e la catalogazione elettronica delle opere esposte e conservate;
3) la gestione delle chiavi in modo centralizzato e sicuro.

Fondamentale è anche la collaborazione esterna: la sorveglianza effettiva prevede il coinvolgimento di forze dell'ordine, addetti di sicurezza specializzati, protocolli con la Protezione Civile e un attivo supporto da associazioni di volontari. La funzione di *intelligence* interna monitora costantemente il territorio circostante, individuando tempestivamente nuovi rischi e anomalie ambientali.

Soluzioni tecniche e tecnologie innovative

Le tecnologie di monitoraggio hanno compiuto progressi rilevanti:
– sistemi di videosorveglianza digitale e analisi video attiva, con capacità di riconoscere comportamenti sospetti e notificare in tempo reale agli operatori di sicurezza;
– sensori volumetrici, infrarossi e sistemi anti-intrusione automatizzati che coprono tutti i punti di accesso e le sale espositive;
– sistemi RFID e *barcode* per la localizzazione degli oggetti, utili sia per la prevenzione del taccheggio che per la gestione delle movimentazioni interne.

Sul fronte digitale, la banca dati del Comando Carabinieri TPC censisce oltre 1,3 milioni di beni rubati ed è in fase di costante aggiornamento, con uno sviluppo di un'intelligenza artificiale capace di perlustrare il *web* (cataloghi d'aste, *marketplace online*, *social media*) alla ricerca di oggetti corrispondenti.

Organizzazione della sicurezza e formazione

La sicurezza museale non si limita ai dispositivi meccanici: la struttura organizzativa è il vero baluardo contro il rischio. Il personale deve essere formato con corsi dedicati a procedure di identificazione dei rischi, gestione delle emergenze, tecniche di sorveglianza preventiva e reazione agli eventi criminosi.

È importante eseguire simulazioni periodiche, audit esterni e revisione dei piani di sicurezza. Sono raccomandate:
– sessioni formative periodiche con esercitazioni pratiche;
– aggiornamento del personale su nuovi strumenti tecnologici;
– coinvolgimento dei dipendenti nella redazione dei rapporti di intervento e nella verifica della conformità alle procedure normative e regolamentari.

Il ruolo del personale di custodia è centrale: non solo controlla i visitatori e l'integrità delle sale, ma ha il compito di segnalare comportamenti anomali e collaborare attivamente con le forze dell'ordine in caso di reato. Le procedure di apertura e chiusura dei locali e delle sale sono codificate e periodicamente revisionate per eliminare punti di debolezza.

Minacce emergenti e scenari futuri

La criminalità organizzata ha cambiato approccio, sfruttando le nuove vie digitali per trafficare beni culturali. La metamorfosi delle minacce impone reazioni sempre più flessibili e innovative: le tecniche di furto si evolvono, dal taccheggio al *cyber crime*, e aumentano i rischi di riciclaggio attraverso aste internazionali e collezioni private non censite. Per questo motivo, l'investimento sulle tecnologie digitali e sulla collaborazione interstatale è diventato il nuovo paradigma della sicurezza museale.

La formazione degli operatori, la creazione di reti di allerta internazionale e nazionale, la digitalizzazione degli inventari e la condivisione tempestiva delle informazioni rappresentano le sfide e gli obiettivi della sicurezza museale italiana nei prossimi anni. La crescita delle procedure automatizzate e l'integrazione dell'intelligenza artificiale nei processi di controllo e contrasto costituiscono la frontiera su cui lavorano i principali attori istituzionali.

Cultura della sicurezza e coinvolgimento sociale

La logica della sicurezza museale va oltre la mera difesa fisica: come detto in premessa, è necessaria una profonda diffusione della cultura della sicurezza tra operatori museali, visitatori e cittadini. È essenziale coinvolgere il pubblico, informarlo sulle regole di accesso e sui comportamenti corretti all'interno degli spazi culturali. Progetti didattici, campagne di sensibilizzazione e formazione capillare possono favorire una vigilanza collettiva, rendendo ogni fruitore parte attiva della prevenzione e tutela del patrimonio. La trasmissione responsabile del valore delle opere d'arte e la consapevolezza dell'identità culturale accrescono la resilienza del sistema museale, trasformando i musei da obiettivo passivo a soggetto attivo nella difesa dei beni nazionali.

Conclusioni

La protezione del patrimonio museale italiano richiede un approccio integrato tra competenze specialistiche, sensibilità culturale, tecnologia avanzata e coinvolgimento attivo della società civile. La costante revisione delle strategie, il coordinamento centrale, il monitoraggio scientifico e la

sinergia tra istituzioni consentono oggi di preservare e trasmettere alle generazioni future un patrimonio che costituisce la ricchezza e l'orgoglio della nazione.

Sitografia

https://www.journalchc.com/wp-content/uploads/2020/06/Sicurezza-anticrimine-nei-musei-1.pdf
https://dgspatrimonioculturale.beniculturali.it/wp-content/uploads/2020/08/Standard-di-sicurezza_-Ambito-V-Sicurezza-del-Museo-ITA.pdf
https://www.regione.toscana.it/documents/10180/23904/1236166039558_sicurezza.pdf/c7a92858-55f9-47b4-90b2-71118c05efd9
https://www.cnr.it/sites/default/files/public/media/attivita/editoria/9788880806103_Manuale%20accessibilita_verstampabile.pdf
https://www.fondazionescuolapatrimonio.it/wp-content/uploads/2023/07/Rapporto-finale_Sicurezza-del-patrimonio-culturale.pdf
https://museiliguria.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2024/08/Forte-Santa-Tecla-Criticita-e-Indicazioni.pdf
https://www.museoarcheologicoreggiocalabria.it/wp-content/uploads/2024/09/Piano-Eliminazione-Barriere-Architettoniche-MArRC.pdf
https://museiliguria.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2024/08/Villa-Rosa-Altare-Criticita-e-Indicazioni_compressed.pdf
https://pnrr.comune.empoli.fi.it/wp-content/uploads/sites/16/2024/08/peba_museo_vetro.pdf
https://www.muse.it/contrib/uploads/2023/12/Disciplinare-Servizi-MUSE-.pdf

Monica Satta*

Il Museo dell'Arte Salvata

Inaugurato nel 2022 e riaperto dopo un periodo di chiusura il 26 giugno 2025 con un nuovo allestimento, il Museo dell'Arte Salvata (Fig. 1) nasce dal progetto di realizzare un esempio virtuoso di istituzione museale innovativa, dedicata esclusivamente all'esposizione di opere d'arte recuperate dal Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale (TPC). Il concetto di museo viene reinterpretato per raccontare il recupero di preziosi beni trafugati dal territorio italiano e che fanno finalmente ritorno in patria. Il museo, ospitato nella prestigiosa Aula Ottagona delle Terme di Diocleziano, non si limita soltanto a esporre le opere ma le inserisce in un percorso di narrazione di complesse indagini investigative. L'iniziativa, nata dalla collaborazione tra il Ministero della Cultura e il Comando Carabinieri TPC, mira a sensibilizzare il pubblico sul contrasto al traffico illecito di beni culturali e alla promozione alla cultura della legalità.

Il traffico illecito di beni culturali è un fenomeno globale che depreda la storia di intere nazioni, alimenta sistemi criminali e danneggia l'identità culturale di un popolo. Le operazioni del Comando TPC, spesso di portata internazionale, si avvalgono della consolidata cooperazione di Forze di Polizia e Istituzioni giudiziarie del mondo per localizzare e recuperare i tesori trafugati.

In tale contesto il Museo dell'Arte Salvata offre lo spazio in cui i reperti archeologici, sottratti alle azioni delittuose del passato, vengono restituiti simbolicamente alla collettività prima di essere ricollocati definitivamente nei loro luoghi di appartenenza.

Tratto distintivo del museo è un allestimento in costante mutamento, ospitando le opere destinate a fare poi ritorno nel proprio territorio d'origine, rendendo l'esposizione una celebrazione dinamica di successi investigativi del Comando TPC. Questo concetto trasforma il museo da presenza statica a luogo di passaggio temporaneo per opere che sono testimonianza tangibile della storia e che, una volta recuperate, riempiono quel vuoto lasciato dalla loro sottrazione.

Il percorso museale è arricchito da pannelli esplicativi e proiezioni mul-

* Maresciallo Maggiore, Reparto Operativo Carabinieri TPC.



Fig. 1. Il Museo dell'Arte Salvata. Roma, Museo Nazionale Romano (Aula Ottagona delle Terme di Diocleziano).

timediali che illustrano le indagini dei Carabinieri TPC, narrando le diverse storie di restituzione dei beni anche di quelli consegnati spontaneamente da collezionisti che riconoscono l'importanza di riportare gli oggetti al loro legittimo contesto. Questa esperienza non è solo un momento di fruizione culturale, ma un'occasione di riflessione sul patrimonio come bene comune che appartiene all'umanità. La visita diventa un esercizio di responsabilità civica, un promemoria che il valore intrinseco della storia e della bellezza dell'arte supera il mero valore di mercato e che la tutela è un impegno condiviso.

Il Museo dell'Arte Salvata si pone nei confronti del visitatore non solo come luogo di memoria ma anche come faro nella costante lotta per la salvaguardia del patrimonio culturale, che commemora il passato ma ispira anche a un impegno positivo per il futuro.

Emeri Farinetti[*], Angela Paolini[**]

Paesaggio archeologico e legalità: la vulnerabilità dell'evidenza invisibile e diffusa

Il paesaggio come bene comune

Il paesaggio, inteso non solo come sfondo naturale ma come costruzione storico-culturale, rappresenta un patrimonio collettivo che riflette le stratificazioni diacroniche e in continuo dinamismo dell'interazione umana con l'ambiente[1]. Come sottolineato dalla Convenzione Europea del Paesaggio[2], esso è «una parte del territorio così come percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni».

Nella prassi quotidiana, tuttavia, il paesaggio viene spesso ridotto a semplice cornice visiva, trascurando il suo ruolo di testimone della storia di una comunità. Questo approccio riduttivo contribuisce alla sua progressiva erosione, tanto materiale quanto simbolica, favorendo processi di banalizzazione, consumo e perdita di senso, che innescano il degrado e rallentano la tutela.

Paesaggio di memoria e valori storico-culturali

Il paesaggio deve essere inteso come un tutto unitario, in continua trasformazione, e archeologicamente come l'oggetto a più alto livello di complessità, che racchiude in sé tutti gli altri oggetti della cultura materiale e le memorie che dei paesaggi del passato permangono nel paesaggio odierno. Recuperare la dimensione storica del lungo periodo – la storia del paesaggio insieme alle storie degli uomini, delle campagne e dei percorsi montani – appare fondamentale per trasformarlo in un vero e proprio museo olistico, oggetto di una salvaguardia integrata, materiale e immateriale[3].

In questa prospettiva, il paesaggio non è soltanto un contenitore fisico o uno scenario visivo, ma un costrutto culturale stratificato, sedimentato

[*] Dipartimento di Studi Umanistici, Università Roma Tre.

[**] Ministero della Cultura.

[1] Farinetti 2012.

[2] Convenzione Europea del Paesaggio, Firenze 2000.

[3] Volpe 2020; Farinetti 2021 (ultimo accesso 8 agosto 2025).

nel tempo attraverso pratiche, percezioni e trasformazioni operate dalle comunità umane. Parlare di paesaggio storico o di paesaggio di memoria significa dunque riconoscere nel territorio una dimensione narrativa e identitaria, fondata sull'interazione dinamica tra passato e presente attraverso le maglie della diacronia.

Uno degli strumenti più significativi in questo ambito è la *Historical Landscape Characterisation* (HLC), sviluppata nel Regno Unito dagli enti preposti alla tutela a partire dalla fine degli anni Novanta con l'obiettivo di riconoscere e documentare il carattere storico di tutti i paesaggi, anche quelli più ordinari o apparentemente privi di elementi monumentali. L'approccio HLC promuove l'idea che ogni porzione di territorio sia un palinsesto, in cui le tracce materiali e immateriali del passato convivono con gli usi contemporanei[4]. Tale visione è stata pienamente recepita e potenziata dalla Convenzione Europea del Paesaggio (2000), che ha introdotto una definizione innovativa e inclusiva di paesaggio come percezione condivisa, trasformando il patrimonio da oggetto di tutela "dall'alto" a luogo vissuto, narrato e interpretato dalle comunità.

A rafforzare ulteriormente questo approccio è intervenuta la Convenzione di Faro (2005)[5], che riconosce il patrimonio culturale – incluso il paesaggio – come parte integrante del diritto delle persone a partecipare alla vita culturale. In questa chiave, il paesaggio diventa infrastruttura culturale, dispositivo di coesione sociale ed elemento fondante dell'identità collettiva. In questo quadro teorico si inseriscono le riflessioni che evidenziano l'importanza di promuovere approcci partecipativi alla lettura e gestione del paesaggio, fondati sul dialogo tra saperi accademici e conoscenze locali. La costruzione condivisa del senso e del valore del territorio può rafforzare il senso di appartenenza e la responsabilità civica, promuovendo una forma di legalità che nasce dalla cura, dal riconoscimento reciproco e dalla consapevolezza diffusa[6].

Un paesaggio storico è infatti testimonianza materiale di forme di insediamento, di reti sociali e di attività produttive del passato. La sua conservazione non può limitarsi alla mera musealizzazione, ma deve fondarsi sull'attribuzione di nuove funzioni economicamente e socialmente sostenibili. Conservare senza riusare in chiave contemporanea significa isolare il bene tutelato dal territorio e dalla sua storia complessiva.

In linea teorica, a livello nazionale la gestione del paesaggio è complessa

[4] Fairclough 2003, 2020; Turner 2012; Turner, Fairclough 2017.

[5] Convenzione quadro sul valore del patrimonio culturale per la società.

[6] Volpe 2020; Farinetti 2021.

e partecipata da più stakeholders, ovvero lo Stato e le Regioni: al Ministero della Cultura compete la tutela dei beni archeologici e paesaggistici, poiché il Codice dei beni culturali e del paesaggio (di seguito Codice), con il Decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, ha unificato beni culturali e paesaggio in un unico quadro normativo e alle Regioni è affidata la stesura dei Piani paesaggistici. Il Codice all'articolo 143 dispone la pianificazione paesaggistica, "lo strumento principe della tutela del paesaggio", che orienta gli interventi relativi alla governance dei territori nazionali e disciplina l'elaborazione dei Piani paesaggistici prevedendo che questi includano la ricognizione dei beni paesaggistici, costituiti dall'insieme degli immobili ed aree dichiarati di notevole interesse pubblico (art. 136) e delle aree tutelate con le proprie fasce di rispetto per legge (art. 142), quindi la loro delimitazione e rappresentazione in scala idonea all'identificazione[7].

Tale attività riguarda anche quei beni dichiarati di notevole interesse pubblico ai sensi della legge n. 778/1922 (cosiddetta Legge Croce per la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico), della legge n. 1497/1939 (sulla protezione delle bellezze naturali) e del D.Lgs. 490/1999 (Testo Unico sulla riorganizzazione delle disposizioni legislative in materia dei Beni Culturali), anteriori all'entrata in vigore del Codice.

Attualmente sono stati approvati solo sei Piani paesaggistici su territorio italiano[8], un numero ridotto legato alla complessità della pianificazione congiunta tra Stato e Regioni introdotta dal Codice, che ha indotto ad una riflessione, a poco più di vent'anni dalla sua emanazione, sull'effettiva efficacia degli strumenti di pianificazione adottati e sullo stato attuale delle politiche per il paesaggio nel nostro Paese, attraverso due atti importanti promossi dal Ministero della Cultura, vale a dire la pubblicazione del *Rapporto sullo stato delle politiche per il paesaggio* e le giornate di studio *Stati generali del paesaggio*[9].

In questo contesto la Scuola Nazionale del Patrimonio[10] ha avviato una

[7] Per un esempio di redazione di Piano Paesaggistico: <https://veneto.cultura.gov.it/attivit%C3%A0/tutela-beni-paesaggistici/piano-paesaggistico/ricognizione-dei-beni-paesaggistici> (ultimo accesso 2 gennaio 2026).

[8] In ordine cronologico di approvazione: Sardegna, Toscana, Lazio, Puglia, Piemonte e Friuli-Venezia Giulia.

[9] Ferrighi 2025, p. 11.

[10] La Fondazione Scuola nazionale del patrimonio e delle attività culturali è un istituto internazionale per la formazione, la ricerca e gli studi avanzati nell'ambito delle competenze del Ministero della Cultura, socio fondatore. La Fondazione non ha scopo di lucro.

ricerca con l'obiettivo di restituire lo "stato dell'arte" della copianificazione in Italia alla comunità scientifica mettendo a disposizione una serie di esperienze che hanno messo in luce le criticità e le sfide a cui fanno fronte gli uffici ministeriali e regionali delle aree coinvolte. Da questa analisi è emersa la necessità di rafforzare il principio di governance congiunta introdotto dal Codice ed usufruirne non solo come strumento normativo, ma anche come metodologia di pianificazione basata sul dialogo tra istituzioni, con l'obiettivo di coniugare la tutela con le opportunità di valorizzazione e di sviluppo dei paesaggi coinvolti[11].

La tutela del paesaggio richiede quindi l'integrazione di strumenti oggi ancora troppo separati sul piano operativo-pratico: pianificazione territoriale, urbanistica, politiche agricole, tutela dei beni culturali e ambientali. Serve una vera cultura del paesaggio, fondata sulla conoscenza, sulla ricerca e sulla partecipazione.

In questo quadro teorico si colloca anche la riflessione proposta altrove[12], che evidenzia l'importanza di promuovere approcci partecipativi alla lettura e gestione del paesaggio. Nel contesto della ricerca archeologica sul paesaggio, il dialogo tra saperi accademici e conoscenze locali possa generare forme di coinvolgimento comunitario più efficaci e consapevoli. La costruzione condivisa di senso e valore del territorio può così contribuire a rafforzare il senso di appartenenza e la responsabilità civica, promuovendo una forma di legalità che nasce dalla cura e dal riconoscimento reciproco. Esperienze efficaci in questo senso sono gli ecomusei e i loro strumenti, tra cui gli itinerari culturali e le mappe di comunità[13].

La vulnerabilità del paesaggio: danni senza colpevoli

Le trasformazioni socioeconomiche e tecnologiche dell'ultimo cinquantennio hanno accelerato in modo esponenziale l'impatto dell'azione umana sull'ambiente, alterando profondamente le forme materiali dell'intervento sul territorio. Tecnologie, materiali e logiche economiche spesso risultano oggi slegate dai contesti tradizionali che per secoli avevano garantito un'integrazione graduale del cambiamento. Ne deriva un conflitto strutturale tra le esigenze di tutela del paesaggio come bene culturale e la prassi diffusa di costruire, usare e trasformare il territorio in modo incontrollato. Anche pratiche tradizionali, come l'autocostruzione agricola (muretti a secco, ter-

[11] Ferrighi 2025, pp. 7-8.

[12] Farinetti 2021.

[13] Baratti 2012; Leone, Turchiano 2020, pp. 247-277; Sbonias 2022, pp. 435-461; Farinetti 2024, pp. 97-105.

razzamenti, recinzioni, capanni, stalle, depositi, sistemi di irrigazione), possono oggi produrre effetti devastanti per l'impatto amplificato delle tecnologie moderne, accentuati dagli effetti del cambiamento climatico.

La sfida della tutela risiede proprio nella natura diffusa del bene paesaggio, alla cui salvaguardia deve partecipare l'intera collettività. I limiti di una tutela fondata esclusivamente sui vincoli archeologici puntuali emergono chiaramente di fronte a un patrimonio che è per definizione continuo nello spazio e nel tempo[14].

Il paesaggio è una realtà delicata sotto molteplici profili:

– per la fragilità delle sue componenti materiali (vegetazione, idraulica, terrazzamenti, architetture rurali);
– per la sua delicatezza storica, poiché i segni del passato sono spesso labili e difficilmente isolabili;
– per la complessità degli interventi di manutenzione, conservazione e ricerca.

Come sottolineato altro[15], molti danni al paesaggio non producono effetti immediatamente visibili: alterano lentamente e cumulativamente l'identità dei luoghi, in modo spesso inconsapevole. La sostituzione di elementi tradizionali, l'abbandono agricolo e degli antichi sistemi di terrazzamento con muri a secco, le costruzioni abusive, l'impatto del cambiamento climatico su ambiente e manufatti, minano la continuità storica e la leggibilità culturale del territorio.

Mappatura, sensibilità dei dati archeologici, implicazioni etiche e tutela diffusa

I dati archeologici presentano caratteristiche ed esigenze specifiche, che richiedono un equilibrio delicato tra apertura alla ricerca e al pubblico e la tutela di siti, diritti culturali e principi etici. La loro "sensibilità" riguarda la fragilità, la vulnerabilità e il potenziale impatto etico, sociale e politico della loro gestione[16].

La "sensibilità" dei dati archeologici si riferisce alla loro fragilità, vulnerabilità e al potenziale impatto etico, sociale, politico o culturale che può derivare dalla gestione, diffusione o interpretazione di tali dati. I dati archeologici non sono eticamente neutri e richiedono una contestualizzazione attenta, misure di tutela per garantire sia la sicurezza sia la sensibilità cultu-

[14] Farinetti 2012.

[15] Farinetti 2021, pp. 1-22 (pre-print), <https://doi.org/10.23821/2021_3a/> (ultimo accesso 8 agosto 2025).

[16] Farinetti *et al.* 2025.

rale, nonché adeguati meccanismi di governance[17]. In qualità di mediatore culturale, l'archeologo ha la responsabilità di contribuire a un approccio multidisciplinare e, soprattutto, inclusivo alla gestione dei dati – un approccio che consideri non solo gli aspetti tecnici della raccolta e della diffusione dei dati, ma anche, e soprattutto, le loro dimensioni sociali ed etiche. Le sensibilità possono derivare non solo dalla natura delle informazioni in sé, ma anche dall'identità e dalla posizione di coloro che le hanno prodotte.

Con lo *spatial turn* si è diffuso l'uso dei sistemi di mappatura digitale per lo studio del patrimonio culturale, integrando geografia, archeologia, storia, letteratura e strumenti di monitoraggio[18]. Il paesaggio archeologico, proprio in quanto bene diffuso, necessita di una mappatura diacronica e multilivello, che quando corretta e ragionata agevola la appropriata tutela.

Un'ulteriore dimensione della sensibilità dei dati archeologici, la principale che ancora oggi rende numerosi dati archeologici non liberamente accessibili a chiunque, è il rischio che i siti archeologici siano soggetti a saccheggio, danneggiamenti deliberati o al commercio illecito di reperti. In passato, per superare questa situazione di stallo, il problema è stato affrontato mediante tecniche di generalizzazione spaziale nella cartografia archeologica. La mappatura areale, piuttosto che l'assegnazione di coordinate assolute precise, o altre forme di generalizzazione spaziale, è stata adottata in progetti e partenariati internazionali di grande respiro quali ARIADNE/ARIADNEplus, Open Context, tDAR e Carpetania Romana Rustica, con l'obiettivo di garantire tutela e riservatezza offrendo al contempo un approccio efficace alla visualizzazione dei dati archeologici. L'archeologo assume in questo quadro il ruolo di mediatore culturale, responsabile non solo degli aspetti tecnici della documentazione, ma anche delle implicazioni etiche e sociali dei dati prodotti.

In questo contesto, gli spazi intorno a siti e monumenti specifici acquistano pieno significato solo se concepiti come parte di un sistema di fruizione visiva e culturale. Areali di tutela istituite intorno ad un sito acquistano senso se visti in questo modo, prevedendo una fruizione anche 'visiva' del bene. A titolo di esempio, la vista da valle del castello di Montefalco in Sabina[19] contaminata dalla discarica installata (Fig. 1) alle pendici del colle su cui il castello sorge, in una sorta di 'primo piano' visivo al castello dalla

[17] Farinetti *et al.* 2025, pp. 26-28.

[18] Belotti, Fiore 2022; Sprugnoli, Tambassi 2023, pp. 259-262.

[19] Sul sito e sul territorio circostante ed in generale sul distretto lucretile lavora da anni un gruppo di ricerca interdisciplinare dell'Università Roma Tre: Bernardi, Farinetti, Santangeli 2024.



Fig. 1. Monteflavio in Sabina. Vista del castello del Montefalco, sullo sfondo in cima all'altura boscata, disturbata dalla presenza della discarica comunale lungo la strada che conduce al sito e dalla vegetazione infestante il monumento.

strada, produce irritazione negli abitanti del luogo, come testimoniato dalle risposte ai dialoghi intercorsi con loro sul tema[20].

A questo proposito, nel Codice l'art. 136 riguardante le aree di notevole

[20] La questione discariche nei pressi di siti archeologici è complessa (il caso di Villa Adriana sia d'esempio) ma la percezione negativa prodotta da discariche in prossimità di siti archeologici dimostra come la tutela formale non sia sufficiente senza una gestione integrata del contesto.

interesse pubblico come beni paesaggistici tutelati, esse comprendono le aree che per le loro caratteristiche intrinseche anche archeologiche, sono oggetto di vincolo paesaggistico, mentre l'art 142 lett. m) individua come beni paesaggistici le aree di interesse archeologico, includendo i siti archeologici particolarmente rilevanti con le relative fasce di rispetto, come ad esempio gli interi comprensori della Valle della Caffarella e la Via Appia Antica, che la Regione Lazio include nei suoi piani paesaggistici, recependo a sua volta le linee guida della Convenzione Europea del Paesaggio, sottoscritta a Firenze il 20 ottobre 2000 e ratificata dall'Italia con legge 9 gennaio 2006, n. 14, che promuove la salvaguardia, la gestione e la pianificazione dei paesaggi[21].

Questo vincolo sulle aree di interesse archeologico tutela la presenza di interi contesti, imponendo l'autorizzazione paesaggistica (art. 146 D.lgs. n. 42/2004) che verifica la compatibilità ambientale di eventuali interventi edili in aree tutelate, al fine di preservarne il valore culturale e paesaggistico. Il rilascio di tale autorizzazione compete alla Regione Lazio, la quale a sua volta delega un ente preposto (Comune, Ente Parco, Provincia) e non tutti gli interventi sono soggetti a questa procedura e vanno esaminati singolarmente in base alla loro entità[22].

Benché la salvaguardia 'spaziale' si sia positivamente allargata, in questo contesto normativo manca sicuramente il riferimento a spazialità percettive, che includono per esempio la dimensione visiva o la percezione collettiva dei luoghi. In conclusione, come già sottolineato, esiste una forte dissonanza tra il paesaggio vissuto dalle comunità locali e quello interpretato dagli archeologi e pianificatori. Le comunità, spesso, associano valore a luoghi e pratiche basate sull'uso quotidiano o sul ricordo personale, mentre la ricerca scientifica privilegia parametri storici o tipologici.

[21] Paolini 2024.

[22] Gli interventi cosiddetti di "lieve entità" non sono soggetti ad autorizzazione paesaggistica gli interventi di manutenzione ordinaria, straordinaria, di consolidamento statico e restauro conservativo, a condizione che non alterino lo stato dei luoghi e l'aspetto esteriore degli edifici; gli interventi inerenti l'esercizio dell'attività agro-silvo-pastorale che non comportino alterazione permanente dello stato dei luoghi con costruzioni edilizie ed altre opere civili, e sempre che si tratti di attività ed opere che non alterino l'assetto idrogeologico del territorio; taglio colturale, forestazione, riforestazione, opere di bonifica, antincendio e di conservazione da eseguirsi nei boschi e nelle foreste tutelati ai sensi dell'articolo 142, comma 1, lettera g), purché previsti ed autorizzati in base alla normativa in materia <https://www.sabap-rm-met.beniculturali.it/it/420/procedura-di-autorizzazione-paesaggistica-art_-146-e-149-dlgs-42-2004> (ultimo accesso 2 gennaio 2026).

Questa distanza nella percezione può ostacolare processi di tutela condivisi. In alcuni casi, è proprio la mancanza di strumenti di mediazione a trasformare l'inconsapevolezza in azione dannosa. Ciò pone la responsabilità non solo sulla "legalità formale", ma anche sulla "legalità culturale": la capacità cioè di riconoscere ciò che è giusto tutelare, anche se non esplicitamente normato.

Una cittadinanza realmente attiva si costruisce anche attraverso l'educazione alla complessità del paesaggio. In questo senso, l'archeologia del paesaggio può giocare un ruolo centrale: non solo come pratica scientifica, ma come strumento di mediazione tra saperi, memorie e forme di gestione. In questo contesto, il paesaggio non è solo un oggetto da conservare, ma uno spazio di negoziazione, memoria e responsabilità collettiva. Sottolineiamo il valore degli approcci partecipativi nella ricerca sul paesaggio, in cui le comunità locali non sono semplici informatrici, ma co-produttrici di conoscenza[23]. Questo tipo di approccio permette di includere saperi "non esperti" nella narrazione e nella valorizzazione del territorio, promuovendo una legalità condivisa che nasce dal riconoscimento del valore comune.

La tutela del paesaggio, infatti, richiede una forma di legalità che non si limiti al rispetto delle norme, ma che affondi le radici in una consapevolezza diffusa e partecipata. Rendere visibile ciò che è invisibile agli occhi della maggioranza, riconoscere la complessità di ciò che viene spesso banalizzato come "vuoto" o "inutile", è il primo passo per trasformare ogni cittadino in custode del proprio territorio.

[23] Farinetti 2021, pp. 1-22 (pre-print), <https://doi.org/10.23821/2021_3a/> (ultimo accesso 8 agosto 2025).

Bibliografia

Baratti 2012
Baratti, F., *Ecomusei, paesaggi e comunità. Esperienze, progetti e ricerche nel Salento: Esperienze, progetti e ricerche nel Salento*. Roma 2012.
Belotti, Fiore 2022
S. Belotti, A. Fiore, *Mapping the historical Soundscape. A digital project to enhance the cultural identity of Modena (Italy)*, «International Cartographic Association», 5, 2022.
Bernardi, Farinetti, Santangeli, 2024
M. Bernardi, E. Farinetti, R. Santangeli 2024 (a cura di), *Archeologia nei Monti Lucretili. Nuove ricerche e prospettive di indagine in un paesaggio montano del Lazio.* BAR International Series, Oxford 2024.
Farinetti 2012
E. Farinetti, *I paesaggi in archeologia: analisi e interpretazione*. Roma 2012.
Farinetti 2021
E. Farinetti, *Exploring the interface between landscape archaeology and contemporary society. Back to community(-ies)*,in «Archeostorie. Journal of Public Archaeology», 5, pp. 1-22 (pre-print), <https://doi.org/10.23821/2021_3a/> (ultimo accesso 8 agosto 2025).
Farinetti 2024
E. Farinetti, *Ecomuseo,* in *Le parole dei Greci, a cura di E. Lelli*, (pp. 97-105), Palio Faliro, 2024.
Farinetti *et al.* 2025
E. Farinetti, M. Bottoni, F. Moreno Navarro, D. Tsiafaki, *Balancing openness and sensitivity in archaeological data: European frameworks and digital heritage management*, «Proceedings of the IEEE-CH 2025» conference on Cyber security for cultural heritage [10.5281/ZENODO.17770509].
Ferrighi 2025
A. Ferrighi (a cura di), *La pianificazione e la tutela paesaggistica, Processi, criticità e fattori abilitanti*, Roma 2025.
Fairclough 2001
G.J. Fairclough, *Protecting time and space: New perspectives on historic landscape character*, in P. Howard, I. Thompson, E. Waterton (a cura di), *Managing Historic Landscapes*, London, Routledge, 2001.
Fairclough 2003
G.J. Fairclough, *The Long Chain: Archaeology, Historical Landscape Characterization and Time Depth*, in «The Landscape». Landscape Interfaces 7, 2003, pp. 295-318.

Fairclough 2020
G.J. Fairclough, *The wisdom of the commons: 'together' is always better*, in S. Lekakis (a cura di), *Cultural heritage in the realm of the commons: conversations on the case of Greece*, London 2020, pp. v-xi.
Leone, Turchiano, 2020
D. Leone, M. Turchiano, *Taranto, le risorse del mare e l'ecomuseo del mar piccolo*, in «Παράκτια περιβάλλοντα της Κέρκυρας, Πολιτιστική κληρονομιά και τοπικές κοινωνίες», a cura di K. Sbonias e A. Kapetanios, Corfu 2020, pp. 247-277.
Paolini 2024
A. Paolini, *La Campagna Romana nei piani territoriali paesistici: l'approccio dell'archeologia dei Paesaggi*, in *Dalla Mappa al GIS* 6, Atti del convegno XVI Seminario di studi storico-cartografici Dalla Mappa al GIS (Roma, 12-13 novembre 2024), a cura di E. Farinetti e C. Masetti, in corso di stampa.
Sbonias 2022
K. Sbonias, *Coastal environments and long-term human practices in Corfu: a seascape perspective*, in «Journal of Greek Archaeology» 7, 2022, pp. 435-461.
Sprugnoli, Tambassi 2023
R. Sprugnoli, T. Tambassi, *Geografie digitali* in *Digital Humanities. Metodi, strumenti, saperi*, Roma, 2023, pp. 259-262.
Turner 2012
S. Turner, *Landscape archaeology*, in P. Howard, I. Thompson & E. Waterton (a cura di) *The Routledge Companion to Landscape Studies*, London 2012, pp. 131-142.
Turner, Fairclough 2007
S. Turner, G.J. Fairclough, *Common culture: the archaeology of landscape character in Europe*, in D. Hicks, L. McAtackney & G. Fairclough (a cura di) *Envisioning Landscape: situations and standpoints in Archaeology and Heritage*, pp. 120-145, Walnut Creek 2007.
Tuan 1977
Y.F. Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press 1977.
Volpe 2020
G. Volpe, *Archeologia pubblica. Metodi, tecniche, esperienze*, Roma 2020.

Barbara Davidde Petriaggi*

La tutela del patrimonio culturale subacqueo

Il patrimonio culturale subacqueo costituisce una componente essenziale, e spesso trascurata, della memoria storica e dell'identità delle comunità. La tutela di tale patrimonio presenta sfide peculiari, richiedendo strumenti normativi, operativi e istituzionali capaci di coniugare la conservazione, la ricerca scientifica e la fruizione pubblica, nel pieno rispetto di criteri etici e di sostenibilità ambientale[1].

In tale prospettiva, la Convenzione UNESCO, adottata nel 2001[2], con l'obiettivo di fornire uno schema internazionale giuridicamente vincolante per la protezione, conservazione e valorizzazione dei beni culturali sommersi, ed entrata in vigore in Italia nel 2009[3], rappresenta un riferimento internazionale imprescindibile. Essa integra le norme già presenti nella Convenzione delle Nazioni Unite sul diritto del mare (UNCLOS)[4], ma si pone come *lex specialis*, con standard più elevati e specifici per i beni sommersi e stabilisce l'obbligo, per gli Stati Parte, di adottare tutte le misure appropriate per identificare, proteggere, conservare, presentare e trasmettere alle future generazioni il patrimonio culturale subacqueo sotto la propria giurisdizione. La Convenzione ha introdotto un paradigma condiviso, fondato sul primato, ove possibile, della conservazione *in situ*, sul divieto di sfruttamento commerciale dei beni sommersi e sulla cooperazione tra Stati[5].

* Istituto Centrale per il Restauro - Roma - Italia. Membro dello STAB - UNESCO Convention for the protection of Underwater Cultural Heritage.

[1] Petriaggi, Davidde Petriaggi 2015.

[2] <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/convention-protection-underwater-cultural-heritage?hub=412> (ultimo accesso 13 gennaio 2026).

[3] La Convenzione è entrata in vigore in Italia con la legge 23 ottobre 2009, n. 157, *Ratifica ed esecuzione della Convenzione sulla protezione del patrimonio culturale subacqueo, con Allegato, adottata a Parigi il 2 novembre 2001, e norme di adeguamento dell'ordinamento interno.* (Gazzetta Ufficiale n. 262 del 10 novembre 2009). Vedi anche: <https://www.unesco.org/en/underwater-heritage>(ultimo accesso 13 gennaio 2026).

[4] <https://www.un.org/depts/los/convention_agreements/texts/unclos/unclos_e.pdf> (ultimo accesso 13 gennaio 2026); Forrest 2010.

[5] Scovazzi 2014, pp. 69-83; Scovazzi 2017, pp. 504-518; Scovazzi 2020; Rau 2018, pp.

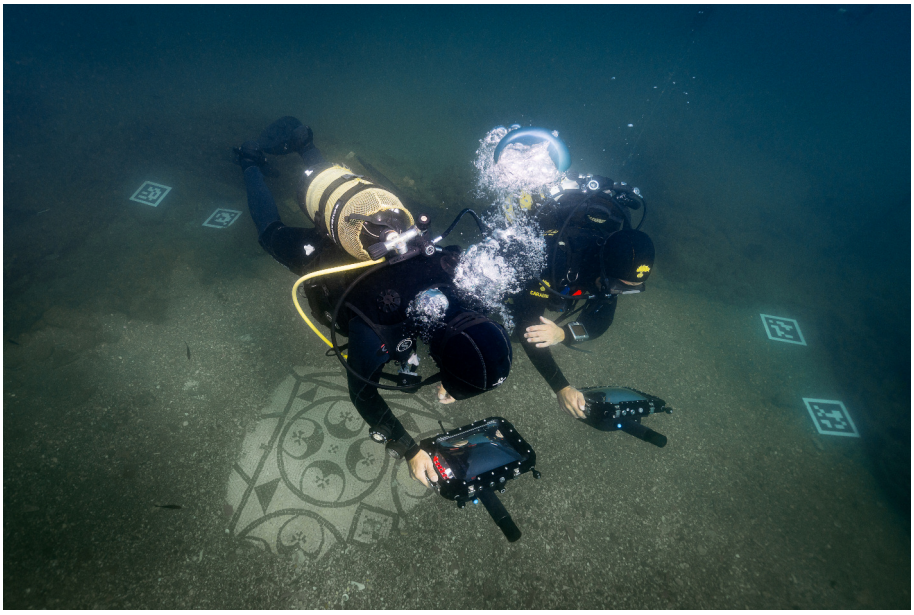


Fig. 1. Area Marina Protetta- Parco Sommerso di Baia. Due subacquei esplorano la Villa con ingresso a protiro. Archivio NIAS-ICR – Progetto MUSAS-Musei di Archeologia Subacquea. Autore Matteo Collina.

In Italia, l'attuazione della Convenzione si intreccia con il quadro normativo interno e con le recenti riforme dell'ordinamento del Ministero della Cultura, che hanno ridefinito strutture e competenze dedicate alla gestione di questo patrimonio, collocandolo stabilmente all'interno delle politiche culturali, ambientali e marittime[6].

L'art. 1 della Convenzione definisce il patrimonio culturale subacqueo come "le tracce di esistenza umana che presentano un carattere culturale, storico o archeologico e che sono sommerse, parzialmente o totalmente, periodicamente o in permanenza, da almeno cento anni", includendo in particolare siti, strutture, edifici (Fig. 1), oggetti e resti umani, navi e altri veicoli con il loro carico (Fig. 2), nonché manufatti di carattere preistorico. Si tratta di beni di valore scientifico e culturale inestimabile, in grado di restituire informazioni uniche sulle società del passato, sulle tecniche di navigazione, sui traffici marittimi e sui rapporti tra popolazioni diverse. Essi

67-81; Guerin 2025, pp. 26-52.

[6] Secci, Davidde Petriaggi 2025, pp. 244-269.



Fig. 2. Archeologo subacqueo ispeziona un'anfora, parte del carico di un antico naufragio. Archivio NIAS-ICR. Autore Salvatore Medaglia.

costituiscono, al tempo stesso, una parte integrante del patrimonio culturale collettivo dell'umanità.

Tale definizione, fondata su un criterio temporale e funzionale, è stata recepita nell'ordinamento italiano e si coordina con la nozione di bene culturale di interesse archeologico contenuta nel Codice dei beni culturali e del paesaggio, Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, che prescinde dal contesto ambientale di rinvenimento. Dal punto di vista giuridico-amministrativo, la specificità del patrimonio sommerso non incide sulla sua qualificazione come bene culturale, ma ne accentua le esigenze di tutela rafforzata. La difficoltà di accesso ai siti, la complessità delle operazioni di documentazione e conservazione, nonché la frequente sovrapposizione con attività economiche lecite rendono infatti il patrimonio subacqueo particolarmente esposto a rischi di compromissione. A ciò si aggiungono minacce strutturali quali lo sfruttamento illecito, il saccheggio, l'erosione ambientale dovuta a fenomeni naturali e antropici, l'inquinamento e la pesca intensiva, nonché l'espansione delle attività costiere e marine contemporanee, che incrementano il pericolo di danneggiamento o perdita definitiva dei contesti archeologici sommersi.

La Convenzione, adottata dalla Conferenza Generale il 2 novembre di quell'anno, ha inteso fornire uno strumento internazionale giuridicamente vincolante per la protezione, conservazione e valorizzazione di tali beni. Gli Stati Parte sono tenuti ad adottare tutte le misure appropriate per identificare, proteggere, conservare, presentare e trasmettere alle future generazioni il patrimonio culturale subacqueo sotto la propria giurisdizione. Tra i principi cardine è la priorità della conservazione *in situ*, ove possibile[7], nonché il divieto di sfruttamento commerciale e l'incentivazione della cooperazione internazionale per i siti ricadenti in aree di giurisdizione transnazionale o internazionale[8]. Il trattato si compone di un preambolo, trentacinque articoli e di un Allegato contenente trentasei regole tecniche per l'attuazione, che costituiscono vere e proprie linee guida operative: dalla progettazione scientifica alla qualificazione del personale, dalle metodologie di intervento alla gestione e conservazione dei reperti. Sul piano istituzionale, gli Stati Parte partecipano alla Conferenza degli Stati Parte, mentre il Consiglio tecnico-scientifico (STAB) svolge funzioni consultive. L'UNESCO, tramite il Segretariato, assiste gli Stati nell'adeguamento delle normative interne e promuove attività di ricerca, formazione e sensibilizzazione.

In Italia, la tutela del patrimonio culturale subacqueo si innesta in una tradizione normativa risalente alla legge n. 1089 del 1939 e trova oggi compiuta disciplina nel Codice dei beni culturali e del paesaggio (d.lgs. n.

[7] Aznar 2018, pp. 13-67.

[8] Nel 2022, sotto l'egida dell'UNESCO, è stata condotta la missione archeologica multilaterale denominata "International underwater archaeological mission under the aegis of UNESCO in the framework of the 2001 Unesco Convention for the protection of underwater cultural heritage. Autonomous projects on the Skerki Bank (Tunisian continental shelf) and in the footsteps of Ballard-McCann in the Sicilian Channel (Italian continental shelf)" che ha coinvolto otto Stati: Tunisia, Italia, Algeria, Croazia, Egitto, Francia, Marocco e Spagna. Questa iniziativa ha rappresentato la prima spedizione direttamente basata sul quadro della Convenzione 2001, utilizzando la nave Alfred Merlin, fornita dal DRASSM francese, e coordinata congiuntamente da Italia e Tunisia nelle rispettive piattaforme continentali. La missione ha posto l'accento su metodologie non invasive, processi decisionali multilaterali e protocolli di condivisione aperta dei dati. Essa esemplifica l'enfasi della Convenzione 2001 sulla governance condivisa e sulla collaborazione scientifica in acque internazionali, rafforzando l'idea che il patrimonio culturale subacqueo possa fungere da base per la cooperazione regionale e l'impegno diplomatico. La missione ha mappato e documentato con successo, con l'uso di ROV, relitti antichi in alto fondale e ha stabilito protocolli per la futura gestione congiunta. Maggiori informazioni sulla Missione in <https://www.unesco.org/en/skerki-bank-mission> (ultimo accesso 13 gennaio 2026).

42/2004), che dedica specifiche disposizioni ai beni sommersi, successivamente integrate dal d.lgs. n. 62/2008. La ratifica della Convenzione con la legge n. 157 del 23 ottobre 2009 ha rafforzato il sistema, elevando gli standard di protezione e incidendo sulla prassi amministrativa e sulle politiche di gestione culturale e ambientale. In tal modo, il patrimonio culturale subacqueo è divenuto parte integrante delle politiche marine e costiere[9].

La recente riorganizzazione del Ministero della Cultura, sancita dal decreto ministeriale n. 270 del 5 settembre 2024, ha introdotto significative innovazioni anche in questo ambito, delineando un assetto complesso e articolato, nel quale operano diversi Istituti con competenze convergenti sulla tutela, protezione e valorizzazione del patrimonio culturale, anche subacqueo.

Nel sistema così delineato, le Soprintendenze Archeologia, Belle Arti e Paesaggio (SABAP), uffici dirigenziali di livello non generale, costituiscono le articolazioni periferiche della Direzione generale Archeologia, belle arti e paesaggio e svolgono una funzione centrale quale presidio territoriale di tutela e legalità. Esse esercitano poteri autorizzatori, di vigilanza e di prescrizione che assumono diretta rilevanza ai fini della prevenzione degli illeciti e della configurazione delle fattispecie penali. L'attività di controllo preventivo, unita alla collaborazione con la polizia giudiziaria e l'autorità giudiziaria, rende le SABAP un nodo essenziale nel collegamento tra tutela amministrativa e repressione penale.

Con specifico riferimento al patrimonio culturale subacqueo, l'art. 3 del DM n. 270/2024 attribuisce alle SABAP la tutela nelle acque territoriali e nella zona contigua, prevedendo che esse esercitino le funzioni di competenza sulla base delle indicazioni della Direzione generale e assicurino, con il supporto e secondo le linee guida della Soprintendenza nazionale per il patrimonio culturale subacqueo, la protezione dei beni di cui all'art. 94 del Codice[10]. Tale funzione si esplica, così come per il patrimonio culturale di competenza, mediante procedimenti tecnico-amministrativi, programmi di

[9] Vedi anche la pianificazione dei Piani di gestione dello spazio marittimo approvati con Decreto del Ministro delle Infrastrutture e Traporti n. 237 del 25 settembre 2024.

[10] Il DM 270/2024 all'art. 3 sancisce che la SABAP assicura sul territorio la tutela del patrimonio culturale, anche subacqueo, nelle acque territoriali (entro le 12 miglia) e nella zona contigua (fino a 24 miglia), in particolare "*svolge le funzioni di tutela nell'ambito del territorio di competenza, ai sensi dell'articolo 3, comma 2, del Codice, sulla base delle indicazioni e dei programmi definiti dalla Direzione generale Archeologia, belle arti e paesaggio; assicura altresì, con il supporto e sulla base delle Linee guida della Soprintendenza nazionale per il patrimonio culturale subacqueo, la tutela del patrimonio culturale subacqueo di cui all'articolo 94 del Codice*".

studio, ricerca, catalogazione e inventariazione, anche in collaborazione con Regioni, Università e istituzioni scientifiche, nonché attraverso iniziative di divulgazione, educazione al patrimonio e formazione[11]. In ambito archeologico, anche subacqueo, la Soprintendenza esercita le proprie attribuzioni mediante attività di archeologia preventiva nei lavori pubblici, indagini in aree tutelate o individuate come a rischio, programmazione e conduzione di scavi di ricerca, nonché vigilanza sugli interventi svolti in regime di concessione. Tali strumenti risultano essenziali per l'individuazione, la conoscenza e la tutela del patrimonio archeologico/culturale sommerso.

Accanto alle Soprintendenze territoriali, un ruolo significativo è svolto dai Parchi archeologici dotati di autonomia speciale, cui è attribuita anche la funzione di tutela nei rispettivi ambiti territoriali[12]. In particolare, il Parco archeologico di Ostia Antica e il Parco archeologico dei Campi Flegrei esercitano competenze dirette su contesti subacquei di eccezionale rilievo, come il fiume Tevere nel tratto di competenza di Ostia, e l'Ara Marina protetta – Parco sommerso di Baia (Good practice UNESCO dal 2023) di cui il Parco Archeologico dei Campi Flegrei è Ente gestore. Tali esperienze dimostrano come la gestione integrata tra tutela, ricerca e valorizzazione possa tradursi in modelli virtuosi di fruizione sostenibile e di prevenzione degli illeciti, rafforzando la percezione pubblica del valore giuridico e culturale dei beni sommersi.

In questo quadro assume rilievo strategico la Soprintendenza nazionale per il patrimonio culturale subacqueo, istituita quale struttura centrale di alta specializzazione. Essa è ufficio dirigenziale di livello non generale, do-

[11] Per la lista completa dei compiti istituzionali delle SABAP si rimanda al DM 270/2024 art. 1 commi a-dd.

[12] I direttori dei parchi archeologici di rilevante interesse nazionale, di cui al comma 3, lettere a) e b), dell'art. 24 del Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri n. 57/2024 esercitano, nel territorio di rispettiva competenza, anche le funzioni di tutela dei beni di interesse archeologico, anche subacquei, dei beni storici, artistici e demoetnoantropologici, ivi compresi i dipinti murali e gli apparati decorativi, nonché alla tutela dei beni architettonici e alla qualità e alla tutela del paesaggio. In particolare svolgono le funzioni di catalogazione e tutela del patrimonio culturale, nonché le funzioni previste dagli articoli 14, 21, comma 1, lettere a), b) e c) e comma 4, 32, 38, 46, 49, 50, 52, 88, comma 2, 106, 107, 138, comma 3, e 141-bis, comma 2 del Codice dei beni culturali; istruiscono i procedimenti di verifica di cui all'articolo 12 del Codice; istruiscono e propongono i provvedimenti di cui all'art. 60 del Codice; si esprimono su ogni negozio giuridico che comporti il trasferimento a titolo oneroso di beni culturali appartenenti a soggetti pubblici, ai sensi degli articoli 55, 56.

tato di autonomia speciale ed è articolazione organizzativa della Direzione generale Archeologia, belle arti e paesaggio, con sede centrale a Taranto e con un Centro operativo a Olbia. Con il DM 270/2024 la SN-SUB ha visto modificati alcuni dei propri compiti istituzionali così come previsti dal decreto istitutivo DPCM 2 dicembre 2019 n.169. In particolare, le sue competenze sul patrimonio culturale subacqueo presente nelle acque dalle 12 alle 24 miglia sono state trasferite alle Soprintendenze territoriali. Con il DM 270/2024 la sua azione è finalizzata a garantire l'omogeneità degli standard di tutela, superando le criticità derivanti dalla frammentazione territoriale e assicurando un livello elevato di competenza tecnica in un settore caratterizzato da particolare complessità; essa, infatti, svolge funzioni di studio, coordinamento tecnico-scientifico e indirizzo metodologico sull'intero territorio nazionale, elaborando linee guida operative, promuovendo la pianificazione degli interventi e assicurando la coerenza delle attività con gli obblighi derivanti dalla Convenzione UNESCO del 2001[13].

Parallelamente, si distingue il ruolo dell'Istituto Centrale per il Restauro, ufficio dirigenziale di livello non generale, dotato di autonomia speciale, anch'esso articolazione organizzativa della Direzione generale Archeologia, belle arti e paesaggio, che opera nei campi della ricerca, della conservazione e della formazione specialistica[14]. L'ICR, attraverso il Nucleo per gli interventi di archeologia subacquea, istituito nel 1997, e i laboratori di restauro e scientifici, contribuisce allo sviluppo di metodologie avanzate per il recupero e il restauro dei materiali sommersi, nonché alla definizione di protocolli condivisi per la conservazione *in situ* e per il restauro dei reperti recuperati da ambienti sommersi e/umidi, rafforzando la dimensione scientifica della tutela e della conservazione.

Il sistema di protezione del patrimonio culturale subacqueo in Italia si completa con la cooperazione interministeriale con le Forze dell'ordine. In

[13] Le sue competenze ai sensi dell'art. 24 sono i seguenti "2. *La SNSUB svolge attività di studio, ricerca, coordinamento tecnico-scientifico, salvaguardia e conservazione del patrimonio culturale subacqueo di cui all'articolo 94 del Codice, nonché delle funzioni attribuite al Ministero ai sensi della legge 23 ottobre 2009, n. 157, recante la ratifica e l'esecuzione della Convenzione sulla protezione del patrimonio culturale subacqueo, adottata a Parigi il 2 novembre 2001. In particolare: a) cura la realizzazione del Piano nazionale di studio, schedatura e georeferenziazione del patrimonio culturale subacqueo; b) elabora linee guida di riferimento per le procedure di tutela e conservazione del patrimonio culturale sommerso; c) svolge attività di aggiornamento professionale del personale del Ministero abilitato alle immersioni; d) assicura l'unificazione delle procedure previste dalla normativa vigente sulla sicurezza sul lavoro e i relativi presidi per le attività subacquee condotte dai funzionari e dagli operatori tecnici subacquei del Ministero*".

[14] Per i compiti istituzionali dell'ICR si rimanda all'art. 26 del DM 270/2024.

particolare, il Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale, inserito funzionalmente nell'organizzazione del Ministero della Cultura quale Ufficio di diretta collaborazione del Ministro, è preposto allo svolgimento di compiti istituzionali in materia di sicurezza e salvaguardia del patrimonio culturale nazionale, mediante attività di prevenzione e repressione delle violazioni della normativa di tutela. Nell'ambito di tale cornice, le Aliquote dei Carabinieri Subacquei e i reparti navali operano in sinergia con gli Istituti del Ministero della Cultura nei progetti di prospezione, documentazione, ricerca e restauro del patrimonio sommerso. A tale azione concorrono altresì i reparti navali e subacquei della Guardia di Finanza, della Capitaneria di Porto e della Polizia di Stato, ciascuno secondo le rispettive competenze di vigilanza, prevenzione e repressione degli illeciti contro i beni culturali sommersi. La collaborazione avviene anche il Comando dei Vigili del Fuoco su specifici programmi di indagine. In generale, le attività congiunte comprendono il controllo e la prevenzione del saccheggio e dello sfruttamento commerciale illecito, la sicurezza dei cantieri e dei siti di scavo subacqueo, la tutela dei vincoli paesaggistici e ambientali, l'accertamento di reati quali furto, danneggiamento, esportazione illecita e traffico di beni culturali, nonché la cooperazione con autorità internazionali e doganali per impedire la dispersione dei reperti. La dimensione repressiva si integra così con quella amministrativa e scientifica, rafforzando l'effettività della tutela.

Alla luce del quadro normativo e organizzativo delineato, emerge con chiarezza come l'ordinamento italiano abbia adottato, in materia di tutela del patrimonio culturale subacqueo, un modello strutturalmente decentrato, fondato sull'attribuzione delle competenze operative alle Soprintendenze Archeologia, Belle Arti e Paesaggio e, per ambiti territoriali specifici, ai Parchi archeologici, sotto il coordinamento della Direzione generale Archeologia, belle arti e paesaggio e della Direzione generale Musei, con il supporto tecnico-scientifico della Soprintendenza nazionale per il patrimonio culturale subacqueo attraverso le linee guida e dell'Istituto Centrale per il Restauro per l'ambito della ricerca, della conservazione e del restauro, anche *in situ*.

Si distingue da tale assetto la Soprintendenza del Mare della Regione Siciliana, istituita nel 2004 per esercitare le funzioni di tutela sull'intero mare siciliano, in ragione dello statuto di autonomia speciale dell'isola. In ambito internazionale, per contro, altri ordinamenti europei – quali, ad esempio, la Francia con il *Département des recherches archéologiques subaquatiques et sous-marines* del Ministero della Cultura, che compie quest'anno 60 anni, la Grecia con l'*Eforia Enalion Archaiotiton* (Soprintendenza per il patrimonio culturale subacqueo) del Ministero della Cultura e dello Sport, la Croazia

con l'*International Centre for Underwater Archaeology* e i Paesi Bassi con la *Cultural Heritage Agency*, per citare i più attivi – hanno optato per un modello accentrato, caratterizzato dalla concentrazione delle funzioni di tutela, ricerca e valorizzazione in un'unica autorità nazionale specializzata[15].

Il modello italiano presenta indubbi punti di forza: la prossimità territoriale degli organi di tutela consente un controllo più capillare, una maggiore tempestività degli interventi e un'efficace integrazione con le politiche urbanistiche e ambientali. Al contempo, la funzione preventiva risulta rafforzata attraverso il raccordo costante con le autorità locali e con gli organi di polizia giudiziaria. Tuttavia, la frammentazione delle competenze può generare disomogeneità applicative e differenze nei livelli di specializzazione tecnica, soprattutto in un ambito caratterizzato da elevata complessità operativa come quello subacqueo.

In tale contesto assume rilievo strategico la Soprintendenza nazionale per il patrimonio culturale subacqueo, cui è affidata una funzione di studio, coordinamento tecnico-scientifico e indirizzo metodologico: essa elabora linee guida, cura la pianificazione nazionale e promuove la formazione specialistica, assicurando l'omogeneità degli standard e la coerenza con gli obblighi derivanti dalla Convenzione UNESCO del 2001. Parallelamente, si distingue il ruolo dell'Istituto Centrale per il Restauro, attraverso il Nucleo per gli interventi di archeologia subacquea, con analoghe funzioni e compiti nell'ambito della conservazione e del restauro del patrimonio culturale subacqueo. Il sistema italiano si configura, pertanto, come un modello "a rete", nel quale la pluralità dei soggetti territoriali è bilanciata dall'azione di strutture centrali di alta specializzazione. La sua efficacia dipende dalla capacità di mantenere un equilibrio tra autonomia operativa e unità di indirizzo, affinché la decentralizzazione non si traduca in frammentazione, ma in una tutela diffusa, tecnicamente qualificata e coerente con i principi di conservazione *in situ*, sostenibilità e cooperazione sanciti dalla Convenzione UNESCO del 2001.

[15] Un'analisi aggiornata della gestione del patrimonio culturale in ambito internazionale è disponibile in Lowther *et al.* 2025.

Bibliografia

Aznar 2018
M.J. Aznar, *In Situ Preservation of Underwater Cultural Heritage as an International Legal Principle*, in «Journal of Maritime Archaeology», 2018, 13, pp. 67-81.
Forrest 210
Forrest 2010
C. Forrest, *International law and the protection of cultural heritage*, 2010 Routledge, London 2010.
Guerin 2025
U. Guerin, *UNESCO 2001 Convention on the Protection of the Underwater Cultural Heritage: Progress and Prospects*, in J. Lowther, J. Sellick, and M.W. (a cura di). *The Protection of the Underwater Cultural Heritage National Approaches and Perspectives* - Third Edition, Series: Publications on Ocean Development, Volume 104, 2025, pp. 26-52.
Lowther *et al.* 2025
J. Lowther, J. Sellick, and M. Williams (a cura di), *The Protection of the Underwater Cultural Heritage National Approaches and Perspectives* - Third Edition, Series: Publications on Ocean Development, Volume 104, 2025.
Petriaggi, Davidde Petriaggi 2015
R. Petriaggi, B. Davidde Petriaggi, *Archeologia sott'acqua. Teoria e pratica*. Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2015 (seconda edizione).
Rau 2018
M. Rau, *The UNESCO Convention on Underwater Cultural Heritage and the International Law of the Sea*, in *Max Planck Yearbook of United Nations Law*, Vol. 6, 2018.
Secci, Davidde Petriaggi 2025
M. Secci, B. Davidde Petriaggi, *Italy*, in *The Protection of the Underwater Cultural Heritage National Approaches and Perspectives*, a cura di J. Lowther, J. Sellick, e M. Williams, Third Edition, Series: Publications on Ocean Development, Volume 104, 2025, pp. 244-269.
Scovazzi 2014
T. Scovazzi, *La Convention UNESCO sure la protection du patrimoine culturel subaquatique*, in *La Mer Méditerranée entre territorialisation et cooperation, Faculté des sciences juridiques, politiques et sociales de Tunis*, 2014, pp. 69-83.
Scovazzi 2017
T. Scovazzi, *The relationship between two conventions applicable to underwater cultural heritage*, in *The International Legal Ordeer - Current Needs and Possible*

Responses - Essays in Honour of Djamchid Momtaz, a cura di J. Crawford, A. Koroma, S. Mahmoudi, A. Pellet, 2017 pp. 504-518.

Scovazzi 2020

T. Scovazzi, *Questioni aperte in tema di protezione del patrimonio culturale subacqueo*, in *La tutela dei beni culturali nell'ordinamento internazionale e nell'Unione europea*, a cura di C.& M.B. Catani, Edizioni Università di Macerata, 2020, pp. 97-115.

Martina Bernardi*

Archeologia pubblica e tutela condivisa

Introduzione

Nell'ultimo decennio l'archeologia ha cercato molto l'incontro con il pubblico. Un pubblico che si presenta eterogeneo, composto da turisti, appassionati di storia e di arte, semplici curiosi, ma anche dalle comunità locali che vivono nel quotidiano il patrimonio culturale custodito dentro un paesaggio stratificato che li rappresenta.

Ci sono tanti 'modi' con cui si può interagire con i diversi pubblici: nei musei, nei siti archeologici, attraverso i libri, sul territorio, ma il primo contatto viene attivato attraverso la comunicazione.

Oggi la trasmissione delle informazioni e delle conoscenze deve molto ai media, in particolare ai veicoli digitali come i social network, che hanno rivoluzionato la comunicazione anche in ambito culturale e trasformato la capacità di ricezione delle informazioni da parte della società[1]. I media digitali costituiscono un motore fondamentale per favorire nuovi incontri con le comunità e avviare la costruzione di reti sociali concrete, rendendo il patrimonio culturale partecipato[2].

Attraverso nuove strategie comunicative, si sono moltiplicate le iniziative rivolte alla società e anche noi archeologi abbiamo sviluppato una sensibilità maggiore e una propensione sempre più marcata verso un'apertura della ricerca scientifica al pubblico[3], specialmente quella sul campo, dove la cittadinanza è chiamata a partecipare attivamente alle attività, oggi conosciute come iniziative di *citizen science*[4]. Questo lo dobbiamo a una rifles-

* Dipartimento di Studi Umanistici, Università Roma Tre.

[1] Falcone 2022.

[2] Pallecchi 2023, in particolare pp. 85-118. Per un approfondimento sulla comunicazione digitale in archeologia si rimanda a Bonacchi 2012.

[3] Per una sintesi sullo stato dell'arte dell'archeologia pubblica in Italia si rimanda a Ripanti 2017; Valenti 2017; Zanini 2018; Nucciotti, Bonacchi, Molducci 2019; Volpe 2020; Ripanti 2022; Polito, Volpe 2024. Per una riflessione metodologica sull'archeologia pubblica e per un approfondimento sui processi partecipativi nell'ambito dei beni culturali cfr. Sanna Montanelli 2024.

[4] Pinna, Sanna Montanelli 2024. Cfr. anche Bernardi 2025a.

sione metodologica su scala nazionale e globale che, proprio a partire dagli ultimi decenni, sta sempre più portando a scrivere nuove pagine per l'archeologia, un'archeologia riconosciuta e insegnata in molti atenei (italiani e non) come 'pubblica'[5].

Attraverso nuovi linguaggi e canali comunicativi, oggi possiamo raggiungere ampie fasce della società e nuovi target di pubblico, stimolando nei cittadini il desiderio di intervenire attivamente nella valorizzazione del patrimonio culturale e di renderlo fruibile. In questo modo si apre la possibilità di avviare un percorso verso una gestione collettiva dei beni culturali[6], attivato proprio dalla comunicazione e da un primo incontro con l'archeologia. L'archeologia pubblica può costituire un fattore determinante per l'attivazione di una tutela condivisa del patrimonio culturale, contribuendo in modo significativo al rafforzamento delle strategie di salvaguardia. Il coinvolgimento delle comunità locali attraverso processi partecipativi consente di accrescere il livello di consapevolezza e di responsabilizzazione civica, attribuendo alle stesse un ruolo dinamico nelle attività congiunte di valorizzazione e di difesa dal crimine del patrimonio culturale, trasformandole, al contempo, in un capillare strumento di tutela.

Dal sensazionale al quotidiano: pratiche di comunicazione, fruizione e partecipazione nel patrimonio archeologico

L'interesse della società nei confronti dell'archeologia è spesso legato a grandi personaggi[7] o a eclatanti scoperte che hanno avvicinato negli anni milioni di persone a questa disciplina[8]. Gran parte del successo mediatico di queste scoperte lo dobbiamo proprio alla comunicazione o, meglio, a come i ritrovamenti e i successivi eventi espositivi delle opere sono stati trasmessi alla società: basti pensare ai Bronzi di Riace[9], al relitto della nave

[5] Per una panoramica complessiva sull'archeologia pubblica in ambito internazionale cfr. Moshenska 2017.

[6] Ferrighi, Polisi 2024.

[7] Sulle biografie di grandi personalità del passato nel mondo dell'archeologia si rimanda ad Augenti 2025.

[8] In merito alle scoperte di maggiore impatto mediatico, sia sul piano nazionale che internazionale, si rimanda ad Augenti 2020.

[9] Dal momento del loro ritrovamento nel 1972, la storia dei Bronzi di Riace è nota a tutti. Forse però non tutti sanno che si è arrivati all'attuale musealizzazione delle due statue in bronzo presso il Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria dopo una serie di tentativi di fruizione pubblica delle opere d'arte segnate da una "incapacità di previsione della reazione del pubblico" (Settis 1981), portando nel corso di aperture straordinarie negli

di Enrico VIII, la *Mary Rose*, ritrovata nei fondali del canale della Manica in Inghilterra[10], o ancora al rinvenimento fortuito di Ötzi, la mummia del Similaun, in un ghiacciaio al confine tra il Trentino e l'Austria[11].

I casi appena menzionati hanno suscitato nella società una particolare attenzione, dimostrando come la comunicazione in archeologia veicolata attraverso i media (ancora di natura analogica in quei casi) possa poi portare a dei virtuosi esempi di fruizione pubblica e a delle esperienze di musealizzazione esemplari che oggi attirano migliaia e migliaia di visitatori ogni anno.

---

anni '80 a Firenze e a Roma fiumi di persone in visita, con tempi di attesa sterminati che hanno in qualche modo "macchiato" l'esperienza culturale. Questo è uno dei casi forse più eclatanti nel nostro recente passato, uno dei primi esempi di una necessità sociale di archeologia, un'archeologia però che in quel momento non aveva sviluppato una sensibilità comunicativa verso un ampio pubblico, ancora molto elitaria e accademica. Volpe, De Felice 2014, pp. 402-403; Volpe 2020, pp. 61-62.

[10] Il relitto della *Mary Rose*, nave ammiraglia di Enrico VIII affondata il 19 luglio 1545, fu individuato nel 1971, a poca distanza dalle coste di Portsmouth (UK). A partire da tale momento ebbero inizio le operazioni di recupero, volte allo scavo e al disseppellimento del relitto e dei numerosi manufatti ad esso associati. L'eccezionalità della scoperta suscitò un'eco mediatica di portata internazionale, alla quale contribuì anche l'attenzione delle istituzioni britanniche, come dimostrato dal coinvolgimento dell'allora principe Carlo, oggi sovrano. Successivamente, dallo scavo si passò alla fase di musealizzazione, finalizzata a garantire la conservazione e la fruizione pubblica di un reperto particolarmente vulnerabile. Il museo dedicato alla *Mary Rose* consente di osservare la stratigrafia del relitto ed espone contestualmente i manufatti recuperati. Attualmente i resti della nave sono accessibili presso l'Historic Dockyard di Portsmouth attraverso un percorso espositivo immersivo che, grazie all'impiego di tecnologie digitali e soluzioni museografiche avanzate, offre una narrazione efficace di un ritrovamento di carattere eccezionale e si rivolge a un pubblico ampio e diversificato. Per un approfondimento cfr. Hildred 2022.

[11] Ötzi, mummia del 3000 a.C. circa, è stato rinvenuto fortuitamente nel 1991 da due escursionisti tedeschi in un ghiacciaio tra le montagne delle Alpi Venoste. La sua storia ha fatto il giro del mondo per la sua eccezionalità: numerose indagini furono condotte da diverse équipe scientifiche, consentendo di chiarire molti dettagli riguardo alle origini, alle condizioni patologiche, agli spostamenti, alle caratteristiche somatiche e alle circostanze della morte dell'individuo. Proprio quest'ultimo aspetto ha destato particolare attenzione da parte del pubblico: l'"uomo del Similaun" risulta infatti essere deceduto dopo essere stato colpito alle spalle da una freccia che provocò un'emorragia fatale. Oggi la vicenda di Ötzi è oggetto di un percorso museale presso il Museo Archeologico dell'Alto Adige a Bolzano, che accompagna i visitatori dal momento del rinvenimento della mummia fino alla ricostruzione narrativa del cosiddetto *cold case*. Augenti 2018, pp. 29-41; Augenti 2020, pp. 95-104.

Questi ritrovamenti sensazionali restano tuttavia rari per chi scava quotidianamente con finalità scientifiche e/o di utilità pubblica. In entrambi i casi, le indagini assumono il compito etico di preservare il patrimonio sepolto, integrarlo e trasmetterlo, affinché possa generare una nuova conoscenza verso il mondo esterno.

Il mestiere dell'archeologo sul campo si concentra in un territorio, interagendo con le comunità che vivono in quel contesto. Uno degli ostacoli maggiori per noi archeologi è quello di dover chiarire alla società il reale obiettivo del nostro lavoro: quello di rintracciare l'uomo del passato, di seguire le sue orme e i prodotti materiali delle sue attività. Scaviamo nelle città ancora vissute, in contesti rurali e montani dove proprio la materialità è spesso sfuggente. Comunicare l'archeologia nella sua connotazione più "ordinaria" alla cittadinanza e coinvolgerla nelle ricerche è una sfida grande a cui siamo chiamati a rispondere da un punto di vista morale e politico. Nei contesti di ricerca più comuni, l'archeologo è quindi portato a sviluppare strategie comunicative più efficaci e mirate, rivolte principalmente alla comunità locale. Solo attraverso tali processi è possibile favorire l'instaurarsi di un rapporto empatico con la ricerca scientifica, orientato a trasformare la mera ricezione dell'informazione in un'azione concreta e condivisa.

Negli ultimi anni possiamo contare numerosi progetti che hanno sviluppato un approccio partecipativo alle ricerche (ricerca-azione), dalla fase di ideazione a quella del lavoro sul campo[12]. Questa nuova propensione generalizzata all'apertura delle indagini in ambito archeologico è cominciata attraverso un approccio "discreto" da parte dei ricercatori, ma ora la continua riflessione metodologica sul rapporto tra ricerca-pubblico/i sta portando alla definizione di nuovi processi nella ricerca archeologica e nuove idee per stimolare la costruzione di un'identità culturale da parte delle comunità, indirizzando poi molti progetti verso una spontanea azione di tutela partecipata del patrimonio culturale.

Dobbiamo riconoscere che la Convenzione di Faro (*Council of Europe* 2005)[13] ha giocato un ruolo fondamentale nel promuovere una sensibilizzazione sociale verso il patrimonio culturale, considerandolo "*come una proprietà estesa, diffusa, condivisa, non relegata ad un mondo di specialisti*"[14].

La gestione partecipata del patrimonio da parte delle comunità locali è

[12] Per un approfondimento sulle esperienze finora maturate in Italia si rimanda a Volpe 2020, pp. 137-223.

[13] <https://www.coe.int/en/web/conventions/full-list?module=treaty-detail&treatynum=199> (ultimo accesso 12/09/2025).

[14] Cit. in Trione 2024, p. 11.

oggi una delle tante possibili declinazioni della tutela dei beni culturali, pubblici e privati, che porta ad una amplificazione della fruizione degli stessi. Proprio le forme associative spontanee possono diventare custodi di memorie tramandate: condividendo le proprie conoscenze anche all'esterno, queste favoriscono la conservazione e la trasmissione del patrimonio culturale, nelle sue configurazioni materiali e immateriali.

Il progressivo coinvolgimento attivo della società nelle ricerche scientifiche ha contribuito a generare un senso di responsabilità collettiva nei confronti del patrimonio culturale che si manifesta in diverse modalità, portando a nuove forme di partecipazione. La comunicazione delle ricerche in corso e il coinvolgimento del pubblico in tutte le fasi di un progetto scientifico stimolano un istinto di preservazione dell'eredità culturale, in particolare tra le comunità. Queste ultime sono maggiormente colpite dall'erosione del ricordo e della memoria poiché spesso si ritrovano a dover combattere con lo spopolamento dei centri da parte delle nuove generazioni, con conseguente (irreversibile) perdita dei saperi e tradizioni culturali[15].

Ad oggi sono molte le comunità attive sul territorio. Ma quali, quante sono? E come si distribuiscono?

Di recente la Scuola Nazionale del Patrimonio e delle Attività Culturali ha promosso l'iniziativa "Mappa delle comunità", che ha permesso di censire e collocare sul territorio nazionale i gruppi di cittadini attivamente impegnati nella gestione del patrimonio culturale[16]. Il censimento è stato attivato esclusivamente su piattaforma digitale, veicolando la comunicazione attraverso i canali social, promovendo un processo partecipativo spontaneo da parte delle comunità attraverso la compilazione di due questionari (da redigere in due differenti step). Questo progetto ha portato i gruppi locali ad autodefinirsi attraverso il mezzo delle autocandidature, facendo conoscere le loro esperienze di gestione del patrimonio culturale[17].

Grazie a questa iniziativa, oggi conclusa (ma si potrebbe pensare di riproporre questo strumento di autodefinizione per proseguire il lavoro di mappatura), siamo in possesso di dati quantitativi e qualitativi su scala nazionale su molti gruppi associativi che agiscono sul territorio. Analizzando i dati trasmessi tramite la piattaforma digitale della Scuola Nazionale del Patrimonio e delle Attività Culturali, possiamo ora studiare nuove strategie e metodologie partecipative. L'obiettivo è aumentare la ricettività dei luoghi

[15] Milanese 2005.

[16] <https://storymaps.arcgis.com/stories/2e8646b276a74e4194875d76e53d1cc7> (ultimo accesso 08/09/2025).

[17] Ferrighi 2024.

gestiti dalla comunità di patrimonio, che necessitano di supporto nella costruzione di una gestione e una tutela partecipata, anche da parte di professionisti, per rendere queste azioni economicamente e fattivamente sostenibili nel futuro[18].

Patrimonio alle comunità: esperienze di valorizzazione e tutela condivisa per la salvaguardia del patrimonio culturale

Abbiamo finora illustrato come il coinvolgimento attivo delle comunità nei progetti di ricerca possa favorire azioni spontanee di gestione e tutela dal basso del patrimonio culturale.

Passiamo ora a visualizzare i campi di azione dei processi partecipativi, mostrando potenzialità e criticità attraverso casi di studio.

Vorrei di seguito portare all'attenzione alcune iniziative promosse dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Roma Tre nell'ambito di progetti attivi nella regione Lazio e che guardano proprio nella direzione di uno sviluppo di una coscienza collettiva verso il patrimonio culturale, nella sua accezione più ampia, portando alla costruzione di reti sociali sul territorio e a sviluppare forme di benessere.

Dal 2020 le indagini nell'area dei Monti Lucretili, nel Lazio rurale e montano, hanno da subito previsto la partecipazione attiva della popolazione dei centri interessati dalle attività sul campo, applicando diverse metodologie[19]. In questi anni il progetto ha esplorato molteplici linee tematiche di ricerca che hanno stimolato la creatività delle comunità locali, portando alla concreta ideazione e realizzazione di iniziative, volte ad ampliare la conoscenza e a promuovere una tutela condivisa del patrimonio culturale[20].

Fra le comunità più attive in questo contesto dobbiamo menzionare quella di Marcellina, piccolo centro abitato del comprensorio oggetto di studio che, attraverso iniziative intraprese dalle associazioni culturali, sta mettendo in piedi idee e progetti per valorizzare e tutelare il patrimonio, arrivando ad una fruizione pubblica delle risorse e alla diffusione più ampia delle tradizioni locali.

Un esempio concreto di questo dinamismo partecipativo è il progetto della *Capanna di comunità*, che ha condotto alla realizzazione concreta di un intervento di valorizzazione del territorio, in sinergia con i ricercatori. L'iniziativa si è tradotta nella ricostruzione di una capanna tradizionale – tipologia abitativa diffusa fino al secolo scorso – riprodotta sulla base dei saperi

[18] Per una riflessione su questo tema si rimanda a Volpe 2024.

[19] Bernardi 2025b; Bernardi, Farinetti c.s.

[20] Sul progetto *Monti Lucretili Landscape Project* (MoLuLaP) si veda Bernardi *et al.* 2024.

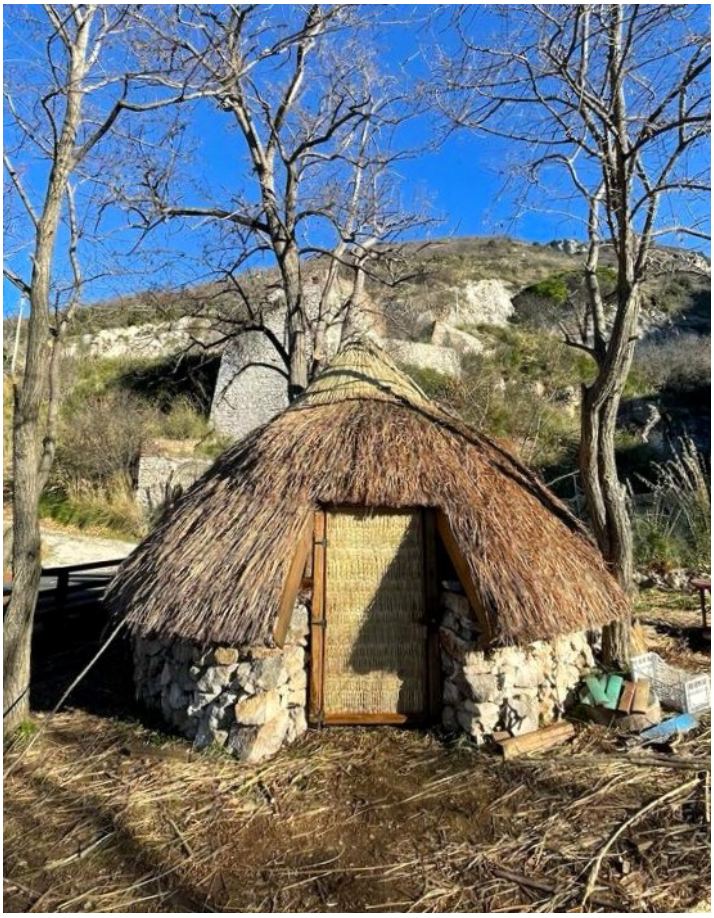


Fig. 1. La capanna di comunità appena ultimata – dicembre 2023 (foto: Vincenzo Lattanzi).

tradizionali e mediante l'impiego di materiali autoctoni (Fig. 1). Tale operazione, oltre a restituire un simbolo identitario fortemente radicato nella memoria collettiva, ha favorito un rinnovato senso di appartenenza da parte della cittadinanza, che oggi riconosce nella capanna un luogo di aggregazione e di condivisione, destinato stabilmente ad attività culturali di carattere pubblico.

Il caso della *Capanna di comunità* rappresenta un esempio emblematico di iniziativa *bottom up*, ovvero promossa dal basso, in cui l'operosità delle comunità locali, supportate dalla collaborazione di professionisti in tutte

le fasi del processo – dall'ideazione alla realizzazione, fino alla fruizione collettiva – si è tradotta in un rafforzamento dei legami sociali e ha contribuito alla trasmissione intergenerazionale dei saperi tradizionali e delle conoscenze valorizzando il territorio[21].

Le associazioni culturali operanti a Marcellina hanno promosso poi un ulteriore progetto di valorizzazione del patrimonio, in questo caso fotografico. L'iniziativa ha avuto come obiettivo principale la digitalizzazione e la messa in rete delle fotografie vernacolari, raccolte spontaneamente negli anni dagli abitanti, al fine di favorirne la fruizione pubblica e di garantirne la conservazione alle future generazioni, attivando un processo di conservazione e di tutela condivisa.

L'iniziativa è scaturita da un'esigenza concreta manifestata dalla cittadinanza: organizzare e sistematizzare le fotografie storiche rappresentative del patrimonio culturale materiale e immateriale della comunità. Le immagini necessitavano infatti di essere dapprima catalogate, poi scansionate e rese accessibili. In risposta a questa esigenza, la stretta collaborazione tra cittadinanza, università e Ministero della Cultura[22] ha portato alla realizzazione di un archivio digitale[23].

Il lavoro, condotto e sviluppato nell'ambito di una tesi di laurea magistrale in Archeologia pubblica[24], ha favorito la creazione di relazioni sociali significative che hanno promosso la conservazione del patrimonio fotografico attraverso la digitalizzazione partecipata delle immagini, creando nuove possibilità conoscitive del patrimonio culturale locale e del suo paesaggio (Fig. 2).

Il percorso di ricerca avviato con questo lavoro ha prodotto un risultato tangibile: un archivio fotografico accessibile, consultabile online tramite la piattaforma istituzionale dell'ICCD (Istituto Centrale per il Catalogo e la

[21] Bernardi 2025b, pp. 16-21.

[22] Il progetto si accorda con le linee guida del PND – Piano nazionale di digitalizzazione del patrimonio culturale promosso dal MiC. Si tratta di un programma quinquennale (2022-2026), coerente con gli obiettivi del PNRR, volto a promuovere e a sostenere la transizione digitale degli istituti culturali nazionali (musei, archivi, biblioteche).

[23] L'archivio digitale è ancora in fase di sviluppo; finora sono state redatte circa 30 schede catalografiche, pensate per promuovere il territorio, anche con finalità turistiche. Per consultare il catalogo online:
<https://catalogo.beniculturali.it/detail/DemoEthnoAnthropologicalHeritage/12iccd_modi_1174140018471> (ultimo accesso 27/10/2025).

[24] Della Manna 2024-2025. Desidero ringraziare Gloria Della Manna, che mi ha gentilmente permesso di includere in questo contributo una breve sintesi del suo lavoro.



Fig. 2. Attività di digitalizzazione partecipata delle fotografie vernacolari della comunità di Marcellina, ora Archivio della comunità di Marcellina (foto: Gloria Della Manna).

Documentazione – MiC) che assicura un elevato livello di protezione dei contenuti tramite adeguati sistemi di *cybersecurity*, garantendo la tutela informatica dei dati[25].

Attraverso la collaborazione attiva con la comunità di Marcellina, applicando metodologie partecipative, il progetto è riuscito a perseguire l'obiettivo di valorizzare e diffondere la conoscenza del patrimonio culturale e paesaggistico di questo territorio, ponendo le basi per futuri percorsi tematici turistico-culturali, già in fase di sviluppo.

L'iniziativa ha inoltre portato alla definizione di un modello digitale replicabile per le foto storiche, potenzialmente applicabile in altri contesti e con altre comunità, contribuendo in modo significativo alla valorizzazione e alla tutela della memoria del patrimonio culturale di un territorio attraverso un'azione collettiva.

Vorrei concludere richiamando l'attenzione su un recente progetto di ricerca promosso sempre dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Roma Tre e avviato nel 2024 nel Comune di Collevecchio (RI), nella valle del Tevere[26]. L'iniziativa, intitolata *Collevecchio Archaeological Participatory Project* (CAPP)[27], prende il proprio nome da un processo decisionale parte-

[25] Il progetto è stato sviluppato nel rispetto delle linee guida e degli standard qualitativi stabiliti dal Ministero della Cultura.

[26] Sulla storia di Collevecchio si rimanda a Benedetti 2022.

[27] Progetto sotto la direzione scientifica di Martina Bernardi e Riccardo Santangeli Valenzani. Nel 2024 è stata firmata una convenzione tra il Dipartimento di Studi Umanistici e



Fig. 3. I laboratori partecipati organizzati a Collevecchio (RI) – novembre 2024 (foto: Gloria Della Manna).

cipativo: la scelta della denominazione del progetto è avvenuta mediante una votazione condotta nel corso di un laboratorio partecipato, il primo incontro tra comunità e archeologi sul territorio (Fig. 3).

Il progetto si propone di conoscere il patrimonio culturale nella prospettiva della popolazione residente. In particolare, la costruzione di una *mappa di comunità*[28], rappresentativa dei luoghi percepiti come identitari dalla cittadinanza, costituisce il punto di partenza per l'elaborazione di strategie condivise di co-progettazione volte alla valorizzazione e alla tutela del paesaggio storico.

Sebbene ancora in una fase iniziale, il progetto ha già proposto diverse attività alla cittadinanza, tra cui la presentazione pubblica della *mappa digitale di comunità* e diversi incontri tematici, organizzati secondo la metodologia

il Comune di Collevecchio (RI) per lo svolgimento del progetto.

[28] Bonato, Zola 2023.



Fig. 4. *Focus group* con la comunità di Collevecchio (RI) – novembre 2025 (foto: Martina Bernardi).

del *focus group*[29], che hanno avuto come obiettivo quello di raccogliere istanze e idee finalizzate a delineare strategie di rilancio territoriale al fine di favorire la creazione di nuove reti per valorizzare e salvaguardare il patrimonio attraverso un'azione collettiva (Fig. 4).

I risultati di queste iniziative di archeologia pubblica hanno condotto alla redazione congiunta, da parte della comunità e dei ricercatori, di un manifesto per la valorizzazione e per la tutela del patrimonio culturale del territorio di Collevecchio. Tale documento costituirà la base operativa del progetto, che interessa sia il centro storico di Collevecchio che il castello medievale di Grappignano, sito di rilevanza storico-archeologica per il quale è stato sottoscritto un protocollo d'intesa tra l'Università e il Comune. Si tratta di un primo passo concreto verso una tutela condivisa e collettiva dei beni culturali del territorio, mirata anche a prevenire e contrastare i crimini

[29] Ripanti 2022.

che ne compromettono l'integrità[30].

Quelli finora illustrati sono esempi di come la valorizzazione e la tutela condivisa e partecipata dal basso possano mitigare la vulnerabilità del nostro patrimonio culturale, promuovendo un'apertura sociale verso la conoscenza. Attraverso strategie comunicative mirate, capaci di favorire un contatto diretto con le popolazioni autoctone, è possibile sviluppare percorsi condivisi di valorizzazione che promuovano modelli di gestione partecipata del patrimonio da parte delle stesse comunità cui esso appartiene, contribuendo così alla salvaguardia collettiva dei beni culturali e del paesaggio storico e a una protezione condivisa contro le attività illecite che ne minacciano l'integrità.

[30] Grappignano è un castello di epoca bassomedievale, costruito su un piccolo pianoro naturale lungo la valle dell'Aia, nella Sabina Tiberina (Lazio). Le notizie storiche sull'insediamento sono assai sporadiche: viene citato come *fundus Carpinianus* nel *Chronicon* di Benedetto del Soratte tra fine X e XI secolo come proprietà del monastero di S. Andrea in Flumine, passato poi a San Salvatore Maggiore (abbazia). Nel XIII secolo appartiene alla famiglia dei Tedallini, nel XIV secolo diventa possedimento della famiglia Orsini. Cfr. Carocci 1993, p. 141 e p. 399, nota 74; Leggio 2022, pp. 97-98 e 127; Benedetti 2022, pp. 252-255.

Bibliografia

Augenti 2018
A. Augenti, *A come archeologia. 10 grandi scoperte per ricostruire la storia*, Roma 2018.
Augenti 2020
A. Augenti, *Scavare nel passato. La grande avventura dell'archeologia*, Roma 2020.
Augenti 2025
A. Augenti, *Archeologi. I maestri del passato*, Roma 2025.
Benedetti 2022
F. Benedetti, *Il castello di Collevecchio. Capoluogo della provincia pontificia Sabina*, Roma 2022.
Bernardi 2025a
M. Bernardi, *Mattia Sanna Montanelli (2024), Heritage crowdsourcing. Processi di qualità nella ricerca partecipata per il patrimonio archeologico italiano, Quingentole: SAP Società Archeologica, 180 pp.*, in «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 31, 2025, pp. 519-524.
Bernardi 2025b
M. Bernardi, *Archeologia partecipata e comunità in un territorio montano del Lazio*, in «Geostorie», XXXIII, 1, 2025, pp. 5-26.
Bernardi, Farinetti c.s.
M. Bernardi, E. Farinetti, *Paesaggi da interpretare e storie da condividere. Archeologi, comunità locali e mappatura partecipata per la co-produzione di conoscenza*, in *Sistemi insediativi, analisi spaziali e saperi locali, percorsi e prospettive interdisciplinari della ricerca partecipata, Dalla mappa al GIS 9*, a cura di C. Masetti, E. Farinetti, Roma, Labgeo Caraci, in corso di stampa.
Bernardi *et al.* 2024
M. Bernardi, E. Farinetti, R. Santangeli Valenzani (a cura di), *Archeologia nei Monti Lucretili. Nuove ricerche e prospettive di indagine in un paesaggio montano del Lazio*, Oxford 2024.
Bonacchi 2012
C. Bonacchi (a cura di), *Archaeology and Digital Communication: Towards Strategies of Public Engagement*, London 2012.
Bonato, Zola 2023
L. Bonato, L. Zola, *Mappe di comunità, uno strumento di incontro*, in «RiCOGNIZIONI», 19, X, 2023, pp. 13-20.
Carocci 1993
S. Carocci, *Baroni di Roma. Dominazioni signorili e lignaggi aristocratici nel duecento e nel primo trecento*, Roma 1993.

Della Manna 2024-2025
G. Della Manna, *Un archivio di comunità per il* Monti Lucretili Landscape Project. *Le fotografie storiche di Marcellina (RM) sulla piattaforma digitale dell'ICCD*, Tesi di Laurea in Archeologia, Università degli Studi Roma Tre, Anno Accademico 2024-2025, relatrice M. Bernardi, correlatrice E. Farinetti.
Falcone 2022
A. Falcone (a cura di), *Archeosocial. L'archeologia riscrive il web: esperienze, strategie e buone pratiche*, Villafranca di Verona 2022.
Ferrighi 2024
A. Ferrighi, *Le ragioni della ricerca*, in Ferrighi, Polisi 2024, pp. 15-23.
Ferrighi, Polisi 2024
A. Ferrighi, E. Polisi (a cura di), *La partecipazione alla gestione del patrimonio culturale*, Roma 2024.
Hildred2022
A. Hildred, *Mary Rose. Her Story. Their Story. Our Story. History*, Portsmouth 2022.
Leggio 2022
T. Leggio, *La Sabina e il Reatino. Un mosaico di signorie rurali*, in *La signoria rurale nel Lazio tardomedievale. Vicende patrimoniali e dinamiche delle dominazioni in un'area dello Stato della Chiesa*, a cura di F. Lattanzio, Roma 2022, pp. 91-164.
Milanese 2005
M. Milanese, *Voci delle cose: fonti orali, archeologia postmedievale, etnoarcheologia*, in *La voce delle cose. Fonti orali e archeologia postmedievale,* Atti del Convegno di studi (Pisa, 15 marzo 2002), a cura di M. Milanese («Archeologia Postmedievale», 9), Firenze 2005, pp. 11-30.
Moshenska 2017
G. Moshenska (a cura di), *Key Concepts in Public Archaeology*, London 2017.
Nucciotti, Bonacchi, Molducci 2019
M. Nucciotti, C. Bonacchi, C. Molducci (a cura di), *Archeologia Pubblica in Italia*, Firenze 2019.
Pallecchi 2023
S. Pallecchi, *Ritessere e raccontare. Appunti sulla comunicazione dell'archeologia*, Sesto Fiorentino 2023.
Pinna, Sanna Montanelli 2024
F. Pinna, M. Sanna Montanelli, *Citizen Archaeology. Un contributo alla costruzione di una archeologia pubblica come "scienza normale"*, in «Post-Classical Archaeologies», 14, 2024, pp. 237-256.

Polito, Volpe 2024
V. Polito, G. Volpe (a cura di), *Patrimonio culturale e comunità in trasformazione*, Bari 2024.
Ripanti 2017
F. Ripanti, *Italian public archaeology on fieldwork: an overview*, in «Archeostorie. Journal of Public Archaeology», 1, 2017, pp. 93-104.
Ripanti 2022
F. Ripanti, *Unforgettable Encounters. Understanding participation in Italian community archaeology*, Summertown 2022.
Sanna Montanelli 2024
M. Sanna Montanelli, *Heritage crowdsourcing. Processi di qualità nella ricerca partecipata per il patrimonio archeologico italiano*, Quingentole 2024.
Settis 1981
S. Settis, *Introduzione*, in *Utopia del passato. Archeologia e cultura moderna*, a cura di N. Himmelmann, Bari 1981, pp. 7-44.
Trione 2024
V. Trione, *Comunità è patrimonio*, in Ferrighi, Polisi 2024, pp. 11-12.
Valenti 2017
M. Valenti, *Appunti, grezzi, per un'agenda di Archeologia Pubblica in Italia*, in *Encounters, Excavations and Argosies Essays for Richard Hodges*, a cura di J. Moreland, J. Mitchell, B. Leal, Oxford 2017, pp. 314-328.
Volpe, De Felice 2014
G. Volpe, G. De Felice, *Comunicazione e progetto culturale, archeologia e società*, in «Post-Classical Archaeologies», 4, 2014, pp. 401-420.
Volpe 2020
G. Volpe, *Archeologia pubblica: metodi, tecniche, esperienze*, Roma 2020.
Volpe 2024
G. Volpe, *Professionisti e imprese per la gestione dal basso del patrimonio culturale*, in Ferrighi, Polisi 2024, pp. 31-41.
Zanini 2018
E. Zanini, *Archeologia pubblica: dalla pratica della condivisione alla ricerca della sostenibilità,* in *Archeologia quo vadis? Riflessioni metodologiche sul futuro di una disciplina*, a cura di D. Malfitana, Catania 2018, pp. 175-189.

II

Reati contro il patrimonio culturale
Lineamenti generali e casi di studio

Giuliana Calcani

La brama del possesso

Il collezionismo di antichità continua ad essere la causa principale dei delitti commessi a danno del patrimonio archeologico mondiale. In Italia, la Legge 20 giugno 1909, n. 364 «che stabilisce e fissa norme per l'inalienabilità delle antichità e delle belle arti», pubblicata nella Gazzetta Ufficiale n. 150 del 28/06/1909, costituisce un punto fermo per stabilire cosa può essere o meno parte di una proprietà privata[1].

Una malsana idea di supremazia verso i Paesi depredati, spinge criminali senza scrupoli, che spesso intrecciano i loro affari con reti di trafficanti di droga, armi e di esseri umani, a fare commercio di beni approfittando di tutte le possibili situazioni di vulnerabilità delle persone e dei luoghi[2]. Il gusto per un soggetto o per un genere, la rarità, il carattere esotico, la remota antichità, incidono in maniera esponenziale sul gradimento dell'acquirente e quindi sull'impulso, da parte di alcuni di essi, a possedere anche reperti di provenienza illecita[3].

L'esposizione al crimine non è data tanto dalla tipologia dei beni in sé, perché tutto può diventare "oggetto del desiderio", ma sono le condizioni in cui si trovano a renderli più o meno facilmente esposti ad usi impropri. La connivenza di personale interno ovviamente facilita qualsiasi operazione illecita ovunque, ma un territorio non controllato espone le aree archeologiche[4], in particolare quelle sommerse[5], a un rischio maggiore di subire reati, così come musei carenti o addirittura privi di sistemi di sicurezza, per non parlare dei depositi[6], dove spesso non si sa neppure quali materiali siano presenti. L'importanza della catalogazione di beni non sarà mai abbastanza sottolineata, vista la carenza di attenzione verso attività che richie-

[1] Il testo della legge è consultabile sul sito della Confederazione Italiana Archeologi: <https://www.archeologi-italiani.it/wp-content/uploads/2021/05/Legge-20-giugno-1909-n.-364.pdf> (ultimo accesso 13.02.2026).

[2] Colasanti 2025.

[3] Rizzo *infra*.

[4] Piranomonte *infra*.

[5] Davidde *infra*.

[6] Latini *infra*.

dono investimenti, impegno quotidiano, ma non fanno accedere agli onori della cronaca culturale. Un reperto non fotografato e descritto potrà sparire in qualsiasi momento, senza lasciare tracce. Anche i luoghi di culto d'interesse culturale, come le Catacombe, hanno un'elevata vulnerabilità e richiedono efficaci forme di tutela[7].

Ci sono due aspetti che vanno considerati, dunque, nella protezione del patrimonio culturale dalle aggressioni umane: uno è dato dalle condizioni sociali che facilitano l'infiltrazione del crimine; l'altro dall'adozione o meno di standard di sicurezza che possano scoraggiare comportamenti delittuosi. Nel primo caso è noto che sia la povertà economica sia la povertà educativa, sono fattori incidenti sulla percezione dei beni archeologici come risorsa da alienare per trarne immediato guadagno, o da conoscere perché possa diventare una risorsa economica a tempo indeterminato. Il disconoscimento ideologico verso determinate tipologie di reperti, i disordini sociali, i conflitti armati[8], sono altre condizioni che creano gli scenari più favorevoli a far crescere il giro d'affari derivante dal traffico illecito di beni culturali. Sono tutte dimensioni complesse, che ovviamente necessitano di interventi strutturali della politica a livello nazionale e internazionale, ma nelle quali l'archeologo può entrare in riferimento a progetti mirati sui beni culturali come fattore di coesione e sviluppo[9].

Un patrimonio da difendere

Dallo scavo clandestino[10] al furto, ogni Paese ricco di storia come l'Italia o la Grecia, non a caso unite da progetti di collaborazione per la lotta al traffico di reperti archeologici[11], deve fare i conti con reti di criminali e mediatori in grado di raggiungere facoltosi collezionisti. Gli acquirenti non sono solo singoli privati, ma anche musei di Stati dove non è ancora cessata la visione del bene culturale come preda da conquistare, o bottino a cui si ha diritto per accrescere il prestigio locale[12]. Le attività di acquisizione, che

[7] Braconi *infra*.

[8] Festuccia *infra*.

[9] Vedi Rapporto dell'AICS 2025, scaricabile dal sito: <https://www.aics.gov.it/wp-content/uploads/2023/04/OpuscoloAICS-Cultura2025_16042025.pdf> (ultimo accesso 13.02.2026).

[10] Si rinvia ai contributi di Raffiotta; Cumbo; De Bernardin *infra*.

[11] Si rinvia al comunicato del Ministero della Cultura: <https://cultura.gov.it/comunicato/28677> (ultimo accesso 13.02.2026). Cfr. Sensi *infra*.

[12] D'Ascia *infra*.

sono parte integrante della vita dei musei anche in Italia, rappresentano uno dei momenti in cui il confine tra lecito e illecito deve essere particolarmente chiaro a chi opera[13].

Il collezionismo di antichità non è solo una passione di lusso, ma anche una forma di investimento e si affida perciò a sistemi organizzati, gestiti da professionisti che all'occorrenza provvedono anche a "ripulire" beni di provenienza illecita dotandoli di false certificazioni di provenienza, spesso riferite a precedenti passaggi collezionistici mai avvenuti. L'analisi della documentazione che accompagna gli oggetti è importante tanto quanto la valutazione dell'oggetto stesso. Poter indicare la provenienza da una collezione formatasi prima del 1909[14] è un requisito indispensabile per la legislazione italiana, oltre a costituire un motivo di prestigio che consente una quotazione economica più alta dell'oggetto.

Grazie all'attività investigativa e alle azioni messe in atto dalla cosiddetta "diplomazia culturale", aumenta il recupero dei beni illecitamente sottratti all'Italia. Il Comando Carabinieri TPC è protagonista anche di questa fondamentale attività del governo italiano, basata sulla collaborazione tra diverse istituzioni dello Stato, come il Ministero della Cultura, l'Avvocatura Generale, il Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale[15]. Quando le opere rientrano nei Paesi che sono stati riconosciuti come proprietari legittimi, ci sono altre operazioni che vedono gli archeologi chiamati a interpretare quelle opere, per ridare loro il contesto storico che hanno perduto nel caso in cui sono frutto di scavi clandestini[16].

Dal territorio fisico al digitale

L'era digitale ha aperto ancora di più le porte a commerci illegali, offrendo spazi di partecipazione anche ad acquirenti che prima di internet sarebbero rimasti tagliati fuori dai sistemi di vendita tradizionali. Oggi tutti possono aspirare a diventare collezionisti di antichità, vista l'offerta di oggetti venduti a prezzi accessibili, senza avere neppure la capacità di distinguere tra autentici e falsi o la consapevolezza di porsi domande sulla loro provenienza. Con questo sistema capillare e di transazioni minute aumentano i rischi di illeciti sul patrimonio culturale e anche quelli per i "collezionisti improvvisati" di incorrere nella frode o nel reato d'incauto acquisto.

[13] Arrabito, Navarro 2025. Vedi Ericani *infra*.

[14] Vedi nota 1.

[15] <https://www.esteri.it/it/diplomazia-culturale-e-diplomazia-scientifica/cultura/> (ultimo accesso 13.02.2026).

[16] Adembri *infra*.

Le vendite online mettono direttamente in contatto persone che, prescindendo dalla presenza di garanti della liceità e del valore degli acquisti, prevista invece da case d'asta e antiquari, ad esempio, potrebbero ignorare in buona fede le regole da seguire. Da bene prestigioso per intenditori colti, la moneta antica[17] trovata con il *metal detector* da un qualunque avventuriero della domenica, può diventare un oggetto di curiosità come tanti, da proporre su uno degli innumerevoli siti oggi disponibili. Ma la complessità del mondo digitale è tale da aver richiesto specializzazioni anche da parte delle forze dell'ordine per monitorare la gestione di traffici illeciti nei diversi territori: *Surface Web*, *Deep Web*, *Dark Web*[18].

Sarebbe però un errore pensare che il commercio di antichità oggi sia alimentato solo dalle attività illecite. Le leggi di tutela vigenti in Italia restringono il campo delle azioni legittime ai beni archeologici di cui si può provare la proprietà privata prima del 1909, come già detto, altrimenti sono da considerare parte del patrimonio indisponibile dello Stato, in quanto beni pubblici[19]. La circolazione e la vendita sono consentite perciò alle antichità che sono entrate nelle collezioni private in tempi in cui la funzione pubblica dei beni culturali non era riconosciuta come interesse prevalente per la comunità.

Un passato da non dimenticare

Il sistema legislativo riflette le differenze culturali che si sono stratificate nel tempo e non è un caso che alcuni Paesi della "vecchia Europa", come l'Italia, siano arrivati ad una convinta protezione del patrimonio culturale come parte imprescindibile della storia e dell'identità nazionale. Ci sono voluti secoli di dispersione delle antichità presenti sul nostro territorio nazionale, che hanno alimentato il collezionismo privato anche estero,[20] per arrivare ad una sensibilità in materia di tutela che distingue oggi l'Italia nel panorama internazionale. Non dobbiamo dimenticare che alle origini dello Stato contemporaneo ci sono anche le diverse politiche di gestione dei beni culturali e ambientali[21].

Roma e il suburbio in particolare, detengono un primato poco qualifi-

[17] Cfr. Barbato, Molinari *infra*.

[18] Si rinvia a Rapicavoli *infra*.

[19] Gerardo 2023, in part. p. 22.

[20] Il tema è oggetto di varie trattazioni di storia dell'archeologia, ma si veda, ad esempio Palombi 2006, pp. 95-112; Catterson, Budd 2023.

[21] Ragusa 2011.

cante nell'intensità di opere espatriate, nonostante gli editti di tutela emessi dallo Stato Pontificio. La quantità di opere d'arte disperse da Roma registra picchi di particolare intensità in coincidenza con i momenti di massimo riconoscimento universale verso l'Antico, quale fu il Neoclassicismo. Dalle collezioni formate dalle più importanti famiglie romane, così come dagli scavi condotti negli orti e nelle vigne, sia dentro che fuori le mura, venivano venduti al miglior offerente statue, ritratti, rilievi, come singoli pezzi o interi nuclei di antichità.

Con l'aumento della domanda aumentava anche il numero di persone attive per soddisfarla, nonostante venissero emanati a raffica una serie di decreti di tutela delle "antichità e belle arti". Tra il 1701 e il 1750 ne furono emessi ben sei, che non dovevano aver avuto alcun effetto se era stato necessario ripeterli. Da questo punto di vista possiamo dire che il numero di provvedimenti di tutela non testimonia tanto una particolare sensibilità dello Stato Pontificio, quanto l'inefficacia degli stessi, per una popolazione che considerava le sue vestigia come un capitale economico, piuttosto che culturale[22].

Se si fosse fatta una copia di tutte le opere esportate, Roma avrebbe almeno avuto un museo di documentazione sulle antichità perdute, annotava Johann Wolfgang von Goethe nel gennaio 1787 sul suo diario[23]. Ma una tale iniziativa non poteva certo essere presa, poiché avrebbe evidenziato la mole del progressivo impoverimento del patrimonio culturale della città. Meglio passare sotto silenzio e «*adoperarsi per vie segrete e con ogni sorta di mezzi, a ottenere caso per caso la concessione necessaria*», constatava amaramente lo stesso Goethe. Si trattava di fare i conti, insomma, con la teoria di protezione contenuta nei decreti di tutela e la pratica di raccomandazioni alle quali, a volte, proprio non si poteva dire di no, soprattutto se erano le teste coronate delle potenze europee ad avanzare richieste. I decreti restrittivi riguardavano sia la vendita che l'attività di scavo, ma poiché non erano solo privati a vivere di rendita sul mercato nero delle antichità di Roma, che coinvolgeva anche prelati, dall'abate Ficoroni al Cardinale Alessandro Albani che era diventato

[22] Per una efficace sintesi sulla storia della tutela dei beni culturali in Italia si rinvia a Settis 2011 consultabile online: <https://www.treccani.it/enciclopedia/la-tutela-del-patrimonio-culturale_(Dizionario-di-Storia)/> (ultimo accesso 13.02.2026).

[23] Nel 1816 Goethe pubblicò il primo volume del diario sull'esperienza dei viaggi compiuti in Italia (*Italienische Reise*) tra il 1786 e il 1788, a cui faranno seguito altri due, con approfondimenti sul suo secondo soggiorno a Roma (*Zweiter Römischer Aufenthalt*): cfr. <http://www.goethezeitportal.de/wissen/projektepool/goethe-italien.html> (ultimo accesso 13.02.2026). Con il titolo *Viaggio in Italia* si trovano varie traduzioni in lingua italiana.

un punto di riferimento per i nobili stranieri, era difficile intervenire davvero.

I beni culturali non sono giacimenti rinnovabili

Per avere un'idea del numero di antichità che alimentavano questo giro d'affari basti ricordare che il Cardinale Albani poteva curare sia l'acquisizione di pezzi antichi per altri che per la sua collezione allestita nella villa sulla Via Salaria. Per stabilire un'alternativa a questa emorragia indiscriminata il papa Clemente XI decise l'apertura di una galleria delle statue sul Campidoglio. Nel Palazzo Nuovo veniva inaugurata nel 1734 una nuova sede del collezionismo papale che si metteva così in concorrenza con gli acquirenti stranieri. Nella seconda metà del secolo, l'apertura del Museo Pio-Clementino in Vaticano proseguì su una strada che era, evidentemente, di maggiore effetto dei provvedimenti legislativi. Difficilmente un cardinale avrebbe potuto far passare in secondo piano il collezionismo di antichità di un papa rispetto a quello di un qualsiasi nobile giunto in Italia con il Grand Tour[24].

Una frase scritta nell'editto del Cardinale Pacca del 1820 diceva testualmente a proposito delle opere presenti a Roma che «*attraggono gli stranieri ad ammirarle, invitano l'erudita curiosità degli antiquari ad istruirne dotti confronti e infiammano la nobile emulazione di tanti artisti, che in ogni parte di Europa quivi concorrono per far lo scopo del loro modello*»[25]. Di fronte a tale venerazione nei confronti delle antichità romane si poteva fare ben poco per arginare la voglia di possesso che ne derivava. Nonostante l'attenzione alla tutela accompagni la storia degli Stati preunitari e anche la successiva vita dello Stato italiano, le leggi non sono mai bastate a frenare il traffico di antichità.

Nel 1886 Herman Grimm scriveva una "lettera aperta" sulla distruzione di Roma, idealmente rivolta agli intellettuali italiani ed europei, nella quale lamentava il fatto che «*la generazione cui è toccato l'impegno di fare di Roma la capitale d'Italia si sia mostrata così priva d'intelligenza per quanto Roma possiede [...] questo suolo sacro è oggi abbandonato nelle mani degli speculatori [...] ma i luoghi di dove grandi pensieri hanno preso le mosse diventano in un certo modo sacri e appartengono al mondo intero [...] i monumenti antichi sono simboli, sulla conservazione dei quali ogniuno ha il diritto d'invigilare*»[26]. Anche in questo caso è un letterato straniero,

[24] Hornsby, Bevilacqua 2021.

[25] Consultabile online: <https://it.wikisource.org/wiki/Editto_sopra_le_antichit%C3%A0_e_gli_scavi> (ultimo accesso 13.02.2026).

[26] *Vernichtung Roms*, pubblicata in italiano con il titolo *La distruzione di Roma* da C.V. Giusti, Loescher 1886, in part. pp. 13, 15, consultabile online: <https://archive.org/details/La-

come lo era Goethe, a stupirsi dell'indifferenza dei Romani verso la tutela di quello che avrebbero dovuto sentire come "il loro" patrimonio culturale.

Forse l'assuefazione derivante dalla consuetudine, o l'idea che quelle antichità fossero inesauribili, poteva generare indifferenza verso la tutela. I mali dell'abbondanza, si potrebbe dire, pensando anche alle attuali connivenze dei locali con i trafficanti di beni archeologici. Rodolfo Lanciani[27], negli appunti riferiti al 1870-1885, contenuti nel volume dedicato a L'antica Roma[28], scriveva: «*è impossibile scavare in Roma un pugno di terra senza che ne venga fuori qualche inaspettata scoperta, ed è quindi facile arguire quante nuove scoperte si siano fatte nello scavare circa 81 milioni di metri cubi di questa terra promessa. Non mi è stato possibile accertare l'esatto numero di opere d'arte e reperti venuti alla luce negli scavi ufficiali o per opera di privati cittadini per costruire le loro case*». Questa dichiarazione sull'impossibilità di tenere sotto controllo l'enorme quantità di reperti che venivano in luce negli anni della grande trasformazione urbanistica di Roma, ormai capitale dell'Italia unita, poteva rispondere a una effettiva difficoltà. Tuttavia, si deduce da altre fonti che lo stesso Lanciani, che aveva seguito gli scavi di Roma prima come segretario della Commissione Archeologica Comunale fino al 1872 e poi come ingegnere presso la Direzione Generale dei Musei e Scavi del Ministero della Pubblica Istruzione fino al 1890, faceva commercio di reperti trovati nel corso delle operazioni sulle quali avrebbe dovuto invece vigilare[29].

La difficile conquista del diritto pubblico al patrimonio culturale

La storia collezionistica e del mercato di antichità in Italia tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, rivela un contesto storico da cui vorremmo sentirci ormai affrancati. Si tratta di un periodo in cui il nostro Paese, da poco unificato, vedeva ancora il saccheggio indiscriminato del sottosuolo e la dispersione di beni culturali[30], nonostante fosse stata prorogata la validità delle norme degli Stati preunitari, in attesa di una legge nazionale di tutela. La strada fu lunga e difficile, perché gli interessi privati

DistruzioneDiRoma/page/n5/mode/2up> (ultimo accesso 13.02.2026).

[27] Palombi 2006.

[28] Pubblicato in lingua inglese nel 1888 con il titolo *Ancient Rome in the Light of Recent Discoveries*, tradotto in seguito anche in italiano: cfr. ed. con Prefazione di A. Cederna, Newton Compton Editori, Roma 2007.

[29] Dixon 2016, pp. 1-10.

[30] Catterson, Budd 2023; Helstosky 2024.

si erano radicati e cercavano in tutti i modi di frenare il controllo statale sulle antichità e belle arti. Dal 1898 al 1902, i ministri Niccolò Gallo e Nunzio Nasi si impegnarono, attraverso tre governi, per far varare la legge 185 (12 giugno 1902) sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di antichità e d'arte. Ma prima di quel mese di giugno i mercanti d'arte avevano intensificato a dismisura le loro attività. "*Gli antiquari han tirato una coltellata nella schiena dell'Italia*", così scriveva Luigi Antonelli[31]. Ma se da un lato antiquari e collezionisti perseguivano il proprio profitto personale, dall'altro agivano quanti credevano nella crescita della nuova società italiana, basata anche sull'affermazione di uno Stato di diritto. E proprio dalla coscienza attiva di chi non si è arreso, allora, all'immagine di un Paese ridotto a "supermercato dell'arte", ha preso avvio quel processo di perfezionamento legislativo, che vede oggi l'Italia all'avanguardia nella tutela del patrimonio culturale. "*Inevitabilmente più complessa è la questione dell'approvvigionamento sul mercato italiano, e non solo per la presenza di leggi di tutela a vincolare collezioni e a tentare di frenare le esportazioni*"[32]. Questa considerazione scaturita a proposito di un mercato dell'arte che, tra la fine del XIX e i primi del XX secolo doveva finalmente fare i conti con le proprie opacità, rappresenta un punto di svolta verso il prevalere dell'interesse nazionale nella fruibilità del patrimonio culturale, a cui oggi non dobbiamo rinunciare, sostenuti anche dalla normativa.

Legge 22/2022 - Disposizioni in materia di reati contro il patrimonio culturale
Art. 707-bis (Possesso ingiustificato di strumenti per il sondaggio del terreno o di apparecchiature per la rilevazione dei metalli). – È punito con l'arresto fino a due anni e con l'ammenda da euro 500 a euro 2.000 chi è colto in possesso di strumenti per il sondaggio del terreno o di apparecchiature per la rilevazione dei metalli, dei quali non giustifichi l'attuale destinazione, all'interno di aree e parchi archeologici, di zone di interesse archeologico, se delimitate con apposito atto dell'amministrazione competente, o di aree nelle quali sono in corso lavori sottoposti alle procedure di verifica preventiva dell'interesse archeologico secondo quanto previsto dalla legge».

[31] Cit. in Bargellini 1981, p. 10.

[32] Cit. in Tovaglieri 2022, p. 7.

Bibliografia

AICS 2025
Agenzia Italiana per la Cooperazione allo Sviluppo (AICS), *Cultura è Sviluppo. Patrimonio culturale e cultura negli interventi della cooperazione allo sviluppo italiani, Anni 2016-2024*, Roma 2025.
Arrabito, Navarro 2025
V. Arrabito, I. Navarro (a cura di), *Acquisizioni museali: etica, pratiche e visioni*, ICOM Italia - CEDOM, 2025.
Bargellini 1981
S. Bargellini, *Antiquari di ieri a Firenze*, Firenze 1981.
Catterson, Budd 2023
L. Catterson, D. Budd (a cura di), *Italy for Sale. Alternative Objects - Alternative Markets* (Studies in the History of Collecting & Art Markets 19), Leiden 2023.
Colasanti 2025
R. Colasanti (a cura di), *Criminologia in prospettiva. Traffici illeciti di reperti archeologici e opere d'arte*, Roma 2025.
Dixon 2016
S.M. Dixon, *Rodolfo Lanciani's Dismissal*, «Bulletin of the History of Archaeology», 26 (1), 8, pp. 1-10, 2016.
Gerardo 2023
M. Gerardo, *I beni pubblici. Tipologia e disciplina. Cenni ai beni di interesse pubblico, con particolare riguardo ai beni collettivi (demanio civico ed immobili con uso civico),* «Rassegna Avvocatura dello Stato», n. 3, 2023, pp. 1-50.
Helstosky 2024
C. Helstosky, *Italian Forgers. The Art Market and the Weight of the Past in Modern Italy*, NY 2024.
Hornsby, Bevilacqua 2021
C. Hornsby, M. Bevilacqua (a cura di), *Cardinal Alessandro Albani. Collezionismo, diplomazia e mercato nell'Europa del Grand Tour* (Studi sul Settecento romano, vol. 37), Roma 2021.
Palombi 2006
D. Palombi, *Rodolfo Lanciani. L'archeologia a Roma tra Ottocento e Novecento* (Problemi e Ricerche di Storia Antica, 25), Roma 2006.
Ragusa 2011
A. Ragusa, *Alle origini dello Stato contemporaneo. Politiche di gestione dei beni culturali e ambientali tra Ottocento e Novecento,* Milano 2011.
Settis 2011
S. Settis, *La tutela del patrimonio culturale*, in *Dizionario di Storia*, 2011 (Trec-

cani online <https://www.treccani.it/enciclopedia/la-tutela-del-patrimonio-culturale_(Dizionario-di-Storia)/>).
Tovaglieri 2022
T. Tovaglieri, *I Contini Bonacossi e l'arte Barocca*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, Torino 2022.

Marta Barbato[*], Maria Cristina Molinari[**]

Dallo studium *al* morbum et latrocinium*: trasformazione del collezionismo numismatico in Italia, dal significato culturale delle origini all'epoca contemporanea*

Il collezionismo numismatico ha costituito un'attività antica dalle motivazioni di carattere assai variegato: se il famoso Verre desiderava possedere gli oggetti preziosi conservati in Sicilia per *studium,* considerati dallo stesso vere e proprie opere d'arte[1], mentre i suoi amici e Cicerone giudicavano il propretore colto da *morbum* collezionistico con mire di *latrocinium*, nel medioevo Francesco Petrarca (1304-1374) utilizzava la sua collezione di monete antiche come dono da consegnare nel 1354 al regnante Carlo IV (1316-1378), con l'esortazione a seguire l'esempio degli imperatori romani raffigurati sugli esemplari[2]. Ed infatti l'aspetto iconografico delle monete fin dal principio dette luogo tra gli umanisti a rilevanti analisi perché la moneta permetteva di determinare in modo immediato le fattezze degli uomini illustri o ancora di ricostruire monumenti del passato, dal momento che, a differenza degli altri manufatti, l'immagine era spesso accompagnata dai dati epigrafici. Così utilizzando il confronto tra l'iconografia dei tipi monetali e quella dei reperti privi di iscrizione, i primi antiquari poterono comprendere quale fosse il soggetto illustrato in questi ultimi. Pertanto, quei busti raffiguranti imperatori fino a quel momento anonimi, ebbero finalmente un nome. Nei secoli seguenti il collezionismo di alcuni antiquari nella penisola italica si sviluppò anche in ambito scientifico con la redazione di volumi dal carattere ragionato, *corpora* di riferimento per le diverse cate-

[*] Ministero della Cultura, Responsabile del Medagliere del Museo Nazionale Romano.

[**] Musei Capitolini, Responsabile del Medagliere.

[1] Cic. *Verr.* 2, 4, 1: "*Venio nunc ad istius, quem ad modum ipse appellat, studium, ut amici Heius, morbum et insaniam, ut Siculi, latrocinium; ego quo nomine appellem nescio; rem vobis proponam, vos eam suo non nominis pondere penditote*". Secondo Serafin 2020, p. 102 Verre avrebbe anche razziato monete greche siciliane, sebbene Cicerone non lo dica espressamente; sul collezionismo di Verre cfr, Lazzeretti 2006, pp. 50-51; sui beni sottratti cfr. Corbascio 2017, pp. 325-326; Caliri 2019, pp. 128-129;

[2] Weiss 1968, pp. 167-168.



Fig. 1. Stampa di S. Haverkamp, *Nummophylacium reginae Christinae quod comprehendit numismata aerea imperatorum romanorum, latina, graeca atque in coloniis cusa, quondam a Petro Santes Bartolo, summo artificio summaque fide incisa tabulis aeneis LXIII. Nunc primum prodeunt cum commentario Sigeberti Havercampi*. The Hague, 1743, tratta da Molinari 2023, fig. 2.

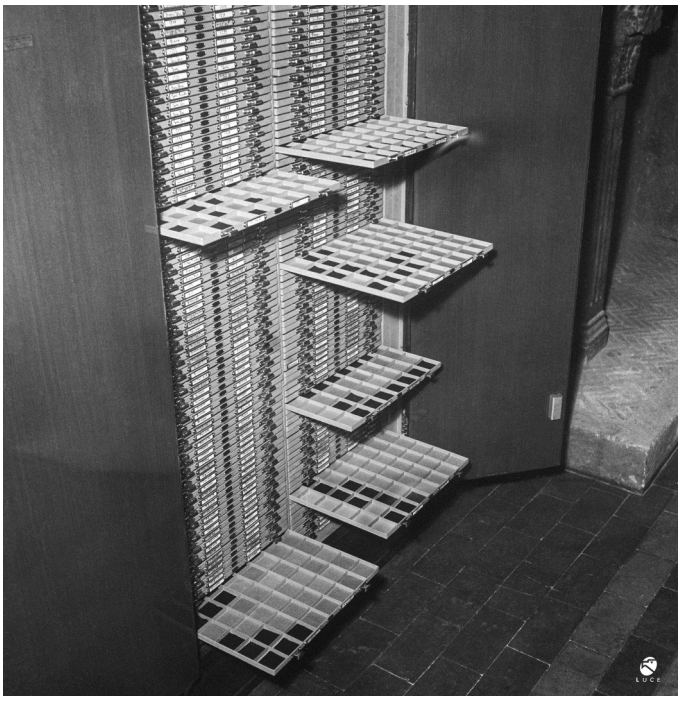


Fig. 2. Medagliere di Vittorio Emanuele III da Istituto Luce.

gorie, come ad esempio le monete cosiddette "consolari"[3], le imperiali romane e provinciali (Fig. 1)[4] e a seguire le monete fuse[5] o quelle delle zecche italiane preunitarie[6] (Fig. 2). Tali opere racchiudevano non solo i pezzi di una singola collezione, bensì, dopo accurate ricerche epistolari o attraverso analisi autoptiche, esemplari contenuti in altre raccolte.

[3] Come, ad esempio, Fulvio Orsini (ORSINI 1577). Sui rapporti epistolari di Orsini e i suoi contemporanei si veda MATTEINI 2005-2006. Sulle monete consolari cfr. MOLINARI 2022, p. 36.

[4] Come nel caso del libro inedito di F. Gottifredi e i suoi rapporti con altri collezionisti cfr. MOLINARI 2023.

[5] Come padre Giuseppe Marchi che sovrintendeva alle raccolte numismatiche del Collegio Romano e ne volle organizzare le diverse serie raccogliendo informazioni da altre collezioni cfr. MOLINARI 2025.

[6] Così il *Corpus Nummorum Italicorum*, opera voluta da Vittorio Emanuele III comprendeva anche pezzi di altre collezioni cfr. TRAVAINI 2005, p. 149.



Fig. 3. Barra Romana ex acquisto Fallani – © Ministero della Cultura, Museo Nazionale Romano, Medagliere (inv. 205817, D/).

In seguito, le domande a cui la disciplina numismatica doveva rispondere esigevano ulteriori conoscenze mediante lo studio delle fonti letterarie, epigrafiche, archivistiche e archeologiche o necessitavano lo sviluppo di tecniche proprie della materia, come la sequenza dei conii o lo studio dei ripostigli al fine di conseguire la datazione delle monete o giungere all'identificazione del luogo di produzione ovvero la zecca. In questo senso la contestualizzazione del reperto numismatico diventa fondamentale per la ricostruzione dell'evento storico che lo ha prodotto[7].

In questa prospettiva come guardare al moderno collezionista numismatico? E qui illuminanti appaiono le parole di Bruce Chatwin[8] che paragona in *Utz* il collezionismo ad una mania o "una perversione come un'altra". Così nel romanzo il protagonista equipara l'animale in gabbia nello zoo a un oggetto rinchiuso in una teca museale. Entrambi soffrono di una esistenza innaturale e solo un privato proprietario di un'opera, che ha il diritto e il bisogno di sfiorarla, gli restituisce "il tocco vivificante del suo artefice". Dunque, il moderno collezionismo numismatico assume aspetti non totalmente comprensibili, denotando un solo interesse, quello della brama di possesso e la volontà di arricchimento, nella quasi totale in-

[7] Molinari 2002, pp. 253-254.

[8] Chatwin 1989, p. 20.



Fig. 4. Barra Romana ex acquisto Fallani – © Ministero della Cultura, Museo Nazionale Romano, Medagliere (inv. 205817, R/).

consapevolezza della conoscenza scientifica della materia e dell'ambito giuridico che disciplina la detenzione del bene archeologico numismatico in Italia. Il primo caso è ben rappresentato dalla collezione Fallani recentemente acquistata dal Museo de la Moneda di Madrid[9]. Si tratta di una collezione di moneta italica, quasi totalmente inedita, se non per alcune foto di 8 barre romane pubblicate senza provenienza nel volume del 1979 di K.B. Thurlow e I. Vecchi[10]. Il vecchio proprietario della collezione, Giorgio Fallani, a cui si deve probabilmente l'inizio della raccolta monetale[11], morì

[9] <https://panoramanumismatico.com/noticias/museos-y-exposiciones/signatum-la-moneda-fundida-en-la-antiguedad/>(ultimo accesso 14.12.2025).

[10] THURLOW, VECCHI 1979 plate 11 (RRC 4/1a; VECCHI 2013 n. 13); plate 12 (RRC 7/1= VECCHI 2013 n. 17); plate 14 (RRC 6/1= VECCHI 2013 n. 15); plate 15 (RRC 5/1= VECCHI 2013 n. 15); plate 16 (RRC - = VECCHI 2013 n. 19); plate 17 (RRC - = VECCHI 2013 n. 20); plates 19-20 (RRC 10/1= VECCHI 2013 n. 22); plate 23 (RRC 12/1; VECCHI 2013 n. 24).

[11] VECCHI 1995: "*Fallanis Verbindung zu Münzen wie zu Antiquitäten reichte in seine Jugend zuruck*". Nel 1973 (Archivio del Medagliere del MNR V.A.401) il Museo Nazionale Romano acquistò da Giorgio Fallani una barra romana intera del tipo RRC 12/1= VECCHI 2013 n. 24 (Figg. 3-4), che probabilmente era già presente nella sua collezione con un altro esemplare, pubblicato nel 1979 da THURLOW, VECCHI 1979 plate 23. In generale si tratta della serie più abbondante tra tutti gli esemplari interi di barre romane conosciute (almeno 8 di

nel lontano 1994. Dalle poche notizie raccolte[12] soprattutto dal necrologio di Antonio Giuliano e da quello di Italo Vecchi[13] sembra di poter intendere che l'antiquario si interessasse soprattutto di monete oltre che di oggetti archeologici. Giorgio Fallani, romano con negozio a via del Babuino, dovette intraprendere il mestiere di commerciante di antichità collaborando anche con la ditta P.& P. Santamaria, redigendo il catalogo di vendita della collezione archeologica di Angelo Signorelli[14]. Sebbene A. Giuliano sottolineasse che "negli anni la sua preparazione scientifica si affinava soprattutto nel campo della numismatica"[15], Fallani pubblicò un solo articolo nel 1943-1945 nella rivista dei Santamaria[16]. Nessuna informazione deriva dalla sua raccolta, nessun dettaglio sulle origini delle monete (se non per gli esemplari comprati da asta)[17], provenienze dei pezzi[18] che generalmente assumono un ruolo rilevante per la ricostruzione storica dei materiali di quel periodo, già privo di una fonte tanto importante quale Tito Livio. La nebulosità della storia collezionistica di questo assortimento, assieme all'impalpabilità della figura del/i proprietario/i, solleva di conseguenza alcuni dubbi relativamente alla autenticità di alcuni esemplari[19] (Figg. 5-6). Si noti, ad esempio,

cui 2 andati in asta tra gli anni '80 e '90).

[12] Si è a conoscenza di un dono di due monete etrusche d'argento cfr. Panvini 2004, p. 349; inoltre famoso è il ripostiglio Fallani contenente la prima serie in argento visto da Crawford; cfr. RRC p. 38.

[13] Giuliano 1995; Vecchi 1995.

[14] Fallani 1951; sulla collezione di A. Signorelli cfr. Rizzi 2010, pp. 28-29.

[15] Giuliano 1995 p. 127.

[16] Fallani 1943-1945.

[17] Si veda per le barre Vecchi 2013 fig. 16 (MMAG 47, 1972, 8); per il decussis Vecchi 2013 n. 100 proveniente da NAC 54 2010, 150 = Roma Numismatica 5, 2013, 5, acquistato evidentemente dal figlio di Giorgio, Carlo Maria Fallani. Di questi si conosce un articolo Fallani 1986 e la notizia del recupero di un pezzo dell'obelisco di piazza Montecitorio <https://www.ilmessaggero.it/roma/news/montecitorio_obelisco_carabinieri_trovato_pezzo_dopo_mille_anni-5992282.html#> (ultimo accesso 14.12.2025).

[18] Jaia, Molinari 2011.

[19] Plate 16 (RRC – = Vecchi 2013 n. 19); plate 17 (RRC - = Vecchi 2013 n. 20); Vecchi 2013 n. 19 considerata falsa da RRC cfr. p. 548, 23, con un ripensamento da parte di Crawford 1985, p. 41 nota 20; dubbia per Liv Yarrow <https://livyarrow.org/2020/01/06/amphora-and-spearhead-bars-again/> (ultimo accesso 14.12.2025); un esemplare di questo tipo al BM è stato acquistato tramite scambio da Italo Vecchi nel 1978 <https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1978-0721-2> (ultimo accesso

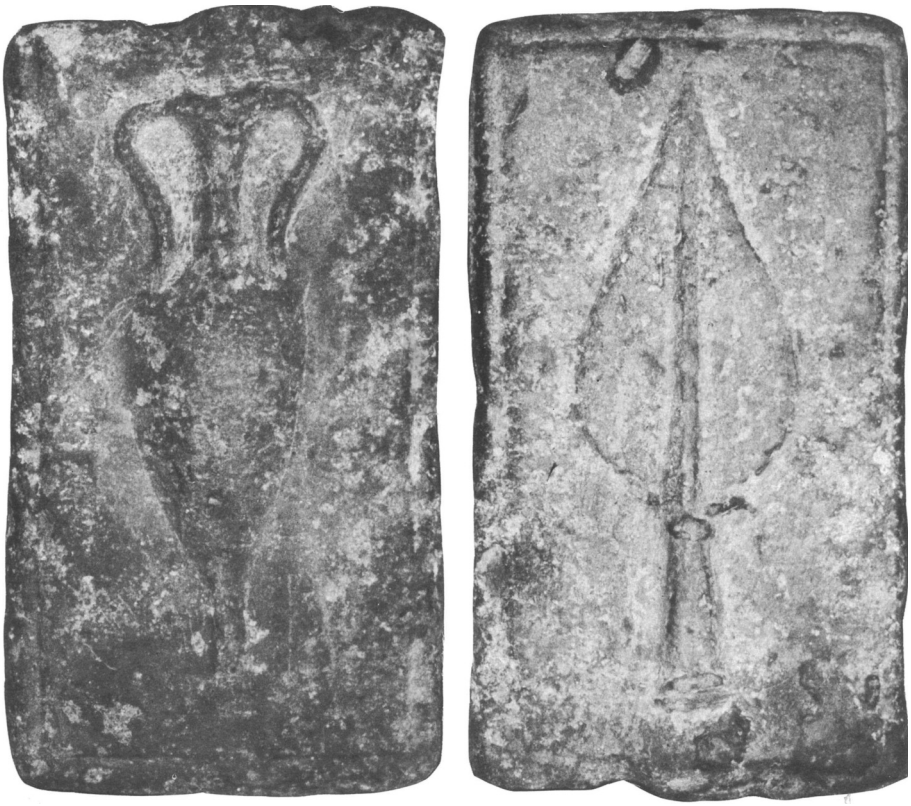


Fig. 5. Barra dalla collezione Fallani da VECCHI 2013, Plate 16.

che le barre romane integre che costituiscono l'elemento più rilevante, visibile nelle teche del Museo Madrileno, sono in numero di otto, a fronte delle cinque del Museo Nazionale Romano o delle nove del British Museum, entrambi con pezzi dalla storia collezionistica riconducibile al 1700 e al 1800. L'impressione dell'insieme Fallani suscita un sentimento di imbarazzo rispetto al disinvolto atteggiamento mostrato di fronte alle leggi che regolano il possesso degli oggetti archeologici nel paese di origine di questi materiali.

Oggi il collezionismo numismatico è sottoposto a limiti stringenti. Le

14/12/2025); molto dubbia la serie per i tipi che richiamano aes grave etruschi (VECCHI 2013 n. 175 e n. 221) riproducenti su un lato un' anfora commerciale greco-italica con puntale della fine del III secolo a.C. o meglio del II a.C. cfr. SCIALLANO-SIBELLA 1994, pp. 31-32. Sulla falsificazione di barre romane nel'800 si veda HAEBERLIN 1910, p. 64.

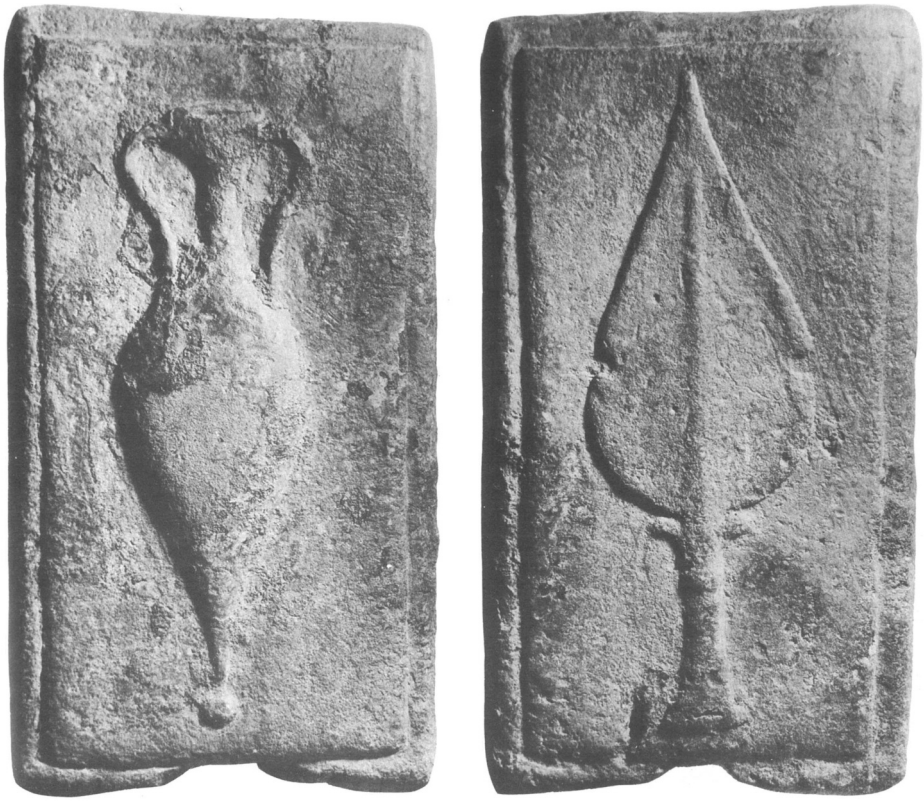


Fig. 6. Barre dalla collezione Fallani da Vecchi 2013, Plate 17.

diverse fonti normative in vigore in Italia convergono nel considerare la tutela pubblica prioritaria rispetto alla circolazione privata, ponendo il dato scientifico e storico prima di ogni interesse collezionistico.

La disciplina dei beni numismatici è regolata dal Codice dei beni culturali e del paesaggio (D.Lgs. 42/2004, d'ora in avanti Codice), il quale assegna alle monete antiche, medievali e moderne uno statuto giuridico preciso. L'art. 10, comma 4 b), individua come beni di interesse numismatico quelli aventi rarità o pregio, ma quando si tratta di monete provenienti dal sottosuolo o dai fondali marini – dunque considerate reperti archeologici – la tutela opera automaticamente, indipendentemente dalla rarità o dall'epoca a cui appartengono. In quest'ultimo caso, il regime di appartenenza è definito dall'art. 91 del Codice, secondo cui tutti i reperti archeologici «da chiunque e in qualunque modo ritrovati» appartengono allo Stato. Tale principio è ribadito anche nelle più recenti circolari del Ministero della Cul-

tura[20], che chiariscono come la provenienza anche solo presunta da un deposito archeologico sia sufficiente a configurare l'interesse archeologico del bene. Ne deriva un obbligo probatorio molto elevato per i privati, chiamati a dimostrare la legittima provenienza dei beni e la loro presenza lecita in collezione prima del 1909[21].

Le norme sulla circolazione sono regolate invece dagli artt. 65-72 del Codice. Ogni uscita definitiva dal territorio nazionale di reperti numismatici di interesse archeologico o sottoposti a dichiarazione di interesse culturale ex art. 13 richiede l'attestato di libera circolazione (in caso di Paesi appartenenti all'Unione Europea), ovvero la licenza di esportazione per Paesi Extra UE[22]. Gli Uffici esportazione del Ministero della Cultura sono obbligati a verificarne la liceità del possesso, la provenienza e, in caso di dubbio, a coinvolgere i Carabinieri del Comando Tutela Patrimonio Culturale[23].

Si deve, inoltre, aggiungere che, in ambito penale, dal 2022 per i reati contro il patrimonio culturale (artt. 518-bis e ss. c.p.) sono state introdotte sanzioni molto più severe rivolte al contrasto del traffico illecito, lo scavo clandestino e l'immissione sul mercato di beni provenienti da contesti archeologici illecitamente scoperti. Ciò conferma che il legislatore considera la dispersione dei beni archeologici, tra cui rientrano appieno le monete, un rischio concreto e sistemico; ad esempio, l'analisi delle monete in asta può rivelare ripostigli dispersi illegalmente sul mercato. Questi vengono spesso venduti in lotti omogenei. Un caso recente riguarda un ripostiglio di stateri magnogreci del V sec. a.C., scavato illegalmente in Italia meridionale prima del 2006[24].

L'analisi delle tendenze del mercato numismatico dimostra come il collezionismo attuale sia spesso connesso a dinamiche devianti: scavi clandestini, commercio illecito, falsi, esportazioni non autorizzate[25]. Le indagini del Comando Carabinieri TPC e le operazioni internazionali confermano

[20] Circolare 1/2022 della Direzione Generale Archeologia, Belle Arti e Paesaggio.

[21] L. n. 364 del 1909 (Legge Rosadi-Rava) che introdusse il principio di appartenenza allo Stato dei beni scoperti nel sottosuolo.

[22] ROSI 2020, p. 81.

[23] PENNESTRÌ 2013.

[24] *Attività operativa* 2023, pp. 83-89; MARRAZZO 2025.

[25] Si veda ad esempio l'ultima notevole operazione dei Nucleo Tutela di Palermo che ha evidenziato tutte queste connessioni <https://www.carabinieri.it/in-vostro-aiuto/informazioni/comunicati-stampa/indagine-ghenos-scylletium-.-56-misure-cautelari-per-reati-contro-il-patrimonio-archeologico > (ultimo accesso 14.12.2025).

che le monete costituiscono una delle categorie più trafficate nel mercato nero[26].

Lo studio di G. Marmora sul traffico illecito di beni archeologici (cd. "Archeomafie"), con particolare riferimento alle attività dei Nuclei TPC su tutto il territorio nazionale, esamina come i flussi illeciti coinvolgano tombaroli, intermediari, case d'asta estere e collezionisti, generando un circuito che priva i reperti del loro contesto archeologico[27]. La perdita del contesto rende impossibile ricostruire la storia economica, politica e sociale dei territori.

Una parte del mondo accademico e commerciale sostiene che il mercato antiquario favorirebbe la ricerca numismatica, postulando che lo studio della numismatica "non può prescindere" dal mercato antiquario e arrivando a fare del mercato stesso un motore imprescindibile di conoscenza[28]. In altre parole, si celebra il "contributo" del mercato dopo averne taciuto il costo irreversibile: la dissoluzione del patrimonio culturale prima ancora che possa essere studiato a causa della sottrazione sistematica di contesti archeologici. Tuttavia tali posizioni risultano difficilmente sostenibili sul piano epistemologico: i reperti immessi sul mercato sono privati del contesto stratigrafico, rendendoli oggetti muti e scientificamente poco utilizzabili. Non solo: argomentazioni come quella riportata in precedenza, scambiano la conseguenza della distruzione del patrimonio (l'abbondanza di materiali sul mercato) per un fondamento della ricerca. È un rovesciamento logico notevole: si normalizza l'illecito e si sterilizza il discorso etico, trasformando un problema in una presunta opportunità. Viene così veicolata una visione profondamente distorta dell'etica della ricerca e della tutela: una visione che finisce per legittimare pratiche che minano alla radice la possibilità stessa di una conoscenza storica.

[26] Ferri 2013.

[27] Marmora 2023; *Final report* 2019, pp. 15, 48, 56, 73-77, 84-87, 92-96, 102-112, 196-197 («*On the types of goods that are being traded, this study concludes that a substantial proportion of the illicit trade in cultural goods concerns smaller items that can be easily smuggled (e.g. coins) rather than the more high-profile (and often more expensive) pieces like large statues. The shift to online trade seems to have led to an increase in the amount of small items traded*»).

[28] Asolati 2023, pp. 7-8. Secondo M. Asolati la ricerca "non può prescindere da alcuna fonte", trovando così una giustificazione elegante per normalizzare la dipendenza della numismatica da oggetti di provenienza opaca, spesso privi di ogni informazione contestuale, e quindi fondamentalmente mutili. Che poi tali oggetti vengano utilizzati per studiare, ad esempio, sequenze di conii non trasforma la mancanza di contesto in un pregio: semplicemente rende la disciplina complice della stessa dinamica che la impoverisce.

La normativa di settore sopra richiamata, ribadisce infatti che l'interesse archeologico è intrinseco al bene e non dipende da qualità estetiche o dal valore venale.

Le recenti sentenze della Cassazione (2995/2006; 37861/2017) confermano la linea rigorosa[29]: i beni numismatici provenienti dal sottosuolo sono beni archeologici, non collezionabili liberamente; il possesso privato si presume illegittimo fino a prova contraria. Tale orientamento si oppone radicalmente alla retorica del "collezionismo etico", nozione questa che risulta priva di reale fondamento giuridico: in assenza di documentazione completa della provenienza, nessuna pratica collezionistica può dirsi lecita o compatibile con la tutela pubblica. Anzi, proprio la classificazione delle monete comuni come "non tutelate" favorirebbe la circolazione di materiali provenienti da scavi clandestini, privando l'archeologia di dati fondamentali per la ricostruzione storica. Per questo la comunità scientifica e la giurisprudenza maggioritaria respingono qualunque lettura dell'art. 10, comma 4 che contraddica l'automatismo di tutela dell'art. 91. Ogni tentativo di ridurre la tutela del Codice ai soli esemplari rari, o di considerare le monete "comuni" liberamente collezionabili[30], equivale a smantellare un secolo di avanzamenti scientifici e giuridici, riportando la disciplina numismatica a concezioni pre-archeologia come disciplina storica moderna e incompatibili con il sistema normativo vigente[31]. Il non comprendere questa affermazione rende il moderno collezionismo avulso da qualsiasi utilità scientifica, dannoso e culturalmente limitante, a differenza di quanto accadeva nelle raccolte numismatiche finalizzate allo *studium* dei secoli passati.

[29] MARRA 2020, pp, 114-115.

[30] *Contra* MORACE PINELLI 2020.

[31] Esemplificativo di tale affermazione è il recente contributo di F. Barello su alcuni casi di traffico e possesso illecito di beni numismatici e del difficile ruolo di tutela svolto dagli uffici periferici del Ministero della Cultura in sinergia con il Comando Carabinieri TPC: BARELLO 2022.

Bibliografia

Asolati 2023
M. Asolati, *Mercato antiquario e ricerca numismatica: un binomio (sempre più) indissolubile. Sulle bolle tardo imperiali e protobizantine*, in *Il collezionismo numismatico italiano: una storica e illuminata tradizione un patrimonio culturale del nostro paese*, cura di R. Ganganelli, Lama (PG) 2023, pp. 7-51.
Barello 2022
F. Barello, *La tutela impossibile. Riflessioni sulla salvaguardia del patrimonio numismatico*, in «Notiziario del Portale Numismatico dello Stato», n. 17, 2022, pp. 93-108.
Caliri 2019
E. Caliri, *Insania, morbus o latrocinium? Le insopprimibili passioni di un collezionista di opere d'arte nel I secolo a.C.*, in «Il Maurolico, Giornale di Storia Scienze Lettere e Arti», XI, 2019, pp. 127-147.
Chatwin 1989
B. Chatwin, *Utz*, Milano 1989.
Attività operativa 2023
Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale, Attività operativa 2023, Roma 2023.
Corbascio 2017
A. Corbascio, *Il più celebre furto d'arte nell'antichità: Verre e la sua cupiditas*, in *Il collezionismo di antichità. Caratteristiche, storie e personaggi che hanno dato un presente al passato, Dall'Antichità classica al Medioevo*, a cura di G. Calcani, Roma 2017, pp. 321-343.
Crawford 1985
M. H. Crawford, *Coinage and Money under the Roman Republic*, Cambridge 1985.
Fallani 1951
G. Fallani, *Raccolta archeologica del prof. dott. Angelo Signorelli: la vendita all'asta degli oggetti descritti nel presente catalogo si effettuerà in Roma, presso la Galleria Giosi via del Babuino 70a nei giorni 29, 30 e 31 ottobre 1951,* a cura della casa di vendite P. & P. Santamaria fondata nel 1898, Piazza di Spagna 35 Roma; con la collaborazione della ditta Fallani, Roma 1951.
Fallani 1943-1945
G. Fallani, *Applicazioni del metodo statistico allo studio della prisca monetazione romana*, in «Numismatica», IX-XI, 1943-1945, pp. 25-31.
Fallani 1986
C. M. Fallani, *Gens Flavia nummi pelliculati*, in *Numismatics - Witness to History*, a cura IAPN, Wetteren 1986, pp. 51-63.

GIULIANO 1995
A. GIULIANO, *Giorgio Fallani antiquario romano*, in «Bollettino dei Musei comunali di Roma», 9, 1995, pp. 127-129.
FERRI 2013
P.G. FERRI, *Appunti sulla tutela nazionale ed internazionale dei beni numismatici*, in «Notiziario del Portale Numismatico dello Stato», n. 1, 2013, pp. 335-349.
Final report 2019
European Commission: Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture, ECORYS and Trafficking Culture, *Illicit trade in cultural goods in Europe. Characteristics, criminal justice responses and an analysis of the applicability of technologies in the combat against the trade–Final report,* Publications Office. <https://data.europa.eu/doi/10.2766/183649> (ultimo accesso 14/12/2025).
HAEBERLIN 1910
E.J. HAEBERLIN, *Aes Grave, Das Schwergeld Roms u. Mittelitaliens*, Frankfurt 1910.
JAIA, MOLINARI 2011
A.M. JAIA, M.C. MOLINARI M.C., *Two Deposits of Aes Grave from the sanctuary of Sol Indiges (Torvaianica/Rome): The Dating and Function of the Roman Libral Series*, in «The Numismatic Chronicle», 171, pp. 87-97.
LAZZERETTI 2006
A. LAZZERETTI, *M. Tulli Ciceronis in C. Verrem Actionis secundae. Liber quartus (De signis) Commento storico archeologico*, Pisa 2006.
MARMORA 2023
G. MARMORA, *Il Comando Carabinieri Patrimonio Culturale*, «Sicilia Archeologica», n. 114, 2023, pp. 163-169.
MARRA 2020
V. MARRA, *Le Attività del Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale*, in *La tutela dei beni di interesse numismatico Atti del convegno di studi del 18 maggio 2018*, a cura di A. MORACE PINELLI, Roma 2020, pp. 113-116.
MARRAZZO 2025
V. MARRAZZO, *Il commercio numismatico come fonte documetale*, in «Annali dell'Istituto Italiano di Numsimatica», 70, pp. 37-114.
MOLINARI 2002
M.C. MOLINARI, *I reperti numismatici e il dato archeologico*", in *Il Mondo dell'Archeologia*, Enciclopedia Italiana Treccani, I, Catanzaro 2002, pp. 251-255.
MOLINARI 2022
M.C. MOLINARI, *I Fasti Capitolini e le Monete di epoca repubblicana e della prima età imperiale come strumento di ricomposizione della storia*, in *I Fasti Capitolini*,

a cura di C. Parisi Presicce, Roma 2022, pp. 33-38.

Molinari 2023

M.C. Molinari, *The story of Francesco Gottifredi's unpublished book through the analysis of the letters of his contemporaries. Numismatic antiquarianism through correspondence (16th-18th c.)* FINA Conference, 31st of May-1st of June 2017 (Rome, Academia Belgica) ed F. de Callatay, Brepols 2023, pp. 207-228.

Molinari 2025

M.C. Molinari, *Gittar le fundamenta della scienza dell'aes grave*: *Father Giuseppe Marchi and Italic cast coins*, in «Ancient Numismatics», 6, 2025, pp. 49-62.

Orsini 1577

Familiae Romanae, quae reperiuntur in antiquis numismatibus ab urbe condita ad tempora Divi Augusti Ex Bibliotheca Fulvi Ursini, Adiunctis familiis XXX ex libro Antoni Agustini, *Romae: curantibus heredib. Francisci Tramezini 1577 (Impensis haeredum Francisci Tramezini: Apud Iosephum de Angelis).*

Panvini Rosati 2004

F. Panvini Rosati, *Il gabinetto numismatico del Museo Nazionale Romano di Roma*, in «Bollettino di Numismatica», Supplemento al n. 37, II, 2024, pp. 339-350.

Pennestrì 2013

S. Pennestrì, *Beni numismatici di interesse archeologico in Italia. Riferimenti normativi e prassi della tutela nazionale ed internazionale*, in «Notiziario del Portale Numismatico dello Stato», n. 1, 2013, pp. 350-362.

Morace Pinelli 2020

A. Morace Pinelli, *La disciplina giuridica dei beni di interesse numismatico*, in *La tutela dei beni di interesse numismatico.* in Atti del convegno di studi del 18 maggio 2018, a cura di A. Morace Pinelli, Roma 2020, pp. 7-24.

Rizzi 2010

D. Rizzi, *Olga Signorelli nella storia culturale italiana della prima metà del Novecento*, in *Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, a cura di E. Garetto-D. Rizzi, II, Archivio Russo-Italiano VI, Salerno 2010, pp. 9-110.

Rosi 2020

E. Rosi, *I Beni di Interesse Numismatico nella Giurisprudenza Penale*, in *La tutela dei beni di interesse numismatico.* in Atti del convegno di studi del 18 maggio 2018, a cura di A. Morace Pinelli, Roma 2020, pp. 77-93.

RRC

M.H. Crawford, *Roman Republican Coinage*, Cambridge 1974.

Sciallano, Sibella 1994

M. Sciallano, P. Sibella, *Les Amphores: Comment Les Identifier?*, Salerno 1994.

Serafin, Petrillo 2020
P. Serafin Petrillo, *La moneta: storia e collezioni*, in *La tutela dei beni di interesse numismatico*. in Atti del convegno di studi del 18 maggio 2018, a cura di A. Morace Pinelli, Roma 2020, pp. 97-103.
Travaini 2005
L. Travaini, *Storia di una passione. Vittorio Emanuele III e le monete*, Roma 2005.
Thurlow, Vecchi 1979
B.K. Thurlow, I.G. Vecchi, *Italian Cast Coinage - Italian Aes Grave Italian Aes Rude, Signatum and the Aes Grave of Sicily*, London 1979.
Vecchi 1995
I. Vecchi, *Giorgio Fallani*, in «Schweizer Münzblätter», 45, 1995, p. 36.
Vecchi 2013
I. Vecchi, *Italian Cast Coinage*, London 2013.
<https://www.deamoneta.com/auctions/view/877/855Weiss 1968>.
R. Weiss, *The study of Ancient Numismatics during the Renaissance (1313-1517)*", in «The Numismatic Chronicle», 7th Series, Vol. 8, 1968, pp. 177-187.

Daniela Rizzo*, Maurizio Pellegrini*

L'organizzazione criminale nel traffico illecito di beni archeologici: figure di riferimento e pianificazione delle attività

Il mercato illecito di beni archeologici si fonda su una rete criminale capillarmente strutturata che, travalicando i confini territoriali, opera in tutti quei paesi del mondo che potremmo sinteticamente definire "produttori di antichità" come, ad esempio, i paesi che si affacciano sul bacino del Mediterraneo, in particolare Italia, Grecia e Turchia, da sempre luoghi preferiti da tombaroli, mercanti, mediatori e ricettatori. Il fenomeno del saccheggio delle tombe è noto fin dall'antichità: i primi tombaroli furono, infatti, i Romani che, nella spasmodica ricerca di metalli per produrre armi, saccheggiavano le tombe dei popoli che li avevano preceduti asportando generalmente solo bronzo, argento e oro, risparmiando invece il resto dei corredi funerari.

Dopo la scoperta di Pompei e Ercolano e l'inizio dei primi scavi scientifici, che diedero il via all'archeologia "moderna", iniziò la vera e propria ricerca illecita dei capolavori dell'antichità, incrementata dai grandi collezionisti e, in pieno XIX secolo, dalla nascita dei più grandi musei archeologici europei.

Negli anni '60 e '70 del secolo scorso i principali siti archeologici italiani furono devastati dalla ricerca clandestina e migliaia di reperti furono illecitamente esportati all'estero per andare a accrescere le collezioni permanenti dei più grandi musei europei e americani. Il contrasto a tale attività da parte degli organi preposti alla tutela del patrimonio archeologico non fu particolarmente incisivo: le Soprintendenze e le forze dell'ordine tentarono di arginare il fenomeno ma solo in ambito nazionale, mentre le organizzazioni criminali dedite ai traffici illeciti si erano rapidamente strutturate in filiere ben definite, operavano con logiche imprenditoriali e si erano già attestate all'estero grazie a trafficanti italiani ben inseriti nel complesso mondo del mercato illecito internazionale.

Questa difficile situazione si è trascinata fino alla metà degli anni '90 quando un evento, che si è poi rivelato importantissimo, ha completamente capovolto l'intero sistema dei traffici illeciti.

Nel 1995 morì in un incidente stradale PC, ex ufficiale della Guardia di

* Già Soprintendenza per l'Etruria Meridionale.

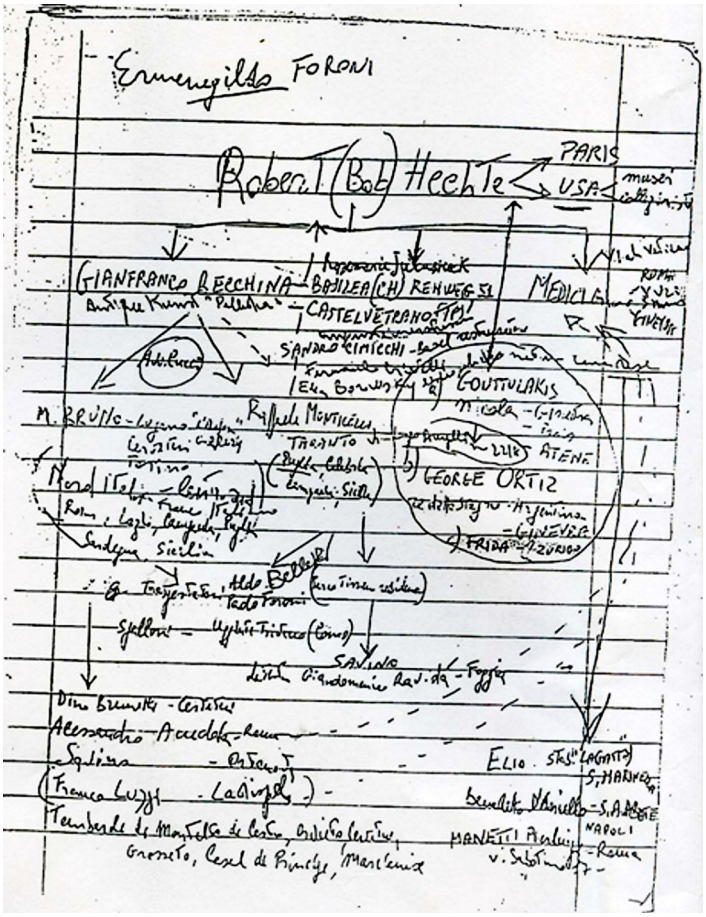


Fig. 1. Organigramma.

Finanza ma soprattutto noto per essere stato un trafficante di beni archeologici. Dalle successive perquisizioni compiute nella sua abitazione emerse un foglio scritto a mano che, come si vedrà, ebbe un ruolo fondamentale nelle successive indagini: si trattava di un organigramma (Fig. 1) con i nomi degli attori principali del commercio illecito di beni archeologici e la posizione di ognuno nell'organizzazione del sistema criminale. Nello stesso periodo un noto trafficante italiano, GM, fu sottoposto a indagini dalla Procura della Repubblica di Latina per un furto di reperti archeologici. Le indagini portano in Svizzera e fu proprio a Ginevra presso il Porto Franco, dove milioni di mercanzie vengono stoccate in un limbo amministrativo,

che avvenne il primo sequestro chiave. In tre locali di proprietà del mercante italiano furono sequestrati circa 3.800 reperti archeologici, alcuni di immenso valore, nonché documenti e migliaia di foto di altri oggetti, sia polaroid che da negativo. Si trattava di un vero e proprio archivio in cui erano conservate le immagini di migliaia di reperti archeologici, che testimoniavano i traffici illeciti in atto da almeno 30 anni e i reati commessi contro il Patrimonio culturale italiano: riciclaggio, esportazione illecita, associazione tra soggetti dediti al traffico illecito, affari conclusi con i maggiori trafficanti internazionali.

Nel 1997 il fascicolo processuale passò al Sostituto Procuratore Paolo Giorgio Ferri del Tribunale di Roma, il vero indiscusso protagonista delle più importanti indagini contro il traffico illecito internazionale e i suoi maggiori esponenti.

A questo primo fondamentale sequestro se ne aggiunse un altro messo a segno dal magistrato Ferri 10 anni dopo, nel 2005, sempre in Svizzera, questa volta a Basilea, nella galleria d'arte e nei depositi di un altro cittadino italiano, GB. Qui furono sequestrati circa 8.000 reperti archeologici e un immenso archivio che documentava gli scavi clandestini, i traffici illeciti, il riciclaggio, le triangolazioni e l'intera organizzazione del mercato internazionale di beni culturali italiani. Lo studio di questi archivi, ai quali abbiamo avuto accesso in qualità di consulenti del PM Ferri, ha consentito non solo di recuperare moltissimi reperti archeologici sparsi per il mondo ma, dato ancora più importante, di penetrare per la prima volta all'interno dell'organizzazione criminale e poter così individuare i ruoli dei diversi personaggi della catena del mercato illecito che, probabilmente, ancora oggi è attiva.

L'archivio di GB era costituito da circa 17.000 file suddivisi in documenti e fotografie di materiali archeologici: tra queste, le più interessanti facevano parte del suo archivio privato, erano allegate a schede sulle quali il trafficante aveva annotato i dati principali di ogni oggetto, gli studiosi che lo avevano esaminato, oppure a chi l'oggetto fosse stato proposto in vendita e il relativo prezzo richiesto, nonché la bibliografia di confronto da fornire ai possibili acquirenti a garanzia dell'importanza scientifica degli oggetti stessi.

L'enorme "banca dati" documenta l'attività illecita condotta ininterrottamente a partire dalla metà degli anni '60 fino al 2000 attraverso una famosa galleria d'arte antica, l'Antike Kunst Palladion di Basilea, un caposaldo strategico che ha consentito GB di entrare in contatto con i più grandi esponenti del mercato internazionale d'arte, con studiosi, direttori di Musei, collezionisti, case d'asta, altri notissimi venditori, ma anche con tombaroli, mediatori, ricettatori, trafficanti, restauratori, trasportatori. Purtroppo, l'archivio documentata anche la mole impressionante di reperti archeologici

che GB ha trasferito all'estero e che ancora oggi sono esposti in tutti i musei del mondo.

Esaminando l'organigramma sopra citato e leggendo i documenti che compongono gli archivi sequestrati è possibile ricostruire l'organizzazione criminale dedita ai traffici illeciti tra gli anni '60 e '90 del secolo scorso, articolata in una rigida "struttura piramidale" con ruoli ben definiti e interdipendenti, in cui ogni personaggio assolveva ai propri compiti dando vita a una pericolosa catena di azioni criminali, con logiche simili a quelle del narcotraffico o del traffico di armi.

Gli scavi clandestini

Alla base della" piramide" del traffico illecito erano i "tombaroli", gli scavatori che ricercano clandestinamente siti archeologici allo scopo di asportare tutti i materiali che il mercato illecito richiede con più insistenza: corredi funerari, sculture, mosaici, elementi architettonici, affreschi, monete e tanto altro, indipendentemente dalla loro cronologia e dall'originaria area geografica. Più il sito archeologico è conosciuto, maggiore è il loro impegno nella ricerca illecita, che spesso avviene su precisa richiesta da parte dei committenti.

La ricerca clandestina fino alla metà degli anni '90 avveniva generalmente di notte, i tombaroli erano organizzati in squadre di tre o più persone che agivano velocemente scavando a mano dopo aver sondato il terreno con gli "spiedi o spilloni", arnesi in ferro con lunga punta che serviva a rintracciare i *dromoi* delle tombe o le murature delle ville romane.

Oggi anche i tombaroli utilizzano nuove tecnologie per la ricerca di siti archeologici: recentissimi scavi clandestini intercettati dalle Forze dell'Ordine in Etruria hanno rivelato l'uso di una tipologia particolare di *metal detector*, lo strumento che usa l'induzione elettromagnetica per rilevare la presenza di metalli nel sottosuolo, che non è più circolare e dal diametro contenuto, ma una vera e propria rete elettrificata di grandi proporzioni che rileva, quindi, la presenza di metalli molto più velocemente e per un perimetro molto ampio, che può abbracciare quasi l'intera estensione di una camera funeraria.

Una volta recuperato il bottino, entravano in scena i "mediatori", coloro che fungevano da intermediari tra i tombaroli e i ricettatori: personaggi molto ambigui e particolari che popolavano i principali siti archeologici per controllare il lavoro dei tombaroli. Nel giro di poche ore dalla fine dello scavo clandestino i mediatori esaminavano la "merce" e liquidavano subito i tombaroli con somme generalmente esigue anche per veri e propri capolavori: nella catena dell'illecito, infatti, gli scavatori di frodo correvano i ri-



Fig. 2. Lista acquisti GB con polaroid.

schi maggiori e, in proporzione a tali rischi, guadagnavano molto poco.

Questa prima fase di attività è chiaramente documentata nell'archivio di Basilea dove sono conservati numerosi faldoni dedicati a RM, un ricettatore molto noto in Puglia a capo di una vera e propria banda organizzata di tombaroli che gli procuravano il materiale archeologico da inviare in Svizzera. RM, una volta selezionati i reperti scavati illecitamente nelle necropoli apule, inviava a GB per una prima scelta le polaroid dei materiali disponibili. I materiali che GB acquistava venivano descritti in apposite liste (Fig. 2). Accanto alla descrizione dei reperti veniva apposto il prezzo di ogni oggetto o dei lotti di reperti e alla lista erano allegate le fotografie, sempre polaroid.

Scorrendo i diversi elenchi si può constatare come la frequenza degli invii era molto serrata, quasi con cadenza settimanale, che drammaticamente corrispondeva a altrettanti scavi clandestini che avvenivano nel corso di una notte contemporaneamente in più necropoli.

L'uso della tecnologia Polaroid, strumento che consente stampe fotografiche senza ricorrere allo sviluppo da parte di terzi, veniva spesso utilizzato da persone che non volevano lasciar traccia di sé e i trafficanti di opere

d'arte, che impiegano gli stessi sistemi ed espedienti della malavita organizzata, ne hanno fatto un largo uso in Italia a partire dai primi anni '70 del secolo scorso.

Le immagini di oggetti archeologici rappresentati su questo supporto, generalmente raffigurati sporchi di terra e lacunosi, venivano inviate ai possibili acquirenti come garanzia della provenienza da uno scavo e, quindi, della loro autenticità.

Nella parte posteriore della polaroid compare sempre una sigla alfanumerica che consente di risalire con precisione al giorno, mese, anno di produzione e al tipo di supporto fotografico, dati che stabiliscono un termine *post quem* molto utile nelle indagini sui traffici illeciti.

Proprio nel corso dell'analisi dell'archivio di GM la corrispondenza su più polaroid della stessa sigla alfanumerica ha consentito di stabilire con certezza che un gruppo di vasi apuli esportati illecitamente in Germania erano stati fotografati dalla stessa fotocamera e in un arco di tempo molto ristretto insieme a altri importanti reperti venduti al J.P. Getty museum. L'intero complesso di reperti è stato restituito all'Italia.

Attraverso una discreta rete di trasportatori, in genere sempre gli stessi sia per GM che per GB, i materiali arrivavano in Svizzera dove venivano scaricati o nei depositi di proprietà dei trafficanti, oppure, più spesso, nei depositi al Porto Franco, un edificio che sorge in prossimità di un porto o al confine di due nazioni, dove le merci possono essere importate, immagazzinate, trattate e esportate senza essere soggette a dazi doganali o imposte essendo nella condizione di "transito".

Il loro stoccaggio può essere anche molto prolungato e, nel caso di materiali archeologici provenienti da attività illecite, consente di far "riposare" i reperti dopo lo scavo clandestino, ma anche di restaurarli, venderli e ricomprarli, senza mai farli uscire dall'edificio.

GM nei suoi spazi al Porto Franco di Ginevra aveva allestito un piccolo laboratorio di documentazione e restauro, un magazzino e, soprattutto, uno "showroom" con una serie di armadi pieni di reperti in mostra e al centro un tavolo per le trattative costituito da una lastra di vetro poggiata su un capitello corinzio, poi risultato rubato dall'antiquario Comunale del Celio.

Al Porto Franco di Ginevra, per l'entrata e l'uscita dei materiali, GM ha potuto contare sul rapporto instaurato con un'archeologa e restauratrice italiana, FCA, funzionaria presso lo stesso Porto Franco con il compito di redigere tutta la documentazione necessaria per le merci in transito. La stessa FCA era proprietaria di una grande collezione archeologica, composta prevalentemente da buccheri, impasti e bronzi etruschi provenienti da GM e GB, come si è accertato attraverso i loro archivi.

I restauratori

Per poter mettere in vendita i materiali trafugati in Italia era indispensabile un rapido ma efficace restauro che rendesse i reperti "belli e lucidi" come il mercato illecito richiedeva. La figura del restauratore, che già di per sé riveste un ruolo determinante nell'ambito archeologico, assume un'importanza fondamentale nel mondo dei trafficanti, sia perché dal loro lavoro dipende la possibilità di vendere un reperto ad un prezzo più alto, sia perché, trattandosi di un mercato illecito, devono saper condividere la discrezione più assoluta.

L'esame dei documenti dell'archivio di GB ha svelato l'impiego di più restauratori utilizzati a seconda delle tipologie dei materiali che arrivavano dall'Italia, ma tutti procedevano con restauri ricostruttivi, in cui abbondava l'uso della colmatura delle lacune e della totale ridipintura delle superfici. Tali restauri sono molto lontani dalle norme scientifiche da tempo consolidate, poiché mirano ad una ricostruzione esclusivamente estetica del reperto che deve essere immesso sul mercato, appunto, "bello e lucido".

GB aveva molti restauratori di fiducia, erano bravi, veloci e soprattutto discreti. Alcuni di loro erano molto esperti, tanto che spesso, una volta capito il sistema, si dedicavano non solo al restauro ma anche alla compravendita o fungevano da prestanome e operavano per più trafficanti contemporaneamente. La documentazione fotografica che i restauratori eseguivano prima e dopo l'intervento, soprattutto su materiali in frammenti e sporchi di terra, indica la loro piena consapevolezza di essere inseriti in attività illecite, totalmente condivise con il trafficante che inviava i reperti al restauro. Una volta conclusi i restauri, per altro pagati molto bene, i trafficanti iniziavano il loro lavoro più importante, cercare di vendere i reperti ottenendo il prezzo migliore e per arrivare al loro scopo principale mettevano in atto sistemi che consentissero di vendere i materiali acquisiti illecitamente nel modo più sicuro possibile.

Il riciclaggio

Un sistema di "ripulitura" dei reperti di illecita provenienza utilizzato dai trafficanti meglio introdotti nel sistema criminale era fornito dalle grandi case d'asta. Lo dimostrano gli atti del procedimento penale contro GM, le indagini compiute nei confronti di altri grandi trafficanti internazionali, ma anche gli atti del processo tenutosi nel 1991 presso il Knightsbridge Crown Court di Londra contro JH[1], già dipendente della Sotheby's di Londra, depositati presso la Procura di Roma, dai quali risulta che presso la casa d'aste

[1] Watson 1998.

londinese esistevano particolari liste, definite "liste rosse", nelle quali si raccoglievano i dati delle vendite attribuite a talune persone, con contraffazione della relativa documentazione.

Proprio la Sotheby's di Londra ha consentito a GM di ripulire molti dei reperti a lui giunti attraverso gli scavi clandestini mediante un sistema di riciclaggio molto sofisticato: la società ginevrina di GM inviava reperti archeologici in vendita presso la Sotheby's di Londra e, dopo qualche asta, gli stessi reperti venivano riacquistati attraverso altre società di comodo, per essere poi immessi nel mercato con una provenienza apparentemente legittima. In tal modo il trafficante poteva vantare una sorta di buona fede, proprio perché era in grado di indicare che il suo acquisto era stato effettuato presso una casa d'aste, quindi in modo del tutto palese e per beni culturali pubblicati nei cataloghi. Contemporaneamente fissava il prezzo dell'oggetto riciclato, che sarebbe stato venduto al successivo acquirente ad un prezzo ovviamente superiore al costo della sua aggiudicazione.

Si è potuto arrivare a tale conclusione grazie ai documenti sequestrati, ma anche ai documenti forniti spontaneamente dalla Sotheby's londinese riguardanti i rapporti con la società svizzera di GM che aveva messo in atto il sistema con la complicità di due alti funzionari della casa d'asta, JH e FN, rispettivamente il direttore e la responsabile della sezione di antichità, i quali, dopo essere stati al centro di molte polemiche per la loro attività illecita[2], furono rapidamente licenziati dalla Sotheby's di Londra che per diversi anni non propose più aste di antichità. Ma questo non era l'unico sistema di ripulitura dei reperti

Le grandi collezioni

A seguito delle tante richieste di assistenza giudiziaria rivolte dal dr. Ferri, attraverso Rogatorie internazionali, agli Stati Uniti e ai paesi europei, giunsero in Italia i documenti riguardanti le acquisizioni dei materiali archeologici effettuate dal J.P. Getty Museum e dal Metropolitan Museum of Art tra il 1980 e il 1995. Lo studio di tali documenti ha svelato un sofisticato sistema di riciclaggio messo in atto dai trafficanti più attivi e maggiormente inseriti nel mercato internazionale: i reperti di illecita provenienza venivano smistati in importanti collezioni private, già esistenti o appositamente costruite, che venivano poi acquisite, interamente o in parte, dai più importanti musei del mondo. Alcune collezioni private, dunque, sono state formate con il preciso ed esclusivo intento di creare un "transito" legittimo agli oggetti prima del loro arrivo nei diversi musei, che avrebbero così van-

[2] Watson, Todeschini 2007.

tato un acquisto regolare, legato indissolubilmente al nome del collezionista, naturalmente ricco e famoso. Tra il 1975 e il 1997 molti oggetti archeologici, che i noti trafficanti avevano ricevuto da tombaroli e ricettatori, sono confluiti nei principali musei americani attraverso vendite dirette, oppure attraverso la mediazione di personalità di spicco del mercato illecito come REH e RS, oppure attraverso l'acquisizione di intere collezioni private che si erano formate con materiali provenienti dagli stessi personaggi che gestivano il mercato internazionale di reperti archeologici.

Il sistema era semplice: nel giro di qualche anno ricche famiglie americane, note per la loro disponibilità economica, formavano una collezione archeologica costituita prevalentemente da materiali provenienti dall'Italia e dalla Grecia, che arrivavano loro attraverso canali illeciti.

Quando la collezione aveva raggiunto adeguate proporzioni veniva organizzata una mostra *ad hoc* nei prestigiosi musei americani e gli oggetti della collezione, in genere capolavori di notevole valore, venivano presentati al pubblico e resi noti anche al mondo scientifico tramite bellissimi cataloghi. Dopo qualche anno dalla mostra i collezionisti vendevano, donavano o semplicemente davano in prestito le loro collezioni allo stesso museo che aveva organizzato l'esposizione. Con questo sistema si facevano uscire dalla clandestinità i reperti, si attribuiva loro il giusto valore scientifico e, soprattutto, il museo si metteva al riparo da qualsiasi contestazione, poiché formalmente si trattava di oggetti già noti e appartenenti a famose collezioni private.

E non è da sottovalutare nemmeno il ruolo del collezionista americano che, oltre ad accrescere il suo prestigio personale nell'aver creato una collezione di grande interesse scientifico tanto da essere esposta in un museo prestigioso, nel momento in cui cedeva i reperti stessi al museo, poteva ottenere un consistente premio sotto forma di sostanziosa riduzione delle tasse.

Si trattava di note collezioni nelle quali comparivano sempre materiali certamente trattati da GM e da GB, della cui provenienza illecita la documentazione fotografica sequestrata ne forniva prova certa, con polaroid che raffiguravano gli oggetti nei luoghi di scavo oppure in ambienti non scientifici, avvolti in giornali italiani o custoditi in imballi recanti le scritte di note località italiane d'interesse archeologico, e che comunque, vista la tecnica fotografica, possono essere state scattate solo dopo gli anni '70.

Tale procedura di raffinato riciclaggio è stata seguita per la collezione Levy-White, in "prestito" al Metropolitan[3], per la collezione dei fratelli

[3] *Glories of the past* 1990.

Hunt, formata da REH con oggetti provenienti da GM e da GB, venduti all'asta a New York nel 1990[4], e in piccola parte riacquistati da GM stesso e, infine, recuperati attraverso il sequestro a Ginevra del 1995. Analogamente anche la grande collezione Fleischman[5], formata in pochi anni dai soliti mercanti internazionali, giunse attraverso un articolato sistema di parziale vendita e parziale donazione al Getty Museum di Malibù, probabilmente il geniale inventore del sistema. Non dimentichiamo che proprio i collezionisti, insieme ai grandi musei stranieri, con la continua richiesta di capolavori da inserire nelle loro collezioni, hanno incentivato gli scavi clandestini in Italia, in qualche caso finanziandoli.

La vendita diretta

I canali di vendita erano diversi e l'esperienza raggiunta nel settore consentiva ai trafficanti di indirizzare le proposte di vendita a seconda degli interessi del probabile acquirente. Ovviamente i clienti prediletti erano i musei, in particolare in quelli disposti a versare somme ingenti pur di accaparrarsi il pezzo migliore. Se osserviamo più attentamente le acquisizioni di materiale archeologico dei più importanti musei americani e europei possiamo constatare come REH, che in tutti gli archivi sequestrati nel corso delle diverse indagini appare all'apice della piramide del traffico illecito, sia stato un referente prezioso per i trafficanti maggiormente inseriti nei traffici illeciti, ma anche per direttori e i curatori dei grandi musei che volevano incrementare le proprie collezioni.

REH è stato un profondo conoscitore di ceramica greca e di bronzi, ben introdotto nei musei europei e americani proprio per le sue grandi capacità di venditore e per la sua innata furbizia, supportata, va detto, da una non comune preparazione in campo archeologico. E' riuscito con grande facilità a piazzare i reperti di provenienza illecita nei più importanti musei del mondo grazie alla capacità di sollecitare l'interesse dei direttori selezionando attentamente i reperti che ciascuno di loro maggiormente desiderava. Così, ad esempio, proponeva i frammenti di ceramica attica figurata al Metropolitan Museum of Art di New York, ben conoscendo la passione che lo storico curatore della sezione greco romana, DvB, nutriva proprio per i frammenti, che definiva "orfanelli", utilizzando un gergo diffuso tra i tombaroli e i trafficanti italiani. DvB fu curatore del MET dal 1959 al 1990, proprio negli anni di fuoco degli scavi illeciti in Italia e alla sua morte lasciò in eredità la sua immensa collezione privata di frammenti attici al

[4] W*ealth of the Ancient World* 1983.

[5] *A Passion for Antiquites* 1994.

Metropolitan di New York e al museo dell'Università di Princeton, le due istituzioni a cui era indubbiamente più legato. Oggi oltre 16.000 frammenti, da lui raccolti a partire dal 1960, sono consultabili sul sito del museo newyorchese.

Tutto questo avveniva per la maggior parte dei musei del mondo: GM e REH hanno venduto alla Ny Carlsberg Glyptotek di Copenaghen, ben conoscendo la passione del direttore dell'epoca per i materiali etrusco-italici, centinaia di frammenti di bronzo che compongono un carro da guerra e altrettanti frammenti di decorazioni architettoniche etrusche, tutti fortunatamente restituiti all'Italia nel 2016. Non era difficile, quindi, indirizzare le proposte di vendita ai diversi musei del mondo conoscendo le peculiarità di ogni museo e le "debolezze" di ogni direttore e/o curatore che, in quegli anni, non sembra chiedessero mai notizie sulla provenienza lecita degli oggetti proposti.

Ma qualche volta capitava che un museo, invece, chiedesse una certificazione riguardo la provenienza dei reperti che stava per acquistare e, quindi, il venditore era costretto a creare dal nulla una certificazione quanto più possibile veritiera.

La falsificazione della provenienza

Vediamo un esempio realmente accaduto riguardante un oggetto particolarmente interessante, l'*hydria* etrusca a figure nere decorata con la scena della trasformazione dei pirati tirreni in delfini ad opera di Dioniso, databile al 510-500 a.C. e inizialmente attribuita al Pittore di Micali ma assegnabile al Pittore del Vaticano 238. Il raro vaso fu acquistato nel 1982 dal Toledo Museum of Art (Ohio) ed è stato oggetto di una lunga indagine da parte della Procura della Repubblica di Roma avviata nel 2000, quando l'archivio di GM fu inviato in Italia dai magistrati svizzeri. Esaminando la documentazione contenuta in quell'archivio notammo due polaroid che mostravano l'*hydria* etrusca con incrostazioni e fratture ben visibili (Fig. 3) e, attraverso i riscontri bibliografici, la localizzammo al Toledo museum of Art.

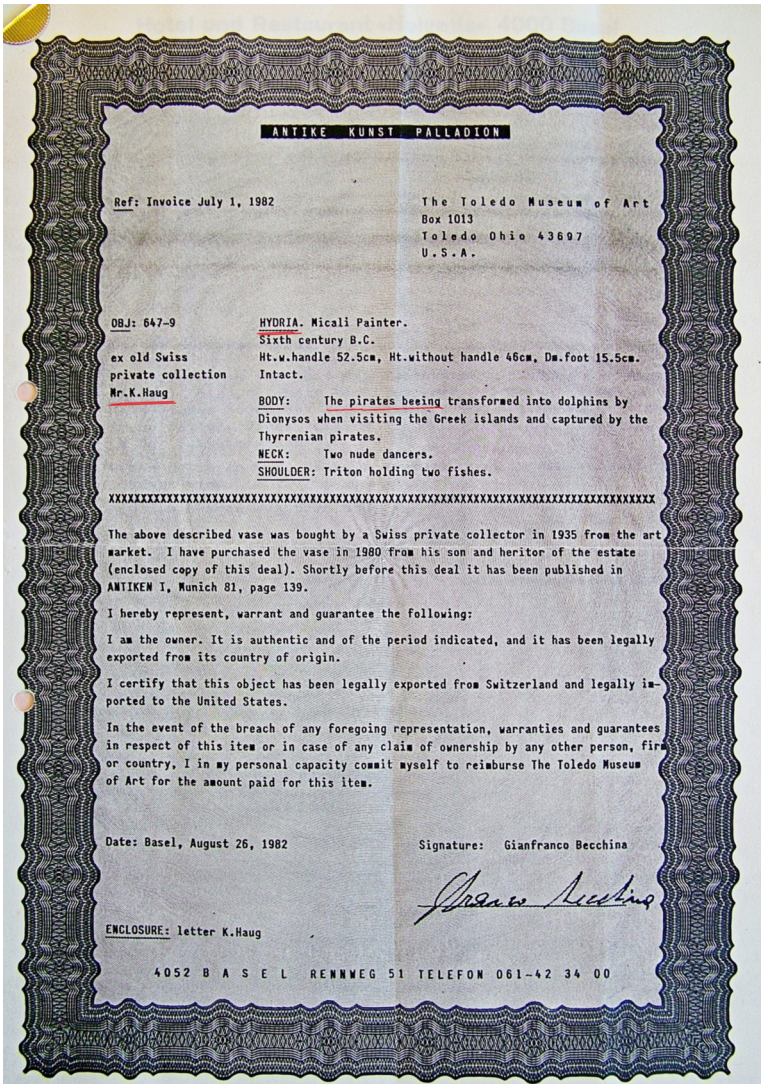
Ovviamente il solo possesso delle polaroid da parte di GM non costituiva alcuna prova di acquisto illecito da parte del museo americano, ma a volte la fortuna arriva al momento opportuno, perché l'*hydria* fu concessa in prestito per l'esposizione in una grande mostra sugli Etruschi organizzata, sempre nel 2000, a Palazzo Grassi di Venezia e, dai documenti che accompagnavano l'opera, verificammo che il museo americano indicava come provenienza del vaso un "donatore svizzero".

Su specifica rogatoria internazionale il Toledo Museum of Art fu costretto a inviare in Italia tutta la documentazione del vaso, dalla quale



Fig. 3. *Hydria* etrusca con la trasformazione dei pirati tirreni in delfini, dall'archivio GM.

emerse che in realtà fu la galleria svizzera di GB a vendere l'*hydria* al Museo americano nel settembre 1982; tale provenienza fu poi confermata nel 2005 con l'acquisizione dei documenti dell'archivio di Basilea dove era conservata la proposta di vendita datata luglio 1982 inviata da GB al Museo, in cui si affermava che il vaso proveniva da una "collezione privata svizzera".



ANTIKE KUNST PALLADION

Ref: Invoice July 1, 1982

The Toledo Museum of Art
Box 1013
Toledo Ohio 43697
U.S.A.

OBJ: 647-9

ex old Swiss private collection
Mr.K.Haug

HYDRIA. Micali Painter.
Sixth century B.C.
Ht.w.handle 52.5cm, Ht.without handle 46cm, Dm.foot 15.5cm.
Intact.

BODY: The pirates beeing transformed into dolphins by Dionysos when visiting the Greek islands and captured by the Thyrrenian pirates.
NECK: Two nude dancers.
SHOULDER: Triton holding two fishes.

XXXX

collezione svizzera di Karl Haug[6] e, in allegato alla fattura, fornì anche una dichiarazione datata 1980, su carta intestata dell'Hotel Helvetia di Basilea, relativa alla cessione del vaso a suo favore (Fig. 4). L'*hydria* fu dunque acquistata dal museo americano, come dimostra la copia dell'assegno conservata nell'archivio sequestrato, perché la documentazione inviata da GB fu ritenuta sufficiente dal Trust del Museo, ma non fu sufficiente per la Procura della Repubblica di Roma e per il GIP del Tribunale di Roma dott. G. Muntoni che, nella sentenza di condanna emessa nel 2003 contro GM, attribuì a quest'ultimo l'originaria provenienza del pezzo, arrivato poi a GB o direttamente dal GM stesso o più probabilmente per il tramite di REH.

La documentazione fornita da GB al Toledo Museum of Art fu ritenuta contraffatta dai magistrati romani e il Museo americano, che per altro indicava la provenienza del vaso proprio dalla collezione Karl Haug nascondendo palesemente l'acquisto da GB, decise di ritirare l'*hydria* dalla mostra a Palazzo Grassi prima della prevista conclusione, ma ha poi dovuto restituire il vaso all'Italia nel 2013. Oggi l'*hydria* è esposta al Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, in una delle sale di Vulci, territorio dal quale proviene.

L'opera congiunta tra magistrati e archeologi ha dunque segnato un punto di svolta: non solo ha permesso di riportare in Italia migliaia di reperti sottratti illegalmente, ma ha anche contribuito a diffondere una nuova sensibilità verso l'origine e la legittimità dei beni archeologici. Questa trasformazione culturale, ormai riconosciuta da musei e collezionisti internazionali, rappresenta un passo decisivo nel rafforzare la tutela del patrimonio e nel riaffermare il suo valore universale.

[6] Karl Haug era il proprietario dell'Hotel Helvetia di Basilea dove lavorava la moglie di GB. Il suo nome fu utilizzato da GB per la provenienza dei materiali che vendeva, come accertato in più casi nel corso delle indagini.

Bibliografia

A Passion for Antiquities 1994
A Passion for Antiquities. Ancient Art from the collection of Barbara and Lawrence Fleischman, a cura di M. True, K. Hamma, Malibu, The J. Paul Getty Museum, 1994.
Glories of the past 1990
Glories of the past. Ancient art from the Shelby White and Leon Levy Collection, a cura di D. von Bothmer, New York 1990.
Watson 1998
P. Watson, *Sotheby's: The inside Story*, New York 1998.
Watson, Todeschini 2006
P. Watson, C. Todeschini, *The Medici Conspiracy: The Illicit Journey of Looted Antiquities From Italy's Tomb Raiders to the World's Greatest Museums*, New York 2006.
Wealth of the Ancient World 1983
Wealth of the Ancient World. The Nelson Bunker Hunt and William Herbert Hunt Collections, Kimbell Art Museum, Fort Worth 1983.

Giuliana Ericani*

L'etica della legalità per il patrimonio archeologico

È dei primi di dicembre 2025, la maxi operazione *Ghenos-Scylletium* effettuata dai Carabinieri del Comando Tutela Patrimonio Culturale (TPC), coordinati dalla procura di Catania e dalla Dda di Catanzaro, che ha recuperato 12 mila reperti archeologici rubati in Sicilia e rivenduti a collezionisti o mercanti, il cui valore di mercato è stato quantificato in 17 milioni di Euro.

Relativamente a questa importante operazione di polizia, tre sono gli aspetti che devono essere evidenziati e che ci consentono di dare, in questa sede, alla vicenda il reale significato, antropologico prima che di sequestro e recupero.

Il primo è l'estensione del fenomeno dello scavo clandestino: più di 70 gli scavi abusivi effettuati tra la Sicilia e la Calabria, "lavoro" – che nell'area del Crotonese avveniva nell'ambito del controllo del territorio della cosca di 'Ndrangheta "Arena", a conferma del coinvolgimento dell'organizzazione mafiosa nel "lavoro", più puntualmente denominato "archeomafia"[1], uno dei numerosi crimini organizzati sul patrimonio attestati nel mondo[2],

* ICOM Italia.

[1] La conferma più autorevole del coinvolgimento mafioso nei traffici illeciti dei reperti archeologici proviene dalle ammissioni del defunto capo mafioso Matteo Messina Denaro nel corso dell'interrogatorio del 13 febbraio 2023, durante il quale spiegava ai magistrati ed agli investigatori che la ricchezza della famiglia era da collegarsi all'attività di mercante d'arte del padre Don Ciccio Messina Denaro che comprava e rivendeva reperti archeologici scavati clandestinamente da altri nell'area del Parco archeologico di Selinunte o recuperati nei fondali marini antistanti Mazara del Vallo; cfr. Colasanti 2025a, pp. 166-167.

[2] Il tema del crimine organizzato non è solo italiano ed è ampiamente dibattuto: si vedano, per esempio, i contributi di Cevoli 2016, pp. 54-64, in part. p. 55 e nota 4; Chrzczonowicz 2017, pp. 126-142 e di Sotiriou 2018, pp. 223-236.; Ceschi 2019; Raffiotta, Modeo 2020; Grossi 2021, pp. 70-93; Zamparo 2025, particolarmente p. 129 e nota 26. Si rinvia anche all'Osservatorio Internazionale Archeomafie e alla rivista ad esso collegata (<https://www.archeomafie.org/> ultimo accesso 26.12.2025). Secondo un'inchiesta di *The Guardian* (22 luglio 2018), il saccheggio di siti archeologici in Siria e Iraq, ha finanziato gruppi terroristici, creando un circolo vizioso di distruzione e violenza; cfr. Giraldi, Sorbello 2021, pp. 94-152.

cinquantasei le misure cautelari nei confronti di persone indagate, a vario titolo, di associazione per delinquere, violazione in materia di ricerche archeologiche, impossessamento illecito di beni culturali appartenenti allo Stato, impiego di denaro di provenienza illecita, furto di beni culturali, ricettazione di beni culturali, autoriciclaggio di beni culturali, falsificazione in scrittura privata relativa a beni culturali, uscita o esportazione illecita di beni culturali, contraffazione di opere d'arte, e ricettazione.

Secondo aspetto è la facilità, malgrado l'esistente normativa, più volte richiamata dalle forze dell'ordine deputate al contrasto in questo settore[3], di smercio di opere illegalmente scavate ed esportate dal territorio nazionale: sono almeno sei le case d'asta coinvolte nell'inchiesta su un traffico internazionale di beni archeologici: una in Italia, una a San Marino, una a Monaco di Baviera, una a Vienna e due a Londra. Su tale aspetto, esaminato non in questo caso specifico, ma nella sua globalità, quello che impressiona è il dato relativo alle più recenti restituzioni di beni di illecita provenienza, principalmente di scavo, da parte dei musei americani, che dà il peso della permeabilità degli acquisti, recenti e non recenti, dei musei: il 30 gennaio 2023,65 manufatti dal J. Paul Getty Museum di Malibù (Los Angeles, USA), l'11 agosto 2023, 68 manufatti, già nella Menil Collection Museum di Houston (USA); il 15 dicembre 2023, 62 reperti, 40 dal Virginia Museum of Art, 2 dal Metropolitan Museum of Art di New York e 20 da due gallerie newyorkese), 12 reperti sequestrati presso una casa d'aste e un Museo di Atlanta[4].

[3] Convenzione UNIDROIT del 1995 (da sottoscrivere da parte dei 193 paesi membri delle Nazioni Unite, sottoscritto solo da 37 paesi); *Convenzione del Consiglio d'Europa sulle infrazioni relative ai beni culturali*, Nicosia, 19 maggio 2017 e ratificata dall'Italia con la legge n. 6 del 21 gennaio 2022, *Ratifica ed esecuzione della Convenzione del Consiglio d'Europa sulle infrazioni relative ai beni culturali* (ratificata solo da 54 dei 193 paesi membri); *La sicurezza anticrimine nei musei*, elaborato da Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale e ICOM Italia (<https://www.icom-italia.org/la-sicurezza-anticrimine-nei-musei/> ultimo accesso 26.12.2025); *Fighting the Illicit Trafficking of Cultural Property. A Toolkit for European Judiciary and Law Enforcement* del 2018, sintesi della situazione e profilazione delle azioni da adottare durante l'Anno europeo della cultura; Legge n. 22 del 9 marzo 2024, *Disposizioni in materia di reati contro il patrimonio culturale*; cfr. l'analisi in dettaglio, sui singoli articoli in Colasanti b 2025, pp. 47-57. Un'azione fondamentale contro la vendita di beni archeologici provenienti da scavi abusivi è costituita dalle *Red Lists* del patrimonio a rischio in diverse aree del mondo coinvolte in azioni belliche o a gravi fenomeni naturali, redatte da ICOM dal 2000, l'ultima delle quali dedicata al patrimonio ukraino (<https://icom.museum/en/resources/red-lists/> ultimo accesso 26.12.2025).

[4] Cfr. Quagliarella 2025, p. 33.

Tutto questo, in un mercato globale dell'arte e dell'antichità in costante espansione: tra il 2009 e il 2024 si registra un incremento pari al 45,5% (l'ultima rilevazione ha mostrato un valore globale di questo mercato pari a oltre 57 miliardi di dollari). Secondo i dati riportati nell'*Art Market Report*, edito da *The Art Basel* e *UBS* e curato da Clare McAndrew (*Arts Economics*), si tratta di un mercato strutturalmente stabile e, soprattutto, globale. Tuttavia, accanto a questa dimensione tracciabile e documentabile, esiste un'intera realtà sommersa che i dati ufficiali non riescono a intercettare pienamente.

Legato al primo degli aspetti prima richiamati, è il terzo, cioè la mancanza di controllo del territorio da parte degli organi di tutela e delle comunità che ne sono legittimi proprietari. All'analisi di questo aspetto va premesso quanto ampiamente noto ai professionisti del patrimonio, già segnalato probabilmente in questo volume, e che riguarda proprio il territorio di riferimento e la documentazione relativa alla tutela e alla valorizzazione del territorio. Lo scavo clandestino è un reato che provoca molteplici conseguenze negative: la dispersione dei beni, l'annullamento dei contesti, ma anche la distruzione delle stratigrafie e quindi della sequenza di tracce lasciate dal passaggio della storia in un sito. Il danneggiamento della stratigrafia archeologica dovrebbe costituire, perciò, un reato che bisognerebbe introdurre come aggravante dello scavo clandestino, come di recente è stato efficacemente proposto[5]. Tale aspetto richiede un potenziamento degli organi di tutela sul territorio ma soprattutto un coinvolgimento delle comunità nella tutela del proprio territorio, la creazione di ecomusei diffusi. Solo la contiguità di persone, interessate alla difesa di un territorio, che sentono proprio, potrà far superare le difficoltà dovute all'enorme diffusione del patrimonio archeologico italiano. Per fare questo un problema che ora è sentito come legale deve diventare etica diffusa.

I reperti archeologici e il contesto di cui fanno parte sono «beni o fonti non rinnovabili», la loro perdita crea un danno permanente, ma per chi mette in vendita beni di provenienza illecita l'unico valore che conta è quello economico mentre, per chi li acquista, l'importanza è data dal prestigio e dalla gratificazione edonistica derivante dal loro possesso[6]. In un'economia postcapitalista i desideri della società modificano il mercato, e il mercato genera i desideri della collettività: un circuito che genera con-

[5] Russo 2023, pp. 102-103, 114, 138. Come conseguenza del riconoscimento giuridico del valore della stratigrafia archeologica, è stato proposto anche di tutelare come bene culturale la documentazione, che ne resta l'unica prova: cfr. *Ibidem*, p. 139.

[6] Cfr. Calcani 2025, p. 136.

tinuamente nuovi bisogni e, quindi, nuovi mercati. È in questo contesto che si sviluppano anche i comportamenti illeciti, con lo sviluppo dei crimini contro il patrimonio (non solo culturale) e la proliferazione delle falsificazioni, dei furti e del traffico illecito.

E in un quadro di "bisogni", risulta difficile creare argini esterni. La legislazione ne costituisce l'argine principale, ma lo diviene solo se le collettività ne riconosce il valore. Questo avviene se l'etica del singolo e della comunità riconosce i valori collettivi come valori fondanti.

Si dà qui solo un accenno alla legislazione e i correttivi normativi e giuridici che sono alla base di questa etica di valori, rimandando a testi specifici e a recenti pubblicazioni sull'argomento[7]. A livello internazionale, la Convenzione dell'Aia del 1954 e i suoi protocolli aggiuntivi, la Convenzione UNESCO del 1970 contro il traffico illecito di beni culturali, e la Convenzione UNIDROIT del 1995 sui beni culturali rubati o illecitamente esportati costituiscono il quadro di riferimento sovranazionale. L'attualità dell'argomento si verifica anche dalla Risoluzione *Return or restitution of cultural property to the countries of origin* della 76ª sessione dell'Assemblea Generale dell'ONU del 30 novembre 2021. A livello comunitario la *Convenzione di Faro* del 2005 riconosce il valore del patrimonio culturale come diritto fondamentale (ratificata dall'Italia con Legge n. 133/2020). Il *Trattato di Lisbona* (Art. 3, TUE) e la D*irettiva 2014/60/UE* costituiscono la base per la restituzione dei beni culturali. In Italia, la tutela del patrimonio culturale e artistico è regolata dal "Codice dei beni culturali e del paesaggio" (D.Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, in particolare artt. 10, 13), che integra e sviluppa principi costituzionali e internazionali sulla protezione del patrimonio culturale.

Come si diceva, alla base del riconoscimento collettivo della legislazione nazionale e internazionale sull'argomento sta l'etica individuale, sulla quale lavorano i codici etici[8], la cui importanza è alla base della loro ampia diffusione nelle associazioni internazionali che si occupano del patrimonio culturale e naturale. ICOM, the International Council of the Museum, come emanazione dal 1946 dell'UNESCO, rappresenta la più estesa delle comunità professionali (57.000) che lavorano nei e per i musei. Il suo Codice Etico, dal 1986, con successivi adeguamenti – l'ultimo ora in corso – costituisce il testo maggiormente rappresentativo nel campo ed è entrato in

[7] Si veda anche nota 3 e si rimanda a Mobrici 2025, pp. 64-65; Lai 2025, pp. 175-176, 178-179; Zamparo 2025, pp. 123-124 e note.

[8] Sul rapporto tra legislazione e Codice Etico si rimanda a Frigo, 2020, pp. 787-807 e anche al commento e alla bibliografia in zamparo 2025, p. 124 e nota 10.

molte legislazioni nazionali[9].

Dei sette principi che ne costituiscono l'ossatura portante del Codice, alcuni ne rappresentano le voci generali di riferimento, altri entrano in dettaglio sugli argomenti qui trattati, doveri dei musei in relazione alla provenienza dei beni, obbligo di restituzione, doveri nei confronti delle comunità di provenienza e della legislazione nazionale e internazionale. Li elenchiamo.

Principio 2. *I musei conservano le loro collezioni a beneficio della società e del suo sviluppo*

I musei hanno il dovere di acquisire, conservare e valorizzare le proprie collezioni al fine di contribuire alla salvaguardia del patrimonio naturale, culturale e scientifico. Le collezioni dei musei costituiscono un importante patrimonio pubblico, godono di un trattamento giuridico particolare e sono tutelate dal diritto internazionale. Considerata questa funzione pubblica, la nozione di cura e gestione delle collezioni include la legittima proprietà, la permanenza, la documentazione, l'accessibilità e la cessione responsabile.

2.1. Politica delle collezioni

Le amministrazioni responsabili sono tenute ad adottare in forma scritta e a rendere pubblica la propria politica in materia di acquisizioni, cura e utilizzo delle collezioni. Tale politica deve chiarire anche la posizione di tutto il materiale che non sarà catalogato, custodito o esposto (vedi 2.7 e 2.8).

2.2. Titolo valido di proprietà

Nessun oggetto o esemplare deve essere acquisito per acquisto, dono, prestito, lascito o scambio, se il museo acquirente non ha la certezza dell'esistenza di un valido titolo di proprietà. Il titolo di proprietà legale in un paese non costituisce necessariamente una valida prova di proprietà.

2.3. Provenienza e obbligo di diligenza

Prima di procedere all'acquisizione di un oggetto o esemplare offerto in vendita, dono, prestito, lascito o scambio, le amministrazioni responsabili sono tenute ad accertarsi con ogni mezzo che esso non sia stato illecitamente acquisito nel (o esportato dal) paese di origine o in un paese di transito, dove potrebbe aver avuto un titolo di proprietà legale (compreso il

[9] Sul Codice Etico di ICOM si rimanda a Murphy 2016; per i rapporti con la legislazione italiana si veda ora Maresca Compagna 2025.

paese del museo stesso). A questo riguardo esiste un obbligo di doverosa diligenza per ricostruire l'intera storia dell'oggetto dalla sua scoperta o produzione.

2.4. Oggetti ed esemplari provenienti da ricerche e raccolte sul campo non autorizzate o non scientifiche

I musei non devono acquisire oggetti qualora vi sia un ragionevole dubbio che il loro rinvenimento sia avvenuto senza autorizzazione o con metodi non scientifici, o che esso abbia causato un'intenzionale distruzione o un danno a monumenti, a siti archeologici o geologici, a specie o habitat naturali. […]

Principio 3. *I musei custodiscono testimonianze primarie per creare e sviluppare la conoscenza.*

I musei hanno particolari responsabilità verso la società per la cura, l'accesso e l'interpretazione delle testimonianze primarie raccolte e custodite nelle loro collezioni.

3.2. Acquisizioni eccezionali di testimonianze primarie

In casi eccezionali un oggetto privo dell'attestazione di provenienza può avere in sé un valore talmente straordinario da rappresentare un contributo allo sviluppo della conoscenza; in tali casi è giustificata la sua salvaguardia in nome del pubblico interesse. […]

3.3. Ricerca

Le ricerche svolte dal personale del museo devono essere pertinenti alla sua missione e ai suoi obiettivi e conformi alle norme e alle pratiche etiche e scientifiche vigenti.

Principio 6. *I musei operano in stretta collaborazione con le comunità da cui provengono le collezioni e con le comunità di riferimento*

Le collezioni di un museo riflettono il patrimonio culturale e naturale delle comunità dalle quali provengono. Il loro carattere supera pertanto quello di una normale proprietà e può comprendere forti legami con l'identità nazionale, regionale, locale, etnica, religiosa o politica […]

6.1. Cooperazione

I musei devono favorire la condivisione delle conoscenze, della documentazione e delle collezioni con i musei e gli organismi culturali che hanno sede nei paesi e nelle comunità di origine delle collezioni stesse. Va consi-

derata la possibilità di istituire accordi di partenariato con musei di paesi o regioni che hanno perduto una parte consistente del loro patrimonio.

6.2. Ritorno di beni culturali

I musei devono essere pronti ad aprire un dialogo per favorire il ritorno di beni culturali nel paese o presso il popolo di origine. La procedura sarà imparziale, basata su criteri scientifici, professionali e umanitari rispondenti alla legislazione locale, nazionale e internazionale. Tale modalità è preferibile a un'azione intrapresa a livello governativo o politico.

6.3. Restituzione di beni culturali

Qualora il paese o il popolo di origine richiedano la restituzione di un oggetto o di un esemplare, dimostrando fondatamente che esso è stato esportato o comunque trasferito in violazione dei principi stabiliti dai trattati internazionali e nazionali, e dimostrino che l'oggetto appartiene al patrimonio culturale o naturale di quel popolo o paese, il museo interessato, purché la legge gli consenta di agire in tal modo, deve prontamente e responsabilmente attivarsi per collaborare alla restituzione.

6.4. Beni culturali provenienti da un paese occupato

I musei devono astenersi dall'acquistare o acquisire beni culturali provenienti da territori occupati. Sono altresì tenuti a rispettare pienamente leggi e convenzioni che regolano importazione, esportazione e trasferimento di materiali facenti parte del patrimonio culturale o naturale.

6.3. Comunità esistenti

Quando le attività del museo coinvolgono una comunità esistente o il suo patrimonio, le acquisizioni devono aver luogo esclusivamente sulla base di un mutuo ed esplicito consenso, senza sfruttare in alcun modo il proprietario o chi ha fornito le informazioni. Il rispetto dovuto al volere della comunità coinvolta deve risultare prevalente.

Principio 7. *I musei operano nella legalità*

I musei sono tenuti ad agire in conformità con le norme stabilite dalla legislazione internazionale, regionale, nazionale e locale e dai trattati. L'amministrazione responsabile deve inoltre assolvere ogni obbligo legale o altra condizione riguardante qualsiasi aspetto pertinente il museo, le sue collezioni e le sue attività.

E da ultimo. Strettamente inerente l'etica individuale e le legislazioni nazionali e internazionali è il principio n. 8, che tratta gli obblighi dei pro-

fessionisti in relazione alla legge, alla responsabilità scientifica e intellettuale, alla condotta individuale, al traffico illecito, al commercio di beni culturali e naturali, al rapporto con i mercanti, al collezionismo privato. Di seguito in dettaglio il principio e gli articoli.

Principio 8. *I musei operano in modo professionale*
I professionisti museali sono tenuti a rispettare le norme e le leggi in vigore, nonché a garantire la dignità e il prestigio della loro professione. Devono proteggere il pubblico del museo da ogni condotta professionale illegale o contraria all'etica. […]

8.1. Conoscenza della legislazione in materia
Ogni professionista museale deve conoscere la legislazione internazionale, nazionale e locale, nonché le relative norme di applicazione. […]

8.2. Responsabilità professionale
I professionisti museali hanno l'obbligo di attenersi alle politiche e alle procedure dell'istituzione cui appartengono. Possono tuttavia opporsi legittimamente a pratiche ritenute pregiudizievoli per il museo, per la professione o per l'etica professionale.

8.3. Condotta professionale
La lealtà nei confronti dei colleghi e del museo all'interno del quale il personale opera è una responsabilità professionale primaria e deve fondarsi sul rispetto dei principi etici fondamentali che si applicano alla professione nel suo complesso. I professionisti museali devono conformarsi al Codice Etico dell'ICOM per i musei e conoscere ogni altro codice o politica riguardante l'attività museale.

8.4. Responsabilità intellettuale e scientifica
I professionisti museali devono promuovere la ricerca, la protezione e l'uso di qualsiasi informazione riguardi le collezioni. Devono pertanto astenersi da qualunque attività o circostanza che comporti la perdita di tali dati intellettuali e scientifici.

8.5. Traffico illecito
I professionisti museali non devono mai contribuire direttamente o indirettamente al traffico o al commercio illecito di beni naturali o culturali.
8.7. Sicurezza del museo e delle collezioni
Il personale del museo deve tenere assolutamente riservata ogni infor-

mazione riguardante la sicurezza del museo o di collezioni e spazi privati conosciuti nell'espletamento delle proprie funzioni.

8.8. Deroghe all'obbligo di riservatezza

La riservatezza non può ostacolare l'obbligo giuridico di coadiuvare le forze di polizia o altre pubbliche autorità incaricate di indagare su beni che potrebbero essere stati rubati o illegalmente acquisiti o illegalmente trasferiti.

8.14. Commercio di beni culturali o naturali

I professionisti museali non devono mai essere coinvolti direttamente o indirettamente nel commercio (compravendita a fine di lucro) di beni naturali o culturali.

8.15. Rapporti con i mercanti

I professionisti museali devono rifiutare ogni dono, forma di ospitalità o ogni altra forma di compenso offerti da mercanti, case d'asta o altri soggetti che possano indurre all'acquisto o alla cessione di oggetti del museo, ovvero alla scelta di procedere o non procedere a una decisione formale. Inoltre, i professionisti museali devono astenersi dal consigliare o raccomandare a terzi uno specifico mercante, banditore d'asta o perito.

Bibliografia

Maresca Compagna 2025
A. Maresca Compagna, *Il Codice Etico di ICOM: un riferimento per la legislazione italiana sui musei*, in *Acquisizioni museali: etica, pratiche e visioni*, a cura di V. Arrabito e I. Navarro, ICOM Italia, Regione Lombardia, CEDOM, Milano 2025, pp. 137-148.
Calcani 2025
G. Calcani, *Autentici e falsi nel traffico illecito di beni archeologici*, in *Criminologia in prospettiva. Traffici illeciti di reperti archeologici e opere d'arte*, Atti del Convegno nazionale (Università di Studi Roma Tre, Dipartimento di Studi Umanistici, Roma 8 novembre 2024), a cura di R. Colasanti, Roma 2025, pp. 127-146.
Ceschi 2019
G. Ceschi, *Il ruolo della criminalità organizzata nel traffico illecito di opere d'arte*, in «Rivista di Studi e Ricerche sulla criminalità organizzata», 3, 5, 2019, pp. 3-36.
Chrzczonowicz 2017
P. Chrzczonowicz, *Organised Crime in the Art Forgery Market*, in «Teises Apzvalga Law Review», 16, 2017, pp. 126-142.
Colasanti 2025a
R. Colasanti*, Associazione per delinquere finalizzata al traffico illecito di beni archeologici*, in *Criminologia in prospettiva. Traffici illeciti di reperti archeologici e opere d'arte*, Atti del Convegno nazionale (Università di Studi Roma Tre, Dipartimento di Studi Umanistici, Roma 8 novembre 2024), a cura di R. Colasanti, Edizioni Efesto, Roma 2025, pp. 159-169.
Colasanti 2025b
R. Colasanti*, Principali delitti del Codice Penale contro il patrimonio culturale*, in *Criminologia in prospettiva. Traffici illeciti di reperti archeologici e opere d'arte*, Atti del Convegno nazionale (Università di Studi Roma Tre, Dipartimento di Studi Umanistici, Roma 8 novembre 2024), a cura di R. Colasanti, Edizioni Efesto, Roma 2025, pp. 47-58.
Cortese 2021
*Il diritto dei beni culturali***,** Atti del convegno OGiPaC in memoria di Paolo Giorgio Ferri (Roma, 27 maggio 2021), a cura di B. Cortese, Roma 2021.
Cortese 2025
B. Cortese, *Il percorso storico della tutela del patrimonio culturale*, in *Criminologia in prospettiva. Traffici illeciti di reperti archeologici e opere d'arte*, Atti del Convegno nazionale (Università di Studi Roma Tre, Dipartimento di Studi

Umanistici, Roma 8 novembre 2024), a cura di R. Colasanti, Roma 2025, pp. 147-158.

Frigo 2020

M. Frigo, *Codes of Ethics*, in *The Oxford Handbook of International Cultural Heritage Law*, a cura di F. Francioni, A.F. Vrdoljak, Oxford 2020, pp. 787-807.

Giraldi, Sorbello 2021

A. Giraldi, P. Sorbello, *L'arte del terrore: degradare la cultura per finanziare la guerra*, in *Il traffico illecito di beni culturali,* a cura di A. Massaro, Roma 2021, pp. 94-152.

Grossi

L. Grossi, *Le archeomafie: le possibili intersezioni fra la criminalità organizzata e l'organizzazione del crimine,* in *Il traffico illecito di beni culturali,* a cura di A. Massaro, Roma 2021, pp. 70-93.

Lai 2025

R. Lai, *Recupero dei beni archeologici e contrasto al traffico illecito di opere d'arte: strumenti ed esperienze operative*, in *Criminologia in prospettiva. Traffici illeciti di reperti archeologici e opere d'arte*, Atti del Convegno nazionale (Università di Studi Roma Tre, Dipartimento di Studi Umanistici, Roma 8 novembre 2024), a cura di R. Colasanti, Roma 2025, pp. 171-212.

Mobrici 2025

S. Mobrici, *Crimini contro il patrimonio culturale nei teatri bellici*, in *Criminologia in prospettiva. Traffici illeciti di reperti archeologici e opere d'arte*, Atti del Convegno nazionale (Università di Studi Roma Tre, Dipartimento di Studi Umanistici, Roma 8 novembre 2024), a cura di R. Colasanti, Roma 2025, pp. 59-73.

Montereale 2024

L. Montereale, *La circolazione internazionale dei beni culturali: principali profili giuridici, giurisprudenziali e di diplomazia culturale*, in *Studi dei custodi consapevoli della legalità,* a cura di G. Calcani., Roma 2024, pp. 143-160.

Murphy 2016

Museums, Ethics and Cultural Heritage, a cura di B.L. Murphy, ICOM, London-New York 2016.

Quagliarella 2025

M. Quagliarella, *L'impegno del Comando CC TPC nel contrasto al traffico illecito,* in *Criminologia in prospettiva. Traffici illeciti di reperti archeologici e opere d'arte*, Atti del Convegno nazionale (Università di Studi Roma Tre, Dipartimento di Studi Umanistici, Roma 8 novembre 2024), a cura di R. Colasanti, Roma 2025, pp. 27-38.

Russo 2023
A. Russo, *La tutela del patrimonio archeologico. Disciplina, previsioni penali e polizia giudiziaria*, Napoli 2023.
Sotiriou 2018
K.-O. Sotiriou, *The F Words: Frauds, Forgeries, and Fakes in Antiquities Smuggling and the Role of Organized Crime*, in «International Journal of Cultural Property», 25, 2018, pp. 223-236.
Zamparo 2025
L. Zamparo, *Acquisizioni museali fra etica e legalità: alcune note preliminari*, in *Acquisizioni museali: etica, pratiche e visioni*, a cura di V. Arrabito, I. Navarro, ICOM Italia, Regione Lombardia, CEDOM, Milano 2025, pp. 121-136.

II.1

Lo scavo clandestino

Serena Raffiotta*

Illeciti contro il patrimonio archeologico nel Sud Italia. La Sicilia e Morgantina come caso studio

Quarantacinque misure cautelari personali, undici reati contestati, circa diecimila reperti archeologici sequestrati (Fig. 1), tra cui settemila monete, per un valore economico complessivo intorno a diciassette milioni di euro[1]. Con questi numeri inauditi si è chiusa pochi mesi fa in Sicilia una maxioperazione internazionale per il contrasto al traffico illecito di beni archeologici, avviata nel 2021 e condotta dai Carabinieri del Nucleo Tutela Patrimonio Culturale di Palermo con il coordinamento della Procura Distrettuale di Catania. La notizia di questa vasta attività investigativa – denominata "Ghenos" – ha conquistato il 12 dicembre 2025 il panorama mediatico nazionale[2], avendo interessato sei delle nove province dell'isola – Catania, Messina, Siracusa, Ragusa, Caltanissetta ed Enna – e anche alcuni centri della penisola – Roma, Firenze, Ravenna e Ferrara – nonché il Regno Unito e la Germania. Nel corso delle perquisizioni in area etnea è stato persino individuato un laboratorio per la falsificazione di vasellame e monete. Risultano coinvolti nell'operazione anche il titolare di una nota casa d'aste, destinatario del provvedimento di sospensione dell'esercizio di impresa, e persino due appartenenti alle forze dell'ordine[3], sottoposti a misura cautelare.

---

* Archeologa e guida turistica.

[1] I dati riportanti sono desunti dal comunicato stampa ufficiale diramato dalla Procura Distrettuale di Catania, in cui si legge anche che gli indagati sono stati *"… a vario titolo, ritenuti responsabili dei reati di associazione per delinquere (art. 416 c.p. co. 1, 2 e 3 c.p.), violazione in materia di ricerche archeologiche (art. 175, c. 1, lett. A, D.Lgs. 42/2004), impossessamento illecito di beni culturali appartenenti allo Stato (art. 176, c. 1, D.Lgs. 42/2004), impiego di denaro di provenienza illecita (art. 648 ter c.p.), furto di beni culturali (art. 518 bis c.p.), ricettazione di beni culturali (art. 518 quater c.p.), autoriciclaggio di beni culturali (art. 518 septies c.p.), falsificazione in scrittura privata relativa a beni culturali (art. 518 octies c.p.), uscita o esportazione illecita di beni culturali (art. 518 undecies c.p.), contraffazione di opere d'arte (art. 518 quaterdecies c.p.) e ricettazione (art. 648 c.p.)*".

[2] <https://www.carabinieri.it/in-vostro-aiuto/informazioni/comunicati-stampa/indagine-ghenos-scylletium-.-56-misure-cautelari-per-reati-contro-il-patrimonio-archeologico> (ultimo accesso 01.02.2026).

[3] <https://www.sicilianews24.it/traffico-illecito-di-reperti-archeologici-45-misure-caute-



Fig. 1. Reperti sequestrati in Sicilia dai Carabinieri del Comando TPC durante l'operazione "Ghenos" del 2025.

E non solo: l'operazione "Ghenos", già di per sé intricata, si è ulteriormente complicata nel momento in cui si è intrecciata con un'analoga inchiesta parallela della Procura DDA di Catanzaro, denominata "Scylletium"[4], condotta tra il 2022 e il 2024 con la collaborazione dei Carabinieri del Nucleo TPC di Cosenza. Anche questa attività in terra calabrese, che ha permesso di accertare collegamenti tra i tombaroli e una nota cosca della 'ndrangheta presente nel crotonese, è stata contrassegnata da numeri rile-

lari-e-coinvolti-due-poliziotti-816476.html> (ultimo accesso 01.02.2026).

[4] Anche in tal caso, i dati riportanti sono desunti dal comunicato stampa ufficiale diramato dalla Procura della Repubblica presso il Tribunale di Catanzaro DDA.

vanti: undici i soggetti destinatari di misure cautelari, persone "…*ritenute responsabili, a vario titolo, di far parte di un'associazione per delinquere finalizzata alla commissione di plurimi reati di esecuzione di scavi illeciti, deturpamento di siti archeologici, furto e ricettazione di beni archeologici a seguito di scavi clandestini, eseguiti presso importanti giacimenti archeologici calabresi, nonché ricettazione di beni culturali*"[5]. La loro attività criminale ha portato al saccheggio di importanti insediamenti della Magna Grecia: *Skylletion/Scolacium* (Roccelletta di Borgia, Cosenza), sito che ha dato il nome all'operazione, *Kaulon/Caulonia* (Monasterace, in territorio di Reggio Calabria) e vari siti in area crotonese, tra cui il noto parco archeologico di Capo Colonna.

Proprio dalla stretta connessione tra le due attività investigative è scaturita la decisione di eseguire contemporaneamente le 56 ordinanze della maxi operazione, presentata pertanto come "Indagine Ghenos-Scylletium": grazie a intercettazioni telefoniche, telematiche e ambientali, riprese video e sequestri, le investigazioni hanno appurato che una squadra di tombaroli siciliani operava anche in Calabria, ciò dimostrando l'esistenza di un'organizzazione criminale interregionale, dedita al saccheggio del patrimonio archeologico delle due aree. L'entità dell'operazione ha richiesto, nell'esecuzione delle due ordinanze, persino il coinvolgimento dell'8° e del 12° Nucleo Elicotteri Carabinieri e degli Squadroni Eliportati Carabinieri "Cacciatori Sicilia" e "Cacciatori Calabria", reparti ad elevata specializzazione che intervengono a supporto dell'Arma in interventi di particolare complessità, quale quello in questione.

Un'organizzazione criminale attiva in Sicilia e Calabria, dunque, trafficava antichità verso altre regioni d'Italia e all'estero con la complicità della malavita locale. Siamo evidentemente di fronte a un tipico esempio di "archeomafia", neologismo coniato nel nostro Paese negli anni Novanta[6], da quando cioè le prime importanti attività investigative a livello nazionale –

[5] <https://www.carabinieri.it/in-vostro-aiuto/informazioni/comunicati-stampa/indagine-ghenos-scylletium-.-56-misure-cautelari-per-reati-contro-il-patrimonio-archeologico> (ultimo accesso 01.02.2026).

[6] La prima menzione del termine è in un rapporto di Legambiente del 1999, dedicato a reati contro il patrimonio archeologico in Sicilia, in concomitanza con la denuncia dell'associazione ambientalista di atti vandalici nel sito UNESCO della villa romana del Casale di Piazza Armerina. Per una sintesi sul fenomeno si leggano Cevoli 2009 e Cevoli 2021, pp. 132-147. Si legga anche <https://informareonline.com/le-archeomafie-il-commercio-illegale-di-opere-darte-e-diventato-un-vero-e-proprio-fenomeno-mafioso/> (ultimo accesso 01.02.2026).

condotte più o meno contemporaneamente in Sicilia e a Roma[7] – evidenziarono lo stretto legame tra i crimini contro i beni culturali e le organizzazioni mafiose. Proprio il quadro delineato dalle recenti attività dell'"Indagine Ghenos-Scylletium", infatti, non lascia spazio a dubbi in merito, avendo documentato - perlomeno per la Calabria – la connessione tra trafficanti di antichità e 'ndrangheta. Tale quadro, inoltre, non differisce da quanto ricostruito in occasione di diverse altre indagini che negli ultimi decenni, fortunatamente con maggiore frequenza rispetto al passato, si sono susseguite in tutta Italia, evidenziando la diffusione del fenomeno delle archeomafie particolarmente nelle regioni del Sud, incluse le isole di Sicilia e Sardegna. La filiera criminale ricostruita dagli investigatori è, infatti, sempre la stessa: scavo abusivo, ricettazione e, infine, commercio ed esportazione. Non manca quasi mai, abbinato a questi, anche il reato di contraffazione, che permette ai criminali di immettere nel mercato tra reperti autentici anche una buona quantità di falsi, prodotti con facilità da laboratori clandestini che, maneggiando materiale archeologico autentico, sono nelle condizioni di conoscere le tecniche antiche e di sperimentarle fino a riuscire a riprodurle fedelmente, ingannando spesso anche l'occhio più esperto, soprattutto nel caso di reperti numismatici[8].

A dimostrazione di quanto sostenuto a proposito della ripetitività del *modus operandi* dei trafficanti di beni culturali è il fatto che i reati già elencati

[7] Ci riferiamo alle grandi inchieste dei giudici Silvio Raffiotta, che nel 1986 avviò le prime indagini al Tribunale di Enna, riuscendo in poco tempo a ricostruire una rete di traffici che da Morgantina, nel cuore della Sicilia, conducevano fino agli Stati Uniti d'America, passando per la Svizzera e i più importanti mercati d'arte in Europa (vedi Raffiotta 2013), e Paolo Giorgio Ferri, ex sostituto procuratore di Roma, che dal 1994 iniziò a indagare su scavi clandestini e traffico illecito di antichità nell'area del centro Italia. Al grande lavoro dei due magistrati, prematuramente scomparsi, si deve la ricostruzione puntuale di un grande organigramma, a cui ancora oggi gli investigatori fanno riferimento nelle indagini dedicate a questa materia, avendo i due giudici svelato per la prima volta in Italia le connessioni criminali tra tombaroli, ricettatori, case d'asta e grandi istituzioni museali del mondo. Si devono, altresì, alle attività giudiziarie di Raffiotta e Ferri i primi importanti recuperi di reperti archeologici dall'estero, in particolare dagli Stati Uniti d'America, rimpatri che hanno posto le basi anche per un dialogo diplomatico tra l'Italia e i paesi stranieri destinatari di antichità di provenienza illecita dal nostro Paese. Sul giudice Ferri si legga <https://www.journalchc.com/2020/06/15/in-ricordo-di-paolo-giorgio-ferri/> (ultimo accesso 01.02.2026), mentre su Raffiotta: <https://www.journalchc.com/2025/05/26/silvio-raffiotta-un-uomo-di-legge-e-di-cultura/ > (ultimo accesso 01.02.2026).

[8] Sul complesso fenomeno della falsificazione si veda, tra gli altri, Calcani 2020.



Fig. 2. Reperti sequestrati in Sicilia dai Carabinieri del Comando TPC durante l'operazione "Demetra" del 2018.

con riferimento all'inchiesta "Ghenos-Scylletium" del 2025 sono pressoché gli stessi contestati agli imputati di un'altra grande operazione contro il traffico illecito di antichità in Sicilia, risalente al 2018. Denominata "Demetra", quest'attività transnazionale fu avviata nel 2014 dai Carabinieri del Nucleo Tutela Patrimonio Culturale di Palermo con il coordinamento di Europol e Eurojust, concludendosi dopo quattro anni con l'emissione di ventitré misure cautelari eseguite tra Italia, Regno Unito, Germania e Spagna[9]. Furono allora recuperati 20.000 reperti archeologici (Fig. 2) per un valore superiore a quaranta milioni di euro[10] e individuati dei falsari con base sia in provincia di Caltanissetta che nella zona etnea. L'indagine si sviluppò a seguito della scoperta di uno scavo abusivo in territorio nisseno, determi-

[9]<https://palermo.repubblica.it/cronaca/2018/07/04/news/traffico_di_beni_archeologici_internazionale_28_arresti_in_tutta_italia-200809693/?ref=search> (ultimo accesso 01.02.2026).

[10] Il rapporto 2018 del Comando Carabinieri TPC è scaricabile qui: <https://tpcweb.carabinieri.it/SitoPubblico/home/contenuti/pubblicazioni> (ultimo accesso 01.02.2026).

nando uno sviluppo delle attività su due diverse piste investigative. Inizialmente ci si concentrò su un'organizzazione locale dedita al saccheggio sistematico di aree archeologiche nelle province di Caltanissetta e Agrigento, allo scopo di rifornire collezionisti con sede al Nord Italia. Lavorando a questo filone investigativo, fu individuata l'esistenza di un traffico internazionale in cui, sotto la guida di un mercante d'arte londinese, ricettatori in Germania erano riforniti di antichità di provenienza illecita dal centro Sicilia. Costoro, dopo aver ripulito accuratamente i reperti dotandoli di falsi documenti, li immettevano nel mercato nero attraverso una casa d'aste a Monaco di Baviera.

Soltanto per esigenze di spazio saremo costretti di seguito a fare accenno a poche altre importanti inchieste sul traffico illecito di beni archeologici condotte negli ultimi due decenni in Italia meridionale, restringendo tuttavia il campo unicamente alla Sicilia, ma teniamo a precisare che da una semplice ricerca sul web, selezionando parole chiave quali scavi abusivi, traffico illecito di antichità, *metal detector*, Carabinieri TPC (per fare solo qualche esempio), è possibile verificare come da qualche anno a questa parte non passi mese in cui la stampa locale di regioni quali Campania, Puglia, Basilicata, Calabria e Sicilia non riporti notizie di illeciti contro il patrimonio archeologico. Attività che se, per un verso, confermano il grande impegno portato avanti dagli investigatori sul fronte della tutela e del contrasto dei reati contro il patrimonio culturale, per l'altro fanno emergere le grandi difficoltà degli enti preposti alla tutela (vale a dire, in prima istanza, le Soprintendenze) nel controllo del territorio, esistendo a livello nazionale migliaia di siti archeologici diffusi capillarmente anche in luoghi molto impervi e difficilmente raggiungibili, molto spesso nemmeno noti né censiti da parte delle istituzioni e degli enti di ricerca. E così, da Nord a Sud, in virtù della ricchezza del proprio passato l'Italia risulta essere un bersaglio molto vulnerabile e, pertanto, è un'area prediletta dalle bande criminali, specialmente nelle regioni del centro e del meridione dove il forte radicamento della criminalità favorisce gli illeciti.

Retrocedendo nel tempo e rivolgendo ancora la nostra attenzione alla Sicilia, vale la pena menzionare l'operazione "Himera"[11] del 2017, che ha visto impegnata per tre anni la Procura di Termini Imerese insieme ai Carabinieri TPC di Palermo. L'operazione, che ha permesso di documentare scavi clandestini nell'area archeologica di *Himera* (in territorio di Termini Imerese, provincia di Palermo) e un traffico internazionale di beni archeo-

[11] <https://www.palermotoday.it/cronaca/traffico-beni-archeologici-himera-arresto.html> (ultimo accesso 01.02.2026).

logici di provenienza illecita, si è conclusa con l'esecuzione di tre misure cautelari personali, la denuncia di ventidue persone e il sequestro di oltre quattrocento reperti. Fu allora arrestato un siciliano residente a Monaco di Baviera, indagato per associazione per delinquere finalizzata alla ricettazione di beni archeologici, colpevole di aver esportato in Germania antichità di provenienza illecita.

Concludiamo la nostra rassegna delle più recenti operazioni internazionali contro il saccheggio del patrimonio archeologico siciliano con "Aitna" del 2011 e "Ghelas" del 2007. Nel primo caso l'inchiesta[12], condotta dai Carabinieri TPC con la Procura della Repubblica di Siracusa, prese avvio da segnalazioni riguardanti un'associazione culturale avente sede nel siracusano che, col pretesto di un interesse dichiarato per il controllo dei siti archeologici del territorio ai fini della tutela a sostegno delle istituzioni, conduceva scavi abusivi. L'attività investigativa portò al sequestro di ventiquattro *metal detectors* e oltre duecentocinquanta reperti archeologici (Fig. 3).

L'operazione "Ghelas"[13], invece, svelò l'esistenza di un'organizzazione che gestiva un traffico internazionale di reperti archeologici. Cinquantadue furono i provvedimenti giudiziari emessi nei confronti degli indagati, tra cui tombaroli, professionisti, antiquari, collezionisti e imprenditori. Erano accusati di associazione a delinquere finalizzata al traffico internazionale di reperti archeologici, scavo clandestino, trafugamento di reperti e ricettazione. Le attività investigative, condotte dai Carabinieri TPC in collaborazione con la compagnia della Guardia di Finanza di Gela, consentirono di rintracciare squadre di scavatori clandestini che agivano nelle aree di Aidone (Enna), Gela (Caltanissetta) e Vittoria (Ragusa), individuando inoltre una rete di soggetti dediti al traffico di beni archeologici attiva non solo in territorio italiano (tra Sicilia, Calabria, Puglia, Lazio, Abruzzo, Emilia Romagna, Veneto e Lombardia) ma anche oltre i confini nazionali in Spagna, Germania, Svizzera, Stati Uniti, Inghilterra e Malta. Furono allora recuperati oltre duemila reperti archeologici provenienti da scavi abusivi. Come in altre operazioni, anche in questo caso l'organizzazione era dedita alla contraffazione di reperti, commercializzati come autentici.

La prima e l'ultima operazione a cui abbiamo fatto riferimento, rispettivamente la "Ghenos" del 2025 e la "Ghelas" del 2007, fanno esplicita menzione di Morgantina, importante sito archeologico siciliano presso Ai-

[12] <https://www.siracusanews.it/operazione-aitna-smantellato-traffico-illegale-di-reperti-associazione-di-tutela-dedita-a-scavi-e-commercio-clandestini/> (ultimo accesso 01.02. 2026).

[13] <https://www.corriere.it/Primo_Piano/Cronache/2007/01_Gennaio/31/archeo.html> (ultimo accesso 01.02.2026).



Fig. 3. Reperti sequestrati in Sicilia dai Carabinieri del Comando TPC durante l'operazione "Aitna" del 2011.

done, in provincia di Enna, nell'entroterra dell'isola. Questo nome da almeno trent'anni è ben noto a livello internazionale tra coloro che si occupano di illeciti contro il patrimonio culturale e, in particolare, di rimpatrio di beni archeologici trafugati. Il motivo dell'attenzione dei trafficanti di antichità per questo sito, fenomeno già attestato oltre un secolo fa seppure con dinamiche diverse rispetto ad oggi[14], risiede nella sua unicità: non più occupato dopo l'abbandono in epoca antica, sin dalla sua scoperta negli anni Cinquanta si presentò in uno stato di conservazione ottimale, tanto da essere considerato all'unanimità dagli specialisti un caso studio esemplare non solo per la conoscenza dell'architettura e dell'urbanistica dei Greci d'Occidente ma anche per la ricostruzione della vita quotidiana nel mondo ellenico, in particolare per le pratiche religiose e domestiche.

[14] Il fenomeno della dispersione del patrimonio archeologico di questa zona è di vecchia data, se si pensa che tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del secolo scorso l'area era frequentata da antiquari i quali, in cambio di poche lire, sottraevano reperti alla gente del luogo, ignara del loro valore. Si veda a tal proposito Raffiotta 2020.

Le evidenze monumentali venute alla luce in settant'anni di ricerche, da quando nel 1955 una missione proveniente dagli Stati Uniti d'America iniziò a scavare anonime rovine nelle campagne di Aidone[15], hanno permesso infatti di delineare con estrema precisione, attraverso lo studio dei resti ben preservati, la storia dell'insediamento tra l'età del Ferro e l'epoca romana repubblicana[16], documentando soprattutto un'importante e ricca fase di età greca ellenistica, tra IV e III secolo a.C., quando questo grande centro dell'entroterra, sotto il controllo della potente Siracusa, visse un periodo molto fiorente dal punto di vista economico, culturale e artistico, che si protrasse fino alla conquista romana nel 211 a.C.. Da quel momento la città avrebbe vissuto un lento declino, fino al definitivo abbandono agli albori dell'età romana imperiale e la definitiva scomparsa sotto una spessa coltre di depositi.

Difficile da controllare, l'enorme area archeologica si estende per un'ampiezza di circa novantadue ettari, dislocandosi tra due aree distinte ma contigue, la collina di Cittadella e il pianoro di Serra Orlando. Bersaglio prediletto dei tombaroli, rinomatamente a caccia di tombe e corredi funerari, sono state le ripide pendici dell'altopiano, sede delle necropoli in uso tra epoca greca arcaica ed ellenistica, così come la collina di Cittadella, che ospita i resti di un villaggio capannicolo siculo (XI-X secolo a.C.) e poi greco arcaico (metà VI secolo a.C.), ma soprattutto un'area di culto extraurbana frequentata tra metà VI e fine III secolo a.C., venuta alla luce alla fine degli anni Settanta proprio a seguito di scavi clandestini in località San Francesco Bisconti. Questa zona isolata, distante dalla più nota e meglio controllata area della monumentale *agorà* greca, fu presa di mira dai tombaroli, che non solo ne vandalizzarono le imponenti strutture ma ne saccheggiarono statue di culto ed *ex voto*[17].

Oggi l'area sacra extraurbana di San Francesco Bisconti può essere considerata il simbolo della distruzione di Morgantina per mano dei ladri di antichità ma, nel contempo, rappresenta la possibilità di riscatto e rinascita di un territorio e, soprattutto, della sua comunità[18]. Grazie, infatti, a complesse attività investigative ultraventennali, condotte a partire dal 1986 prima dal Tribunale e poi dalla Procura di Enna[19], e a indispensabili attività diploma-

[15] Sulla storia delle ricerche nel sito si legga Bell 2010.

[16] Sulla storia di Morgantina cfr. Raffiotta 1996.

[17] Raffiotta 2007.

[18] Sull'impatto delle restituzioni di antichità trafugate nei territori di appartenenza si legga Raffiotta 2024 (ivi bibliografia precedente).

[19] Si è già fatta menzione di queste attività citando alla nota 7 il giudice Silvio Raffiotta, le



Fig. 4. Medaglione (*émblema*) in argento (diam. max 10,5 cm) con Scilla, parte del cosiddetto "Tesoro di Eupolemo" (IV-III sec. a.C.). Museo Archeologico Regionale di Aidone (EN).

tiche, condotte congiuntamente a livello ministeriale e regionale, è stato possibile recuperare il maltolto e far sì che preziosi reperti trafugati potessero essere rimpatriati in Italia. Morgantina, infatti, nella sventura di essere uno dei siti al mondo più vandalizzati dai tombaroli, ha avuto la fortuna di poter recuperare una serie di rarissimi capolavori dell'arte greca confluiti alla fine degli anni Settanta nel mercato nero dell'arte e trafficati all'estero[20]: le due statue acrolitiche di Demetra e Kore (VI secolo a.C.), la statua pseudo-acrolitica della dea (fine V secolo a.C.), il tesoro degli argenti di Eupolemo (IV-III secolo a.C.) (Fig. 4) e la testa di Ade (IV secolo a.C.) (Fig. 5), reperti che oggi rappresentano il nucleo più importante della collezione del Museo Ar-

cui indagini sono state dallo stesso ripercorse nel libro "Caccia ai tesori di Morgantina" (Raffiotta 2013).

[20] Raffiotta 2018; Raffiotta 2019.



Fig. 5. Testa in terracotta policroma (h. max 29 cm) raffigurante Ade, da statua di culto (IV sec. a.C.). Museo Archeologico Regionale di Aidone (EN).

cheologico Regionale di Aidone e che hanno permesso agli studiosi di approfondire la conoscenza sui culti e le pratiche rituali nella città.

Non sono di certo solo questi i reperti strappati dalle viscere della terra dei Morgeti: abbiamo dati in mano per poter affermare che l'emorragia di antichità che ha interessato Morgantina è stata grande in passato e ancora oggi, purtroppo, non si arresta, come dimostrato dalle recenti inchieste sopra menzionate. Ma siamo certi che, educando la comunità locale al rispetto del proprio passato, attraverso un'azione costante e continua di trasmissione di conoscenza e di coinvolgimento in azioni di promozione e valorizzazione condivise con le istituzioni preposte alla ricerca e alla tutela, potremo impegnarci per garantire alle nostre radici e alla nostra identità un futuro migliore[21].

[21] Raffiotta 2024.

Bibliografia

Bell 2010
M. Bell, *Serra Orlando*, in «Bibliografia Topografica della Colonizzazione Greca in Italia e nelle isole tirreniche», vol. XVIII, Pisa-Roma-Napoli 2010, pp. 724-752.
Calcani 2020
G. Calcani (a cura di), *Falso! Il patrimonio culturale e la difesa dell'autenticità*, Atti del Convegno Interdisciplinare di Studi, Roma, Museo Nazionale Romano - Palazzo Altemps, 25-27 ottobre 2028 (QdM 5), Roma 2020.
Cevoli 2009
T. Cevoli, *Presentazione della rivista*, in «Archeomafie. Open Access Journal of Cultural Heritage Protection», Anno I, 2009, pp. 9-10.
Cevoli 2021
T. Cevoli, *Storia senza voce*, Napoli 2021.
De Muro 2022
G.P. Demuro, *I delitti contro il patrimonio culturale nel codice penale: prime riflessioni sul nuovo titolo VIII-bis*, in «Diritto penale Contemporaneo», Rivista Trimestrale, 1/2022, pp. 1-26.
Raffiotta 1996
S. Raffiotta, *C'era una volta Morgantina*, Caltanissetta 1996.
Raffiotta 2013
S. Raffiotta, *Caccia ai tesori di Morgantina*, Assoro 2013.
Raffiotta 2007
S. Raffiotta, *Terrecotte figurate dal santuario di San Francesco Bisconti a Morgantina*, Assoro 2007.
Raffiotta 2018
S. Raffiotta, *Il viaggio degli dei rubati. Morgantina tra saccheggi e recuperi*, in *Archeologia ferita. Lotta al traffico illecito e alla distruzione dei beni culturali*, a cura di P. Giulierini, L. Melillo, D. Savy, Atti del Convegno di Studi (Napoli, 14-15 Novembre 2017), Napoli 2018, pp. 229-238.
Raffiotta 2019
S. Raffiotta, *Morgantina lost and found. Celebrating ten years of repatriations (2009-2019)*, in «Archeomafie. Open Access Journal of Cultural Heritage Protection», Anno XI, 2019, pp. 39-47.
Raffiotta 2020
S. Raffiotta, *Agli albori della tutela archeologica a Serra Orlando – Morgantina*, in *Ladri di antichità. Il mercato clandestino di reperti archeologici e di opere d'arte in Sicilia: traffici illeciti e leciti recuperi,* a cura di S. Modeo, S. Raffiotta, Caltanissetta 2020, pp. 139-166.

Raffiotta 2024
S. Raffiotta, *"Nella terra scavata dai tombaroli". Il fenomeno degli scavi clandestini a Morgantina tra furti e distruzioni, restituzioni e costruzione di una comunità di eredità*, in *Esperti nelle attività di valutazione e di tutela del patrimonio culturale e Strumenti scientifici di supporto alla conoscenza e alla tutela del patrimonio culturale*, Atti del ciclo di studi A.A. 2019-2020/2020-2021, (QdM 11), a cura di G. Calcani, Roma 2024, pp. 163-174.

Cristina Cumbo*

Il fenomeno degli scavi clandestini nelle regioni dell'Italia centrale

I dati desunti dal report 2024 redatto dal Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale ci parlano del deferimento di 127 persone per scavo clandestino; con riguardo al recupero di reperti archeologici il totale su territorio nazionale ammonta a 44.308. Concentrandoci nello specifico sul centro Italia[1], i dati relativi all'anno 2024 sono i seguenti[2]:

– il Nucleo di Ancona, con competenza sulla regione Marche, ha recuperato 14.231 reperti, di cui integri 11.448, 1.883 frammentari e 900 pezzi di numismatica archeologica, conducendo inoltre 76 controlli sulle aree archeologiche in via preventiva e denunciando 16 persone per scavo clandestino;

– il Nucleo di Firenze, con competenza sulla regione Toscana, ha recuperato 764 reperti, conducendo 38 controlli preventivi su aree archeologiche, e denunciando all'Autorità Giudiziaria 14 persone per attività illecite di scavo;

– il Nucleo dell'Aquila, con competenza sulle regioni di Abruzzo e Molise, ha recuperato 2.370 reperti archeologici e paleontologici, monitorando preventivamente 112 aree archeologiche e zone tutelate da vincoli paesaggistici o monumentali, denunciando 11 persone per scavi clandestini;

– il Nucleo di Perugia, con competenza sulla regione Umbria, ha recuperato 94 beni archeologici, di cui 65 integri e 10 relativi a numismatica archeologica, conducendo controlli su 152 aree archeologiche, denunciando 2 persone per scavi clandestini;

– il Nucleo di Roma, con competenza sulla regione Lazio, ha recuperato 79 beni archeologici, controllando 12 aree archeologiche. Nessuna persona è stata deferita per scavo clandestino.

Quanto fin qui riportato, deve essere esaminato con criterio. Per quel che concerne i reperti recuperati, infatti, è opportuno comprendere che

* Archeologa, PhD.

[1] Per una panoramica degli scavi clandestini nel centro Italia aggiornata al 2015, si veda Rush *et al.* 2015, pp. 53-68.

[2] I dati riportati sono stati forniti gentilmente dal Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale.

essi non riflettono la situazione di trafugamento limitato al territorio di competenza dei vari Nuclei, bensì ancora una volta nazionale e, talvolta, internazionale. I beni, com'è noto, possono provenire dalla regione stessa, da altre regioni, oppure da un paese diverso ed è plausibile che essi siano stati sottratti illecitamente dal sottosuolo anche decenni fa, in particolare negli anni '60-'70 del secolo scorso, quando il fenomeno degli scavi clandestini era ampiamente diffuso e la rete criminale ad esso legata molto fiorente. Tali reperti vengono individuati solo ora – grazie anche al monitoraggio dei siti web dove il mercato clandestino si è prevalentemente spostato – in possesso di persone coinvolte nei traffici o che, per motivi vari, li hanno ereditati. I dati forniti dal report sono, perciò, relativi al luogo in cui si è consumato il reato, ovvero alla regione di competenza dello specifico Nucleo in cui è residente il soggetto o il gruppo implicato.

I numeri connessi alle persone denunciate per scavo clandestino, invece, riflettono la situazione attuale legata alle condotte di illecita ricerca archeologica. È opportuno, però, essere consapevoli del fatto che i dati potrebbero comunque risultare parziali poiché legati ai soli eventi noti alle autorità e che una percentuale potrebbe essere rimasta ignota perché ancora non individuata.

L'Italia centrale, in particolare la regione Lazio, insieme alla Campania, alla Puglia e alla Sicilia, fa parte di quei territori che, specialmente in passato, sono stati massacrati dai tombaroli, autori della decontestualizzazione e del dissipamento del patrimonio archeologico diretto soprattutto all'estero su richiesta di grandi collezionisti e di musei compiacenti.

Sono noti i trafugamenti e gli scavi clandestini avvenuti in Etruria: la necropoli della Banditaccia a Cerveteri[3] e quella di Monterozzi a Tarquinia nel Lazio[4], il sito di Populonia in Toscana[5], le tombe di Città della Pieve (PG) in Umbria. Non sono altrettanto famose le attività criminose che sono state registrate nelle Marche e in Abruzzo, per le quali più raramente è stata data notizia e, a tutto ciò, si dovranno aggiungere le attività illecite condotte nei siti subacquei, includendo mare, fiumi e laghi[6].

L'inasprimento delle sanzioni dovute alle nuove leggi e agli accordi internazionali ha certamente contribuito a un maggior controllo sul mercato

[3] Enei 2003, pp. 1-2.

[4] Marín-Aguilera 2013.

[5] Milani 1905.

[6] Moccheggiani Carpano 2002.



Fig. 1. Cerveteri, Museo Archeologico Nazionale Cerite. Cratere di Eufronio (foto di Cristina Cumbo, 2025).

dell'arte; inoltre, soprattutto in seguito all'adesione della Svizzera[7] – per lunghi anni luogo di deposito dei beni trafugati[8] – alle convenzioni[9], si è registrato un netto calo di scavi clandestini nell'Etruria e nel Lazio. La politica internazionale, volta a scoraggiare l'acquisto illecito di beni sottratti, ha dato ottimi risultati, con la conseguente collaborazione delle stesse autorità straniere nella restituzione dei reperti esportati in maniera illegale.

Cerveteri è certamente uno dei poli principali quando si parla di scavi clandestini: nello specifico, dalla necropoli etrusca di Greppe Sant'Angelo

[7] Bomio 2002.

[8] Al 2016 risale il ritorno di numerosi reperti, racchiusi nei caveau del porto franco di Ginevra: Guerrini 2016.

[9] Amoroso 2018.

proviene il famoso cratere di Eufronio con la raffigurazione della morte di Sarpedonte, esportato illecitamente negli anni '70 per giungere al Metropolitan Museum of Art di New York grazie al noto trafficante di opere d'arte, Giacomo Medici, e al mercante Robert Hecht Jr. Solo nel 2008, il cratere poté tornare in Italia, dove fu esposto al Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia a Roma, per poi essere trasferito in via permanente, nel 2015, al Museo Nazionale Archeologico di Cerveteri[10] (Fig. 1).

Come combattere, quindi, questo fenomeno criminoso? Nell'area di Cerveteri, per esempio, tra la fine degli anni '80 e i primi anni Duemila, onde evitare ulteriori saccheggi e porre una maggior tutela, sono stati effettuati controlli capillari sul territorio, espropriando alcune aree, acquistando terreni archeologici fino ad allora non vincolati ed esercitando il diritto di prelazione sui terreni, invece, già vincolati[11]. Tuttavia, nelle zone rurali e ricche di tombe antiche, numerose famiglie si sono dedicate alla ricerca di questi manufatti nel corso dei decenni, rivelando come la "professione" del tombarolo abbia contribuito a mantenere attività e parenti. Ancora oggi, soprattutto nelle periferie e nelle campagne, persiste questa tradizione, complessa da sradicare.

I tombaroli sono solo il primo anello di una lunga catena di stampo criminale. Di frequente si tratta di persone semplici, con un'istruzione basilare, che vivono alla giornata; in altri casi, invece, il profilo del tombarolo si fa più complesso. A tal proposito, è bene ricordare l'individuazione, nell'aprile 2024, di 8 urne cinerarie etrusche della *gens Pulfna*, di due sarcofagi e del corredo da parte del Comando Carabinieri TPC (Fig. 2). I ritrovamenti sono frutto di uno scavo clandestino avvenuto tra l'area di Chiusi e di Città della Pieve da parte del titolare di una società di movimentazione terra[12] che possedeva un terreno adiacente all'ipogeo *Pulfna* scoperto nel 2015[13].

Spostandoci nella regione Toscana, recente è la mostra "Archeologia salvata" allestita presso il Museo Archeologico del Chianti. L'esposizione prevede la presenza di numerosi reperti etruschi (fine VIII-inizi VII secolo a.C.) provenienti dall'area prossima a Fonterutoli (SI), recuperati grazie alla segnalazione di scavi clandestini da parte dei volontari del Gruppo Archeologico Salingolpe i quali, avendo notato tracce di attività illecite, si sono im-

[10] Pasquinucci 2019a, pp. 215-217.

[11] Rizzo 2024, pp. 48-49.

[12] Comunicato stampa della Procura della Repubblica presso il Tribunale di Perugia (19/11/2024).

[13] Scarpignato 2015.



Fig. 2. Urne della *gens* Pulfna (su concessione del Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale).

mediatamente attivati affinché la necropoli etrusca, fino ad allora sconosciuta e collocata in un terreno privato, fosse tutelata[14].

La regione Abruzzo, tristemente conosciuta per i danni causati dal sisma, è invece piuttosto ignota alla cronaca per gli scavi clandestini. Tuttavia, questo ricco territorio non è esente dal fenomeno criminoso in esame. A partire dal 2021 è stato istituito il Nucleo Carabinieri TPC con sede all'Aquila e, proprio nell'agosto 2023, i militari dell'Arma, su segnalazione dei colleghi Forestali di Barisciano, sorprendevano due soggetti intenti ad effettuare ricerche archeologiche non autorizzate con l'ausilio del *metal detector* sia nei pressi dell'area archeologica di Peltuinum nel Comune di Prata d'Ansidonia, sia nel Comune di Popoli. La perquisizione, presso le abitazioni degli indagati, ha comportato il sequestro di 518 manufatti archeologici e paleontologici, nonché di strumenti di ricerca e 459 monete (di cui 250 autentiche e di interesse culturale). Le due persone facevano parte di un gruppo composto da altri 5 soggetti coinvolti in ricerche illecite di ma-

[14] Fondazione Musei Senesi 2025.



Fig. 3. Anzio, Villa di Nerone. Dettaglio dell'area interessata da scavi clandestini (foto di Cristina Cumbo, 2018).

teriali archeologici, furto e ricettazione di beni culturali[15].

Esistono anche tombaroli la cui figura corrisponde a quella del collezionista, come nel caso di un anziano signore di Jesi, denunciato dal Nucleo TPC di Ancona nel 2017, che aveva condotto scavi clandestini in tutta la Vallesina, studiando, catalogando e musealizzando i reperti ritrovati nella sua residenza[16].

Costituiscono fattori determinanti nel rischio di scavi clandestini e di atti vandalici[17] le chiusure prolungate o definitive dei siti archeologici, nonché la scarsa sorveglianza degli stessi. Quanto più essi vengono abbandonati

[15] Perantuono 2024.

[16] Milzi 2017.

[17] Si veda il caso degli atti vandalici nell'area archeologica della Selciatella (RM): Redazione RomaToday 2014.



Fig. 4. Anzio, Tor Caldara (foto di Cristina Cumbo, 2020).

all'incuria, tanto più possono verificarsi intrusioni. È questo il caso dell'area archeologica della Villa di Nerone ad Anzio (RM), dove per anni si sono susseguiti interventi di tombaroli, denunciati più volte dalle associazioni locali[18] (Fig. 3), e della vicina Tor Caldara[19] (Fig. 4); o ancora a Castrum Inui, nei pressi di Ardea (RM), dove il sito in degrado e soggetto all'attività dei tombaroli, è rimasto tale fino all'installazione di una telecamera a infrarossi da parte dei Carabinieri nel 2017 e all'approvazione, nel 2024, del progetto di valorizzazione e recupero dell'area[20]; in Abruzzo, vicino Montereale (AQ), dove già nel 2006 la necropoli sabina di VIII-VI secolo a.C. era in abbandono in seguito alle indagini archeologiche dell'anno precedente e ai saccheggi già avvenuti da parte di tombaroli muniti di *metal detector*[21]; oppure nel sito di Septempeda nel Comune di San Severino (MC) dove, nel 2009,

[18] Di Benedetto 2020; Cavalleri 2024.

[19] Redazione La Repubblica 2018.

[20] Comune di Ardea 2017; Fabbri 2024.

[21] Redazione Il Messaggero 2005.

gli agenti di Polizia Municipale individuavano due sospetti tombaroli intenti a nascondere del materiale, poi sequestrato[22].

Anche in altre aree del Lazio[23] si registrano scavi clandestini, i cui esiti si conoscono solo oggi. Nella Valle del Treja, ad esempio, grotte di epoca medievale e resti di una decina di tombe sono emersi proprio a causa delle attività di scavo illecito[24]; noto è il caso del ritrovamento della stipe votiva collocata in un antro naturale in località Pantanacci, esposta poi al Museo archeologico diffuso di Lanuvio e recuperata dalla Guardia di Finanza nel 2012[25].

Quando parliamo di Italia centrale e meridionale, è necessario pensare anche alla presenza e al saccheggio delle catacombe, siano esse cristiane o ebraiche. A titolo esemplificativo, citeremo due eventi, di cui uno risalente al 2014 quando, nel Parco della Caffarella, gli speleologi rinvennero delle cavità, già scoperte dai tombaroli. Si trattava di cunicoli funerari, risalenti al IV-V secolo d.C., con tracce di pitture, le cui sepolture erano state violate in epoca imprecisata[26]. L'altro, verificatosi nel 2019, riguardava una perquisizione della Guardia di Finanza, finalizzata all'individuazione di droga. Le Fiamme Gialle rinvenivano, invece, 160 reperti archeologici, cronologicamente compresi tra II secolo a.C. e VII secolo d.C., provenienti dal complesso monumentale di Sant'Ilario ad Bivium, nei pressi di Valmontone (RM), dove le campagne di scavi condotte tra la fine degli anni '80 e gli inizi degli anni '90 avevano fatto emergere una catacomba, una chiesa e un cimitero in superficie[27].

Al netto dei dati riportati, il fenomeno degli scavi clandestini non si è mai arrestato, pur mitigandosi grazie alle capillari attività dei Carabinieri e delle Soprintendenze, nonché alla collaborazione di associazioni locali che vigilano su un territorio esteso e ricco di storia.

La Triade Capitolina

Proprio dalla regione Lazio proviene uno dei recuperi più importanti e noti, esito di scavi clandestini che si svolsero nel 1992 all'interno del Parco Naturale Regionale Archeologico dell'Inviolata (RM), dove era collocata

[22] Redazione Cronache Maceratesi 2009.

[23] Zafferaro 1996.

[24] Cerasuolo 2019, p. 31.

[25] Ghini, Attenni 2015.

[26] Larcan 2014.

[27] Redazione Monti Prenestini 2019.



Fig. 5. Roma, Palazzo del Quirinale, Mostra "L'arte di salvare l'arte". Triade Capitolina (foto di Cristina Cumbo, 2019; su concessione del Museo Archeologico "Rodolfo Lanciani" di Guidonia Montecelio).

l'antica Tibur. Si tratta della Triade Capitolina, scultura in marmo lunense di fine II-inizi III secolo d.C. con labili tracce di policromia, conservata fino al 2012 presso il Museo Archeologico Nazionale di Palestrina, poi trasferita definitivamente nel Museo Archeologico "Rodolfo Lanciani" di Guidonia Montecelio (Fig. 5).

Il gruppo scultoreo, un *unicum* proveniente da un terreno in cui fu individuata una villa patrizia, si compone di tre figure di divinità sedute su un unico trono cerimoniale: sulla sinistra, affiancata dalla civetta, vi è la dea Minerva; al centro, caratterizzato dalla figura dell'aquila, è Giove; infine, troviamo Giunone, accanto alla quale vi è il pavone. Con ogni probabilità l'opera si trovava nel criptoportico della struttura, dov'era il *lararium*.

I tombaroli, guidati da Pietro Casasanta, scoprirono il reperto scavando dapprima con la ruspa, poi con pochi leggeri strumenti e, addirittura, con le mani. Il reperto prese immediatamente la via dell'estero, giungendo in Svizzera, direzione Stati Uniti d'America. Mentre i Carabinieri erano già

sulle tracce dell'opera, uno dei tombaroli, avendo trovato il frammento dell'avambraccio di Giunone nella terra smossa, si era recato da Casasanta per ottenere un compenso maggiore. Dopo una lunga vicenda di litigi tra tombaroli, indagini e confessioni, i Carabinieri intercettarono gli autori dello scavo clandestino. L'opera, di cui era intanto stato tracciato un identikit, fu fermata nei pressi dello Stelvio nel 1994 e poi recuperata; per l'area archeologica, purtroppo, non ci fu nulla da fare, con un contesto devastato dai tombaroli e una storia rimasta perlopiù ignota[28].

[28] De Luca 1994; Venditti 2006; Isman 2009, pp. 47-52; Pasquinucci 2019b; Isman 2024, pp. 137-140; 160-161; Mari 2024.

Bibliografia

Amoroso 2018
D. Amoroso, *La Convenzione UNIDROIT sui Beni Culturali rubati o illecitamente esportati ed il suo recepimento negli ordinamenti interni*, in *Archeologia ferita. Lotta al traffico illecito e alla distruzione dei beni culturali*, a cura di P. Giulierini, Napoli 2018, pp. 85-94.

Bomio 2002
G. Bomio, *La normativa svizzera in materia di controllo dei traffici illeciti di opere d'arte,* in *Traffico illecito del patrimonio archeologico. Internazionalizzazione del fenomeno e problematiche di contrasto. Atti del 7° Convegno Internazionale, Roma, Aula Magna-Scuola Ufficiali Caravbinieri, 25-28 giugno 2001*, Roma 2002, pp. 213-215.

Cavalleri 2024
N. Cavalleri, *Degrado ad Anzio, la spiaggia della Villa di Nerone ridotta a discarica*, in *Skytg24* (12/06/2024): <https://tg24.sky.it/cronaca/2024/06/11/anzio-spiaggia-sporca-grotte-nerone> (ultimo accesso 2.09.2025).

Cerasuolo 2019
O. Cerasuolo, *Il Medioevo nella Valle del Treja e nelle aree circostanti. Guida archeologica*, Roma 2019.

Comunicato stampa della Procura della Repubblica presso il Tribunale di Perugia (19/11/2024): <https://latpc.altervista.org/scavi-clandestini-a-citta-della-pieve-pg-il-comando-carabinieri-tpc-sequestra-numerosi-reperti-archeologici-etruschi/> (ultimo accesso 2.09.2025).

Comune di Ardea 2017
Comune di Ardea, Comunicato stampa: *Ardea, commissario visita area archeologica Castrum Inui* (07/06/2017): <https://comune.ardea.rm.it/notizie/ardea-commissario-visita-area-archeologica-castrum-inui/> (ultimo accesso 2.09.2025).

De Luca 1994
M.N. De Luca, *La 'Triade' ritrovata*, in «la Repubblica» (23.02.1994) <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1994/02/23/la-triade-ritrovata.html> (ultimo accesso 2.09.2025).

Di Benedetto 2020
L. Di Benedetto, *Anzio, con la riapertura delle spiagge ricominciano gli scavi illegali alle Grotte di Nerone*, in «Il Corriere della Città» (12.05.2020): <https://www.ilcorrieredellacitta.com/news-anzio/anzio-con-la-riapertura-spiagge-ricominciano-gli-scavi-illegali-alle-grotte-di-nerone.html> (ultimo accesso 2.09.2025).

Enei 2003
F. Enei, *Cerveteri: da città di tombaroli e palazzinari a Patrimonio dell'Umanità*, in «L'Aruspice», IV, 1, gennaio-febbraio 2003, pp. 1-2.
Fabbri 2024
B. Fabbri, *Mezzo milione per poter rendere visitabile l'antico porto di Ardea*, in *Il Caffè TV* (13.06.2024):
<https://ilcaffe.tv/articolo/224599/mezzo-milione-per-poter-rendere-visitabile-lantico-porto-di-ardea> (ultimo accesso 2.09.2025).
Fondazione Musei Senesi 2025
Fondazione Musei Senesi, *"Archeologia salvata": i primi Etruschi a Fonterutoli. Museo Archeologico del Chianti, dal 27 Giugno 2025 al 6 Gennaio 2026*: <https://www.museisenesi.org/progetto-etruschi/2025/archeologia-salvata-i-primi-etruschi-a-fonterutoli/> (ultimo accesso 2.09.2025).
Ghini, Attenni 2015
G. Ghini, L. Attenni, *La stipe votiva in località Pantanacci (Lanuvio-Genzano di Roma – RM)*, in *Symbola. Recuperi archeologici della Guardia di Finanza*, Mozzecane 2015, pp. 386-399.
Guerrini 2016
E. Guerrini, *Un ritrovamento straordinario. Torna in Italia un patrimonio di reperti archeologici da 9 milioni di euro, rubati 40 anni fa ed esportati illegalmente* (06.04.2016): <https://almanacco.cnr.it/articolo/3306/un-ritrovamento-straordinario> (ultimo accesso 2.09.2025).
Isman 2009
F. Isman, *I predatori dell'arte perduta: il saccheggio dell'archeologia in Italia*, Milano 2009.
Isman 2024
F. Isman, *Indagini e segreti sulle tracce dell'arte: vicende e imprese dei Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale*, Firenze 2024.
Larcan 2014
L. Larcan, *Appia, spunta catacomba segreta: nel parco della Caffarella complesso di stanze e corridoi sepolcrali del IV secolo*, in «Il Messaggero» (16/08/2014): <https://www.ilmessaggero.it/roma/cronaca/appia_spunta_catacomba_segreta_parco_caffarella_complesso_di_stanze_corridoi_sepolcrali_iv_secoloappia_spunta_catacomba_segreta_parco_caffarella_complesso_di_stanze_corridoi_sepolcrali_iv_secolo-544370.html> (ultimo accesso 21.10.2025).
Mari 2024
Z. Mari, *Museo Lanciani: il "Trentennale" della Triade Capitolina*, in *Notizia Locale* (25/05/2024): <https://www.notizialocale.it/museo-lanciani-il-trentennale-della-triade-capitolina/> (ultimo accesso 2.09.2025).

Marín-Aguilera 2013
B. Marín-Aguilera, *Italy, a huge Open-air Museum. "Tombaroli" at Cerveteri and Tarquinia*, in Actas del Primer Congreso Internacional de Buenas Prácticas en Patrimonio Mundial, Mahón, Menora, Islas Baleares, España 9-13 de abril de 2012, a cura di A. Castillo, Universidad Complutense de Madrid, 2013, pp. 563-579.
Milani 1905
L.A. Milani, *Campiglia Marittina. Degli oggetti scoperti negli scavi clandestini di Populonia, e specialmente di due insigni hydrie attiche a dorature con la glorificazione di Faone e Adone*, in «Notizie degli scavi di antichità», 1905, pp. 54-70.
Milzi 2017
G. Milzi, *Il "tombarolo ha un museo da 30mila reperti rubati in casa*, «Cronache» Ancona (30.05.2017): <https://www.cronacheancona.it/2017/05/30/il-tombarolo-ha-un-museo-da-30mila-pezzi-rubati-in-casa/34673/> (ultimo accesso 2.09.2025).
Moccheggiani Carpano 2002
C. Moccheggiani Carpano, Problemi di conoscenza e tutela dell'archeologia subacquea, in *Traffico illecito del patrimonio archeologico. Internazionalizzazione del fenomeno e problematiche di contrasto*, Atti del 7° Convegno Internazionale, Roma, Aula Magna-Scuola Ufficiali Carabinieri, 25-28 giugno 2001, Roma 2002, pp. 179-181.
Pasquinucci 2019a
S. Pasquinucci (a cura di), *La tutela del patrimonio culturale. Il modello italiano 1969-2019*, *Scheda 114. Euphronios. Cratere a calice attico a figure rosse con il trasporto del corpo di Sarpedonte*, Roma 2019, pp. 215-217.
Pasquinucci 2019b
S. Pasquinucci (a cura di), *La tutela del patrimonio culturale. Il modello italiano 1969-2019*, *Scheda 56, Triade Capitolina*, Roma 2019, pp. 162-163.
Perantuono 2024
C. Perantuono, *Monete e oggetti da aree archeologiche, sette "tombaroli" denunciati*, «Rete 8» (09.12.2024): <https://www.rete8.it/cronaca/monete-e-oggetti-prelevate-da-aree-archeologiche-sette-tombaroli-denunciati/> (ultimo accesso 2.09.2025).
Redazione Cronache Maceratesi 2009
Redazione Cronache Maceratesi, *Denunciati due tombaroli sorpresi nell'area archeologica* (08.10.2009): <https://www.cronachemaceratesi.it/2009/10/08/san-severino-denunciati-due-sospetti-tombaroli-sorpresi-nella-rea-archeologica/10068/> (ultimo accesso 2.09.2025).
Redazione Il Messaggero 2005
Redazione Il Messaggero, *Il Comune chiede aiuto per proseguire gli scavi e creare un*

museo. Montereale, spunta necropoli sabina (27/10/2005): <https: //archivio.ilmessaggero.it/articolo?testata=MG&edition=ABRUZZO&date=2005-10-27&page=38&object_id=38227004> (ultimo accesso 16.09.2025).

Redazione La Repubblica 2018

Redazione La Repubblica, *Anzio, rubati reperti archeologici a Tor Caldara* (26.02.2018): <https://roma.repubblica.it/cronaca/2018/02/26/foto/anzio_rubati_reperti_archeologici_a_tor_caldara-189811170/1/> (ultimo accesso 2.09.2025).

Redazione Monti Prenestini 2019

Redazione Monti Prenestini, *I "tombaroli" di Valmontone, la scoperta shock di un "museo" clandestino* (12.12.2019): <https://montiprenestini.info/i-tombaroli-di-valmontone-la-scoperta-shock-di-un-museo-clandestino/> (ultimo accesso 2.09.2025).

Redazione RomaToday 2014

Redazione RomaToday, *Guidonia: curiosi e vandali danneggiano la Necropoli dell'Antica Roma*, in *RomaToday* (18.11.2014): <https://www.romatoday.it/cronaca/vandali-necropoli-selciatella-guidonia.html> (ultimo accesso 2.09.2025).

Rizzo 2024

M.A. Rizzo, *Disiecta membra da Cerveteri: scavi clandestini e recuperi in area urbana tra il 1970 e il 2000*, in «Mare internum: archeologia e culture del Mediterraneo», 16, 2024, pp. 47-95.

Rush *et al.* 2015

L. Rush, L. Benedettini Millington, *The Carabinieri Command for the Protection of Cultural Property. Saving the World's Heritage*, Woodbridge 2015.

Scarpignato 2015

M. Scarpignato, *Città della Pieve (PG). S. Donnino-Fondovalle*, in *Direzione Generale Archeologia* (13.01.2015):
<http://2.42.228.117/archeologia/index.php?it/142/scavi/scaviarcheologici_4e048966cfa3a/390> (ultimo accesso 2.09.2025).

Venditti 2006

A. Venditti, *La Villa dell'Inviolata, ex paradiso dei tombaroli*, in *Specchio Romano* (agosto 2006): <https://www.specchioromano.it/fondamentali/Lespigolature/2006/Agosto%202006/La%20Villa%20dell%E2%80%99Inviolata,%20ex%20paradiso%20dei%20tombaroli.htm> (ultimo accesso 2.09.2025).

Zafferaro 1996

A. Zafferaro, *Ricerca di superficie e tutela. Per un censimento degli scavi clandestini nel Lazio settentrionale*, in «Archeologia, uomo territorio. Rivista dei Gruppi archeologici Nord Italia», 15, 1996, pp. 141-152.

Michela De Bernardin*

Lo scavo clandestino nell'Italia del nord. Panorama generale e casi di studio

Introduzione

A un occhio superficiale il territorio del nord Italia non sembra caratterizzato da vestigia antiche così appariscenti da attirare l'interesse di saccheggiatori e trafficanti di beni culturali. Mancano le imponenti aree templari della Magna Grecia e della Sicilia, così come le ricche necropoli monumentali etrusche o apule. Tuttavia, basta dare uno sguardo al *Geoportale Nazionale per l'Archeologia*[1] per rendersi conto della densità del tessuto archeologico a Sud delle Alpi, in un territorio che è stato intensamente ed estesamente abitato fin dalla Preistoria.

Il corrente capitolo indagherà quindi il fenomeno degli scavi clandestini e delle attività illecite connesse alla ricerca non autorizzata di beni culturali nelle regioni del nord Italia, segnatamente Valle D'Aosta, Piemonte, Lombardia, Liguria, Emilia-Romagna, Veneto, Trentino-Alto Adige e Friuli-Venezia Giulia. L'analisi si concentrerà principalmente su episodi dell'ultimo decennio (2015-2025), andando a delineare l'andamento complessivo più recente e le caratteristiche comuni di questa area geografica, per poi proporre alcuni casi esemplificativi di tali peculiarità regionali.

Oltre alla limitata letteratura specialistica e alle abbondanti notizie di cronaca rintracciabili nei media, fonti imprescindibili per questo studio sono stati i rapporti annuali pubblicati a livello nazionale dal Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale (TPC) e quelli redatti dai singoli Nuclei TPC con responsabilità a livello regionale. In particolare, ci si è avvalsi delle *Attività Operative* dal 2015 al 2024 e dei *Resoconti* dei Nuclei del nord Italia, disponibili dal 2019 al 2024[2].

* Post-Doc Research Fellow, Center for Cultural Heritage Technology (Istituto Italiano di Tecnologia).

[1] Portale online al link: <https://gna.cultura.gov.it/mappa.html> (accesso 02.02.2026).

[2] Attività Operativa, 2015-2024; Resoconto Nuclei TPC di Torino, Genova, Bologna, Monza, Venezia e Udine, 2019-2024.

Qualche dato statistico

I dati statistici ricavabili dalla documentazione di pubblico accesso risultano purtroppo eterogenei e parziali. Solo di recente, infatti, i Nuclei stessi hanno potenziato la loro attività di comunicazione promuovendo la diffusione di rendicontazioni annuali sull'andamento delle diverse tipologie di crimine contro il patrimonio culturale e delle operazioni di contrasto condotte sul territorio. Tali *Resoconti*, tuttavia, riportati negli ultimi anni da varie testate regionali e diligentemente raccolti dal portale giornalistico *The Journal of Cultural Heritage Crime* (JCHC), sono concepiti secondo direttive specifiche dei vari Nuclei che selezionano diverse categorie di dato da divulgare, differenziandosi spesso tra loro e, a tratti, da quanto riportato nei rapporti nazionali.

Per questo motivo, dunque, il *numero di scavi clandestini* rilevati annualmente in seguito a segnalazioni o controlli dei Carabinieri è un dato impossibile da individuare nella sua articolazione regionale, ma risulta apprezzabile a livello nazionale (Fig. 1). Parimenti, il *numero di persone deferite per attività di scavo clandestino* è analizzabile solo in forma aggregata sul territorio nazionale (Fig. 1): fanno eccezione i Nuclei di Genova e Monza, che nei loro resoconti dettagliano maggiormente le tipologie principali di reati per cui sono state mosse denunce nel corso dell'anno, riportando anche il numero di individui deferiti per scavo clandestino (Tab. 1). Il dato, come si può vedere, è irrisorio rispetto ai parametri nazionali.

Osservando l'istogramma derivato dai più completi dati nazionali (Fig. 1), si nota inoltre che rispetto al numero complessivo di individui denunciati per tale attività illecita, il numero di scavi registrati è notevolmente più basso. Ciò è dovuto, da un lato, alla possibile compartecipazione di più individui ad uno stesso scavo illecito o all'indipendente reiterazione del reato nello stesso luogo da parte diversi individui e, dall'altro, dal fatto che, anche in mancanza di flagranza e rilevamento del luogo dello scavo, è possibile, soprattutto grazie alle nuove disposizioni in vigore da marzo 2022[3], presupporre un'attività di ricerca illecita in base al rinvenimento di attrezzatura atta allo scopo e di reperti con tracce di terra. Va infine considerato che ciò che speditamente nei *report* di attività annuali viene indicato come reato di "scavo clandestino" fa riferimento all'art. 175 del Codice dei beni culturali (D.Lgs. n. 42/2004), *Violazioni in materia di ricerca archeologica*, che in sé raccoglie diverse fattispecie di illecito: 1. Scavo clandestino propriamente detto, ossia la conduzione di attività strutturate finalizzate alla ricerca

[3] Legge n. 22/2022 ha introdotto nel Codice penale l'art. 707-bis, *Possesso ingiustificato di strumenti per il sondaggio del terreno o di apparecchiature per la rilevazione dei metalli*.

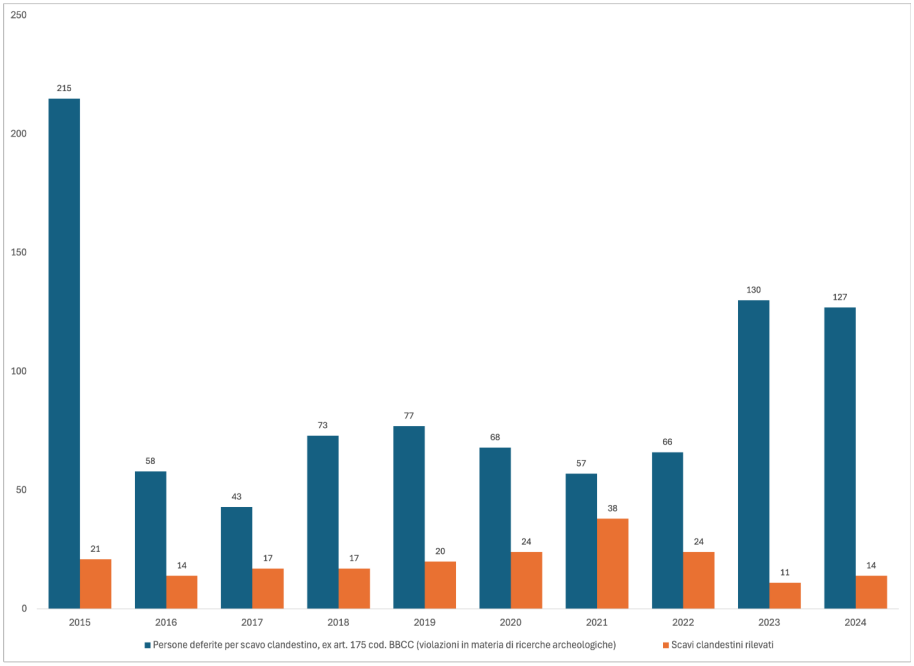


Fig. 1. Persone deferite per scavo clandestino e scavi clandestini rilevati in Italia tra 2015 e 2024. Fonte: Attività Operativa CC TPC (istogramma elaborato dall'Autrice).

	2019	2020	2021	2022	2023	2024
Liguria	0	0	0	0	2	0
Lombardia	0	0	0	0	3	18

Tab. 1. Persone deferite per scavo clandestino. Fonte: Resoconti Nuclei TPC Genova e Monza, 2019-2024 (elaborazione dell'Autrice).

di beni archeologici nel sottosuolo senza autorizzazione; 2. Spoliazione superficiale di reperti per lo più metallici in seguito a ricognizione con *metal detector*; 3. Mancata denuncia di rinvenimenti fortuiti di reperti durante attività lecite (p.e., lavori agricoli, lavori edili), sia in caso di riconoscimento e impossessamento del bene culturale, sia in caso di non riconoscimento e mancata salvaguardia[4]. Se è ragionevole escludere che quest'ultima condizione sia ricompresa nei rendiconti annuali dei Carabinieri, le prime due invece lo sono. Attività derivate da ricognizione con *metal detector* possono

[4] Cfr. le interessanti osservazioni in Benetti 2020, pp. 119-120.

tuttavia determinare movimenti di terra solo superficiali, eludendo perciò l'identificazione quale sito di scavo.

Nei *Resoconti* a nostra disposizione mancano dunque statistiche che riportino la distribuzione regionale del numero di siti interessati da ricerche clandestine, individuati annualmente; altri elementi, però, possono essere utili per dedurre parametri quantitativi riguardo all'incidenza degli illeciti in materia di ricerca archeologica nel nord Italia.

Un'analisi condotta a livello regionale per Piemonte e Valle D'Aosta[5] rileva in tutto il ventennio 2005-2023 solo 18 casi di *violazioni in materia di ricerca archeologica*: il che comporta una media statistica di circa 1 caso all'anno. Il dato in sé è in linea con il numero relativamente basso di persone deferite per questo tipo di reato nelle adiacenti Liguria e Lombardia, come visto sopra, ad attestare una portata in apparenza limitata del fenomeno in quest'area geografica.

Se si vanno tuttavia a computare i reperti archeologici, inclusi quelli paleontologici e numismatici, sequestrati dall'Arma tra 2019 e 2024 (Fig. 2, Tab. 2) si possono trarre considerazioni più articolate, pur ammettendo la parziale mancanza del dato regionale per Piemonte (2021-2022) e Veneto (2021) e la presenza, al contrario, di un dato aggregato tra beni artistici e beni archeologici per le medesime regioni, rispettivamente nel 2020 e nel 2024.

È innanzitutto evidente un andamento non uniforme dell'ammontare di beni recuperati dai Carabinieri TPC, sia a livello nazionale che regionale, ma un certo incremento complessivo sembra essersi stabilizzato a partire dal 2022, possibile effetto dell'entrata in vigore delle nuove disposizioni in merito ai delitti contro il patrimonio culturale (L. n. 22/2022). Escludendo l'annata *outlier* del 2021[6], le regioni del nord Italia si muovono su una media del 26% rispetto al volume nazionale, il che costituisce meno di un terzo: si può perciò constatare l'inferiore rilevanza del fenomeno al Nord rispetto al resto d'Italia.

I reperti sequestrati sono in realtà un gruppo eterogeneo di beni, in parte provento di scavo clandestino (dell'anno del recupero o più frequentemente di illeciti condotti negli anni precedenti), in parte oggetto di furto da luogo pubblico o privato nella stessa regione, in parte infine provengono da fuori regione e possono essere a loro volta frutto di scavo clandestino o furto.

[5] Amabili, Lo Iacono 2024, p. 232.

[6] Dati mancanti per Piemonte e Veneto. Se si includono tutte le annate si scende al 23,6% del volume regionale rispetto a quello nazionale.

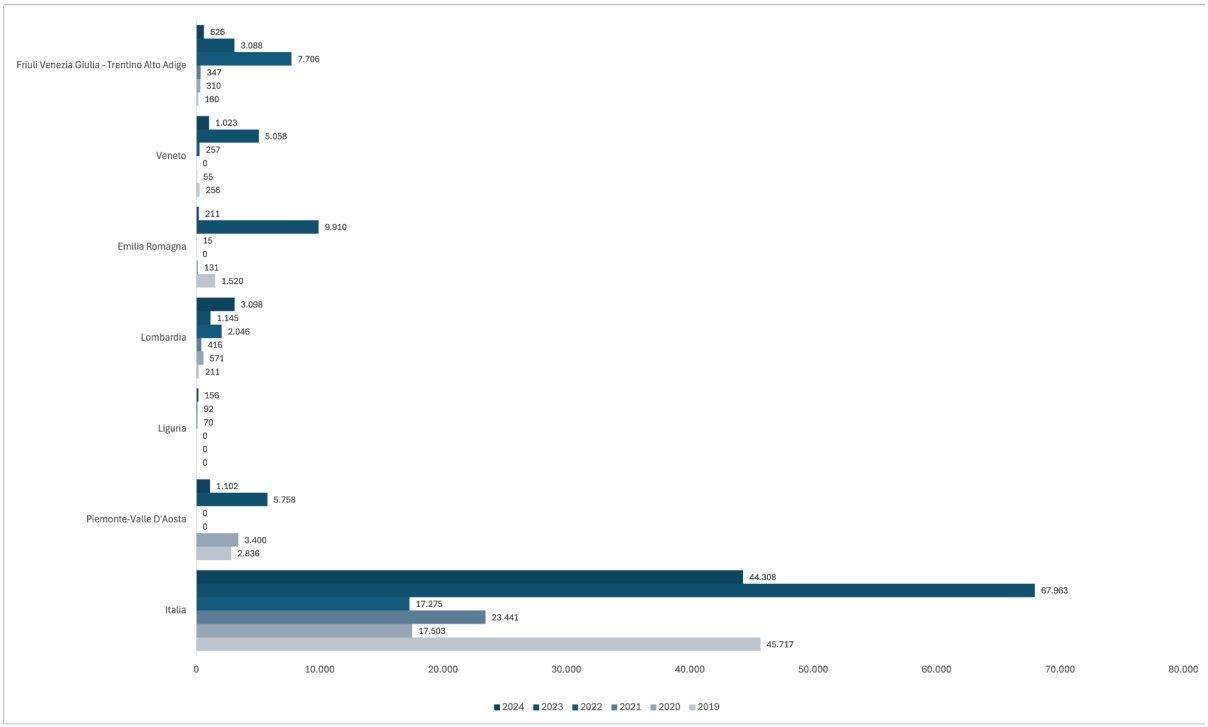


Fig. 2. Beni archeologici sequestrati (inclusi beni paleontologici e numismatica antica) tra 2019 e 2024 (istogramma elaborato dall'Autrice).

	2019	***2020***	***2021***	***2022***	***2023***	***2024***	***Tot***
Italia	45.717	17.503	23.441	17.275	67.963	44.308	216.207
Piemonte – Valle D'Aosta	2.836	3.400**	*np*	*np*	5.758	1.102	13.096
Liguria	0	0	0	70	92	156	318
Lombardia	211	571	416	2.046	1.145	3.098	7.487
Emilia-Romagna	1.520	131	0	15	9.910	211	11.787
Veneto	256	55	*np*	257	5.058	1.023**	6.649
Friuli-Venezia Giulia – Trentino-Alto Adige	160	310	347	7.706	3.088	626	12.237
Totale nord Italia	4.983 (10,9 %)	4.467 (25,5%)	763 (3,3%)	10.094 (58,4%)	25.051 (36,9%)	5.590 (12,6%)	50.948 (23,6%)

Tab. 2. Beni archeologici sequestrati (inclusi beni paleontologici e numismatica antica) tra 2019 e 2024. Fonte: Attività Operativa CC TPC e Resoconti Nuclei regionali (elaborazione dell'Autrice).

** Dato aggregato: beni artistici e archeologici.

Ritornando però all'analisi condotta da Amabili e Lo Iacono per Piemonte e Valle D'Aosta, ben 34 dei 76 recuperi effettuati dal Nucleo TPC di Torino tra 2005 e 2023 constano di beni di provenienza locale, 8 presentano provenienza mista, 25 provenienza di importazione e 9 provenienza non determinabile[7]. Se a ciò si somma il fatto che in tale calcolo sono *ab origine* esclusi dagli autori i recuperi di beni numismatici e quelli dovuti a rinvenimenti fortuiti, di sicura natura locale, è ragionevole pensare che in genere i volumi di beni sequestrati a livello regionale possano rispecchiare l'impatto sul territorio di attività più o meno intense e organizzate che violano le norme della ricerca archeologica e danneggiano in modo irreparabile il patrimonio archeologico locale. Gli stessi rinvenimenti fortuiti, pur qualora debitamente segnalati, possono essere effetto di pregresse condotte illecite che hanno turbano il suolo portando così in superficie reperti sepolti.

Violazioni in materia di ricerca archeologica: peculiarità del fenomeno in nord Italia

Pur mancando per il nord Italia un ricco quadro statistico articolato a livello regionale, dalle sole cifre dei sequestri riportate nei *Resoconti* (Tab. 2) emerge già una situazione complessiva al limite dell'accettabile, con abbondante materiale antico rimosso, disperso, o posto in vendita senza legittima documentazione e infine rintracciato dall'Arma, talvolta su segnalazione di privati cittadini o delle Soprintendenze. Se si approfondisce l'indagine sotto il profilo qualitativo, andando a vagliare le notizie di cronaca e la letteratura specialistica, si possono individuare specifiche caratteristiche del territorio rispetto all'incidenza di illeciti in merito alla ricerca archeologica.

Violazioni in ambito agricolo

Data l'estensione agricola tra Piemonte, Emilia-Romagna e Friuli e la presenza pervasiva di tracce archeologiche, specialmente di fase romana, è facile immaginare come già la normale attività agricola possa ciclicamente intaccare la giacitura archeologica e portare alla luce frammenti ceramici, oggetti metallici, monete e talvolta reperti più consistenti. Si tratta di materiale che se osservato e raccolto con rigore dagli archeologi durante *ricognizioni* autorizzate è funzionale a individuare aree di antica frequentazione, nuclei di abitato e altre tipologie di struttura. È invece molto frequente che chi lavora nei campi, non riconoscendone il valore scientifico, rimuova eventuali ritrovamenti e li abbandoni altrove o al contrario, attribuendovi valore economico/artistico, se ne appropri e li porti a casa senza denun-

[7] Amabili, Lo Iacono 2024, p. 233.

ciarne la scoperta fortuita. È ancora assai diffusa, infatti, la convinzione che il bene appartenga al proprietario del campo e non allo Stato. Nei centri in prossimità di un sito esteso e importante come quello di Aquileia (UD), ad esempio, non è raro trovare anfore, più o meno ben conservate, o altri reperti disposti in bella mostra nelle case o persino nei bar. Questo tipo di violazione si concretizza anche nel corso di movimentazioni di terra per lavori edilizi[8] o semplice giardinaggio in sede privata.

Ancora più grave è l'uso mirato di *metal detector*, pale e altri strumenti per saggiare il terreno smosso in fase di aratura o dopo il raccolto ed esplorare i campi alla ricerca mirata di reperti. Il fenomeno è senz'altro uno dei più diffusi in tutto il nord Italia[9] e porta periodicamente ad azioni di repressione da parte delle forze dell'ordine, che spesso colgono i malintenzionati in flagranza. Nell'aprile 2025, sempre nell'area attorno ad Aquileia, i Carabinieri del Nucleo TPC di Udine, intervenendo tempestivamente proprio in risposta a una segnalazione da parte di archeologi impegnati in una regolare ricognizione, hanno sorpreso un settantenne del luogo che, munito dell'attrezzatura tipica, stava indagando i campi smossi[10]. Tale intervento ha permesso non solo di bloccare il *tombarolo* in azione, ma anche di sequestrare diverse tipologie di *metal detector*, gli oggetti metallici di rilevante interesse che il medesimo aveva appena rimosso dal terreno e circa 200 reperti in precedenza sottratti e raccolti in casa. L'uomo è stato quindi deferito per *violazioni in materia di ricerche archeologiche* (ex art. 175, D.Lgs. n. 42/2004) e per *furto di beni culturali* (ex art. 518-bis c.p.).

A differenza di quanto rilevato per le regioni del sud Italia, l'attività di tombaroli e scavatori occasionali al Nord non sembra essere mai stata direttamente connessa a organizzazioni criminali, né avvenire con il loro beneplacito in quanto proprietari di terreni[11]. Ciononostante, circuiti illeciti e contatti con la criminalità possono essere avviati in seguito per garantire

[8] Interessante il caso recente della statua-stele di III millennio a.C. sequestrata dal Nucleo TPC di Venezia nel luglio 2024, in seguito a controlli in sinergia con la Soprintendenza ABAP di Trento. Le indagini hanno potuto ricostruire la provenienza illecita del bene, trasmesso poi in via ereditaria. La stele è probabile frutto di scavo clandestino o di rinvenimento fortuito non denunciato nell'aria dell'ospedale di Arco (TN), dove erano in corso lavori edili (JCHC 2025b).

[9] Amabili, Lo Iacono 2024, p. 228.

[10] JCHC 2025a.

[11] Balcells 2018: 42 e 101 «[…] the north, where *tombaroli* are free to excavate where they please as there is no possession of lands by organized crime in the northern provinces»; Id. 2023.

l'introduzione dei beni sul mercato. Provento principale di tale tipologia di illeciti sono monete, talvolta interi tesoretti, e oggetti in metallo, utensili e ornamenti, che possono raggiungere gallerie e case d'asta, con il supporto di falsa documentazione di *provenance*, oppure essere smerciati online[12].

Violazioni in area montana e pedemontana

Se gli illeciti condotti in aree agricole o zone poco antropizzate, per lo più con il supporto del *metal detector*, sono frequenti anche in altre regioni; le indagini in area montana e pedemontana per l'individuazione di *militaria* o di reperti paleontologici sono una problematica che affligge in modo peculiare e significativo le regioni del nord Italia.

La depredazione di beni paleontologici, o la loro raccolta indiscriminata seppur "in buona fede", non è un fenomeno da sottovalutare, in quanto, al pari degli scavi illeciti di ambito archeologico, va a danneggiare in maniera significativa il contesto di giacitura fossile e a cancellare tracce dell'evoluzione geologica del territorio. Il fenomeno è piuttosto ricorrente lungo la pedemontana veneta e friulana e ai piedi della dorsale appenninica, tra Parma e Piacenza, dove reperti fossili affiorano nei greti dei fiumi. I *Resoconti* dei Nuclei TPC di Udine e Bologna riportano, rispettivamente per il 2022 (7.550 reperti) e il 2023 (7.351 reperti), sequestri di beni paleontologici di volume eccezionale, che fanno intuire la portata di tale attività illecita, soprattutto se la si proietta sul mercato.

Ricerca non solo dannosa, ma anche pericolosa è invece quella che i cosiddetti *recuperanti* conducono nelle zone di scontro della Grande Guerra, specialmente sull'arco alpino tra Veneto, Trentino e Friuli. Mossi da interesse per l'epoca storica, molti appassionati si avventurano con *metal detector* lungo i percorsi montani per raccogliere vestigia militari[13]. Ciò può comportare, da un lato, rischi di rinvenimento di materiale inesploso e, dall'altro, la perdita di elementi utili alla ricostruzione storica dell'evento bellico e al riconoscimento dei caduti, oppure danni a siti di rilevanza archeologica (in particolare nell'ambito dell'archeologia glaciale). Il fenomeno, dai profondi risvolti socioculturali per le comunità, è talmente diffuso che è stato oggetto di normativa specifica sia a livello nazionale (L. n. 78/2001, *Tutela del patrimonio storico della Prima Guerra Mondiale*; D.Lgs. n. 42/2004, Codice dei beni culturali e del paesaggio) che regionale (L.R. n. 17/2011 del Veneto e n. 11/2013 del Friuli-Venezia Giulia), disciplinando e limitando l'attività dei

[12] Resoconto Nucleo TPC Torino, 2020; ATNews 2020; Resoconto Nucleo TPC Udine, 2023.

[13] La Grande Guerra (sito web).

recuperanti alla ricerca al di fuori di aree archeologiche e di "cimeli di guerra" e al recupero di reperti mobili e in superficie. Resta l'obbligo di denuncia di beni di "notevole valore storico o documentario". In accordo con tali normative, i Carabinieri del Nucleo TPC di Udine svolgono regolari sorvoli in elicottero per monitorare l'arco alpino tra Trentino e Friuli[14].

Sequestri: tra scavi clandestini e collezioni ereditate

Nel corso del capitolo si è già fatto riferimento a episodi specifici che illustrano le peculiarità della situazione del nord Italia in merito alla ricerca illecita di beni storico-archeologici. Di seguito, si vuole arricchire il panorama con qualche altro esempio significativo.

Piemonte

Un caso singolare è quanto avvenuto nel giugno 2024[15]. In seguito al sopralluogo in un museo di storia locale nel torinese, i militari dell'Arma, insospettiti per la presenza di concrezioni terrose su alcune monete esposte nelle vetrine, si sono imbattuti in una paradossale modalità di ampliamento della collezione museale. Il personale ha infatti ammesso di aver rinvenuto le monete nei terreni circostanti e di averle quindi destinate al museo, omettendo qualunque regolare denuncia alle autorità. Sempre nello stesso anno, il Nucleo TPC di Torino ha avuto modo di restituire allo Stato un sarcofago romano che dopo il rinvenimento fortuito durante lavori agricoli era stato tenuto nascosto per 5 anni. Nel corso dell'indagine è tuttavia emersa la ricorrente attività di scavo clandestino condotta da tre insospettabili: si è così proceduto al sequestro di 2400 monete, 2 unguentari, oggetti di bronzo ed elementi architettonici compatibili con il teatro romano dell'antica *Augusta Bagiennorum* (Bene Vagienna, CN), nonché alla denuncia dei responsabili per violazioni (ex art.175, D.Lgs. n. 42/2004), furto (ex art. 518-bis c.p.) e ricettazione (ex art. 518-quater c.p.)[16].

Lombardia

Nel 2024 il Nucleo TPC di Monza ha riportato il sequestro e la successiva restituzione alla Soprintendenza ABAP di Cremona, Lodi e Mantova di oltre 1.000 reperti archeologici, di cui era stato trovato in possesso un cittadino mantovano[17]. Il ritrovamento di vario materiale da scavo ha per-

[14] Resoconto Nucleo TPC Udine, 2022; RAINews 2022; JCHC 2022.

[15] Resoconto Nucleo TPC Torino, 2024; RAINews 2024.

[16] Resoconto Nucleo TPC Torino, 2024.

[17] Resoconto Nucleo TPC Monza, 2024.

messo di presupporre una prolungata e massiccia attività di scavo clandestino nelle campagne della zona. Nel 2025, invece, un gruzzolo di oltre 300 monete e vario materiale bronzeo è stato sequestrato a tre locali, che in possesso di sette *metal detector*, pale e picconi, erano dediti a ricognizioni illecite nel territorio tra Parma e Piacenza[18].

Veneto

Non è raro che nelle regioni del Nord vengano individuate e poi sequestrate collezioni di vecchia formazione, risalenti agli anni '60-'70, prive di documentazione e titoli di legittimo possesso, i cui pezzi non sono per lo più di provenienza locale, bensì centro-meridionale. Si tratta di materiale scavato illecitamente e poi venduto come *souvenir* a turisti improvvidi amanti delle antichità, oppure acquisti fatti senza scrupoli in anni in cui la sensibilità e la conoscenza della normativa sul tema era assai scarsa. Tali collezioni trasmesse in eredità, spesso chiuse in cantina o in soffitta, finiscono per creare difficoltà di gestione e a volte imbarazzo agli eredi contemporanei che si trovano a coinvolgere Soprintendenze o musei locali nel tentativo di ottenere un riconoscimento dei beni o di operare donazioni. Sono di solito questi passaggi che portano all'attivazione dell'Arma e a controlli minuziosi fino al sequestro o alla spontanea consegna dei beni.

È questo il caso, ad esempio, di una ricca collezione privata di 226 reperti, privi di documentazione di provenienza, consegnata alla Soprintendenza ABAP di Venezia e Laguna a settembre 2023. I beni erano rimasti in famiglia per decenni e avevano persino ottenuto la dichiarazione di "interesse culturale" da parte della stessa Soprintendenza nel 1999; tuttavia, indagini più approfondite ne hanno rilevato l'illegittimo possesso, portando gli eredi a rinunciare ai beni e restituirli alla collettività[19].

Conclusioni

Il panorama delle violazioni in ambito di ricerca archeologica nel nord Italia vede nel complesso una netta prevalenza delle illecite indagini di superficie condotte con *metal detector* e il susseguente impossessamento degli oggetti per privata detenzione o vendita, andando così a profilare i reati di furto e ricettazione. I beni maggiormente soggetti a depredazione e vendita sono senz'altro le monete antiche[20] e i piccoli oggetti metallici, inclusa l'antica gioielleria.

[18] Il Piacenza 2025.

[19] Attività Operativa, 2023, p. 26; Prima Venezia 2023.

[20] Barello 2014; Facchinetti 2014; Muscolino 2014.

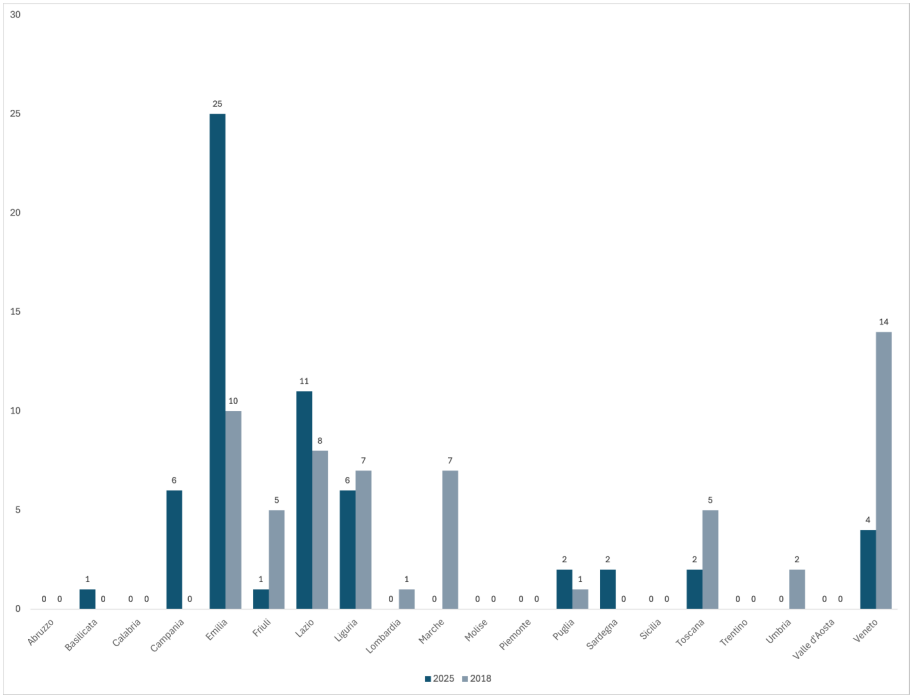


Fig. 3. Ispettori onorari con competenza archeologica in Italia nel 2018 e 2025. Fonte: Benetti 2020: 125; DG ERIC 2025 (istogramma elaborato dall'Autrice).

In ultima considerazione, si può osservare il dato relativo alla presenza di "ispettori onorari"[21] autorizzati dal Ministero nelle varie regioni d'Italia (Fig. 3). Partendo dal dato storico del 2018 cristallizzato nell'analisi di Benetti 2020[22] e aggiornandolo con le ultime disposizioni del 2025, è interessante rilevare come proprio le regioni del nord Italia siano più fornite di queste figure di supporto all'attività di monitoraggio delle Soprintendenze, indipendentemente dall'estensione del territorio e dalla "densità culturale" presente.

Non è forse un caso che gli illeciti descritti abbiano un impatto piuttosto massiccio (stando ai dati di recupero) proprio nelle regioni quali Piemonte-Valle D'Aosta, Friuli e Trentino che mancano del tutto di tali figure. L'Emilia-Romagna, passata da 10 a 25 ispettori tra 2018 e 2025, vede un

[21] Figura istituita fin dalla Legge 386/1907.

[22] Benetti 2020, p. 125.

relativo ammortizzamento degli effetti degli scavi clandestini, soprattutto se si considera che il dato *outlier* del 2023 è dovuto a un singolo, impressionante recupero di beni paleontologici. L'azione sinergica di Carabinieri TPC, Soprintendenze e ispettori può dunque costituire l'elemento chiave per la salvaguardia del patrimonio archeologico e paleontologico regionale.

Bibliografia

Amabili, Lo Iacono 2024
G. Amabili, C. Lo Iacono, *Approccio multidisciplinare per l'analisi di fenomeni criminologici riguardanti i beni mobile del patrimonio archeologico: status quaestionis in Piemonte e Valle d'Aosta*, in «Aedon», 3, 2024, pp. 228-237. <https://aedon.mulino.it/archivio/2024/3/amabililoiacono.htm> (ultimo accesso 02 02.2026).

AT News 2020
Monete romane in vendita online: recuperate ad Asti dai Carabinieri del Nucleo Tutela Patrimonio Culturale, in «AT News», 01.06.2020. <https://www.atnews.it/2020/06/monete-romane-in-vendita-on-line-recuperate-ad-asti-dai-carabinieri-del-nucleo-tutela-patrimonio-culturale-109986/> (ultimo accesso 02.02.2026).

Attività Operativa
Comando Carabinieri TPC (a cura di), *Attività Operativa* (fascicoli dal 2015 al 2024). <https://tpcweb.carabinieri.it/SitoPubblico/home/contenuti/pubblicazioni> (ultimo accesso 02.02.2026).

Barello 2014
F. Barello, *La tutela numismatica in Piemonte*, in «Notiziario del Portale Numismatico dello Stato», 5, 2014, pp. 49-55.

Benetti 2020
F. Benetti, *Il diritto di partecipare. Aspetti giuridici del rapporto tra pubblico e archeologia*, Mantova 2020.

DG ERIC 2025
Direzione Generale Educazione, Ricerca e Istituti Culturali (Ministero della Cultura). *Ispettori onorari*. Elenco aggiornato a gennaio 2025. <https://dgeric.cultura.gov.it/professioni/ispettori-onorari/> (ultimo accesso 02.02. 2026).

Facchinetti 2014
G. Facchinetti, *Le attività di tutela numismatica della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia in collegamento con l'Osservatorio per i beni numismatici*, in «Notiziario del Portale Numismatico dello Stato», 5, 2014, pp. 36-45.

Il Piacenza 2025
Con il metaldetector trovano e si impossessano di quasi 400 beni archeologici. Denunciati, in «Il Piacenza», 07.11.2025. <https://www.ilpiacenza.it/cronaca/con-il-metal-detector-trovano-e-si-impossessano-di-quasi-400-beni-archeologici-denunciati.html?> (ultimo accesso 02.02.2026).

JCHC 2022
Contrasto alla ricerca clandestina di vestigia della Grande Guerra, in «The Journal of Cultural Heritage Crime», 01.07.2002. <https://www.journalchc.com/2022/07/01/contrasto-alla-ricerca-clandestina-di-vestigia-della-grande-guerra/> (ultimo accesso 02.02.2026).
JCHC 2025a
Carabinieri bloccano tombarolo in flagranza di reato, in «The Journal of Cultural Heritage Crime», 19.04.2025. <https://www.journalchc.com/2025/04/19/carabinieri-bloccano-tombarolo-in-flagranza-di-reato/> (ultimo accesso 02.02.2026).
JCHC 2025b
I Carabinieri dell'arte consegnano alla SABAP una statua-stele del III millennio a.C., in «The Journal of Cultural Heritage Crime», 01.07.2025. <https://www.journalchc.com/2025/07/01/i-carabinieri-dellarte-consegnano-alla-sabap-trento-una-statua-stele-del-iii-millennio-a-c/> (ultimo accesso 02.02.2026).
La Grande Guerra
La Giunta Regionale disciplina l'azione dei recuperanti, «La Grande Guerra – Notizie Recenti». <https://www.lagrandeguerra.net/ggnotizierecenti.html> (ultimo accesso 02.02.2026).
Muscolino 2014
F. Muscolino, *I sequestri di materiale archeologico in Lombardia. Alcuni esempi*, in «Notiziario del Portale Numismatico dello Stato», 5, 2014, pp. 46-48.
Prima Venezia 2023
Venezia, 226 reperti archeologici recuperati e riconsegnati allo Stato: l'operazione dei Carabinieri, «Prima Venezia», 08.09.2023. <https://primavenezia.it/cronaca/venezia-226-reperti-archeologici-recuperati-e-riconsegnati-allo-stato-loperazione-dei-carabinieri/> (ultimo accesso 02.02.2026).
RAINews 2022
I Carabinieri in volo contro i recuperanti abusivi di reperti bellici, «Rai News», 03.09.2022. <https://www.rainews.it/tgr/trento/articoli/2022/09/tnt-recuperanti-abusivi-grande-guerra-carabinieri-efff5713-b52e-432e-8d7c-2a4b0e965730.html> (ultimo accesso 02.02.2026).
RAINews 2024
Sequestrate 35 monete antiche in un museo: provenivano da scavi illegali, «Rai News», 12.06.2024. <https://www.rainews.it/tgr/piemonte/articoli/2024/06/sequestrate-35-monete-antiche-in-un-museo-provenivano-da-scavi-

illegali-a7980d6f-674c-4ec4-984b-e3ac301a6edc.html> (ultimo accesso 02.02.2026).

Resoconto Nucleo

Carabinieri TPC, Nuclei di Torino, Genova, Bologna, Monza, Venezia, Udine (a cura di), *Resoconti Attività Operativa* (fascicoli dal 2019 al 2024). < https://www.journalchc.com/i-nuclei-tutela-patrimonio-culturale/> (ultimo accesso 02.02.2026).

II.2

Il furto

Silvia Festuccia*

Musei e patrimonio in conflitto: saccheggi sistematici e strategie di resilienza nel Vicino Oriente

Il museo è un'istituzione permanente senza scopo di lucro e al servizio della società, che compie ricerche, colleziona, conserva, interpreta ed espone il patrimonio culturale, materiale e immateriale. Aperti al pubblico, accessibili e inclusivi, i musei promuovono la diversità e la sostenibilità. Operano e comunicano in modo etico e professionale e con la partecipazione delle comunità, offrendo esperienze diversificate per l'educazione, il piacere, la riflessione e la condivisione di conoscenze.
(ICOM 2022)

Introduzione

Nel corso degli ultimi decenni, il Vicino Oriente ha rappresentato un contesto privilegiato per analizzare come i musei, tradizionalmente concepiti come luoghi deputati alla conservazione e alla trasmissione del patrimonio, si trasformino, in condizioni di conflitto, in spazi esposti a forme di vulnerabilità strutturale e simbolica.

In tali circostanze, i musei cessano di essere semplici depositari della memoria materiale per assumere un ruolo profondamente politico, potendo divenire bersagli, strumenti di propaganda, risorse economiche oppure, al contrario, presìdi di resilienza culturale.

La letteratura internazionale ha evidenziato come il loro valore identitario, associato al potenziale economico delle collezioni, li renda oggetto di strategie deliberate di attacco e di manipolazione[1].

Il Museo di Kabul fu oggetto di saccheggi ripetuti a partire dal 1992, con un picco tra il 1993 e il 1994, quando, in seguito ai bombardamenti e ai combattimenti tra il 1993 e il 1994, circa il 70% della collezione andò perduto per furti e dispersioni.

A questi eventi si aggiunsero gli atti di distruzione talebana del 2001, di natura prevalentemente iconoclasta più che predatoria[2], il saccheggio del Museo Nazionale di Baghdad nel 2003[3], fino agli episodi più recenti che

* Dipartimento di Studi Umanistici, Università Roma Tre.

[1] Brodie, Renfrew 2005, pp. 343-361.

[2] Stein 2015.

[3] Gibson 2008; Bogdanos, Patrick 2005.

hanno colpito il Museo di Mosul (Iraq) e il Museo di Palmira (Siria) nel 2015, dove fu perpetrata anche l'efferata uccisione dell'archeologo Khaled al-Asaad, custode della memoria storica del sito, nonché il Museo di Aleppo e quello di Maarrat al-Numan (Siria) tra il 2012 e il 2016[4]. La documentazione raccolta dalle istituzioni locali e internazionali conferma, in tutti questi casi, la ricorrenza di attacchi mirati ai musei, nonostante la protezione architettonica degli edifici o il loro status giuridico.

La fragilità delle istituzioni museali nei conflitti contemporanei non riguarda esclusivamente i grandi musei nazionali, ma coinvolge anche le realtà locali, configurandosi come un fenomeno sistemico, determinato da dinamiche politiche, militari ed economiche che eccedono la scala della singola istituzione. Tale fenomeno è stato indagato anche sotto il profilo giuridico, con particolare attenzione al carattere intenzionale degli attacchi e al rapporto fra distruzione culturale e diritto internazionale umanitario[5].

Accanto alla dimensione distruttiva, si sviluppa un insieme di pratiche di tutela in condizioni di emergenza che trasformano radicalmente la funzione del museo. La chiusura degli spazi espositivi, il trasferimento delle collezioni in depositi protetti, l'occultamento sistematico dei reperti tramite imballaggi, sacchi di sabbia o barriere strutturali in materiali resistenti ai tentativi di effrazione, rappresentano risposte obbligate, spesso protratte nel tempo[6]. Emblematico è il caso del Museo Nazionale di Beirut[7] (Fig. 1), la cui collezione rimase protetta e inaccessibile per oltre quindici anni durante la guerra civile libanese (1975-1990), mentre l'edificio veniva utilizzato dalle milizie armate: un modello di sopravvivenza istituzionale ampiamente riconosciuto negli studi sulla museologia dei conflitti.

In questa prospettiva, la tutela dei musei non può essere considerata un elemento marginale delle politiche di salvaguardia, ma costituisce una componente fondamentale della resilienza culturale e identitaria delle comunità, come riconosciuto dalla Convenzione dell'Aia del 1954 e dai più recenti programmi UNESCO e ICCROM. Analizzare il rapporto fra musei, conflitto e memoria implica pertanto esaminare non solo le dinamiche di distruzione, ma anche le strategie di adattamento, riorganizzazione e ricostruzione che le istituzioni museali sono in grado di attivare in condizioni di crisi prolungata.

[4] Cunliffe 2012; Casana, Panahipour 2014.

[5] O'Keefe 2006; Lostal 2017.

[6] Stanley-price 1995; Chevet 2010.

[7] Chehab 1999.



Fig. 1. Museo di Beirut, facciata del museo (Direction Générale des Antiquités 2013, p. 55).

Il Museo Nazionale di Beirut: tutela del patrimonio e legalità in tempo di guerra

Con la conclusione della Prima guerra mondiale e l'instaurazione del Mandato francese in Siria e Libano, formalizzato dal Trattato di Sèvres del 1920[8], la gestione del patrimonio archeologico divenne uno degli strumenti centrali attraverso cui l'amministrazione mandataria cercò di consolidare il proprio controllo politico e culturale sulla regione[9]. In questo quadro, l'archeologia venne progressivamente istituzionalizzata: il *Service des Antiquités* assunse un ruolo strategico nella definizione delle politiche di tutela, di scavo e di musealizzazione, secondo un modello che lasciò un'impronta profonda sulle strutture patrimoniali degli Stati post-indipendenza[10].

[8] Il Trattato di Sèvres includeva gli articoli 94-98 dedicati al Mandato per la Siria e il Libano; League of Nations 1920, pp. 253-260.

[9] Sull'uso dell'archeologia come strumento politico sotto il Mandato francese: Gillot 2010, 21-39; Rossi 2011, pp. 45-72.

[10] Per la strutturazione del *Service des Antiquités* e per la definizione delle prime politiche istituzionali del Mandato francese: Chamonard 1920, pp. 81-83; Virolleaud 1924, pp.

In quegli anni si consolidò l'idea che la creazione di istituzioni museali potesse costituire non solo un presidio per la conservazione dei reperti, ma anche uno strumento per radicare nella popolazione locale un rapporto diretto con le proprie antichità e quindi con la propria identità.

La decisione di istituire il Museo Nazionale di Beirut fu presa nel 1923 su iniziativa di un gruppo di personalità libanesi animate da un forte senso di responsabilità civica e culturale. L'obiettivo era dotare il Paese di un'istituzione capace di raccogliere, conservare e valorizzare i reperti archeologici provenienti dal territorio, quali testimonianze di una storia plurimillenaria e fondamento di un'identità nazionale condivisa.

La nascita del museo si inserisce nel contesto politico del Mandato francese, durante il quale il patrimonio archeologico fu oggetto, da un lato, di una politica di *mise en valeur* promossa dall'amministrazione coloniale e, dall'altro, di un processo di costruzione identitaria destinato a incidere profondamente sul Libano indipendente[11].

Già nel 1919, con l'istituzione del *Service des Antiquités et Beaux-Arts* per Siria e Libano[12], si posero le basi per un'amministrazione moderna del patrimonio, che nel Libano post-indipendenza avrebbe trovato nel Museo Nazionale il proprio centro propulsore.

Nel 1920 la collezione iniziale comprendeva circa sessanta reperti, conservati provvisoriamente presso le diaconesse prussiane[13].

Nel 1928 fu bandito il concorso per la progettazione dell'edificio museale, presieduto da Bechara El-Khoury, allora Ministro della Pubblica Istruzione e delle Belle Arti. Il progetto vincitore, presentato dagli architetti Antoine Sélim Nahas e Pierre Leprince-Ringuet, prevedeva un'impostazione monumentale e tripartita destinata a ospitare sezioni dedicate alle antichità orientali, greco-romane e islamiche. I lavori ebbero inizio nell'ottobre 1930 e il museo fu inaugurato ufficialmente il 27 maggio 1942.

Figura cardine nella definizione e nello sviluppo del museo fu l'emiro

280-281.

[11] Ouahes 2018.

[12] Pottier *et al.* 1920.

[13] Tra gli inizi del XX secolo e il periodo mandatorio, alcune missioni archeologiche europee nel Levante e nel Mediterraneo orientale si appoggiarono talvolta a istituzioni stabili, quali scuole, ospedali e case missionarie, per la custodia temporanea di materiali in attesa di catalogazione o trasferimento. In questo quadro, le comunità di diaconesse prussiane attive in centri come Beirut disponevano di strutture sicure e ben organizzate, talvolta collegate a ospedali protestanti, che in alcuni casi vennero utilizzate come depositi provvisori per raccolte archeologiche o etnografiche prima della loro sistemazione definitiva in musei locali.



Fig. 2. Museo di Beirut, piano terra del museo durante la guerra civile (Direction Générale des Antiquités 2013, p. 61).

Maurice Chehab, primo curatore della collezione nazionale e, dal 1928, direttore dell'istituto. Archeologo e amministratore di notevole lungimiranza, Chehab contribuì alla sistemazione scientifica delle collezioni, alla promozione di nuove campagne di scavo e alla fondazione del *Bulletin du Musée de Beyrouth*, che divenne uno dei principali strumenti di diffusione degli studi archeologici nel Paese.

Durante la guerra civile libanese (1975-1990) il Museo Nazionale si trovò in una posizione estremamente vulnerabile, collocato lungo la cosiddetta "linea verde" che divideva Beirut in due settori contrapposti. In tale condizione, l'istituto divenne al tempo stesso bersaglio, presidio e simbolo della continuità culturale della nazione (Fig. 2). L'azione di tutela condotta da Maurice Chehab e da sua moglie Olga costituisce uno dei casi più rilevanti di protezione del patrimonio in condizioni di vuoto istituzionale:



Fig. 3. Museo di Beirut, sarcofago rappresentante scene della Leggenda di Achille (Tiro II sec. d.C.) protetto da una cassa in cemento (Direction Générale des Antiquités 2016).

un'esperienza in cui salvaguardia, legalità e responsabilità civile risultano strettamente intrecciate.

La strategia adottata prevedeva una serie di misure straordinarie: le sculture monumentali furono inglobate in robuste casse di cemento armato; i reperti mobili furono imballati e trasferiti nei sotterranei, quindi murati e resi inaccessibili (Fig. 3). Questi interventi, al tempo stesso radicali e accurati, trasformarono il museo in un contenitore sigillato, configurato come dispositivo di protezione del patrimonio in attesa della fine del conflitto.

Nonostante l'assenza di controllo ambientale e le difficili condizioni dovute all'umidità, la maggior parte dei materiali sopravvisse, rendendo possibile la piena restituzione delle collezioni al termine della guerra. La lunga chiusura dell'istituto assunse così un valore eminentemente simbolico: la protezione del museo divenne metafora della tenuta stessa della memoria storica del Paese.

A partire dal 1991 prese avvio un articolato processo di ricostruzione. Nel 1993 la mostra *The National Museum: Past and Future – Uprooted Heritage, Help Save It*, organizzata da Camille Asmar, Direttore Generale delle Antichità, insieme alla curatrice Suzy Hakimian, attirò oltre diecimila visitatori in una settimana, sensibilizzando il pubblico sull'urgenza degli interventi.

La *National Heritage Foundation* e la *Fondation Mouna Hraoui* sostennero il Ministero della Cultura nelle operazioni di restauro, che condussero alla riapertura parziale del museo nel 1997 e a quella completa nel 1999. Il livello inferiore del museo, oggetto di un intervento di riqualificazione e allestimento sostenuto dal Governo italiano attraverso l'Agenzia Italiana per la Cooperazione allo Sviluppo, è stato aperto al pubblico nel 2016, dopo un periodo di chiusura protrattosi per più di quarant'anni.

Oggi il Museo Nazionale di Beirut continua a svolgere un ruolo centrale nella tutela e valorizzazione del patrimonio archeologico libanese. La sua storia dimostra come la protezione dei beni culturali possa essere garantita, anche in condizioni estreme, attraverso l'iniziativa e la competenza di singoli attori istituzionali, tra i quali la Direzione Generale delle Antichità ha esercitato un ruolo preminente. L'esperienza del museo costituisce, per la storia della tutela nel Vicino Oriente, un paradigma di resilienza e un punto di riferimento per l'elaborazione di strategie efficaci di salvaguardia del patrimonio in situazioni di crisi.

Il Museo Nazionale di Damasco tra emergenza e lotta al traffico illecito

Il Museo Nazionale di Damasco affonda le proprie origini nell'Accademia Araba di Damasco, istituita nel 1919 e inizialmente ospitata nella madrasa al-ʿAdiliyya. In quello stesso anno l'Accademia avviò un programma strutturato di acquisizione di manufatti d'arte e reperti archeologici, privilegiando materiali ritenuti rappresentativi della storia e della cultura della Siria, spesso ottenuti tramite donazioni o prestiti da famiglie notabili animate da un marcato sentimento patriottico.

Nel 1924 l'istituzione assunse la denominazione di Museo Nazionale di Damasco; il trasferimento nella nuova sede, situata nei pressi della moschea di Sulṭān Sulaymān[14], avvenne nel 1936. Parallelamente, nel quadro della riorganizzazione amministrativa del Mandato francese, sorsero alcuni musei archeologici regionali di piccole dimensioni, come quelli di Latakia (1929) e Tartus (1930).

L'infrastruttura amministrativa creata dai Francesi continuò a esercitare un'influenza sostanziale anche dopo la proclamazione della Repubblica

[14] Rossi 2011.

Araba di Siria (1949). La Direzione Generale delle Antichità, istituita durante il Mandato, venne riorganizzata nel 1951 come Direzione Generale delle Antichità e dei Musei (DGAM), mentre nel 1963 fu promulgata una nuova legge sulle antichità[15].

Nel corso degli anni Cinquanta e Settanta il Museo Nazionale fu oggetto di rilevanti ampliamenti architettonici; contestualmente furono istituiti numerosi musei regionali, distribuiti in maniera capillare, Hama (1956), Deir ez-Zor (1974), Raqqa (1981), Idlib (1989), spesso dotati di sezioni etnografiche volte ad avvicinare il patrimonio archeologico alla storia sociale recente[16].

Con l'inizio del conflitto siriano nel 2011, il Museo Nazionale di Damasco fu chiuso al pubblico dal 2012 e divenne il principale centro di coordinamento nazionale per la messa in sicurezza del patrimonio mobile dei musei. Migliaia di reperti furono trasferiti in depositi protetti e monitorati; gli oggetti di maggiore pregio vennero imballati in casse antiurto secondo protocolli d'emergenza ispirati agli standard internazionali[17]. Il museo assunse inoltre un ruolo di riferimento per il restauro dei materiali danneggiati o recuperati dal mercato illecito: un'équipe specializzata elaborò procedure per la documentazione sistematica dei reperti trafugati, destinate alle segnalazioni agli organismi competenti[18].

Durante il conflitto, l'edificio museale subì danni indiretti dovuti a esplosioni nelle aree circostanti, che interessarono vetrate, sezioni esterne e depositi secondari, rendendo necessari interventi di messa in sicurezza[19]. Pur non essendo oggetto di saccheggi sistematici, tra il 2012 e il 2015 il museo registrò alcuni furti mirati di reperti di piccole dimensioni, monete, sigilli, amuleti, successivamente inclusi nelle *Red Lists* di ICOM[20].

Il furto avvenuto recentemente (2025) al Museo Nazionale di Damasco, ha comportato la sottrazione di statue e di alcuni manufatti selezionati. Quest'ultimo episodio non può essere interpretato unicamente come un caso di criminalità comune. In un contesto come quello siriano, segnato da oltre un decennio di conflitto, trasformazioni istituzionali e profonde fragilità del sistema di sicurezza, ogni attacco al patrimonio culturale assume

[15] Gillot 2010.

[16] Maqdissi 2008, pp. 174-182.

[17] Al-quintar *et al.* 2015, pp. 154-160.

[18] Al-quintar 2013, pp. 348-353.

[19] Burns 2017.

[20] Icom 2017.

inevitabilmente una valenza politica.

Il museo, principale istituzione culturale del Paese e custode di alcune tra le testimonianze più rappresentative dell'archeologia siriana, costituisce infatti un simbolo nazionale: colpirlo significa mettere in discussione la capacità dello Stato di proteggere ciò che incarna la continuità storica del Paese.

Particolarmente significativo è il fatto che gli autori del furto erano ben organizzati e informati sulle misure di sicurezza interne. Questo elemento suggerisce non solo un elevato livello di preparazione, ma anche la possibilità d'azione di reti criminali dotate di contatti infiltrati. In Siria, come in Iraq e Afganistan, il patrimonio culturale è stato più volte oggetto di appropriazioni mirate da parte di gruppi armati, milizie locali o reti transnazionali, che hanno utilizzato i beni culturali come strumenti di pressione politica o come fonte di finanziamento attraverso il mercato illecito.

Il furto del 2025 assume pertanto un significato politico non solo per la perdita materiale prodotta, ma per ciò che esso mette simbolicamente in discussione. A partire dal 2018, il Museo di Damasco era stato progressivamente riaperto dopo anni di chiusura durante il conflitto, presentandosi come segnale di ritorno alla normalità e di ricomposizione istituzionale. Attentare alla sicurezza del museo in questa fase significa indebolire la narrativa ufficiale di stabilizzazione e proiettare l'immagine di una persistente fragilità delle istituzioni siriane. Non a caso, la vicenda è stata letta dall'opinione pubblica e dagli osservatori internazionali come prova delle difficoltà del governo nel garantire la protezione del patrimonio anche nelle aree centrali della capitale.

Un ulteriore elemento riguarda il ruolo del mercato illecito delle antichità, che non costituisce un fenomeno esclusivamente criminale, ma uno spazio in cui interagiscono attori con agende politiche, economiche e militari. La sottrazione mirata di oggetti specifici, più che una razzia indiscriminata, suggerisce l'esistenza di committenti o di reti organizzate che operano con finalità non limitate al profitto. Colpire un museo nazionale, inoltre, non è mai un gesto neutro: significa intervenire direttamente sulla narrazione storica e culturale promossa dallo Stato.

In questa prospettiva, questo ultimo furto può essere letto come un episodio che trascende il semplice ambito della criminalità patrimoniale, inscrivendosi in un quadro complesso in cui sicurezza, legittimità istituzionale e identità culturale risultano strettamente intrecciate. La vicenda mostra come, in Siria, la tutela del patrimonio continui a essere profondamente condizionata dal clima politico e dall'azione di attori che percepiscono il patrimonio culturale non solo come bene economico, ma come vero e proprio dispositivo di potere.

Il Museo Nazionale di Aleppo: formazione delle collezioni e architettura museale

Dopo la fondazione dei poli museali di Beirut e Damasco, l'amministrazione del Mandato francese promosse la creazione di un museo anche ad Aleppo, destinato a divenire il principale centro di raccolta per i materiali provenienti dalle grandi missioni archeologiche attive nella Siria settentrionale, tra cui quelle operanti a Tell Ahmar, Ugarit, Tell Halaf e Hama.

La fase iniziale dell'istituzione fu caratterizzata da una gestione provvisoria: fino alla metà degli anni Venti i reperti vennero infatti custoditi in locali scolastici privi di funzioni espositive. Solo nel 1926 fu istituito formalmente il Museo Archeologico di Aleppo, ospitato nell'edificio di Djemilieh, che operò sostanzialmente come deposito, più che come spazio museale nel senso moderno del termine.

Un primo cambiamento significativo intervenne nel 1931, con il trasferimento delle collezioni nel palazzo al-Naoura, che consentì, per la prima volta, una fruizione pubblica delle raccolte, sebbene ancora limitata dalle condizioni materiali degli ambienti.

Alla fine degli anni Cinquanta emerse tuttavia con forza l'esigenza di una sede completamente nuova, motivata sia dall'incremento costante delle collezioni, risultato dell'intensa attività archeologica nel territorio, sia dal mutato contesto politico, orientato a sostituire edifici ottomani e coloniali con strutture rappresentative della nuova identità statale di Siria.

Da questa congiuntura nacque il progetto di un complesso museale modernista, definito attraverso un concorso internazionale e costruito a partire dal 1961. Il nuovo museo, inaugurato nel 1969, integrava depositi sotterranei e spazi espositivi organizzati secondo criteri museografici cronologico-topografici, in linea con gli orientamenti internazionali dell'epoca. A partire da quel momento, il Museo Nazionale di Aleppo (già Museo Archeologico) si affermò come uno dei principali istituti museali della Siria, custode della seconda collezione di materiali preclassici del Paese e punto di riferimento per la ricerca archeologica internazionale. Parallelamente, il museo assunse una funzione che oltrepassava la sola dimensione scientifica, divenendo un elemento identitario e civico nel tessuto urbano di Aleppo: un luogo simbolico capace di riflettere la storica pluralità religiosa ed etnica della città e di inserirsi nei circuiti emergenti del turismo culturale.

Con l'inizio del conflitto siriano, l'istituto fu chiuso al pubblico nel 2011. Dopo l'attentato dell'ottobre 2012, che provocò gravi danni alle vetrine e alle strutture, la DGAM avviò un complesso piano di messa in sicurezza articolato in fasi successive: un primo trasferimento dei materiali più vulnerabili all'interno dello stesso edificio, un successivo trasferimento presso l'Università di Aleppo e, infine, nel 2013, il ricovero definitivo nel Museo



Fig. 4. Museo di Aleppo, protezione dell'entrata al museo (Kanjou, p. 471).

Nazionale di Damasco. Tali operazioni furono eseguite da personale museale e volontari, spesso in condizioni di estremo rischio.

Tra il 2013 e il 2016, il museo, situato lungo la linea del fronte tra aree governative e aree ribelli, fu oggetto di ulteriori misure di protezione d'emergenza, che includevano il rafforzamento strutturale degli ambienti e la sigillatura delle sale, mentre i reperti monumentali non trasferibili vennero protetti con sistemi di fortuna (Fig. 4). Nel 2019, in seguito a una parziale stabilizzazione della situazione sul terreno, furono avviati i primi interventi di riabilitazione, sostenuti dalla DGAM, dall'UNDP e dal governo giapponese: rimozione delle macerie, impermeabilizzazione del tetto e riapertura simbolica della sala preistorica e di quella dedicata a Mari/Tell Hariri. Gran parte dell'edificio restò tuttavia inaccessibile, numerosi reperti monumentali non furono restaurati e i depositi continuarono a subire danni a causa delle infiltrazioni del fiume Queiq.

Il sisma del febbraio 2023, che ha colpito la Turchia meridionale e la Siria settentrionale, ha aggravato ulteriormente la situazione, provocando danni strutturali non critici ma significativi, che resero evidente la necessità di interventi antisismici. In questa fase, parte del personale utilizzò gli ambienti del museo come rifugio. Grazie alla collaborazione tra DGAM e Uni-

versità di Firenze furono avviate operazioni di messa in sicurezza e di ripristino dei sistemi elettrici mediante l'installazione di pannelli solari. Parallelamente fu sviluppato il progetto "Still Standing" (2021-2023), coordinato dall'Università di Firenze, che ha portato al restauro della statua monumentale di 'Ain et-Tell, gravemente danneggiata dai bombardamenti, e alla sua ricollocazione nella sala d'ingresso del museo.

La nuova museografia, attualmente in fase di definizione, si fonda su un approccio tematico e partecipativo, volto a integrare narrazioni storiche e memorie del conflitto, promuovendo inclusione e dialogo sociale.

Oggi il Museo Nazionale di Aleppo continua, pur tra notevoli difficoltà, a svolgere un ruolo essenziale come spazio di conoscenza, memoria e ricostruzione identitaria in una città profondamente trasformata dal conflitto.

Il Museo di Maarrat al-Numan tra distruzione e tutela d'emergenza

Situato nel nord-ovest della Siria, tra Idlib e Hama, il Museo di Maarrat al-Numan rappresenta un caso emblematico della fragilità del patrimonio culturale durante le crisi armate.

Allestito nel 1987 all'interno di un caravanserraglio ottomano del XVII secolo, originariamente edificato nel 1665 per volontà del sultano Murat Jalabi, l'edificio ha assolto nel corso dei secoli funzioni polivalenti, da stazione di posta a mercato e deposito, prima della sua rifunzionalizzazione museale, promossa da Kamel Chéhadé[21].

La sede accoglieva una delle collezioni più significative di mosaici pavimentali tardoantichi della Siria settentrionale, provenienti da numerosi siti rurali nelle province di Idlib e Hama, spesso emersi nel corso di scavi di emergenza o di lavori edilizi[22]. A differenza delle collezioni provenienti da contesti urbani consolidati, come Antiochia o Apamea, questi mosaici furono oggetto di interventi conservativi non sistematici: molti vennero trasferiti in museo proprio in seguito a ritrovamenti casuali su suolo privato o in aree interessate da espansione infrastrutturale. In diversi casi documentati i pavimenti furono rimossi con urgenza per evitare furti o danneggiamenti, con la conseguente perdita del contesto archeologico originario e significative limitazioni interpretative nelle analisi successive.

A partire dal 2012 il museo ha subito ripetuti attacchi che ne hanno compromesso la stabilità strutturale e l'integrità delle collezioni (Fig. 5). L'offensiva più devastante si è verificata nel 2018, quando i bombardamenti hanno colpito la struttura monumentale, provocando il crollo parziale di

[21] Balty 2020, pp. 7-10.

[22] Abdallah 2020, pp. 45-47.



Fig. 5. Museo di Maaraat al-Numan, cortile del museo, porta in basalto (Almaarra III sec. d.C.) prima e dopo i bombardamenti (Ali, Makinson, Quenet 2016 p. 483).

alcune sezioni e il danneggiamento dei mosaici ancora esposti[23]. Secondo quanto riportato da osservatori indipendenti e associazioni di tutela, tra cui ASOR e la *Syrian Society for the Protection of Antiquities*, si sono registrati gravi danni al cortile centrale e alle ali orientali, nonché la dispersione e la parziale distruzione di oggetti in ceramica, sculture e frammenti decorativi[24].

Nello stesso arco temporale sono stati documentati tentativi di furto e saccheggio di manufatti conservati nei depositi. Sulla base dei dati raccolti sul campo, sarebbero scomparsi o trafugati centinaia di reperti mobili, in prevalenza oggetti minori e frammenti di mosaico non ancora restaurati[25].

La collocazione periferica del museo e l'assenza di sorveglianza durante le fasi più acute del conflitto hanno ulteriormente aggravato la vulnerabilità del sito.

Tra il 2016 e il 2019, grazie alla mobilitazione di operatori culturali locali, il museo è stato oggetto di iniziative mirate alla messa in sicurezza delle

[23] O'Connell 2018.

[24] Unesco 2016.

[25] Al Jazeera 2020.

collezioni. È stato predisposto un piano tecnico di conservazione d'urgenza che comprendeva l'imballaggio protettivo dei mosaici con geotessuto e sabbia, il consolidamento dei manufatti litici più fragili e lo spostamento in ambienti protetti dei reperti mobili, secondo protocolli ispirati alle linee guida internazionali. Tali operazioni si sono protratte fino alla riconquista della città da parte delle forze governative siriane nel 2020, a partire dalla quale non è stato più possibile verificare in modo indipendente le condizioni effettive del complesso museale.

Nel 2021, a seguito della devastazione della sede di Saraqeb in cui erano conservati i materiali provenienti dagli scavi italiani di Tell Afis, parte dei reperti superstiti fu trasferita d'urgenza presso il Museo di Maarrat al-Numan dalla DGAM, in attesa di una ricollocazione più sicura. Tuttavia, le condizioni dell'edificio, ancora parzialmente danneggiato dai bombardamenti aerei e con strutture compromesse, risultarono da subito inadatte a una conservazione a lungo termine[26]. Fu quindi avviata un'operazione di recupero e riordino sotto la supervisione di un'équipe di studiosi dell'Università di Firenze, con il sostegno del Ministero degli Affari Esteri italiano: il materiale, composto da ceramiche, ossa, reperti litici e oggetti vari, fu selezionato, riattribuito dove possibile, riorganizzato e preparato per il successivo trasferimento presso il Museo Archeologico di Hama.

Il rapporto congiunto della *Gerda Henkel Foundation* e della *Syrian Society for the Protection of Antiquities* colloca il Museo di Maarrat al-Numan tra le istituzioni maggiormente danneggiate dal conflitto, all'interno di un quadro più ampio che registra migliaia di oggetti trafugati da musei, magazzini e luoghi religiosi in Siria dal 2011.

Nel caso specifico del museo, oltre alla perdita di una parte delle opere, risulta gravemente danneggiato anche l'archivio museale, con ripercussioni rilevanti sulla tracciabilità delle collezioni e sull'avvio di operazioni di restituzione o riconoscimento. Accanto ai reperti trafugati si colloca dunque la distruzione della documentazione d'archivio relativa ai contesti di provenienza dei manufatti stessi.

La situazione è stata ulteriormente complicata dagli eventi sismici del 2023, che hanno colpito vaste aree della Siria settentrionale. Sebbene l'impatto diretto sul museo non sia stato accertato, il sisma ha aggravato le condizioni di vulnerabilità generale dell'infrastruttura. La temporanea sospensione delle sanzioni statunitensi, attuata in risposta alla catastrofe, ha rappresentato un'opportunità limitata per fornire assistenza, senza tuttavia risolvere le criticità strutturali già esistenti.

[26] Felli 2023, pp. 77-78.

Il caso del Museo di Maarrat al-Numan offre uno spaccato paradigmatico degli effetti del conflitto armato sul patrimonio culturale in Siria. Oltre alla distruzione fisica e alla perdita materiale, emerge una profonda frattura nel rapporto tra territorio, memoria e identità. L'intervento delle comunità locali ha mostrato un modello significativo di resilienza culturale, ma resta urgente un coordinamento internazionale volto al censimento sistematico delle collezioni disperse, alla digitalizzazione degli inventari e alla creazione di meccanismi legali efficaci per contrastare il traffico illecito di beni culturali.

Il Museo di Idlib durante il conflitto: perdita, dispersione e recupero

Inaugurato nel 1989, il Museo Nazionale di Idlib rappresentava uno dei principali poli museali della Siria nord-occidentale. Situato all'ingresso orientale della città, ospitava reperti provenienti da oltre ottocento siti archeologici regionali, fra cui Ebla, Tell Afis e Tell Denit. Di particolare rilievo era la raccolta di tavolette cuneiformi dell'Archivio Reale di Ebla, che documenta un vasto complesso amministrativo e linguistico del III millennio a.C.

Con l'inizio del conflitto civile siriano nel 2011, il patrimonio archeologico nazionale divenne rapidamente vulnerabile agli effetti diretti e indiretti della guerra. Nel 2012 la DGAM dispose il trasferimento dei reperti nei sei magazzini sotterranei del museo, sigillandone gli accessi con muri in cemento e riempiendo i passaggi con sacchi di sabbia. Queste misure, concepite per prevenire furti e danni da bombardamento, si rivelarono però carenti sotto il profilo conservativo: l'assenza di controllo climatico favorì la formazione di umidità, con conseguenze negative per strutture lignee, tessuti e materiali ceramici.

Nel marzo 2015 la città di Idlib passò sotto il controllo dell'opposizione armata e il museo si trovò direttamente coinvolto nella linea del fronte. I bombardamenti aerei danneggiarono gravemente l'edificio, provocando, tra l'altro, il crollo del muro orientale e l'esposizione dei depositi nascosti. Nei giorni successivi diversi gruppi armati entrarono nei locali museali, dando luogo a episodi di furto sistematico e di danneggiamento intenzionale delle collezioni. In questo contesto, circa due terzi dei reperti risultano dispersi o distrutti.

Nel 2018 la gestione del museo passò formalmente all'*Idlib Antiquities Center*, autorità locale per il patrimonio nelle aree fuori dal controllo governativo. In collaborazione con la *Syrian Interim Government's Museum and Antiquities Taskforce* fu avviato un programma di messa in sicurezza articolato in quattro fasi: stabilizzazione strutturale dell'edificio e ventilazione dei depositi; documentazione e inventariazione delle tavolette cuneiformi; catalogazione delle icone lignee; registrazione e digitalizzazione dei restanti

materiali (ceramica, vetro, metalli).

I reperti recuperati vennero collocati in armadi numerati e inseriti in un database bilingue (arabo/inglese), corredato da fotografie, misure, descrizioni e indicazioni sullo stato di conservazione. Una nuova numerazione fu introdotta per distinguere gli oggetti catalogati nell'ambito del progetto da quelli registrati in precedenza. Al termine delle operazioni risultavano inventariate alcune centinaia di tavolette su oltre duemila già registrate, mentre meno di un terzo dei reperti ceramici, lapidei, metallici e numismatici era stato recuperato. Numerosi oggetti, sigilli, monete in oro e argento, statue fittili, frammenti vitrei, risultano tuttora dispersi o distrutti.

Il caso del Museo di Idlib evidenzia in modo esemplare come, nei contesti di guerra, gli effetti congiunti di distruzione, saccheggio e collasso amministrativo producano non solo la perdita materiale delle opere, ma anche una grave discontinuità nella documentazione, nella tracciabilità e, di conseguenza, nella possibilità di attivare immediate procedure di restituzione.

Conclusioni

L'analisi comparata dei musei di Beirut, Damasco, Aleppo, Maarrat al-Numan e Idlib evidenzia come la vulnerabilità delle istituzioni museali nei contesti di conflitto del Vicino Oriente costituisca un fenomeno strutturale, strettamente connesso al loro ruolo di depositari materiali e simbolici della memoria culturale. Gli episodi di distruzione, saccheggio e dispersione documentati nei diversi casi studio non rappresentano eventi isolati, ma si inseriscono in strategie conflittuali che mirano alla rimodulazione dei rapporti di potere attraverso l'attacco al patrimonio, la sua circolazione illecita e la compromissione delle infrastrutture della conoscenza.

La differente capacità di risposta osservata tra musei nazionali e istituzioni regionali mette in luce l'importanza di dispositivi organizzativi, amministrativi e documentari robusti, nonché di protocolli preesistenti di *preparedness*, quali fattori determinanti per la mitigazione del danno.

Allo stesso tempo, i processi di messa in sicurezza, ricollocazione, ricatalogazione e restauro costituiscono forme concrete di resilienza istituzionale, rese possibili dall'interazione tra autorità statali, reti locali di operatori culturali e attori internazionali. Questa cooperazione multidimensionale emerge come condizione imprescindibile per la salvaguardia delle collezioni e per la continuità delle funzioni museali in situazioni di crisi prolungata. Ne consegue che la tutela dei musei in tempo di guerra debba essere integrata nelle politiche archeologiche e patrimoniali come ambito strategico, richiedendo strumenti normativi efficaci, sistemi aggiornati di inventariazione e meccanismi operativi per il contrasto al traffico illecito.

In prospettiva archeologica e storico-istituzionale, i musei analizzati si configurano, dunque, come indicatori sensibili del grado di resilienza culturale delle società coinvolte, oltre che come agenti attivi nei processi di ricostruzione post-bellica.

Bibliografia

Abdallah 2018
K. Abdallah, *Les mosaïques romaines et byzantines de Syrie du Nord. La collection du musée de Maʿarrat al-Nuʿmān* (Inventaire des mosaïques antiques de Syrie 3; Bibliothèque archéologique et historique 213), Beyrouth 2018.
Al Jazeera 2020
Al Jazeera, *Report documents severe damage to Syrian heritage and museums*, «Al Jazeera», 8 giugno 2020, <https://www.aljazeera.com/features/2020/6/8/report-documents-severe-damage-to-syrian-heritage-and-museums> (ultimo accesso 25.09.2025).
Al-quntar 2013
S. Al-quntar, *Syrian Cultural Heritage in Armed Conflict*, in «Journal of Eastern Mediterranean Archaeology and Heritage Studies», 1/4, 2013, pp. 348-353.
Al-quntar *et al.* 2015
S. Al-quntar, K. Hanson, B.I. Daniels, C. Wegener, *Responding to a Cultural Heritage Crisis: The Example of the Safeguarding the Heritage of Syria and Iraq Project*, in «Near Eastern Archaeology», 78/3, 2015, pp. 154-160.
Ali, Makinson, Quenet 2016
Ch. Ali, M. Makinson, Ph Quenet, Syrian Museums under Threat: an Overview, in *Proceedings of the 9th International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East (Basel, 9-13 June 2014). Volume 1. Travelling Images – Transfer and Transformation of Visual Ideas. Dealing with the Past: Finds, Booty, Gifts, Spoils, Heirlooms. Collections at Risk: Sustainable Strategies for Managing Near Eastern Archaeological Collections*, a cura di R.A. Stucky, O. Kaelin, H.-P. Mathys, Wiesbaden 2016, pp. 477-492.
Balty 2018
J. Balty, *Hommage à Kamel Chéhadé*, in K. Abdallah, *Les mosaïques romaines et byzantines de Syrie du Nord. La collection du musée de Maʿarrat al-Nuʿmān* (Inventaire des mosaïques antiques de Syrie 3; Bibliothèque archéologique et historique 213), Beyrouth 2018, pp. 7-10.
Bogdanos, Patrick 2005
M. Bogdanos, W. Patrick, *Thieves of Baghdad*, New York 2005.
Burns 2009
R. Burns, *The Monuments of Syria. A Guide*, London-New York 2009.
Casana, Panahipour 2014
J. Casana, M. Panahipour, S*atellite-based Monitoring of Looting and Damage to Archaeological Sites in Syria*, in «Journal of Eastern Mediterranean Ar-

chaeology and Heritage Studies», 2, 2014, pp. 128-151.
Chamonard 1920
J. Chamonard, *À propos du service des antiquités de Syrie*, in «Syria», 1, 1920, pp. 81-98.
Chehab 1999
M. Chehab, *The National Museum of Beirut: Safeguarding the Collections during the Civil War*, Beirut 1999.
Cunliffe 2012
E. Cunliffe, *Damage to the Archaeological Heritage of Syria*, in «Antiquity», 86, 2012, pp. 138-149.
Direction Générale des antiquités 2013
Direction Générale des antiquités (a cura di), *75 ans du Musée national de Beyrouth*, Beyrouth, Direction Générale des Antiquités, 2013.
Direction Générale des antiquités 2016
National Museum of Beirut Revival Ministry of Culture Directorate General of Antiquities 2016.
Felli 2023
C. Felli, *Re-collecting Sherds: Rescue Activities of Archaeological Materials from Tell Afis, Syria*, in «Asia Anteriore Antica», 5, 2023, pp. 73-80.
Fisher, Stein 2016
M.T. Fisher, G. J. Stein, *Aks of War: A Digital Museum Inventory for a War-Torn Afghanistan*, in Proceedings of the 9th International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East (Basel, 9-13 June 2014). Volume 1. *Travelling Images – Transfer and Transformation of Visual Ideas. Dealing with the Past: Finds, Booty, Gifts, Spoils, Heirlooms. Collections at Risk: Sustainable Strategies for Managing Near Eastern Archaeological Collections*, a cura di R.A. Stucky, O. Kaelin, H.-P. Mathys, Wiesbaden 2016, pp. 449-463.
Gerda Henkel Foundation – Syrian Society for the Protection of Antiquities 2020
Gerda Henkel Foundation – Syrian Society for the Protection of Antiquities, *Rapporto sul patrimonio culturale siriano danneggiato durante la guerra civile*, Paris-Düsseldorf 2020.
Gibson 2008
M. Gibson, *The Looting of the Iraq Museum in Context*, in *Catastrophe! The Looting and Destruction of Iraq's Past*, a cura di G. Emberling, K. Hanson, Chicago 2008, pp. 13-19.
Gillot 2010
L. Gillot, *Towards a Socio-Political History of Archaeology in the Middle East*, in «Bulletin of the History of Archaeology», 20/1, 2010, pp. 4-16.

Gillot 2010, *Archéologie et politique au Proche-Orient*, Paris 2010, pp. 21-39.
Icom 2020
Icom, *First Aid to Cultural Heritage in Times of Crisis: Training Manual*, Rome 2020.
Icom 2017
Icom, *Follow-up Report on Stolen Syrian Artefacts*, Paris 2017.
Icom 2020
Icom, *Emergency Red List of Syrian Cultural Objects at Risk*, Paris 2020.
Icom 2022
Icom, *Museum Definition*, ICOM Extraordinary General Assembly, Prague, 24 August 2022, <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> (ultimo accesso 25.09.2025).
Kanjou 2016
Y. Kanjou, *Protection Strategies and the National Museum of Aleppo in Times of Conflic*t, in Proceedings of the 9th International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East (Basel, 9-13 June 2014). Volume 1. *Travelling Images – Transfer and Transformation of Visual Ideas. Dealing with the Past: Finds, Booty, Gifts, Spoils, Heirlooms. Collections at Risk: Sustainable Strategies for Managing Near Eastern Archaeological Collections*, a cura di R.A. Stucky, O. Kaelin, H.-P. Mathys, Wiesbaden 2016, pp. 465-475.
League of Nations 1920
League of Nations, *Treaty Series*, vol. 15, 1920, pp. 253-260.
Lostal 2017
M. Lostal, *International Cultural Heritage Law in Armed Conflict. Case-Studies of Syria, Libya, Mali, the Invasion of Iraq, and the Buddhas of Bamiyan*, Cambridge 2017.
Maqdissi 2008
M. Maqdissi, *Archaeology and National Identity in Syria*, in «Near Eastern Archaeology», 71/3, 2008, pp. 174-182.
Maqdissi (a cura di) 2008
M.A. Maqdissi (a cura di), *Pionniers et protagonistes de l'archéologie syrienne, 1860-1960*, Damas 2008.
Matthiae 2005
P. Matthiae, *Ebla. La città rivelata*, Torino 2005.
O'Connell 2018
J. O'Connell, *Incident Report Feature: Maʿara Museum*, in American Schools of Oriental Research – Cultural Heritage Initiatives, <https://www.asor.org/chi/reports/incident-report-feature/maara-museum> (ultimo accesso 25.09.2025).

O'Keefe 2006
R. O'Keefe, *The Protection of Cultural Property in Armed Conflict*, Cambridge 2006.
Pucci 2024
M. Pucci, *National Museum of Aleppo*, in *Cultural Heritage and Development in Fragile Contexts*, Research for Development, a cura di M. Loda, P. Abenante, Cham 2024.
Rossi 2011a
M. Rossi, T*he Museum Display: Theoretical Implications*, in *Archaeology of Cooperation. Afis-Deinit and the Museum of Idlib. Activities in the Frame of the MEDA Project*, Napoli 2011, pp. 297-329.
Rossi 2011b
M. Rossi (a cura di), *Archaeology of Cooperation. Afis-Deinit and the Museum of Idlib. Activities in the Frame of the MEDA Project*, Napoli 2011, pp. 297-329.
Rossi 2011
V. Rossi, *Archeologia e colonialismo in Siria sotto il Mandato francese*, Roma 2011.
Simat – Idlib Antiquities Center 2019
Simat – Idlib Antiquities Center, *Idlib Museum Project: Final Report*, 2019.
Stein 2015
G. J. Stein, *The War-Ravaged Cultural Heritage of Afghanistan*, in «Near Eastern Archaeology», 78/3, 2015, pp. 187-195.
Stone 2013
P. Stone, *A Four-Tier Approach to Dealing with Heritage Destruction*, in «Antiquity», 87, 2013, pp. 888-891.
Tracc George Mason University 2019
Tracc George Mason University, *Countering Looting of Antiquities in Syria and Iraq. Final Report*, Washington D.C. 2019.
Unesco 2016
Unesco, *UNESCO Deplores Destruction at the Maʿarrat al-Nuʿmān Museum in Idlib Province*, Syria, 24 maggio 2016, <https://www.unesco.org/en/articles/unesco-deplores-destructions-maarrat-al-numan-museum-idlib-province-syria> (ultimo accesso 25.09.2025).
Unesco – Iccrom 2017-2020
Unesco – Iccrom, *Emergency Safeguarding and Recovery of the National Museum of Aleppo*, Serie tecnica, 2017-2020.
Unitar – Unosat / Unesco 2018
Unitar – Unosat / Unesco, *Five Years of Conflict: The State of Cultural Heritage in the Ancient City of Aleppo*, 2018.

Virolleaud 1924
C. Virolleaud, *Rapport sur les recherches du service des Antiquités de Syrie en 1924*, in «Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 1924, pp. 280-281.
Voa News 2015
Voa News, *Activists Race to Save Syria's Cultural History*, in «Voice of America», 7 novembre 2015, <https://www.voanews.com/a/activists-race-save-syria-cultural-historyo/3048635.html> (ultimo accesso 25.09. 2025).

Alexia Latini*

Furti di beni archeologici da depositi museali: una ricognizione (Europa)

Come ha ribadito il recente report di ICOM, *Museum Storage around the World*, il deposito costituisce la componente quantitativamente preponderante del patrimonio culturale gestito dalle istituzioni museali, dal momento che solo una piccola percentuale delle collezioni è esposta al pubblico; il 75% dei musei su scala internazionale, infatti, conserva circa l'85% dei propri oggetti nei depositi[1], fino al 99% in alcuni casi[2].

Nonostante gli standard internazionali impongano priorità alla conservazione e a una gestione informatizzata, atta a prevenire danni da manipolazione[3], l'incremento costante delle collezioni[4] e le mutate prassi espositive acuiscono la mancanza di spazi adeguati e di risorse sufficienti, lamentata dalla quasi totalità delle istituzioni. Solo il 55% delle strutture dispone di depositi appositamente progettati, e il 44% ricorre a spazi esterni[5]. Le carenze sono diffuse: più di un museo su tre non ha sistemi di documentazione completi[6] e si riscontrano deficit nella formazione del personale, nelle procedure di gestione e nel controllo degli accessi[7]. Il tema della sicurezza è sentito come urgente da circa il 10% delle istituzioni, malgrado i furti non figurino come fenomeno frequente (solo l'1% dichiara di esserne stata vittima)[8].

---

* Dipartimento di Studi Umanistici, Università Roma Tre.

[1] Mairesse 2025.

[2] Mairesse 2024, p. 5.

[3] ICCROM, Metodo RE-ORG (Reorganization of Collections in Storage). In particolare, per l'Italia, D.M. 10 maggio 2001 (Art. 1, comma 13); Codice Etico ICOM per i Musei (in particolare, le sezioni relative alla Gestione delle Collezioni e alla documentazione).

[4] Mairesse 2024, p. 49.

[5] Mairesse 2024, p. 49. Nel 2011, una percentuale significativa dei musei, stimata nel 60%, non disponeva di ambienti sufficienti o idonei per la conservazione, cf. *L'essenziale* 2019, p. 1.

[6] Mairesse 2024, p. 36.

[7] Mairesse 2024, p. 35.

[8] Mairesse 2024, pp. 38-40.

Ne consegue che la mancanza di catalogazione digitale, la grande quantità di materiale accatastata a fronte di spazi esigui e spesso esterni alla struttura museale, la scarsità delle risorse disponibili rendono particolarmente vulnerabili gli oggetti allocati all'interno dei depositi, che possono rimanere invisibili per anni o decenni.

Uno dei casi più eclatanti degli ultimi anni ha visto coinvolta una delle istituzioni museali più antiche e prestigiose, il British Museum[9]. Il furto seriale di innumerevoli manufatti dai depositi, reso pubblico nell'agosto 2023, rappresenta un esempio paradigmatico del danno che può derivare da controlli interni insufficienti e da una documentazione incompleta. Le indagini hanno, infatti, confermato che non si è trattato di un episodio isolato, ma di un'attività criminale protrattasi per un periodo prolungato, stimato in circa un decennio, stando alle ricostruzioni compiute sulla base di carteggi mail tra mercanti d'arte, in particolare grazie alla collaborazione di Ittai Gradel, figura fondamentale per la scoperta dei furti[10]. Con tutta probabilità a partire dal 2010, quando Gradel, la cui attività aveva sede in Danimarca, ricevette da Rolf van Kiaer, mercante d'arte del Regno Unito, tramite mail, la proposta di acquistare alcune gemme, rivelatesi poi rubate, acquisite da un tale Paul Higgins che le aveva ereditate dal nonno, la vendita degli oggetti trafugati, spesso volutamente deprivati delle montature, del valore di decine di milioni di sterline, fu effettuata a prezzi sottomercato sulla piattaforma Internet eBay da "sultan1966", dietro al quale si celava il medesimo Paul Higgins.

I primi sospetti da parte di Gradel risalgono al 2020, quando egli ebbe modo di confrontare un frammento di cammeo romano di agata, messo dapprima in vendita da "sultan1966" per la modesta cifra di 40 sterline[11] e poi ritirato, ma di cui aveva conservato lo screenshot, con una fotografia pubblicata nel sito del British Museum e col disegno del *Catalogue of Engraved Gems & Cameos* di Walters[12]; nello stesso anno egli fu in grado di accertare che anche un calcedonio cromato, con testa di giovane a destra

[9] Il British Museum era stato oggetto in passato di furti; la sicurezza perimetrale era stata riveduta nel 2002 a seguito del furto di una scultura greca da parte di un visitatore, cf. Anderson 2023.

[10] Katie Razzall ha ricostruito i passaggi, rendendoli pubblici tramite un podcast e un documentario televisivo per la BBC, cfr. Brodie 2025, p. 292.

[11] Rayner, Alberge 2023.

[12] Walters 1926, fig. 75, n. 3641. In questo caso, secondo la Direzione del British Museum, egli tentò di manomettere la voce del catalogo relativa al cammeo, attraverso l'accesso al database, Razzall *et al.* 2024.

del I secolo a.C., ugualmente offerto dallo stesso venditore nel 2015, era registrato in un catalogo pubblicato nel 2020 come appartenente al British Museum, collezione Blacas[13].

In seguito, Gradel scoprì che l'account di PayPal che serviva per ricevere i pagamenti era intestato a Peter John Higgs, poi identificato nel curatore del British Museum per il Department of Greece and Rome[14]. Una prima segnalazione effettuata da Gradel alla direzione del British Museum già nel 2021 non ebbe riscontro[15].

Il curatore senior Peter Higgs, in forza al British Museum dal 1993, stimato esperto, è stato accusato di aver sottratto sistematicamente dai depositi del museo più di milleottocento oggetti, in particolare sigilli e cammei in vetro e pietre dure, orecchini e altri gioielli in oro e argento, alcuni pertinenti alle collezioni Blacas e Townley, databili tra il XV secolo a.C e il XIX secolo d.C.[16], molti dei quali risalenti alla tarda età del bronzo e ai periodi ellenistico e romano. Si trattava soprattutto di oggetti non registrati, donati al museo molti decenni prima. Nonostante la procedura richiedesse due persone per accedere ai locali blindati, in quanto curatore Higgs non solo aveva libero accesso[17], ma era in grado di gestire e, quindi, di manipolare i registri conservati nei sistemi informatici per nascondere i furti, creando documenti falsi e interrompendo i collegamenti tra registri, immagini e inventari[18].

La vicenda ha portato alle dimissioni del direttore Hartwig Fischer e del suo vice Jonathan Williams, le cui reticenze e negligenze avevano contribuito a procrastinare l'individuazione dell'atto illecito[19]. Nel marzo 2024 ha avuto inizio il processo civile contro Peter Higgs, nel frattempo

[13] Gołyźniak 2020, p. 406, n. 1250, fig. 736.

[14] Per ulteriori dettagli, Razzall *et al.* 2024, <https://www.bbc.com/ news/articles/ cpegg27g74do> (ultimo accesso 13.12.2025), cui si rimanda anche per alcune emblematiche immagini di ricostruzione. Vedi inoltre Brodie 2024, pp. 292-295.

[15] Razzall, Saunders 2023; Marshall 2023; Razzall *et al.* 2024.

[16] The British Museum, *Press Release, Announcement regarding missing, stolen and damaged items*, London, 16 August 2023.

[17] Fitz Gibbon 2024.

[18] Fitz Gibbon 2024; Razzall *et al.* 2024.

[19] Il nome di Peter Higgs non fu fatto subito: si parlò all'inizio di un dipendente interno, cfr. The British Museum, Press Release, *Announcement regarding missing, stolen and damaged items*, London, 16 August 2023.

licenziato[20].

L'impatto in termini di reputazione fu enorme[21]. Al fine di prevenire che si verificassero episodi simili si ritenne indispensabile garantire investimenti in sicurezza e una più sistematica inventariazione delle collezioni. Un'altra priorità fu il recupero degli oggetti che nel maggio 2024 si attestava sulle seicentoventisei unità[22]. Almeno quaranticinque mercanti d'arte erano stati intercettati dalla vendita di "sultan1966" su eBay. Il museo ha lanciato un sito web per chiedere aiuto al pubblico nella ricerca degli oggetti ancora dispersi[23]. Nel 2023 è stato avviato un piano finalizzato alla digitalizzazione completa della collezione in cinque anni[24].

Andando indietro nel tempo, si riscontra un altro episodio interessato da una dinamica analoga, a quanto risulta dalle testate giornalistiche. A partire dal 2013 fu portato alla luce un furto seriale presso il deposito del Macedonia's National Museum di Skopje. L'entità della sottrazione, che si pensava inizialmente ammontasse a oltre ottanta oggetti in oro e in argento[25], stando alle notizie dell'epoca, si rivelò in seguito più consistente; più di centosessanta manufatti furono prelevati[26], forse tra il 2011 e il 2013[27], e inseriti nel commercio illegale[28]. Il direttore del Museo e altri sei dipendenti furono condannati a numerosi anni di reclusione, per abuso di ufficio e appropriazione indebita di beni culturali[29].

Se si allarga la prospettiva in termini geografici e tipologici, episodi

[20] Sherwwod 2023.

[21] Si veda per es. l'ironico articolo di Kampmark 2023.

[22] <https://www.britishmuseum.org/our-work/departments/recovery-missing-items> (ultimo accesso 14 dicembre 2025). Dieci delle gemme recuperate furono esposte nell'ambito della mostra, *Rediscovering Gems,* Exhibition, British Museum, 15 February, until 6 June, 2024.

[23] Razzall, Saunders 2023.

[24] The British Museum, Press release, *British Museum sets out plans to digitise fully the collection,* 18 October 2023.

[25] Marusic 2013a.

[26] Marusic 2013b.

[27] Mallonee 2015.

[28] «The New Zealand Herald» 2013.

[29] «Artnet News» 2015. Un ricorso fu inoltrato a The Helsinki Committee for Human Rights of the Republic of Macedonia da Biljana Josifovska, moglie di Pero Josifovski e di Marija Videvska, moglie di Zlatko Vidovski, entrambi condannati, *Monthly report on human rights in the Republic of Macedonia* (March 2015), April 2015, p. 4.

come quello del Derby Museum and Art Gallery (UK)[30], o del Deutsches Museum di Monaco[31], per i quali è stato dimostrato o ritenuto molto probabile il coinvolgimento dello staff, confermano che la sottrazione illecita di beni archeologici da depositi si inserisce in un quadro più ampio in cui il fattore di rischio interno si consolida come causa primaria[32].

Che il fenomeno sia diffuso quanto latente lo dimostrano anche i numerosi casi, rintracciati ad una prima ricognizione, grazie al recupero dei manufatti da parte del Nucleo TPC: una testa del Diadumeno policleteo, del II secolo d.C., proveniente dall'anfiteatro di Venosa, trafugata nel 1956 dai depositi del Museo[33]; il rilievo marmoreo con Ercole e Onfale del II secolo d.C. sottratto dai depositi del Museo Archeologico Nazionale di Napoli nel 1978[34]; una testa bronzea maschile, del V-IV secolo a.C. prelevata dai depositi del Museo Archeologico Nazionale di Paestum nello stesso anno[35]; un ritratto giovanile del II secolo d.C. scomparso dal medesimo contesto nel 1979[36]; una coppia di anse bronzee etrusche del IV secolo a.C., pertinenti a un cratere monumentale, asportate dal deposito del Museo Archeologico di Tuscania nel 1980[37]. Ulteriori vicende riguardano depositi delle Soprintendenze, come i frammenti di affresco, uno con Dioniso sacrificante e l'altro con pavone[38], entrambi da Boscoreale, rubati

[30] Tra il 2 maggio e il 19 giugno 2012, circa mille reperti (monete, medaglie e orologi di John Whitehurst, alcuni in oro e in argento) sono stati rubati da un deposito cittadino; si ipotizza un attacco interno, «BBC News online» 2012; «The Guardian» 2012.

[31] Quattro dipinti della collezione Max Bühler furono rubati tra il 2016 e il 2018 dai depositi del Deutsches Museum da un dipendente che aveva libero accesso. Tre furono sostituiti con copie e venduti all'asta. Il colpevole è stato condannato a settembre 2023, cfr. Amtsgericht München 2023. Per ulteriori dettagli, Wörrle 2024. La tipologia 'anomala' dei dipinti in quel contesto ha contribuito al ritardo nel processo di digitalizzazione in atto. Oggi essi risultano schedati nell'archivio digitale, *Das Deutsche Museum Digital*, on line.

[32] Si configura invece come un crimine di opportunità il furto di più di mille oggetti (cimeli storici, gioielli, avori, ecc.) dal deposito esterno dell'Oakland Museum of California compiuto il 15 ottobre 2025, che ha evidenziato la fragilità dei depositi decentralizzati, Sutton 2025; Anguiano 2025.

[33] Nava *et al.* 2005, p. 218.

[34] Della Volpe 2009, pp. 54-55, n. 14 (M. Lista).

[35] Marchetti 2009, p. 78, n. 31 (S. Di Gregorio).

[36] Marchetti 2009, 140, n. 67 (M.T. Granese).

[37] Della Volpe 2009, pp. 52-53, n. 13 (C. Carlucci).

[38] Marchetti 2009, p. 120, n. 56 (G. Stefani).

nel 1997 dai depositi della Soprintendenza Archeologica di Pompei, e ritrovati il primo a Londra nel 2008[39], il secondo nel 2002, o il ritratto muliebre del II secolo d.C., trafugato dai depositi della Soprintendenza di Enna e recuperato dal Nucleo TPC Sicilia nel 2007[40]. Al di fuori dell'Italia, si ricorda la sparizione di un rilievo votivo in marmo del 500-490 a.C. dai magazzini degli scavi dell'École française d'Athènes a Thasos, all'inizio del 1900, rimpatriato nel 2006[41].

Il furto ai danni del British Museum, anche per la grande risonanza mediatica, ha segnato un punto di svolta nella percezione del rischio museale contemporaneo, individuando nel fallimento del controllo amministrativo una delle vulnerabilità sistemiche dei depositi. La durata prolungata delle sottrazioni ha mostrato il fallimento del monitoraggio interno, che prescinde dalla solidità della sicurezza perimetrale, e ha posto in evidenza che, se associato alla negligenza nella catalogazione delle collezioni, la minaccia più grave può non venire dall'esterno.

Risulta pertanto imprescindibile orientare le strategie di tutela verso un approccio integrato, nel quale la sicurezza fisica e quella documentaria siano concepite come componenti interdipendenti di un unico sistema di protezione. In tale prospettiva, la digitalizzazione svolge un ruolo centrale, poiché consente, da un lato, di ampliare in modo significativo la fruibilità del patrimonio conservato e, dall'altro, di rafforzare le attività di controllo, monitoraggio e prevenzione dei rischi.

[39] «Corriere del Mezzogiorno» 2009. Cfr. Gill 2018, pp. 84-85.

[40] Comunicato stampa. *I Carabinieri del Nucleo Tutela Patrimonio Culturale (Sicilia) presentano il loro consuntivo di fine anno.* Palermo, 23 gennaio 2008.

[41] Apostolidis, Brodie 2007, p. 64, n. 4; il rilievo, trovato a Limenas nel 1911, era entrato in possesso del Getty Museum. Cfr. Gill 2018, pp. 83-86.

Bibliografia

Anderson 2023
N. Anderson, *Gold, gems and glassware stolen from the British Museum 'could already have been melted down, recut or sent abroad,' expert warns*, in «DailyMail», 17 August 2023.
Anguiano 2025
D. Anguiano, *Thieves steal more than 1,000 items from Oakland museum in 'brazen' heist*, in «The Guardian», 30 October 2025.
Apostolidis, Brodie 2007
A. Apostolidis, N. Brodie, *History Lost*, Athens, Hellenic Foundation for Culture, 2007.
Amtsgericht München 2023
Amtsgericht München, Pressemitteilung 31 vom 25.09.2023. *Museumsmitarbeiter lässt entwendete Gemälde versteigern.*
«Artnet News» 2015
Museum Director and Staff Steal 164 Precious Artifacts from Macedonia's National Museum, in «Artnet News», March 23, 2015.
«BBC News online» 2012
Derby Museum theft: Items worth £ 53,000 taken from depot, in «BBC News online», 2 August 2012.
Brodie 2025
N. Brodie, *Beyond the Streetlight: What the Reporting of the British Museum Thefts Reveals About the Antiquities Trade-And What It Doesn't*, in *Researching a Rigged Game. Digital Approaches to Tracing the Illicit Trade in Cultural Objects*, a cura di E. Smith, S. Austin, Springer, open access, 2025, pp. 289-308.
«Corriere del Mezzogiorno»
Trafugato a Pompei, ritrovato a Londra. Il «viaggio» del baccanale di Dioniso, in «Corriere del Mezzogiorno», 13 febbraio 2009.
Della Volpe 2009
L. Della Volpe (a cura di), *L'Arma per l'arte: antologia di meraviglie,* Catalogo della mostra, Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 23 settembre 2009-30 gennaio 2010, Roma 2009.
Fitz Gibbon 2024
K. Fitz Gibbon, *Dirty Details: British Museum Presses Case Against Former Curator Peter Higgs,* in «Cultural Property News», April 30, 2024.
Gill 2018
D.W.J. Gill, *Context Matters: Thefts from Museums and Archaeological Stores*, in «Journal of Art Crime», 2018, pp. 83-86.

Gołyźniak 2023
P. Gołyźniak, *Engraved Gems and Propaganda in the Roman Republic and under Augustus*, in «Archaeopress Roman Archaeology», 65, Oxford 2020.
Kampmark 2023
B. Kampmark, *Looting the Looters: Theft at the British Museum*, in «Counter Punch», August 25, 2023.
L'essenziale 2019
L'essenziale è invisibile agli occhi. Tra cura e ricerca le potenzialità dei depositi museali, Matera, Palazzo Lanfranchi, 15 marzo 2019, ICOM Italia in collaborazione con il Polo Museale della Basilicata.
Mairesse 2024
F. Mairesse (with collaboration of Marine Thébault), *Museum Storage around the World*, Working Group on Collections in Storage, ICOM International, May 2024.
Mairesse 2025
F. Mairesse, *L'attività del Working Group sui depositi di ICOM International e la costituzione del nuovo Comitato*, Webinar *I futuri dei depositi museali,* a cura del GdL Depositi museali e Circolarità, 18 marzo 2025.
Mallonee 2015
L.C. Mallonee, *Staff Stole 162 Artifacts from Museum of Macedonia*, in «Hyperallergic», March 24, 2015.
Marchetti 2009
C. Marchetti, *L'Arma per l'Arte. Archeologia che ritorna*, Catalogo della mostra, Napoli, Palazzo Reale, 8 maggio-30 settembre 2009, Roma 2009.
Marshall 2023
A. Marshall, *British Museum was warned gems were being sold on eBay, emails show*, in «The New York Times», 22 August 2023.
Marusic 2013a
S.J. Marusic, *Gold Treasures Presumed Stolen in Macedonia*, in «BalkanInsight», November 14, 2013.
Marusic 2013b
S.J. Marusic, *Priceless Macedonian Earrings Stolen from Museum*, in «BalkanInsight», December 13, 2013.
Nava *et al.* 2005
M.L. Nava, V. Cracolici, R. Fletcher, *La romanizzazione della Basilicata nord-orientale tra Repubblica e Impero*, in *25° Convegno nazionale sulla Preistoria - Protostoria - Storia della Daunia*, San Severo 3-5 dicembre 2004, Atti a cura di A. Gravina, San Severo 2005, pp. 209-232.

Razzall, Saunders 2023
K. Razzall, E. Saunders, *British Museum bosses first alerted to thefts in 2021*, in «BBC News online» , 22 August 2023.
Razzall *et al.* 2024
K. Razzall, L. Kennelly, D. Graham, *British Museum gems for sale on eBay-how a theft was exposed*, in «BBC News online», 27 May 2024.
Rayner, Alberge 2023
G. Rayner, D. Alberge, *Stolen British Museum items worth up to £50k offered on eBay for as little as £ 40*, in «The Telegraph», 17 August 2023.
Sherwood 2023
H. Sherwood, *British Museum employee sacked over missing items was senior curator*, in «The Guardian», 17 August 2023.
Sutton 2025
B. Sutton, *More than 1,000 objects stolen from Oakland Museum of California in storage facility break-in*, in «The Art Newspaper», 30 October 2025.
«The Guardian» 2012
Thieves steal Derby Museum artefacts worth £53,000, in «The Guardian», 3 August 2012.
«The New Zealand Herald» 2013
Ancient jewelry stolen from top Macedonian museum, in «The New Zealand Herald», 19 November 2013.
Walters 1926
H.B. Walters, *Catalogue of Engraved Gems & Cameos, Greek, Etruscan & Roman in the British Museum*, London 1926.
Wörrle 2024
B. Wörrle, *Eine Geschichte über die Suche nach NS-Raubkunst, falsche Prinzessinnen und einen Gemäldediebstahl aus dem Depot des Deutschen Museum,* 05. Juli 2024.

Marina Piranomonte*

Terme di Caracalla. Storia di una colonna rubata, ritrovata e decontestualizzata

Le Terme di Caracalla sono uno dei più grandi e meglio conservati complessi termali dell'antichità, ma nel corso dei secoli, come e forse più di altri monumenti, hanno subìto le ingiurie del tempo, in particolare la spoliazione sistematica delle magnifiche decorazioni scultoree e architettoniche per le quali erano note tra i contemporanei[1] e tra gli estimatori del Cinquecento[2]. La loro storia[3], dalla inaugurazione nel 216 d.C. allo splendore e all'abbandono, coincidente con il sacco degli acquedotti di Vitige nel 537 d.C., è quella di un continuo depredamento. Innumerevoli sono gli edifici e i Musei che si sono arricchiti delle loro collezioni, già nel XII secolo le Terme furono cava di materiali per la decorazione di chiese e palazzi; tre capitelli con le aquile e i fulmini, simboli di Zeus, provenienti dalla palestra orientale, furono posti in opera, nel duomo di Pisa[4], dopo opportuni riadattamenti. La medesima sorte subirono, nello stesso secolo, gli otto capitelli con Iside, Serapide e Arpocrate provenienti dalle biblioteche delle Terme e riutilizzati nella chiesa di Santa Maria in Trastevere[5]. Sicuramente il "furto" più celebre fu quello delle sculture della collezione Farnese[6] che arricchì i palazzi del cardinale poi Papa Paolo III e per motivi ereditari confluì nelle collezioni dei Borbone a Napoli, costituendo il nucleo fondamentale del Museo Nazionale Archeologico. Nel 1545-1547 grandi statue, oggetti preziosi, bronzi,

* Già Direttrice del complesso monumentale delle Terme di Caracalla, Soprintendenza Archeologica di Roma.

[1] "*Thermas eximias*": Historia Augusta, Caracalla, IX, 1-7.

[2] Poggio Fiorentino nel 1450 scriveva: "Delle terme del figlio di Severo, Antonino, grandissime vestigia restano, più che delle altre, le quali attirano alta ammirazione dei riguardanti che non sanno farsi un'idea a quale uso fosse stata innalzata quella mole così portentosa di fabbricati, e l'apparato di tante colonne e così grandi e di marmi diversi".

[3] Piranomonte 1999, pp. 42-48; Piranomonte 1997, 2010; Piranomonte, 2012; Piranomonte 2018.

[4] Tedeschi grisanti 1990, pp. 161-185.

[5] Kinney 1986, pp. 379-397.

[6] Gasparri 2010.

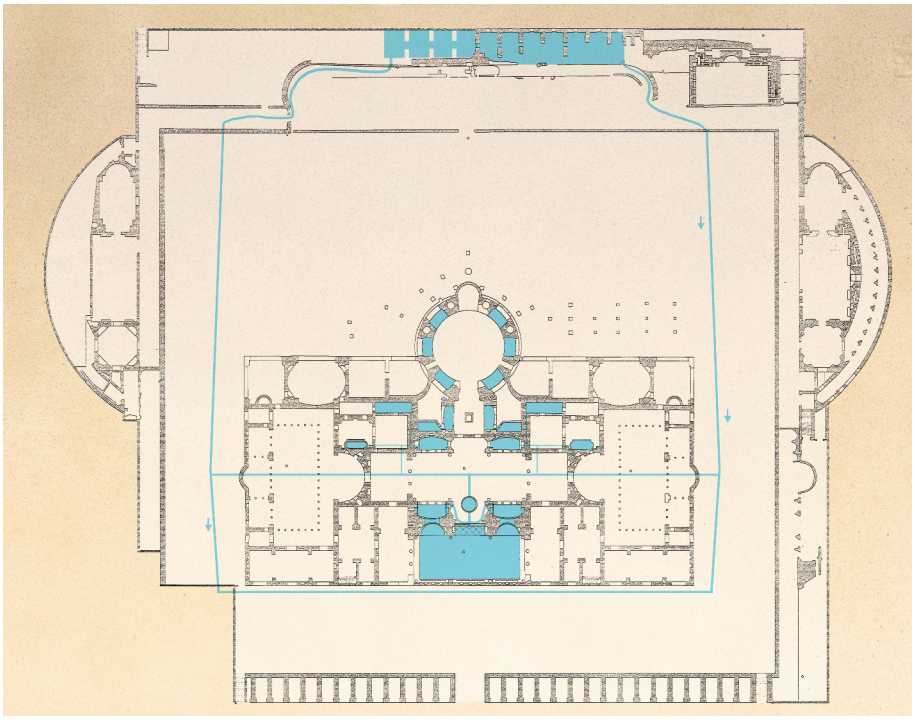


Fig. 1. Terme di Caracalla. Planimetria generale.

gruppi colossali furono rinvenuti all'"*Antoniana*", suscitando forte interesse nei contemporanei. Nel 1563 una colonna di granito alta oltre m 11 proveniente dalla *natatio* , una delle poche colonne integre pervenuteci dal monumento fu donata da papa Pio IV a Cosimo I e, arrivata a Firenze dopo un lungo viaggio fu collocata in piazza Santa Trinita.

Il triste destino di cava di opere d'arte sembra avere segnato l'edificio anche in tempi moderni, questa volta per colpa di un vero e proprio furto. Era il settembre del 1995, durante la notte fu rubata una colonna di porfido posta davanti ad una vasca del *frigidarium.* Quest'ultimo è un ambiente di grande rilevanza architettonica e monumentale, si tratta di un grande salone che rappresentava il vero e proprio centro dell'edificio, compreso tra *natatio* e *caldarium* e che costituiva con quest'ultimo la parte più notevole del complesso termale. Il *frigidarium* era una vasta aula, di 58 x 24 metri, coperta da tre grandi crociere che poggiavano su otto colossali colonne di granito grigio egiziano addossate alle pareti, che in realtà ne sostenevano la spinta e contemporaneamente collegavano l'ambiente a quelli vicini, mentre sul lato



Fig. 2. Terme di Caracalla. Foto della *natatio* (foto Borzomati per SS-ABAP-Roma).

nord il prospetto si presentava scandito da tre arconi che incorniciavano la bellissima parete a nicchie della *natatio.* Tutti i pilastri erano collegati tra loro da due ordini di arcate, delle quali il superiore aveva grandi finestre. I lati lunghi erano occupati alle estremità da quattro nicchioni in cui si trovavano le vasche per l'acqua fredda, aperte verso l'interno del grande salone con due colonne di porfido e sovrastate da grandi arcate.

La grande sala aveva una pavimentazione in *opus sectile* marmoreo, a lastroni di marmo con dischi di granito e porfido entro quadrati, mentre le pareti erano ricoperte da una zoccolatura marmorea policroma, della quale ora resta solo la preparazione. Probabilmente nelle nicchie alle pareti, dove erano collocate le statue, c'era un rivestimento di mosaici di pasta vitrea che creavano un effetto iridescente con l'acqua. Il *frigidarium* aveva la funzione principale di raccolta e di smistamento dei frequentatori delle Terme da una sala all'altra dell'edificio, in quanto la sua posizione centrale lo rendeva il fulcro dei percorsi dei bagnanti, ma aveva anche la funzione di piscina fredda coperta, per la presenza delle quattro grandi vasche, due delle quali comunicanti con il *tepidarium* sul lato sud, e le altre due invece colle-



Fig. 3. Terme di Caracalla. La vasca era decorata da due colonne di porfido.

gate, probabilmente con un gioco di cascata, con la *natatio* sul lato nord. Su quest'ultimo, al centro tra le due grandi vasche in muratura, è riconoscibile l'alloggiamento di una grande vasca fontana circolare, ora conservata al Museo Archeologico di Napoli.

La monumentale aula di tipo basilicale del *frigidarium* ha ispirato l'architettura di molti altri importanti edifici pubblici successivi, quali le Terme di Diocleziano e la Basilica di Massenzio, ma la sua influenza non si fermò agli edifici imperiali; infatti, gli architetti che costruirono nell'Ottocento le stazioni ferroviarie di Chicago e la Pennsylvania Station di New York copiarono esattamente la sua architettura. Dal *frigidarium* provengono sicuramente i due celebri Ercoli Farnese di Napoli e Caserta, il Commodo Gladiatore, il Gladiatore Farnese, tra gli innumerevoli altri, e le celebri fontane di granito di Piazza Farnese[7]. Negli anni 1866-1869 nel corpo centrale dell'edificio furono rinvenuti i celebri capitelli figurati, colonne di porfido e un torso di Eracle.

[7] Piranomonte 2018, pp. 30-36; MANN, inv. 5999-6000-6001.



Fig. 4. Foro Romano. Ingresso di Santa Maria Nova. La colonna di porfido rubata alle Terme di Caracalla in primo piano i tagli realizzati per riutilizzarla come pavimento (foto S. Murrone per Parco Colosseo).

Ma torniamo al furto della colonna, che fu realizzato con un tir e un camion visto l'enorme peso dell'oggetto. La colonna, alta m 2,50, con diametro di cm 70 era evidentemente stata individuata in un sopralluogo e si era deciso poi di rubarla entrando nel monumento di notte, forzando i cancelli all'ingresso e introducendosi con un camion. Il furto, segnalato da una ronda della Polizia Municipale che vide un cancello delle Terme forzato e aperto, fu poi da me denunciato ai Carabinieri di zona e a quelli del Nucleo Tutela del Patrimonio Culturale. Per alcuni mesi non se ne seppe più nulla, quando poi, subito prima del Natale dello stesso 1995, la Soprintendenza fu informata dalla Guardia di Finanza del recupero della colonna e della necessità di restituirla alla Soprintendenza la notte prima di Natale. Era infatti il 23 dicembre e la Guardia di Finanza procedette alla restituzione, alla presenza della dottoressa Irene Iacopi, allora responsabile di tutti i siti archeologici. La decisione fu però quella di riportare "temporaneamente" la colonna al Foro Romano e non a Caracalla per motivi di sicurezza e presenza di guardiania notturna, in attesa di sistemare gli allarmi e nuove cancellate anche alle Terme di Caracalla.

In realtà la colonna di porfido, bellissima e con le tracce dei tagli che la

dovevano trasformare in un pavimento di qualche villa chissà dove, è stata posizionata allora all'ingresso degli Uffici del Foro Romano a Piazza S. Maria Nova e lì è rimasta per 30 anni, in attesa di essere riportata alla sua sede originaria e cioè il *frigidarium* delle Terme di Caracalla. Questo ritorno purtroppo non è ancora avvenuto e, prima che la memoria storica di questo episodio scompaia del tutto, è opportuno che questo piccolo episodio di cronaca, ormai storicizzato, venga reso noto, anche per evitare false attribuzioni. Ad esempio la colonna, attualmente decontestualizzata, potrebbe sembrare far parte del Tempio di Venere e Roma e da questo potrebbero nascere malintesi e false ricostruzioni. Studiando da anni le Terme di Caracalla mi sono resa conto che la memoria e il contesto sono importanti, la provenienza, se si conosce, dovrebbe essere sicura per non ingenerare confusioni, o, appunto, falsi storici. Quindi l'occasione di questa pubblicazione permette di inserire un tassello della memoria nella complessa storia di un monumento bellissimo e derubato da antichi e moderni.

Bibliografia

Blouet 1828
A. Blouet, *Restauration des Thermes d'Antonin Caracalla a Rome*, Paris 1828.
Brodner 1951
E. Brodner, *Untersuchungen an den Caracallathermen*, 1951.
Delaine 1997
J. Delaine, *The Baths of Caracalla*, in «JRA» suppl. 25, 1997.
Gasparri 2010
C. Gasparri (a cura di), *La collezione Farnese*, III, Milano 2010.
Ghislanzoni 1912
E. Ghislanzoni, *Scavi nelle Terme Antoniniane*, in «Notizie Scavi» 9, 1912, pp. 305-325.
Hwinz 1983
W. Hwinz, *Römische Thermen. Badewesen und Badeluxus in Römische Reich*, 1983.
Iacopi 1977
I. Iacopi, *L'arco di Costantino e le Terme di Caracalla*, Roma 1977.
Iwanoff 1898
S.A. Iwanoff, *Architektonische Studien, III: aus den Thermen des Caracalla*, Berlin 1898.
Jenewein 2008
G. Jenewein, *Die Architekturdecoration der Caracallathermen*, Wien 2008.
Kinney 1986
D. Kinney, *Spolia from the Baths of Caracalla in S. Maria in Trastevere*, in «Art Bulletin», 68, 1986, pp. 379-397.
Krencker, Krüger 1929
D. Krencker, E. Krüger, *Die Trierer Kaiserthermen*, 1929, pp. 269-279.
Lugli 1975
G. Lugli, *Le Terme di Caracalla*, Firenze 1975.
Nielsen 1990
I. Nielsen, *Thermae et balnea. The Architecture and Cultural history of Roman public Baths, Aarhus* 1990, pp. 3-57.
Pavolini 1999
C. Pavolini, *I resti romani sotto la Chiesa dei SS. Nereo e Achilleo a Roma. Una rilettura archeologica*, in «MEFRA» 111, 1999, pp. 405-448.
Piranomonte, Capodiferro 1994
M. Piranomonte, A. Capodiferro, *Terme di Caracalla, Lo Scavo della biblioteca Sudovest,* in *La ciudad en el mundo romano*. Actas XIV Congreso Internacional de Arqueología Clásica (Tarragona 1993) II. Tarragona 1994, pp. 333-335.

Piranomonte 1996
M. Piranomonte, s.v. *Mithreum, Thermae Antoninianae*, in «LTUR» III, Roma 1996, pp. 267-268.
Piranomonte 1997, 2010
M. Piranomonte, *Guida delle Terme di Caracalla*, Milano 1997, 2010.
Piranomonte 1999
M. Piranomonte, s.v. *Thermae Antoninianae*, in «LTUR» V, Roma 1999, pp. 42-48.
Piranomonte in stampa
M. Piranomonte, *Lo scavo del fronte delle tabernae*, in Atti del Convegno "*Le Terme di Caracalla"* (Istituto Storico Austriaco), Roma 2007, in corso di stampa.
Piranomonte 2012
M. Piranomonte, *Le Terme di Caracalla*, Milano 2012.
Piranomonte 2018
M. Piranomonte, *Le Terme di Caracalla, il capolavoro dei Severi*, Milano 2018.
Ripostelli 1916
G. Ripostelli, *Terme di Caracalla*, Roma 1916.
Secchi 1843
G. Secchi, *Il mosaico antoniniano rappresentante la scuola degli atleti*, Roma 1843.
Tedeschi grisanti 1990
G. Tedeschi grisanti, *Dalle Terme di Caracalla. Capitelli reimpiegati nel duomo di Pisa*, in «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classe di scienze morali storiche e filologiche», serie 9, 1, 1990, pp. 161-185.

Matteo Braconi*

La vulnerabilità dei reperti mobili nelle catacombe d'Italia. Una storia (recente) di prevenzione e contrasto alle attività criminali

È noto il ruolo rivestito dai monumenti catacombali nell'ambito dei processi di formazione di una specifica scienza destinata allo studio delle antichità cristiane, a partire dalla fortuita scoperta, avvenuta il 31 maggio 1578, di un cimitero anonimo posto nei pressi della via Salaria[1]. L'interesse suscitato da questo rinvenimento, amplificato dallo stato di conservazione dei suoi ambienti e dei suoi apparati decorativi, pose nuova luce sui cimiteri sotterranei tardoantichi di Roma, comportando, da una parte, l'avvio di ricerche meritorie, come quelle di Antonio Bosio[2] (Fig. 1), ma favorendo, dall'altra, indagini declinate con fini prettamente apologetici, nel tentativo di rafforzare la posizione della Chiesa romana nel pieno del dibattito tra cattolici e protestanti[3]. Nei due secoli successivi, i monumenti ipogei divennero, nel migliore dei casi, oggetto di perlustrazioni di tipo antiquario, metodologicamente lontane dall'approccio scientifico inaugurato dall'archeologo maltese e per lo più orientate alla valutazione degli aspetti qualitativi della suppellettile, delle pitture parietali e dei materiali scultorei[4]. Ma ancora più deleteria fu l'azione dei cosiddetti "corpisantari" che, sulla base di un decreto pontificio del 1668 e sotto la guida dei Custodi delle SS. Reliquie e dei Cimiteri, depredarono le catacombe alla ricerca di presunte reliquie e di spoglie martiriali, violando contesti archeologici ancora intatti[5], secondo dinamiche e modalità che raramente hanno restituito una documentazione corrispondente[6].

* Dipartimento di Studi Umanistici, Università Roma Tre.

[1] Fiocchi Nicolai 1991, pp. 3-4; Bisconti 2011, pp. 1-32; Ghilardi 2020, pp. 23-30; Fiocchi Nicolai 2025, p. 11.

[2] Bosio 1632. Sulla figura dell'archeologo maltese: Fiocchi Nicolai 2000; Heid, Grande 2012; Cecalupo 2020.

[3] Deichmann 1993, pp. 29-31; Ghilardi 2014; Fiocchi Nicolai 2025, p. 11.

[4] Cantino Wataghin 2024, pp. 5-9.

[5] Ghilardi 2019, pp. 307-342; Ghilardi 2020. Ma vd. ancora Fiocchi Nicolai 2025, p. 11, con ulteriore bibliografia.

[6] In particolare, data la scarsità di resoconti scritti, diventa fondamentale: Boldetti 1720.



Fig. 1. Contenitori in vetro e terracotta da contesti catacombali riprodotti nella *Roma Sotterranea* di A. Bosio (da Bosio 1632).

Solo verso la metà dell'Ottocento, le conseguenze disastrose di queste violente azioni predatorie vennero portate all'attenzione delle più alte cariche della gerarchia ecclesiastica da parte di Giuseppe Marchi, professore al Collegio Romano e direttore del Museo Kircheriano[7]. I toni e i contenuti delle rimostranze esposte dal padre gesuita ebbero un impatto tale da indurre papa Gregorio XVI a nominarlo diretto supervisore delle attività dei

[7] Heid 2012a; Piussi 2012.

cavatori pontifici, conferendogli la carica di Conservatore dei Sacri Cimiteri[8]. I tempi erano ormai maturi affinché le ricerche presso le catacombe si svolgessero secondo i criteri di una solida disciplina archeologica e l'impulso decisivo giunse dagli studi di Giovanni Battista de Rossi, allievo di Marchi e vero capostipite della moderna archeologia cristiana[9]. Con il contemporaneo rinvenimento delle prime porzioni del cimitero di San Callisto sulla via Appia Antica, nel 1852 venne costituita da Pio IX la Commissione di Archeologia Sacra, dichiarata Pontificia nel 1925 da Pio XI[10]. Lo scopo della neonata istituzione era quello di garantire la tutela e la sorveglianza dei cimiteri cristiani, favorirne lo scavo sistematico, assicurando la scientificità delle operazioni e delle pratiche adottate, e soprattutto, per ciò che più interessa i temi di questo contributo, offrire il suo impegno alla «conservazione e custodia di quanto dagli scavi si venisse ritrovando o fosse riportato alla luce»[11].

Non solo i monumenti, dunque, ma anche i prodotti della cultura materiale venivano considerati a pieno titolo beni da proteggere e salvaguardare. Con queste premesse devono essere interpretati i progetti di studio e di documentazione inaugurati tra la seconda metà dell'Ottocento e la prima del Novecento da Joseph Wilpert[12], per la pittura catacombale[13] e per la plastica funeraria[14], e dal de Rossi, per le iscrizioni cristiane[15]. Queste precoci operazioni dal carattere catalogico, che non mancavano di considerare le unità monumentali in stretta relazione al luogo e al loro stato di conservazione, furono fonte di ispirazione per la redazione dei più tardi *repertoria* destinati al censimento sistematico dei materiali archeologici catacombali, con specifico riguardo alle epigrafi[16], ai sarcofagi[17] e agli affreschi[18]. Paral-

[8] Giuliani 2002, scheda n. 2.

[9] Sulla figura e l'attività dell'archeologo romano, tra i più recenti cfr.: Fiocchi Nicolai 1998; Heid 2012b; Giuliani *et al.* 2022; Spera 2024 e Fiocchi Nicolai 2025, pp. 11-12, con ulteriore bibliografia.

[10] Ferrua 1968; Marchisano 2002, scheda n. 1; Giuliani 2002, scheda n. 2.

[11] Oltre a quanto indicato *supra* alla nota 10, vedi anche Ghilardi 2003, pp. 106-108.

[12] Heid 2009; Heid 2012c.

[13] Wilpert 1903.

[14] Wilpert 1929-1936.

[15] de Rossi 1861-1888.

[16] ICVR. Ma naturalmente anche ICI per quanto attiene ai reperti epigrafici provenienti dalle catacombe d'Italia.

[17] Deichmann *et al.* 1967; Dresken-Weiland 1998.

lelamente, la Pontificia Commissione di Archeologia Sacra cominciava a strutturarsi prevedendo organi di vigilanza più specifici che garantissero un maggiore controllo dei reperti conservati presso i cimiteri ipogei, continuamente esposti a furti e sottrazioni clandestine, secondo quanto testimoniato dalle fonti di archivio[19]. I responsabili dell'Istituzione di via Napoleone III, a fronte del grande numero dei monumenti da tutelare - distribuiti su buona parte del territorio nazionale - e consci delle difficoltà nell'applicazione di un monitoraggio efficace e costante, dovute proprio al carattere ipogeo di tali complessi e, in alcuni casi, al loro isolamento e alla loro estensione chilometrica, compresero l'importanza di sistematizzare il materiale documentario esistente a partire dalla costituzione di un Archivio Fotografico, costituito dagli scatti eseguiti durante gli scavi e affidato alla gestione delle suore Benedettine della catacomba di Priscilla[20].

Alla prima sistematizzazione di 6.000 positivi, curata e pubblicata da monsignor Giulio Belvederi nel 1932[21], fece seguito, a partire dal 1973, la riorganizzazione del materiale fotografico per iniziativa di padre Umberto Maria Fasola[22], secondo criteri che tenessero conto della distribuzione topografica dei contesti, potenziata da una capillare azione di inventariazione e di schedatura dei reperti mobili conservati presso i cimiteri paleocristiani di Roma[23]. In anni recenti, il processo di catalogazione è stato tradotto in formato digitale, riversando le schede cartacee già esistenti in un sistema informatico che consente con facilità la compilazione di nuove schede, la consultazione del materiale censito mediante la ricerca per parole chiave e la verifica del luogo di conservazione dei singoli reperti, ora riscontrabile con un elevato grado di precisione, grazie all'inclusione di un sistema GIS che fornisce al compilatore la possibilità di posizionare il materiale all'interno di planimetrie georeferenziate.

Su queste basi, gli operatori della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra hanno fondato i loro meccanismi di tutela e di monitoraggio dei monumenti e dei materiali in essi custoditi, dimostrando un'attenzione co-

[18] Deckers *et al.* 1987; Deckers *et al.* 1991; Nestori 1993; Deckers *et al.* 1994.

[19] Per alcuni casi di studio, cfr.: Bisconti 2019; Braconi 2019; Cascianelli 2019; Ferri 2019; Diotallevi 2024.

[20] Sulla storia dell'Archivio Fotografico della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra: Mazzei 2002, scheda n. 17 e Pergola 2015.

[21] Belvederi 1932.

[22] Fasola 1973.

[23] Fasola 1982.

stante nel tentativo di formulare strategie difensive idonee alla salvaguardia di contesti di fatto difficili da proteggere, proprio in virtù del loro peculiare sviluppo ipogeo. La creazione di un archivio sistematico non rispondeva solo a finalità scientifiche, ma rappresentava fin dalle origini un efficace strumento di controllo dei reperti, impedendone la dispersione o la manomissione[24].

Del resto, l'attenzione riservata alla questione del contrasto alle attività illecite perpetrate nei complessi catacombali ha radici profonde e trova ampie testimonianze nei verbali delle adunanze dei responsabili dell'Istituzione di via Napoleone III, dove si documentano diversi tentativi di attuazione di misure per il contrasto ai reati contro il suo patrimonio, che proprio tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento, sembrano trovare un significativo incremento. L'adozione di porte blindate, la collaborazione con istituti di vigilanza, il vaglio delle potenzialità di sistemi di allarme, l'assegnazione di sorveglianze notturne agli operai in organico alla Commissione e, ancora, l'affidamento dei cimiteri alla gestione di organi ecclesiastici hanno permesso di arginare, ma non di reprimere del tutto, le imprese criminali[25], al punto che nel 2001 Raffaella Giuliani, nel ruolo di Ispettrice delle Catacombe Romane, venne incaricata di tracciare un quadro di vulnerabilità dei monumenti sottoposti alla tutela dell'Istituzione pontificia, valutandone i fattori di rischio in base alla localizzazione, alle modalità di fruizione e alla presenza *in situ* di un presidio di custodia[26].

Un bilancio relativo agli episodi di furto verificatesi all'interno dei contesti catacombali a partire dal 1925 è stato recentemente redatto da Nicoletta Diotallevi, sulla base della documentazione conservata presso l'Archivio Storico e l'Archivio Protocollo della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra. L'analisi dei dati ha evidenziato come, nonostante il numero relativamente cospicuo di sottrazioni illecite di materiale archeologico, verificatesi secondo modalità estremamente diversificate, tali da rendere impossibile la profilazione di una specifica prassi nella conduzione delle azioni illegali, sia altrettanto significativa la quantità di casi in cui i reperti sono stati recuperati[27]. Ciò è stato possibile grazie alla collaborazione con le forze dell'ordine e, in particolare, con il Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale, che si è rivelato in più occasioni autore di azioni di tu-

[24] Bisconti 2015.

[25] Braconi 2019.

[26] Archivio Protocollo della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra [d'ora in avanti APPCAS], X/92 b, n. 40. Su questo documento, vd. anche Diotallevi 2024, p. 3, nt. 17.

[27] Diotallevi 2024.

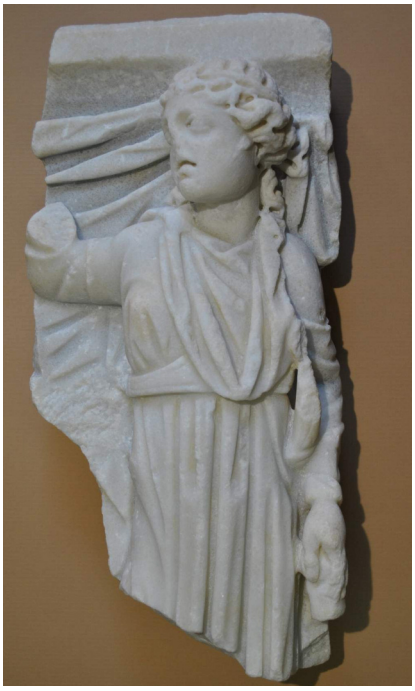


Fig. 2. Roma. Museo della Torretta. Frammento di sarcofago con la rappresentazione della musa Talia (© Archivio PCAS).

tela, anche dal carattere internazionale, consentendo la riacquisizione di manufatti di straordinaria rilevanza archeologica, come il sarcofago di bambino con scene bibliche della catacomba di San Callisto e l'arca a vasca con ciclo venatorio dal cimitero dei Martiri Greci[28].

Ad anni più recenti, risale la restituzione di un lotto eterogeneo di materiali marmorei trafugati, in momenti diversi, dalle catacombe di Domitilla e di San Callisto e ricondotti ai responsabili della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra grazie ad una verifica incrociata tra le pregresse denunce di furto, l'archivio informatico e le fonti bibliografiche[29]. Tra i reperti riconsegnati nel dicembre 2021, spiccano per interesse un frammento di sarcofago con la rappresentazione della musa Talia (Fig. 2), rubato dal sopratterra del cimitero della via Appia Antica nel 1976[30], e l'accorato epitaffio

[28] Braconi 2019.

[29] APPCAS, I/V E, nn. 8-9; JCHC, 2 dicembre 2021; Giuliani 2021.

[30] Wegner 1966.

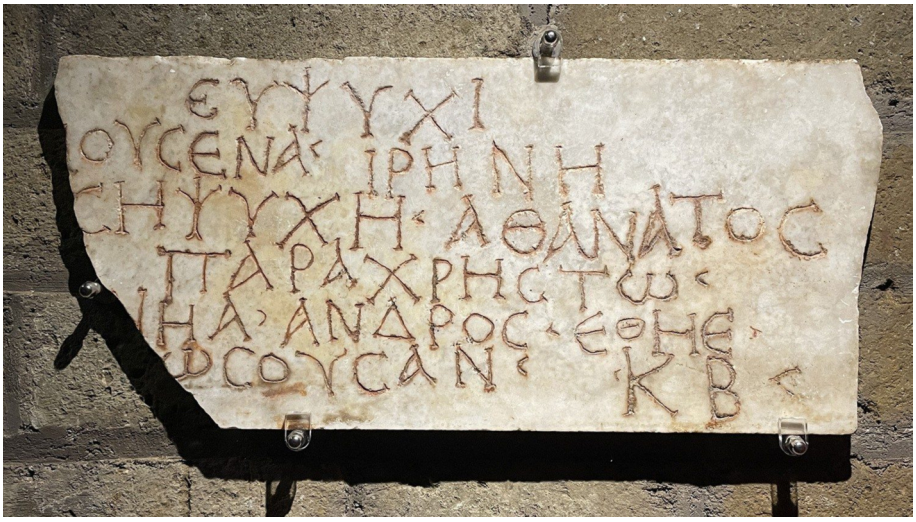


Fig. 3. Grottaferrata. Catacomba *ad Decimum*. Epitaffio della defunta Mousena Irene (© Archivio PCAS).

destinato all'*infans Marcianus*, la cui sottrazione dalla catacomba di Domitilla non era nota prima del suo rinvenimento[31]. Con le medesime modalità è stata riconosciuta la pertinenza di una seconda lastra iscritta, dedicata dal marito a Mousena Irene, la cui anima è immortale presso Cristo[32], alla raccolta epigrafica della catacomba di *ad Decimum* presso Grottaferrata, illegalmente sottratta nel 1989 e rintracciata nel 2024 nella collezione del Museum Catharijneconvent di Utrecht, dove era confluita in seguito alla donazione di un privato[33] (Fig. 3).

La conoscenza acquisita negli anni ha permesso ai responsabili della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra di affinare le tecniche di contrasto alle attività criminali, anche attraverso una migliore consapevolezza quantitativa dei beni mobili e immobili da preservare. Allo stesso modo, la maturata volontà di operare in modo sinergico con le azioni di tutela delle forze dell'ordine ha reso possibile il recupero di numerosi reperti trafugati, restituendo al patrimonio catacombale elementi di significativo valore storico e archeologico, dimostrando come la combinazione di documentazione accurata, strumenti digitali avanzati e sorveglianza mirata costituisca un

[31] ICVR III, 7697.

[32] ICVR VI, 15755.

[33] APPCAS, I/V E, n. 10; Morciano 2024.

modello efficace di protezione per un contesto fragile e complesso come quello dei cimiteri sotterranei paleocristiani, attraverso una strategia integrata che coniuga ricerca scientifica e collaborazione interistituzionale.

Bibliografia

Bisconti 2011
F. Bisconti, *Le pitture delle catacombe romane. Restauri e interpretazioni*, Todi 2011.
Bisconti 2015
F. Bisconti, *Un catalogo dal nulla. Alle origini del censimento dei materiali archeologici delle catacombe romane*, in *1860-1970. Il restauro archeologico in Italia. Fonti storiche e pratiche disciplinari*, Atti della Giornata di Studio (Roma 21 marzo 2013), Roma 2015, pp. 215-225.
Bisconti 2019
F. Bisconti, *Fatti e misfatti nelle catacombe romane. Violazioni, asportazioni e restituzioni nel tempo*, in *Forme della Tutela*, Atti dell'Incontro di Studio (Roma 8-9 giugno 2018), a cura di G. Calcani, Roma 2019, pp. 189-204.
Belvederi 1932
G. Belvederi, *Elenco delle fotografie di antichità cristiana eseguite per cura dei due pontifici istituti*, Roma 1932.
Boldetti 1720
M.A. Boldetti, *Osservazioni sopra i cimiteri de' Santi Martiri e antichi cristiani di Roma*, Roma 1720.
Bosio 1632
A. Bosio, *Roma Sotterranea*, Roma 1632.
Braconi 2019
M. Braconi, *"I Sarcofagi Ritrovati" del Museo della Torretta: quattro storie di furti e di recuperi dalle catacombe romane*, in *Forme della Tutela*, Atti dell'Incontro di Studio (Roma 8-9 giugno 2018), a cura di G. Calcani, Roma 2019, pp. 305-325.
Cantino Wataghin 2024
G. Cantino Wataghin, *La lunga storia della disciplina*, in *Archeologia cristiana in Italia. Ricerche, metodi e prospettive (1993-2022)*, Atti del XII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Roma 20-23 settembre 2022), Quingentole 2024, pp. 5-13.
Cascianelli 2019
D. Cascianelli, *Il sarcofago "a porte di città" del Protettorato di San Giuseppe*, in *Forme della Tutela*, Atti dell'Incontro di Studio (Roma 8-9 giugno 2018), a cura di G. Calcani, Roma 2019, pp. 327-343.
Cecalupo 2020
C. Cecalupo, *Antonio Bosio, la Roma Sotterranea e i primi collezionisti di antichità cristiane*, Città del Vaticano 2020.

de Rossi 1861-1888
G.B. de Rossi, *Inscriptiones Christianae Urbis Romae septimo saeculo antiquiores*, voll. I-II, Romae 1861-1888.
Deckers *et al.* 1991
J.G. Deckers, G. Mietke, A. Weiland, *Die Katakombe "Anonima di via Anapo". Repertorium der Malereien*, Città del Vaticano 1991.
Deckers *et al.* 1994
J.G. Deckers, G. Mietke, A. Weiland, *Die Katakombe "Commodilla". Repertorium der Malereien*, Città del Vaticano 1994.
Deckers *et al.* 1987
J.G. Deckers, H.R. Seeliger, G. Mietke, *Die Katakombe "Santi Marcellino e Pietro". Repertorium der Malereien*, Città del Vaticano 1987.
Deichmann 1993
F.W. Deichmann, *Archeologia Cristiana*, Roma 1993.
Deichmann *et al.* 1967
F.W. Deichmann, G. Bovini, H. Brandenburg, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. 1. Rom und Ostia*, Wiesbaden 1967.
Diotallevi 2024
N. Diotallevi, *Il patrimonio trafugato: storie dei furti nelle catacombe romane*, in *Esperti nelle attività di tutela del patrimonio culturale; Strumenti scientifici di supporto alla conoscenza e alla tutela del patrimonio culturale*, Atti del ciclo di studi (Roma a.a. 2019/2020-2020/2021), a cura di G. Calcani, Roma 2024, pp. 81-93.
Dresken-Weiland 1998
J. Dresken-Weiland, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*. 2. *Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt*, Mainz am Rhein 1998.
Fasola 1973
U.M. Fasola, *Catalogo delle fotografie di antichità cristiana*, Città del Vaticano 1973.
Fasola 1982
U.M. Fasola, *Il catalogo dei reperti archeologici delle catacombe romane*, in «Rivista di Archeologia Cristiana», 58, 1982, pp. 221-226.
Ferri 2019
G. Ferri, *Il cosiddetto "sarcofago di Balbino" nel complesso di Pretestato. Un "furto" prima della scoperta*, in *Forme della Tutela*, Atti dell'Incontro di Studio (Roma 8-9 giugno 2018), a cura di G. Calcani, Roma 2019, pp. 345-372.
Ferrua 1968
A. Ferrua, *I primordi della Commissione di Archeologia Sacra 1851-1852*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», 91, 1968, pp. 251-278.

Fiocchi Nicolai 1991
V. Fiocchi Nicolai, *Storia e topografia della catacomba anonima di via Anapo*, in *Die Katakombe "Anonima di via Anapo". Repertorium der Malerien*, a cura di J.G. Deckers, G. Mietke, A. Weiland, Città del Vaticano 1991, pp. 3-23.
Fiocchi Nicolai 1998
V. Fiocchi Nicolai, *G. B. de Rossi e le catacombe romane (1894-1994)*, in *XIII Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae*, Atti del Convegno (Split-Poreč 25 settembre-1 ottobre 1994), Città del Vaticano-Split 1998, pp. 205-222.
Fiocchi Nicolai 2000
V. Fiocchi Nicolai, *San Filippo Neri, le catacombe di S. Sebastiano e le origini dell'archeologia cristiana*, in *San Filippo Neri nella realtà romane del XVI secolo*, Atti del Convegno di Studio in occasione del IV centenario della morte di S. Filippo Neri, 1595-1995 (Roma 11-13 maggio 1995), Roma 2000, pp. 105-130.
Fiocchi Nicolai 2025
V. Fiocchi Nicolai, *Origine e sviluppo delle catacombe romane*, in *Le catacombe cristiane di Roma. Storia, immagini, epigrafia*, a cura di V. Fiocchi Nicolai, F. Bisconti, D. Mazzoleni, Regensburg 2025, pp. 9-89.
Ghilardi 2003
M. Ghilardi, *Subterranea Civitas. Quattro studi sulle catacombe romane dal medioevo all'età moderna*, Roma 2003.
Ghilardi 2014
M. Ghilardi, *Sub terris Roma sacra latet. Le catacombe di Roma "arsenali" della fede tra promozione e apologia della cattolicità (1578-1720)*, in *Ad ultimos usque terrarum terminos in fide propaganda. Roma fra promozione e difesa della fede in età moderna*, a cura di M. Ghilardi *et alii*, Viterbo 2014, pp. 157-187.
Ghilardi 2019
M. Ghilardi, *Il Custode delle Reliquie e dei Cimiteri*, in «Studi Romani», 63, 2019, pp. 307-342.
Ghilardi 2020
M. Ghilardi, *Saeculum Sanctorum. Catacombe, reliquie e devozione nella Roma del Seicento*, Città di Castello 2020.
Giuliani 2002
R. Giuliani, *L'istituzione della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra,* in *Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, 1852-2002. Centocinquanta anni di tutela delle catacombe cristiane d'Italia*, Città del Vaticano 2002, scheda n. 2.
Giuliani 2021
R. Giuliani, *I reperti delle catacombe recuperati dai Carabinieri*, in «Il Giornale dell'Arte», 14 dicembre 2021 <https://www.ilgiornaledellarte.com/

Articolo/I-reperti-delle-catacombe-recuperati-dai-Carabinieri> (ultimo accesso 29.11.2025).

Giuliani *et al.* 2022

R. Giuliani, B. Mazzei, D. Mazzoleni, C. Salvetti (a cura di), *Il secolo di Giovanni Battista de Rossi (1822-1894). La cultura archeologica dall'Italia all'Europa*, Atti del Convegno per il bicentenario della nascita (Città del Vaticano-Roma 23-24 febbraio 2022), Città del Vaticano 2022.

Heid 2009

S. Heid (a cura di), *Giuseppe Wilpert archeologo cristiano*, Atti del Convegno (Roma 16-19 maggio 2007), Città del Vaticano 2009.

Heid 2012a

S. Heid, s.v. *Giuseppe Marchi S.J. Epigraphiker, Katakombenforscher, Museumskustos*, in *Personenlexikon zur Christlichen Archäologie. Forscher und Persönlichkeiten vom 16. bis zum 21. Jahrhundert*, a cura di S. Heid, M. Dennert, vol. II, Regensburg 2012, pp. 863-865.

Heid 2012b

S. Heid, s.v. *Giovanni Battista de Rossi. Christlicher Archäologe, Epigraphiker, Skriptor*, in *Personenlexikon zur Christlichen Archäologie. Forscher und Persönlichkeiten vom 16. bis zum 21. Jahrhundert*, a cura di S. Heid, M. Dennert, vol. I, Regensburg 2012, pp. 400-405.

Heid 2012c

S. Heid, s.v. *Joseph/Giuseppe Wilpert. Christlicher Archäologe, Katakombenforscher*, in *Personenlexikon zur Christlichen Archäologie. Forscher und Persönlichkeiten vom 16. bis zum 21. Jahrhundert*, a cura di S. Heid, M. Dennert, vol. II, Regensburg 2012, pp. 1323-1325.

Heid, Grande 2012

S. Heid, G. Grande, s.v. *Antonio Bosio/Antonius Bosius. Katakombenforscher*, in *Personenlexikon zur Christlichen Archäologie. Forscher und Persönlichkeiten vom 16. bis zum 21. Jahrhundert*, a cura di S. Heid, M. Dennert, Regensburg 2012, vol. I, pp. 215-219.

ICI

Inscriptiones Christianae Italiae septimo saeculo antiquiores, voll. I-XVIII, Bari 1985-2025.

ICVR

Inscriptiones Christianae Urbis Romae septimo saeculo antiquiores, nova series, a cura di A. Silvagni, A. Ferrua, S.I., D. Mazzoleni, C. Carletti, voll. I-X, Romae-in civitate Vaticana 1922-1992.

JCHC, 2 dicembre 2021

«The Journal of Cultural Heritage Crime», *Recuperati reperti provenienti da contesti catacombali*, 2 dicembre 2021 <https://www.journalchc.com/2021/

12/02/recuperati-reperti-provenienti-da-contesti-catacombali/> (ultimo accesso 29.11.2025).

Marchisano 2002

F. Marchisano, *La Pontificia Commissione di Archeologia Sacra,* in *Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, 1852-2002. Centocinquanta anni di tutela delle catacombe cristiane d'Italia*, Città del Vaticano 2002, scheda n. 1.

Mazzei 2002

B. Mazzei, *L'Archivio Fotografico della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra,* in *Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, 1852-2002. Centocinquanta anni di tutela delle catacombe cristiane d'Italia*, Città del Vaticano 2002, scheda n. 17.

Morciano 2024

M.M. Morciano, *Tornata in Italia un'antica iscrizione cristiana*, «Vatican News», 16 ottobre 2024 <https://www.vaticannews.va/it/vaticano/news/2024-10/un-antica-iscrizione-cristiana-torna-in-italia.html> (ultimo accesso 29.11.2025).

Nestori 1993

A. Nestori, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, Città del Vaticano 1993.

Pergola 2015

A. Pergola, *Il contributo dell'Archivio fotografico della PCAS per la storia del restauro dei materiali delle catacombe romane*, in *1860-1970. Il restauro archeologico in Italia. Fonti storiche e pratiche disciplinari*, Atti della Giornata di Studio (Roma 21 marzo 2013), Roma 2015, pp. 305-319.

Piussi 2012

S. Piussi (a cura di), *Giuseppe Marchi (1795-1860). Archeologo pioniere per il riscatto delle catacombe dalla Carnia a Roma*, Trieste 2012.

Spera 2024

L. Spera, *Le lettere di Rodolfo Lanciani a Giovanni Battista de Rossi nei Codd. Vat. Lat. 14245-14295 della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Roma-Bristol (USA) 2024.

Wegner 1966

M. Wegner, *Die Musensarkophage. Die antiken Sarkophagreliefs. V, 3*, Berlin 1966.

Wilpert 1903

J. Wilpert, *Le pitture delle catacombe romane*, Roma 1903.

Wilpert 1929-1936

J. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi*, voll. I-III, Roma 1929-1936.

II.3

Il traffico illecito

Benedetta Adembri*

Capolavori dispersi e recuperi eccellenti

A Paolo Giorgio Ferri
paladino della cultura

Nostoi, un termine che richiama il mitico e travagliato ritorno a casa dell'eroe Odisseo dalla guerra achea contro Troia, è il titolo di una importante mostra allestita nel 2007 presso il Palazzo del Quirinale[1]: e proprio di 'ritorno a casa' si può parlare per i *Capolavori ritrovati*, restituiti al patrimonio culturale italiano a seguito di una vasta operazione internazionale che ha visto coinvolti molti soggetti. Il felice esito è stato raggiunto grazie alla stretta collaborazione fra i Carabinieri del Comando Tutela del Patrimonio Culturale (TPC)[2], la magistratura italiana[3], l'Avvocatura dello Stato[4], il Ministero della

* Già Responsabile dell'Area Archeologica di Villa Adriana, Ministero della Cultura.

[1] La mostra, dal titolo *Nostoi. Capolavori ritrovati*, curata da Louis Godart, all'epoca Consigliere per il Patrimonio Artistico del Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano, si è tenuta a Roma presso la Galleria di Alessandro VII, all'interno del Palazzo del Quirinale dal 21 dicembre 2007 al 2 marzo 2008, raggiungendo un notevole numero di visitatori; il relativo catalogo, costituito da 67 schede relative ai reperti in mostra ordinate per ambito di produzione e corredato da illustrazioni fotografiche di grande qualità, è stato curato da Louis Godart e da Stefano De Caro, all'epoca Direttore Generale per i Beni Archeologici. Le opere selezionate per la mostra sono frutto di una scelta esemplificativa nel novero dei numerosi beni archeologici restituiti all'Italia; per quanto riguarda la scheda dell'esemplare cat. 68, cfr. *infra*, nota 4.

[2] All'epoca della mostra, sotto il comando dell'allora Generale di Brigata Giovanni Nistri, preceduto da Ugo Zottin e da Roberto Conforti, affiancati dal capitano Massimo Quagliarella, il quale dirigeva la 'Sezione Archeologia'.
Oltre all'Arma dei Carabinieri si sono distinti nell'attività di recupero di beni culturali sottratti illegalmente, anche la Guardia di Finanza e la Polizia di Stato, come emerge dalle mostre sul tema più volte organizzate negli anni scorsi in particolare a Roma, a cura del Centro Europeo per il Turismo, presso il Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, e da soggetti diversi, anche in altre sedi romane: tra le più recenti, cfr., a titolo esemplificativo, *Dal Sepolcro al Museo* 2010, e *Capolavori dell'Archeologia* 2013.

[3] In primo luogo l'intenso lavoro del compianto Paolo Giorgio Ferri, Sostituto Procuratore della Repubblica presso la sede di Roma, che ho avuto il privilegio di conoscere e con il quale ho avuto occasione di collaborare nel corso della mia attività di funzionario archeo-

Cultura[5] e i musei statunitensi che detenevano le opere oggetto di indagine, riconosciute come beni trafugati illegalmente da scavi clandestini effettuati nel nostro paese[6].

Sono tornati dunque ad essere fruibili al pubblico italiano reperti ceramici di produzione corinzia, laconica, attica a figure nere e soprattutto a figure rosse, tra i quali compaiono esemplari dei più rinomati pittori ateniesi, come il raffinato cratere con trasporto del corpo di Sarpedonte, firmato da Euphronios in qualità di ceramografo (n. 9), o la celebre *kylix* con scena di *Ilioupersis* firmata dallo stesso Euphronios, questa volta come vasaio, e attribuita ad Onesimos (n. 10)[7]o, ancora, i vasi del Pittore di Berlino con le loro eleganti figure (nn. 16-18), senza peraltro dimenticare i frammenti della *phiale mesomphalos* con scene mitologiche firmata da Douris (n. 24); e, inoltre, ceramica figurata italiota, tra cui il cratere a calice pestano con Europa sul toro firmato dal ceramografo Assteas (n. 47) e i vasi apuli attribuiti al Pittore di Dario (nn. 49-51). Non mancano esempi di ceramica figurata etrusca e manufatti bronzei sia etruschi che magnogreci, insieme a due singolari reperti marmorei policromi, un sostegno di tavolo in forma di due grifi che

logo dell'allora Soprintendenza per i Beni Archeologici del Lazio. A lui si deve la nascita, a partire dal 1995, di "un gruppo di magistrati che si occupano dei reati contro il Patrimonio Culturale Italiano" (*Nostoi* 2007, p. 24).

[4] In particolare va ricordato l'Avvocato dello Stato Maurizio Fiorilli, che ha avuto un ruolo fondamentale nella trattativa internazionale con i musei implicati nell'operazione, ai fini della restituzione all'Italia dei reperti di provenienza illecita. Le trattative e gli accordi con alcuni dei musei statunitensi sono state di grande efficacia anche per altri paesi, come testimonia la Kore frammentaria, trafugata dalla Grecia e acquisita nel 1993 dal J. Paul Getty Museum di Malibu (n. 68), inserita nella mostra *Nostoi* a titolo di ringraziamento nei confronti delle Autorità italiane per la "determinante collaborazione ai fini della positiva conclusione delle trattative per la restituzione della scultura" (*Nostoi* 2007, p. 234). Sul contenuto degli accordi stilati nel corso delle trattative, cfr. anche *ibidem*, p. 20 (Giuseppe Proietti, all'epoca Segretario Generale del Ministero per i Beni e le Attività Culturali). Sul quadro giuridico internazionale sui crimini relativi ai beni culturali e alla restituzione degli stessi, cfr. Fiorilli 2010 e, più recentemente, Kovalyova 2016.

[5] All'epoca diretto da Francesco Rutelli; trattandosi di un'operazione internazionale, un ruolo significativo è stato svolto anche dal Ministero degli Esteri.

[6] Boston Museum of Fine Arts, Metropolitan Museum of Art, J. Paul Getty Museum di Malibu, Princeton University Art Museum, oltre alla Royal Athena Galleries (New York), di proprietà privata.

[7] Entrambi attualmente al Museo Nazionale Cerite di Cerveteri, dal cui territorio provengono.

azzannano un cerbiatto e un bacino lustrale (nn. 56-57), riferibili agli ultimi decenni del IV secolo a.C., trafugati dal territorio di Ascoli Satriano[8]. Fra i materiali di epoca più recente, vanno segnalati uno straordinario volto frammentario di divinità in avorio (n. 60), assegnato alla seconda metà del I secolo a.C.[9], da una villa di Anguillara Sabazia, e, tra le opere in marmo, la statua-ritratto *over lifesize* di Vibia Sabina (n. 67)[10], eccezionale non solo per la qualità ma anche per l'eccellente stato di conservazione[11].

L'azione di contrasto alla circolazione illecita di beni archeologici provenienti da scavi clandestini ad opera del Comando TPC dei Carabinieri, un settore nato nel 1969, che si esplica – come noto – attraverso "una ricerca minuziosa, un lavoro da certosino, una complessa attività" investigativa[12], ha consentito negli anni di restituire al nostro patrimonio culturale una notevole quantità di materiali sottratti illecitamente e destinati alla dispersione, spesso trasferiti oltre confine per essere immessi nel mercato internazionale. A questo danno si affianca anche un fiorente commercio di opere d'arte oggetto di furto da collezioni pubbliche e private, per contrastare il quale l'Arma dei Carabinieri si è dotata di uno strumento indispensabile per supportare l'attività investigativa: una banca dati di tutti i beni culturali sottratti, sia di provenienza italiana che estera, che costituisce il più ampio *data-base* di questo genere a livello mondiale, consultabile dalle Forze dell'Ordine di tutti i Paesi[13]; alcuni di questi, d'altra parte, negli ultimi

[8] Oggi conservati nel Museo Civico Archeologico di Ascoli Satriano, insieme ad un gruppo di vasi in marmo risultati provenienti dal medesimo contesto; su tutta la vicenda, vedi *infra*.

[9] Verosimilmente copia o rielaborazione da modelli di IV secolo a.C.; l'inquadramento cronologico è stato determinato in base alle analisi al carbonio 14 cui è stato sottoposto il materiale. La divinità rappresentata non è nota: è stata avanzata l'ipotesi che si trattasse di Giunone o Apollo; ad Apollo o ad "una tra le principali divinità femminili" pensava anche A. Giuliano (Giuliano 2004-2005, p. 83).

[10] Scelta come manifesto della mostra e immagine di copertina del catalogo: p. 17 (L. Godart). Sull'esame dell'opera, vedi *infra*.

[11] Per le opere citate, di cui è stato indicato tra parentesi il numero della scheda di catalogo, cfr. *Nostoi* 2007, *passim*; per una breve rassegna dei pezzi esposti, *ibidem*, pp. 42-44 (S. De Caro).

[12] *Après le Dèluge* 2020, p. 15 (Roberto Riccardi, Generale di Brigata dell'Arma, all'epoca al Comando del TPC).

[13] Cfr. *Nostoi* 2007, p. 23: "il reparto specializzato svolge la funzione di polo d'informazione e d'analisi a favore di tutte le Forze di Polizia in Italia e all'estero" (Gianfrancesco Siazzu,

anni hanno iniziato ad intessere rapporti di collaborazione investigativa con l'Italia per quanto concerne le opere trafugate, modificando l'atteggiamento stesso verso la circolazione illecita dei beni culturali – problematica nei confronti della quale hanno via via mostrato maggiore attenzione[14].

A conclusione dell'attività investigativa svolta dal Comando TPC sui reperti sospetti di essere provento di traffico illecito conservati nei musei statunitensi oggetto della mostra *Nostoi*, il giornalista americano Jason Felch affermò in un'intervista: "Io penso veramente che il lavoro svolto dai carabinieri del TPC e il loro modo di investigare sui traffici d'arte abbia cambiato il corso della storia. Perché sono stati in grado di mettere insieme tutte le prove. I furti erano andati avanti per decenni, per secoli. E noi sapevamo che stavano ancora andando avanti, ma fino a quel momento non eravamo stati in grado di fermarli. Quello che è cambiato… è stato che il mondo ha finalmente aperto gli occhi sull'esistenza dei saccheggi e sul sofisticato network internazionale di criminali capaci di trasferire questi oggetti dall'Italia e da altri paesi fino alle più ricche collezioni e ai musei del mondo", facendo comprendere "quanto fosse perfezionato quel sistema e la quantità impressionante di oggetti immessi sul mercato"[15].

Un'intensa e programmatica attività di cooperazione tra Forze dell'Ordine e Istituzioni rende in effetti assai più efficace il contrasto verso i 'crimini dell'arte', che nel nostro Paese ha conosciuto "nel dopoguerra, in vaste aree dell'Italia, l'intero Mezzogiorno, la Sicilia, il Lazio e la Toscana, un'accelerazione disperante"[16], a fronte anche di una crescente richiesta da parte

all'epoca Comandante Generale dell'Arma dei Carabinieri). Un esempio significativo di collaborazione in tal senso è stata l'operazione di recupero di pitture bizantine trafugate da chiese cipriote e immesse illecitamente sul mercato internazionale.

[14] Cfr. *Nostoi* 2007, p. 27; cfr. anche le varie iniziative relative ad accordi internazionali messe in atto a livello istituzionale a partire dalla "Dichiarazione di Berlino" del 2002, "con la quale molti musei con collezioni di antichità si imposero di astenersi dall'acquisto di opere d'arte la cui provenienza non fosse assolutamente chiara e legittima" fino alla mostra *Nostoi*, che sancisce "il conseguimento di un più alto livello di consapevolezza culturale (p. 42, S. De Caro).

[15] Riportato nel video "Furti d'arte - Grifoni in marmo di Ascoli Satriano" reperibile sul canale You Tube; cfr. anche Felch, Frammolino 2011. Sull'intera operazione del recupero di beni internazionali condotto dal Comando TPC, cfr. inoltre Isman 2009.

[16] *Nostoi* 2007, p. 41 (S. De Caro). Per un quadro sulla problematica del saccheggio di opere d'arte dall'antichità ad oggi, cfr. La Rocca 2013a; cfr. anche, sul quadro della sottrazione di beni, a partire dalla Seconda Guerra Mondiale, e dei recuperi eccellenti, Scovazzi 2016; Pasquinucci 2016. Per quanto riguarda attività illecite e recuperi in Puglia,

di musei e collezionisti stranieri; quest'ultimo aspetto ha, a sua volta, incrementato il numero di 'tombaroli' e saccheggiatori a vario titolo di zone archeologiche, "attirati dagli elevati prezzi di acquisto corrisposti"[17] ai manufatti oggetto di traffico illecito e quindi dagli ingenti proventi che ne potevano derivare – cosa che ha suscitato anche l'interesse della malavita, la quale si è inserita in questa catena criminosa, mettendo a disposizione i consueti canali del traffico illecito di merci e persone[18].

Una delle prime conseguenze per gli oggetti frutto di scavi clandestini è la 'perdita' della provenienza, volutamente cancellata al fine di poter eludere più agevolmente i controlli sul trasporto e commercio di opere d'arte, che, in caso vengano riconosciute come trafugate illegalmente, possono essere confiscate o comunque oggetto di indagine da parte delle Forze di polizia internazionali.

Nell'introduzione al catalogo della mostra *Nostoi*, Louis Godart sostiene che "un'opera d'arte, soprattutto un reperto archeologico, è ammirata non solo per la sua bellezza ma anche perché è lo specchio di un'epoca e appartiene a un ambiente culturale e storico particolare. Strappare un'opera al contesto nel quale è inserita, vuol dire renderla irrimediabilmente muta"[19]. E, se è vero, come aggiunge Stefano De Caro nello stesso volume, che non sarà mai possibile rispondere ad una serie di domande, quali ad esempio "a chi apparteneva l'anfora di Faillo? Era un uomo o una donna il defunto sepolto nel cratere che reca quelle singolari divinità della cerchia di *Ge*?"[20]; tuttavia, come auspica lo stesso Godart, "lo sforzo di tutti…. deve quindi mirare a ricostruire intorno a ogni opera d'arte il contesto nel quale è nata…"[21].

più di recente, Consonni 2019a; Consonni 2019b.

[17] *Nostoi* 2007, p. 24.

[18] Sulla filiera della criminalità organizzata nell'ambito del traffico illecito dei beni culturali, cfr. di recente Cevoli 2016.

[19] *Nostoi* 2007, p. 17.

[20] *Nostoi* 2007, p. 44. Sui danni da perdita di contesto per gli oggetti frutto di scavi clandestini, cfr. anche Guzzo 1994 (uno dei tre esempi che esamina, il gruppo di argenti di Morgantina, già al Metropolitan Museum di New York, è tornato recentemente in Italia: cfr. Bell 2019); Adembri 2003, p. 9; Bonomi 2013.

[21] *Nostoi* 2007, p. 17. Con questo stesso spirito è impostato il catalogo della mostra *Mitomania* 2019, allestita presso il Museo di Taranto (MArTA) con opere di produzione italiota recuperate dalle FdO: «… malgrado i danni provocati dallo scavo clandestino, dalla conseguente inesperta movimentazione dei reperti e dall'esportazione illecita, le storie di uo-

Ma come riuscire nell'impresa? È fondamentale, in queste circostanze, l'approccio metodologico da adottare nei confronti del singolo reperto e/o del gruppo di reperti oggetto di recupero, che deve partire dall'esame tecnico-scientifico delle sue caratteristiche – materiale, tecnica, stile, peculiarità – al fine di inquadrarlo in una specifica produzione ed epoca. Naturalmente, la documentazione relativa alle modalità del sequestro e alla vicenda investigativa può essere di particolare aiuto: l'eventuale scoperta, nel corso delle indagini giudiziarie, di dati sull'area di provenienza e/o sull'associazione con altre opere rinvenute all'interno dello stesso contesto, può assumere un peso significativo per confrontare tali dati con quelli sull'inquadramento nell'ambito di una determinata produzione e/o di uno specifico arco cronologico[22].

Se, nel corso dello studio di un oggetto recuperato dalle Forze dell'Ordine tali parametri operano in sintonia, si può conferire ad alcuni beni sottratti la definizione di 'opere parlanti', in quanto, benché avulse dal contesto, riescono comunque a raccontarci la loro storia o, per lo meno, una parte di essa, utile a rintracciarne l'identità[23]: è ad esempio il caso di due mensoloni in marmo di epoca imperiale, la cui peculiare decorazione è così esclusiva che è stato possibile ricondurli non solo a due ville imperiali, quella di Traiano ad Arcinazzo e quella di Adriano a Tivoli, ma addirittura a luoghi specifici all'interno delle singole dimore imperiali, rispettivamente il grande Ninfeo e il Ninfeo meridionale di Piazza d'Oro – attribuzione confermata dalla conservazione *in situ* di elementi del tutto analoghi a quelli sottratti[24]. È evidente come nel caso delle ville imperiali risulti più agevole l'individuazione di opere disperse del sistema decorativo architettonico, dal momento che per la loro stessa natura tali complessi erano dotati di rivestimenti e arredi particolarmente ricercati sia per la qualità dei marmi che per lo stile e il repertorio ornamentale impiegato anche negli elementi minori[25]. Le medesime caratteristiche hanno permesso, ad esempio, di riassegnare a Villa Adriana anche il frammento di un pilastro marmoreo con decorazione

mini ed eroi raccontate da questi vasi apuli sono "tornate a casa"» (E. Degl'Innocenti, p. 11).

[22] Un aspetto che restringe il campo nell'identificazione dell'area di rinvenimento di un determinato oggetto è, ad es., quello della produzione ceramografica falisca a figure rosse più antica, che risulta pochissimo esportata fuori dal territorio di Falerii.

[23] Cfr. *Après le Déluge* 2020, p. 15 (R. Riccardi).

[24] Cfr. rispettivamente *Mirabilia recepta* 1999, pp. 71-72, n. 24 (M.G. Fiore, Z. Mari) e *L'Italia dei Cento Musei* 2000, p. 110, n. II.8 (B. Adembri).

[25] Sulla questione, cfr. Adembri 2003, pp. 9-10.

a tralcio vegetale popolato di volatili, insetti e piccoli animali dell'ambiente campestre, pertinente al gruppo *Strauch- und Rebstockstützen* individuato da M. Mathea-Förtsch[26], attribuibile con certezza alla decorazione dei giardini della residenza imperiale tiburtina[27].

In campo internazionale, particolarmente esemplificativi, nel novero di opere in mostra al Palazzo del Quirinale nel 2007, che rappresenta – come abbiamo visto – la *summa* di un'azione investigativa fondamentale per un cambio netto nell'ambito della politica culturale dei musei americani, sono i marmi da Ascoli Satriano e la statua-ritratto di Vibia Sabina, già brevemente citati, che possono essere considerati a pieno diritto 'opere parlanti', anche se – come vedremo – in maniera diversa.

Il corredo di Ascoli Satriano

I due esemplari marmorei policromi (Figg. 1-2), acquisiti dal Museo J. Paul Getty nel secolo scorso e successivamente restituiti all'Italia dove sono stati sottoposti ad analisi e restauro conservativo per essere esposti al Palazzo del Quirinale nel 2007, non sono 'soltanto' da annoverare fra le più alte espressioni dell'artigianato artistico di età tardo-classica, ma costituiscono un documento eccezionale per una serie di caratteristiche: la qualità del materiale, la conservazione di pigmenti colorati applicati sul marmo e soprattutto la scena figurata dipinta all'interno del bacino lustrale, che richiama le megalografie citate dalle fonti antiche sulla pittura greca (Fig. 3). L'inquadramento all'ultimo trentennio del IV secolo a.C., assegnato su base stilistica mediante confronti con prodotti di alto artigianato artistico greco-settentrionale, in particolare macedone[28], è confortato anche dalla probabile

[26] Mathea-Förtsch 1999, pp. 182-184, nn. 245 e 247, tavv. 92-93, ma anche n. 244, tav. 92.1 a s. Sull'argomento, per gli esemplari da Villa Adriana, dispersi principalmente fra il Museo Nazionale Romano, i Musei Vaticani, il John Soane's Museum di Londra: cfr. da ultimo Adembri c.s.

[27] Per l'esemplare frammentario, oggetto di sequestro da parte del Commissariato di Pubblica Sicurezza di Tivoli e Guidonia nel 1997, ora esposto nei *Mouseia* di Villa Adriana, cfr. Adembri 2003, pp. 114-116, n. 11.3; da ultimo Adembri c.s.

[28] Cfr. Bottini 2009. Tra le "manifestazioni pittoriche su marmo documentate in particolare… nelle tombe regali della Macedonia, dove la testimonianza più significativa è costituita dal trono in marmo pario finemente dipinto e arricchito da applicazioni in foglia d'oro, dalla Tomba di Euridice a Verghina" (Papadopoulos 2013, p. 240). Del resto – come si sottolinea a proposito dei marmi da Ascoli Satriano – l'impiego "del marmo pario denota l'opera di maestranze altamente specializzate e la presenza di decorazioni dipinte



Fig. 1. Trapezoforo in forma di due grifi in atto di assalire un cerbiatto. Ascoli Satriano, Museo archeologico.

associazione a vasi apuli attribuiti al Pittore di Dario che, secondo le affermazioni dell'autore dello scavo clandestino sarebbero stati rinvenuti insieme ai marmi. Come risulta dalle indagini svolte dalle Forze dell'Ordine, tali affermazioni sarebbero comprovate dall'esame attento delle foto polaroid sequestrate dal Comando TPC al porto franco di Ginevra, ad opera di Maurizio Pellegrini e Daniela Rizzo, incaricati in qualità di periti dal PM P.G. Ferri, di trovare collegamenti fra le centinaia di immagini fotografiche di una serie di reperti archeologici, ancora sporchi di terra, e i documenti di vendita di questi stessi reperti, confluiti nei musei americani. A seguito di tali indagini, i due periti hanno potuto individuare numerose connessioni che hanno portato all'avvio delle rogatorie internazionali per la restituzione,

connota tali manufatti come prodotti per una committenza di rango" (*ibidem*, loc. cit.): in base alle analisi effettuate, il marmo di tutti i vasi è risultato provenire da cave dell'isola greca di Paros, mentre per il trapezoforo è stato utilizzato il marmo di Afrodisia in Caria (Turchia). Ad una cronologia intorno alla fine del IV secolo a,C. era pervenuto anche C.C. Vermeule III, che ha pubblicato i due reperti marmorei, quando erano ancora in collezione privata americana, prima della loro acquisizione da parte del Getty Museum (Vermeule 1984, nn. 8-9, riediti in Vermeule 2003, IV, pp. 124-129).



Fig. 2. Bacino lustrale, con scena dipinta all'interno. Ascoli Satriano, Museo archeologico.

non solo dei marmi trafugati da Ascoli Satriano, ma anche di tutti i materiali restituiti dai musei americani e oggetto della mostra *Nostoi*. In particolare, per quanto concerne i vasi a figure rosse, alcuni dei quali da ascrivere al Pittore di Dario, in parte sarebbero stati acquistati come provenienti da una stessa tomba dai Musei di Berlino, nelle cui collezioni sono tuttora conservati; in base all'analisi delle foto polaroid, è stato scoperto che le istantanee di questi esemplari e quelle del bacino marmoreo del Getty Museum furono scattate, non solo con lo stesso apparecchio fotografico e a breve distanza di tempo, ma stampate su un supporto che ha la stessa sequenza numerica, per cui dovrebbero appartenere al medesimo contesto; dai risultati delle indagini sulla documentazione sequestrata al porto franco di Ginevra, è assai probabile che anche un altro lotto di vasi a figure rosse, comprato dal museo di Malibu e successivamente restituito all'Italia, provenisse dalla medesima tomba di Ascoli Satriano[29].

Sulla base delle caratteristiche tecniche e formali, i due straordinari

[29] Su tutta la vicenda, cfr. Pellegrini, Rizzo 2019, e, riguardo alla ceramica a figure rosse apula, in part. pp. 22-24; una più ampia panoramica, rispetto alla versione pubblicata negli atti, è contenuta nella relazione esposta nella Gionata di Studi tenutasi a Taranto nel 2019, accessibile sul canale You Tube: "La tomba apula cosiddetta di Ascoli Satriano".



Fig. 3. Bacino lustrale, particolare della scena dipinta. Ascoli Satriano, Museo archeologico.

marmi policromi, insieme ad un cratere a calice originariamente con corona aurea applicata sul corpo del vaso che vi ha lasciato tracce in negativo[30], sono stati accostati ad un nucleo di otto vasi, sempre in marmo, sequestrati – questa volta dalla Guardia di Finanza[31] – al medesimo soggetto che

[30] Una suggestiva ricostruzione virtuale del cratere con ghirlanda aurea in *I marmi dipinti* 2009, p. 23, fig. 1; il vaso è stato recuperato dal Comando TPC sempre nel museo di Malibu, ma in un secondo momento.

[31] Nel 1978, poco dopo lo scavo clandestino, dietro denuncia per contrabbando di sigarette di un mediatore che era stato escluso dalla trattativa di acquisto dei preziosi oggetti trafugati. Il materiale sequestrato, che comprendeva anche le due 'mensole' marmoree, rimane

aveva venduto gli esemplari pervenuti al Getty Museum[32]; ulteriori frammenti sono stati infine restituiti dal medesimo museo nel 2012[33]. Pertanto il corredo di reperti marmorei risulta, allo stato attuale, composto da: trapezoforo, *podanipter* (o bacino per lavaggio rituale), cratere su sostegno (Fig. 8a), due *oinochoai* (Fig. 8b), quattro *epichyseis*, ai quali si aggiungono alcune forme aperte, pervenute in forma frammentaria, tra cui una *phiale* decorata all'esterno a squame policrome e, all'interno, con una teoria di uccelli[34]; tutti i recipienti sono privi di funzionalità e pertanto di destinazione decorativa e/o funeraria. Completavano il corredo in marmo tre piedi a zampa felina e due 'mensole', attribuiti ad un'altra *trapeza*[35].

Per quanto riguarda la provenienza, benché siano state avanzate varie proposte sul luogo di rinvenimento dei marmi – da santuari, da residenze di particolare prestigio, oltre che da contesti funerari, e siano stati ritenuti anche "bottino di guerra"[36] – è assai probabile che il complesso sia ascri-

'dormiente' per decenni fino a che il Comando TPC si attiva alla ricerca del dossier investigativo e dei reperti connessi, al fine di verificare se siano effettivamente pertinenti al medesimo lotto di materiali finiti al Getty Museum.

[32] Si tratta di un recupero significativo anche come esempio di "coordinamento tra i diversi attori" (Papadopoulos 2013, p. 238) per i risultati ottenuti proprio grazie ad una stretta collaborazione, in primo luogo tra le FdO. Sulla vicenda del recupero, interessanti due documentari reperibili sul canale You Tube: 'Furti d'arte – Grifoni in marmo di Ascoli Satriano (Comando TPC)', già citato a nota 15, e 'I Grifoni di Ascoli Satriano – Policromie del sublime'; cfr. anche Isman 2009.

[33] Alcuni dei frammenti appartengono ai reperti già restituiti all'Italia, altri invece ad ulteriori forme vascolari: Papadopoulos 2013, pp. 239-240, dove è indicato il riferimento ad un link dell'allora Ministero Beni Culturali, Direzione generale archeologia, non più attivo; sul rientro di questo lotto di frammenti, cfr. anche la notizia sul quotidiano 'Il Messaggero' del 17.11.2012, a firma di Fabio Isman, dal titolo 'Il ritorno dell'arte perduta', p. 22.

[34] Papadopoulos 2013, p. 239, dove la "teoria di uccelli, forse colombe di profilo verso sinistra, alcune stanti, altre in procinto di muoversi" vengono accostate ad "analoghe raffigurazioni coeve in alcune tombe macedoni" di Amphipolis.

[35] Su tali elementi, cfr. da ultimo La Rocca 2013b, p. 232, e Papadopoulos 2013, p. 239: secondo l'ipotesi avanzata da C. Gasparri (Gasparri, Guzzo 2010, pp. 64-71), insieme alle tre zampe feline, le 'mensole' sarebbero in realtà sostegni di un'altra *trapeza* di marmo. Sull'inquadramento cronologico e la ricerca di confronti nelle diverse classi di materiali per le singole forme di vasi marmorei di Ascoli Satriano, cfr. Bottini 2009, pp. 26-28; sul motivo dei grifi in atto di assalire un cervide o altro animale, cfr. Gasparri, Guzzo 2010, in part. p. 64 (C. Gasparri).

[36] Cfr. La Rocca 2013b, con bibl. prec.; per una possibile provenienza da un "edificio pa-

vibile alla tomba a camera di un personaggio di rango di Ausculum[37]; in Daunia, del resto, sono noti corredi estremamente ricchi con numerosi vasi in ceramica di grande qualità, di cui la versione marmorea testimoniata dai reperti recuperati dalle Forze dell'Ordine potrebbe rappresentare un 'servizio' in forma monumentalizzata, certamente di importazione, per una committenza raffinata ed esclusiva[38]: si pensi, ad esempio, alle grandi tombe ipogee di Canosa[39]; in una di queste, l'ipogeo Lagrasta I, era stata rinvenuta "una tavola di marmo bianco", purtroppo perduta[40], che potrebbe forse costituire un confronto per gli elementi di sostegno marmorei, già citati, del corredo trafugato da Ascoli Satriano[41].

Concludendo, nonostante i quesiti rimasti insoluti, quali il luogo esatto della tomba da cui proviene il complesso, chi ne fosse il proprietario, la

laziale", cfr. Gasparri, Guzzo 2010, p. 77 (P.G. Guzzo); più di recente, un quadro riassuntivo delle varie ipotesi in Montella 2019, a proposito del trapezoforo con grifi.

[37] Di provenienza da una medesima tomba ipogea sia per il gruppo dei marmi policromi che di alcuni vasi a figure rosse di particolare qualità, ha sempre parlato anche l'autore dello scavo clandestino, come emerso dalle indagini delle FdO (cfr. anche *supra*, nota 29). Cfr. anche Bottini 2009, p. 24: «la presenza di un set di recipienti marmorei, seppure di dimensioni e funzione del tutto diverse, nel corredo dell'ipogeo della Medusa di Arpi conferma l'esistenza in ambito daunio di un uso anche funerario di manufatti litici»; sui vasi marmorei arpani, cfr. Colivicchi 1995.

[38] Sul lusso di tombe e corredi nella Daunia, cfr. *Principi, imperatori, vescovi* 1992 e, in part. la sezione ivi dedicata alle tombe monumentali – Ipogei Barbarossa, Lagrasta, Scocchera, Varrese; per quanto concerne il territorio di Ascoli Satriano, cfr. *Lo spreco necessario* 2012, catalogo della mostra tuttora in corso presso il locale Polo Museale. Vasi in marmo sono attestati, come già citato a nota prec., anche nell'Ipogeo della Medusa di Arpi.

[39] Un quadro riassuntivo della scoperta degli ipogei e dei relativi corredi, dei cui corredi principeschi abbiamo notizia da relazioni redatte a seguito della scoperta, nel 1843-1844, in Cassano 1992.

[40] Ipogeo Lagrasta I, camera 1: Cassano 1992, p. 212. La *mensa*, che in un elenco redatto in data 11 gennaio 1844 viene definita "una tavola di marmo bianco incorniciata, bucata ai quattro angoli" (*ibidem*, p. 218), farebbe parte degli "oggetti rinvenuti negli ultimi giorni del dicembre 1843 da Vincenzo Lagrasta e da lui furtivamente sottratti e consegnati al canonico Basta" in deposito (*ibidem*, p. 212); questa sarebbe stata quindi trasferita a Napoli in una singola cassa, insieme ad altre due casse con parte dei materiali di corredo e ad una scatola con gli oggetti più preziosi (*ibidem*, p. 203); di essa si perdono le tracce dopo il trasferimento al Reale Museo Borbonico. Il richiamo a questa stessa tavola marmorea in Bottini 2009, p. 25.

[41] Cfr. *supra*, e nota 35.

bottega che ha creato questi prodotti così rari, in qualche caso degli *unica*, non ci sono state restituite 'solo' delle opere eccezionali per qualità, preziosità e bellezza. Grazie alle analisi e agli studi effettuati[42], siamo consapevoli di essere in presenza di un set di oggetti particolarmente pregiati destinati ad una committenza privilegiata che ha come riferimento l'ambiente greco-macedone della seconda metà del IV secolo a.C., espresso dai corredi delle tombe reali di Vergina. Il marmo di importazione impiegato per gli oggetti del corredo[43] suggerisce il coinvolgimento di artisti greci e la stessa tecnica di realizzazione, in parte al tornio e in parte a mano libera[44], ci parla di una officina di altissimo artigianato artistico, come provano sia la policromia stesa sul marmo, in rosso, azzurro, rosa, verde, cui si aggiunge la foglia d'oro[45], che la qualità della scena figurata dipinta all'interno del bacino lustrale[46].

Si tratta dunque di pezzi che contribuiscono ad una conoscenza più approfondita del livello culturale ed economico dell'*élite* che risiedeva nella Daunia, caratterizzata in questo stesso periodo dalla creazione di tombe ricchissime per tipologia, aspetto architettonico e arredo, riflesso di quello che doveva essere il rango socio-economico dell'aristocrazia locale[47].

---

[42] E anche grazie ad un restauro attento, che ha potuto riportare alla sua integrità il gruppo dei grifi in atto di azzannare un cerbiatto o restituire le impronte che hanno permesso di 'leggere' la corona d'oro, di edera e corimbi, un tempo applicata al cratere e inoltre di salvaguardare le tracce di policromia sugli altri marmi: Bandini 2009.

[43] Dall'isola di Paros per i vasi e il bacino lustrale, dalle cave di Afrodisia per il sostegno di tavola, come risulta dalle analisi effettuate: cfr. Imperatori 2009.

[44] Su questo aspetto, cfr. Bottini 2009, p. 26: le forme chiuse risultano realizzate al tornio, mentre cratere e *podanipter* sono stati lavorati a mano libera.

[45] Su tipo e caratteristiche dei colori impiegati, cfr. Giachi *et al.* 2009 e Moioli, Seccaroni 2009.

[46] Quanto allo stile, cfr. già quanto accennato da J. Papadopoulos (cfr. *supra*, nota 28); in part. le teste degli ippocampi (un dettaglio, ad es., in *I marmi dipinti* 2009, p. 33, fig. 8) richiamano la vividezza e l'eleganza dei cavalli della quadriga di Ade e Persefone dipinta sulla spalliera del trono nella tomba di Euridice a Vergina (Brecoulaki 2006, tavv. 6-7 e 9): di nuovo si tratta di pittura su marmo con l'uso di una policromia che comprende anche la foglia d'oro.

[47] Al medesimo ambito riportano anche i grandi vasi a figure rosse attribuiti al Pittore di Dario, fra i quali sarebbero da annoverare gli esemplari provenienti dal medesimo contesto dei marmi policromi (cfr. *supra*, note 29 e 37); per una connessione fra questi prodotti, espressione di eccellenza delle officine ceramografiche apule a figure rosse, e la committenza aristocratica nell'Apulia del IV secolo a.C., cfr. Lo Monaco 2013.

Vibia Sabina

Un altro caso particolarmente esemplificativo di 'opera parlante' è la statua femminile velata in marmo restituita all'Italia dal Museum of Fine Arts di Boston nel 2006, grazie all'attività investigativa del Comando TPC e della magistratura che hanno operato in stretta collaborazione per la riuscita della brillante operazione di recupero[48].

La statua in marmo greco dell'isola di Paros, di dimensioni maggiori del vero – è alta poco più di 2 metri (Fig. 4) –, in posizione stante, velata, ripete il tipo della 'Grande Ercolanese'[49] e volge verso sinistra il capo leggermente chino. Chitone e mantello recano tracce di colore rosso. Ai piedi calza dei sandali[50]. Molto particolare è l'acconciatura, caratterizzata da una sorta di diadema di ciocche ritorte e intrecciate, che culminano in un articolato nodo al di sopra della fronte. La pettinatura era originariamente completata da un elemento lavorato a parte, come conferma la trattazione sommaria e scabra della zona del capo compresa fra il nodo di trecce e il velo: la posizione stessa suggerisce che si trattasse di un diadema e/o corona in materiale diverso, sicuramente di metallo – forse bronzo dorato – per la presenza di due piccoli incavi verticali in corrispondenza dei lobi superiori delle orecchie, che dovevano accogliere i ganci di fissaggio (Fig. 5). I lineamenti del volto fanno comprendere immediatamente che non si tratta di una statua ideale, ma di un vero e proprio ritratto, sicuramente di un personaggio importante, date le dimensioni maggiori del vero, e più precisamente di Vibia Sabina,

[48] Anche in questo caso gli attori impegnati nelle attività investigative e nelle trattative a livello diplomatico, considerato il contesto internazionale di riferimento, sono gli stessi degli altri recuperi eccellenti sopra citati. Esportata illegalmente dall'Italia alla fine degli anni Settanta del secolo scorso, ed esposta fino al 2006 presso il Museum of Fine Arts di Boston, venne assegnata dall'allora Ministero dei Beni e delle Attività Culturali al sito di Villa Adriana su indicazione dell'Avv. Generale dello Stato Maurizio Fiorilli, protagonista di alcuni celebri rientri di capolavori scavati illecitamente in Italia ed esposti in prestigiosi musei esteri.

[49] Così chiamata – come noto – dalla replica romana di un'opera greca di Prassitele, ritrovata a Ercolano e oggi al Museo di Dresda. Sulle repliche del tipo, cfr. Alexandridis 2004, pp. 238-243; per un esemplare acefalo dal Canopo di Villa Adriana, di dimensioni minori del vero, che ripete, però, il tipo della Piccola Ercolanese, anch'esso utilizzato per statue-ritratto, *ibidem*, p. 247, n. 133 (assegnata ad epoca traianea/adrianea).

[50] Numerose le sedi in cui la scultura è stata esposta, sia in Italia che all'estero: la prima mostra si è tenuta a Villa Adriana nel 2007, prima della mostra *Nostoi*, per celebrare l'assegnazione della statua al sito archeologico da parte del Ministero (cfr. anche *supra*, nota 48).



Fig. 4. Statua-ritratto di Vibia Sabina. Villa Adriana, *Mouseia*.

secondo l'attribuzione di Cornelius C. Vermeule III[51].

In questo caso, dunque, diversamente dal precedente recupero, la scultura era già dotata di un'identificazione precisa, benché non accettata da alcuni specialisti in ritrattistica romana[52]. Tuttavia, il clamore suscitato dalla restituzione da parte di un museo americano di una statua eccezionale per

[51] Vermeule 1981, pp. 314-315, n. 270, e tav. colori 23; Vermeule 1988, n. 48; Vermeule 2000; cfr. inoltre Wegner, Unger 1984, p. 146.

[52] Cfr. ad es. Musso 2012, dove viene avanzata l'ipotesi che si tratti piuttosto di Elia Domizia Paulina, sorella di Adriano; cfr. anche Buccino 2017, p. 254, nota 78, con ampia bibl. sulla questione attributiva.



Fig. 5. Statua-ritratto di Vibia Sabina, particolare. Villa Adriana, *Mouseia*.

la qualità artistica, il materiale di pregio e lo straordinario stato di conservazione ha contribuito a valorizzare un'opera pressoché ignorata fino ad allora e a riaccendere l'interesse sul controverso personaggio della consorte di Adriano[53].

Per poter affermare che la statua sia effettivamente un ritratto di Sabina, non ci soccorrono le informazioni, pur utilissime, sulle vicende del trafugamento, acquisite dal Comando TPC nel corso dell'attività investigativa: ne è emerso che la scultura, sicuramente oggetto di scavo clandestino, come provavano le tracce di terra che la ricoprivano nelle foto polaroid sequestrate nel porto franco di Ginevra, non è stata rinvenuta a Villa Adriana –

[53] Sulla statua, cfr., oltre agli studiosi citati alle note 51 e 52, *Nostoi* 2007, pp. 232-233, n. 67 (S. De Caro); *Vibia Sabina* 2007, pp. 111-115 (B. Adembri) e anche Adembri 2007, pp. 75-85; Adembri 2019; Amiro 2021, pp. 306-307; Bruciati 2025, p. 132-135 n. 50 (B. Adembri), con bibl. prec.

provenienza che sarebbe stata già di aiuto per concorrere all'identificazione del personaggio – ma in una villa privata del territorio circostante, l'agro tiburtino. Tale notizia peraltro non sorprende, dal momento che in questo territorio – oggi ricadente nei comuni di Tivoli e di Guidonia Montecelio – abbiamo testimonianza di numerose residenze occupate da personaggi influenti a corte, la cui dislocazione appare collegata alla prossimità con la proprietà imperiale, ai piedi dell'antica *Tibur*, dove Adriano aveva costruito la sua villa, utilizzata anche dai successori. Sappiamo di diverse proprietà nel territorio di Tivoli appartenenti a famiglie che avevano fatto fortuna nella penisola iberica; alcune risultano ristrutturate proprio in età adrianea. Ad una *gens* di rilievo apparteneva, almeno nella seconda metà avanzata del II secolo, anche la 'Villa dell'Ercole Fanciullo', nell'area del Centro Agroalimentare di Roma (CAR), come si deduce da una lastra in marmo con dedica ad Ercole *Sospitalis*, da parte di due personaggi della famiglia dei Gallonii, legata al prefetto del pretorio di Adriano Q. Marcius Turbo: la villa ha restituito anche parte del corredo statuario, tra cui, oltre al ritratto di un fanciullo nelle vesti di Ercole, che ha dato il nome al sito, una statua-ritratto femminile acefala rappresentata nel tipo della cd. Fundilia, variante della Grande Ercolanese[54].

Appare imprescindibile, a questo punto, verificare se sia possibile ottenere qualche ulteriore dato dal confronto della statua-ritratto con le immagini di Sabina note da ritratti scultorei e dalle emissioni monetali, incrociando i risultati con ciò che sappiamo del personaggio storico e del suo ruolo ufficiale al fianco di Adriano.

Vibia Sabina, nata probabilmente intorno all'85-86 d.C., era la figlia minore di Matidia, a sua volta figlia di Marciana, sorella dell'imperatore Traiano. La secondogenita era Matidia, con l'aggiunta dell'appellativo Minor, per distinguerla dalla madre, forse avuta da una precedente unione, mentre da un altro matrimonio, con L. Scribonius Libo Rupilius Frugi, era nata Rupilia Faustina, ava sia del futuro Marco Aurelio che della di lui consorte Faustina Minore[55]. Ma dei mariti di Matidia Maggiore sappiamo pochis-

[54] Sulle ville del territorio di Tivoli cfr., oltre a Syme 1982-1983, Mari 2002, in part. pp. 184-185 e relative note. Sulla 'Villa dell'Ercole Fanciullo', attualmente nel Comune di Guidonia Montecelio, cfr. Adembri *et al.* 2001-2002; sull'iscrizione, *ibidem*, pp. 165-176 (M.G. Granino Cecere); sulla statua-ritratto femminile (*ibidem*, pp. 139 e 140, fig. 11 (B. Adembri).

[55] Era infatti, da un lato, madre di Annio Vero, che generò l'imperatore Marco Aurelio, e, dall'altro, madre della futura imperatrice Faustina Maggiore, consorte di Antonino Pio,

simo. Per quale motivo soffermarsi su questa intricata questione, peraltro non del tutto chiarita, dell'albero genealogico al femminile? Perché in questo contesto familiare sono state più importanti le donne, che, in quanto principesse della casata, insieme a Plotina, sposa di Traiano, ebbero un ruolo rilevante a corte, influenzando anche la politica[56]. E, in effetti, nella biografia di Adriano[57], si afferma in maniera un po' velenosa che fu proprio grazie ai buoni uffici di Plotina, che Adriano riuscì persino a sposare la nipote dell'imperatore, Sabina – matrimonio che avvenne nel 100 d.C.[58]

Le fonti storiche che ci parlano di Sabina non risparmiano le critiche al suo carattere definito nella *Vita Hadriani* "bizzarro e intrattabile"; e, rincarando la dose, si aggiunge che se l'imperatore fosse stato un privato cittadino, avrebbe divorziato dalla moglie. Ma subito prima si dice che Adriano rimosse dalla loro carica Septicio Claro, prefetto del pretorio, e Svetonio Tranquillo, che fungeva da segretario, assieme ad altri, perché si erano comportati troppo familiarmente con Sabina. Si afferma in un altro passo che anche la morte dell'imperatrice aveva generato qualche sospetto di avvelenamento da parte di Adriano[59]. Sempre a proposito della morte di Sabina, un'altra fonte dice che, colpita da ingiurie servili, Sabina sarebbe stata spinta a darsi la morte; e ancora, le viene attribuito un giudizio decisamente pesante sul carattere del consorte, definito disumano al punto che, per il bene della razza umana, avrebbe preso precauzioni per evitare di avere figli da lui[60]. Lo scambio di accuse e ingiurie fra Sabina e Adriano, così come tramandato dagli storici antichi, richiama la cronaca di un attuale divorzio fra personaggi famosi che riempiono le pagine stampate e web della cronaca mondana: sembra quasi di leggere frasi tratte da servizi scandalistici per aumentare l'audience del pubblico[61].

---

dalla quale nacque Faustina Minore. Su questa "ricostruzione prosopografica", accettata dalla maggioranza degli storici, cfr. Galimberti 2007, pp. 41-42.

[56] Cfr. anche Granino Cecere 2007, p. 39.

[57] *Vita Hadriani* di Elio Sparziano, del IV secolo d.C., sulla quale cfr. recentemente il commento di Fünding 2006.

[58] Sull'importanza di Plotina nella vita e nella carriera politica di Adriano, cfr. Galimberti 2007, pp. 28-30.

[59] *Vita Hadriani*, 15.8, 23.9, 25.8.

[60] *Epitome de Caesaribus*, 14.8.

[61] Per l'ipotesi della dislocazione di sabina in un'ala lontana da quella di Adriano, cfr. Salza Prina Ricotti 2001, p. 280; Salza Prina Ricotti 2004. Sui ritratti di Sabina con sicura provenienza da Villa Adriana: Busto di Sabina a Margam House, dal Pantanello (Raeder

Sulla scia delle fonti, che – come abbiamo visto – parlano di rapporti personali assai tesi tra i due sposi, si colloca anche la posizione di alcuni studiosi moderni, tra cui E. Salza Prina Ricotti, secondo la quale Sabina dimorava a Villa Adriana in quartieri a lei dedicati, rigorosamente separati da quelli frequentati da Adriano, presso la cd. Accademia, situata nella zona meridionale della villa imperiale. In realtà si tratta di un'ipotesi priva di fondamento, come documenta la presenza di più ritratti di Sabina nella residenza imperiale di Tivoli: si tratta di almeno 5 ritratti accertati, di cui purtroppo non conosciamo il luogo di collocazione originario, ad eccezione di una Testa di Sabina velata, che sappiamo essere stato rinvenuto a Piazza d'Oro. La tipologia degli ambienti, la raffinatezza delle soluzioni progettuali e la preziosità delle decorazioni testimoniano che fosse un luogo destinato ad accogliere l'imperatore e i suoi ospiti: si tratta di uno fra gli edifici più esclusivi della villa e luogo di alta rappresentanza – funzione che permane anche dopo Adriano, come indica il rinvenimento di busti marmorei di Marco Aurelio e Caracalla; la presenza di immagini ufficiali di più esponenti della casata imperiale suggerisce che abbia ospitato una galleria celebrativa di ritratti, che ben si prestava ad essere ospitata in un luogo con valenza anche 'pubblica'.

Nonostante le connotazioni negative delle fonti storiche antiche (e non solo) su Vibia Sabina, i documenti archeologici, numismatici ed epigrafici ci raccontano un'altra storia[62].

Vibia Sabina doveva avere all'incirca 14/15 anni quando divenne la moglie del futuro imperatore Adriano, nel 100 d.C.; il matrimonio, incoraggiato dalla madre Matidia e dall'imperatrice Plotina, moglie di Traiano, rappresentò senza dubbio una soluzione ottimale per assicurare la continuità del

1983, I 37); Testa di Sabina del Museo Nazionale Romano, inv. 121539 (Raeder 1983, I 63); Testa di Sabina velata da Piazza d'Oro (*Vibia Sabina* 2007, pp. 168-171, con bibl. prec.: A.M. Reggiani); Busto di Sabina di Rouen, inv. 9820638, ex collez. Campana (Raeder 1983, III 64); testa frammentaria di Villa Adriana, inv. 44438 (*Vibia Sabina* 2007, pp. 174-175, con bibl. prec.: B. Adembri). Sui busti marmorei di Marco Aurelio e Caracalla, Raeder 1983, I 56, I 95. Per gallerie di ritratti della famiglia imperiale a Villa Adriana, Adembri 2004; Adembri 2019, p. 32; cfr. anche Sanzi Di Mino 2007, p. 34.

[62] Cfr. già Burns 2007, pp. 125, 135-136. La sua presenza a fianco dell'imperatore la possiamo dedurre non solo e non tanto dalle fonti letterarie, ma dalle dediche di monumenti, dalle iscrizioni e dalle emissioni monetarie celebrative: si potrebbe dire che Vibia Sabina abbia esercitato una vera e propria funzione di 'first lady': cfr. anche Burns 2007 e Brennan 2018.

potere imperiale alla dinastia Ulpia[63]: se Sabina era nipote di Traiano, Adriano era, in effetti, figlio di un cugino dell'imperatore. Si trattava dunque di un matrimonio combinato, come del resto accade in genere per le casate reali, i cui esponenti sono quasi sempre destinati a unioni dettate dall'interesse di stato. Quindi, non rappresenta certo una novità che il matrimonio di Adriano e Sabina fosse una sorta di 'contratto', secondo una prassi ben consolidata anche tra le classi di ceto elevato nel mondo romano: da un lato sarebbe stato funzionale a mantenere al potere la *gens* Ulpia, dall'altro sarebbe servito a favorire l'ascesa di Adriano al soglio imperiale attraverso una serie di tappe successive, che includevano l'accordo matrimoniale.

È dunque vero che il ruolo di Vibia Sabina vada inquadrato in questo contesto, ma è altrettanto vero che, malgrado i presunti dissapori che sembrano testimoniare un ménage familiare turbolento, Sabina sia rimasta al fianco di Adriano per ben 36 anni e lo abbia accompagnato nei frequenti viaggi ufficiali durante quasi tutto l'arco del regno, fino alla morte nel 136/137 d.C.[64]: Sabina seguì Adriano in Gallia, Spagna, forse anche in Africa, sicuramente nel lungo viaggio in Grecia e in Oriente, fra il 128 e il 133, e ricevette gli onori e i riconoscimenti dovuti alla sua posizione di consorte dell'imperatore in carica, come ad esempio l'acquisizione del titolo di *augusta*, ovvero di imperatrice (128 d.C.)[65]. Le iscrizioni sulle gambe di uno dei cd. Colossi di Memnon a Tebe testimoniano il passaggio di Adriano durante il viaggio in Egitto del 130, nel corso del quale morì il giovane Antinoo: Giulia Balbilla, poetessa di corte al seguito dell'imperatore, lascia incisi componimenti in onore di Adriano e Sabina, parlando con enfasi della coppia imperiale, a cui le stesse sculture di pietra avrebbero manifestato la loro benevolenza avendone riconosciuto il rango[66].

[63] Del resto il matrimonio viene celebrato prima che Adriano diventi imperatore, poco dopo – e questo sembra indicativo - l'inizio del regno di Traiano.

[64] Secondo Brennan 2018, cap. 3, la morte avvenne nel 137.

[65] La datazione è ancora oggetto di ampio dibattito: sulla base della testimonianza delle emissioni coniate a nome di Sabina e di un tesoretto di monete rinvenuto a Castagnaro (Verona), in Nicolai 2007, pp. 87-89, si propende per la data del 128; così anche, ad es., in Brennan 2018, mentre nella recensione a cura di K. Strobel, viene ribadita l'anticipazione dell'assunzione del titolo di *augusta* a partire dalla divinizzazione *post mortem* della madre Matidia, quindi non oltre il 121 (sulle motivazioni, che includono alcune coniazioni monetali a nome di Sabina, cfr. Strobel 2024, pp. 624-625 e nota 11; cfr. tuttavia quanto osservato in Nicolai 2007, pp. 87-89, sull'inizio delle emissioni di Sabina).

[66] Brennan 2018, pp. 131-137, che analizza gli epigrammi di Giulia Balbilla in dialetto lesbio e il breve scritto in prosa greca della stessa Vibia Sabina, incisi sulla medesima gamba

Quanto detto finora sembra dunque indirizzare verso un'altra chiave di lettura dei rapporti che legavano la coppia imperiale, come confermato anche da altri elementi rilevabili dalla documentazione epigrafica e archeologica. Nel discorso funebre in onore della suocera Matidia Maior, nel 119, dopo quasi venti anni di matrimonio, Adriano nomina la moglie chiamandola affettuosamente *Sabina mea*[67]; e più tardi, nell'iscrizione geroglifica del celebre obelisco del Pincio a Roma, che fa riferimento all'istituzione del culto di Antinoo dopo la sua morte in Egitto nel 130 d.C., sul lato che parla di Adriano non solo viene dato un rilievo particolare al nome di Sabina, definita "Grande Consorte Reale"[68], ma anche le parole usate nel testo sono significative dell'atteggiamento affettuoso di Adriano: "… che egli (Adriano) ama, Signora delle Due Terre, Sabina, possa ella vivere! L'Augusta possa vivere..."; e nei rilievi della base dell'obelisco l'imperatore e la consorte vengono raffigurati rispettivamente come Serapide e Iside, ritratti secondo una consuetudine tipica del mondo egizio antico, dove i faraoni – e successivamente i Tolomei – venivano assimilati alla coppia divina[69].

È difficile credere che una tale celebrazione venisse fatta per una moglie *morosa et aspera* da cui Adriano avrebbe voluto divorziare se fosse stato un privato. Il dato che emerge è piuttosto quello di una consorte assai vicina all'imperatore, la cui immagine gli viene associata con pari dignità[70] e con un intento celebrativo che porta ad assimilarla alla divinità, come testimoniano i diversi ritratti statuari in cui Sabina viene rappresentata come Venere Genitrice, pur non essendo madre, Giunone, Vesta, Cerere, ma anche come personificazione di Virtù, come Pudicizia o Concordia, sia da sola che in coppia con Adriano, fino all'apoteosi finale; anche in questo caso, la ricchezza di immagini, rilevabile sia nei ritratti monetali che in rilievi e sculture *post mortem*, è insolita in considerazione del breve periodo di tempo che in-

di uno dei due Colossi di Memnone, o meglio Amenofi III; cfr. anche Galimberti 2007, pp. 145-146 sul carattere "genericamente culturale" della visita, sulla spinta degli "interessi antiquari dell'imperatore".

[67] Granino Cecere 2007, p. 41; cfr. anche Burns 2007, p. 136; Caenaro 2008, p. 17.

[68] Il nome è composto eccezionalmente da due cartigli, secondo una prassi in genere utilizzata in epoca faraonica per i nomi maschili: cfr. su questo aspetto Romeo 2007.

[69] Non ci si aspetterebbe che proprio su un monumento che celebra il giovane Antinoo divinizzato, si conferisca tanta importanza a Sabina, sottolineandone la regalità e la divinità in posizione paritaria a quella di Adriano.

[70] Oltre alle sculture pervenute fino a noi, anche le iscrizioni confermano la presenza di Sabina accanto ad Adriano in molti monumenti onorari dedicati all'imperatore: cfr. Granino Cecere 2007, pp. 45-46.

tercorre fra la morte di Sabina, nel 136/137, e quella di Adriano, nel 138. Un altro elemento ci soccorre nell'ipotesi di una rivalutazione di Sabina, una base rinvenuta nel Foro, presso la Curia, su cui si ergeva una statua dedicata a Sabina *diva*: nell'iscrizione si precisa che la scultura era stata posizionata esattamente dove aveva indicato l'imperatore Adriano, ormai deceduto all'epoca della dedica, come indica l'espressione latina usata nel testo[71]. Se le altre testimonianze in favore di Sabina qui esaminate potevano essere dettate dall'interesse dinastico e politico, l'attenzione da parte di Adriano nel decidere personalmente la collocazione della statua dedicata dai cittadini di Sabratha (Libia), appare come un gesto di interessamento personale[72].

Testimonianza diretta e tangibile del ruolo ufficiale ricoperto a tutti gli effetti da Sabina in qualità di sposa di Adriano è l'immagine dell'imperatrice trasmessa dalla monetazione coeva, la cui importanza si basa sul fatto che la circolazione delle monete garantiva la diffusione capillare in tutto l'impero delle figure dei sovrani e del programma politico espresso dalle immagini e dai simboli utilizzati. Questo aspetto risulta particolarmente calzante nel caso di Sabina, in quanto le emissioni monetali che la riguardano non si limitano solo a celebrare particolari eventi: è la prima imperatrice che batte moneta circolante e quindi la sua immagine non compare solo sul retro delle monete di Adriano, ma anche sul verso di coniazioni proprie[73]. La monetazione a nome di Sabina è collegata ai viaggi ufficiali nelle province dell'impero e agli eventi più salienti della sua vita, dal conferimento del titolo di *augusta* all'onore della divinizzazione dopo la morte nel 136/137 d.C., riflessi anche dai modelli di acconciatura cui l'immagine di volta in volta si ispira. Nelle emissioni del primo periodo (128-134 d.C.), si assiste ad una ripresa di iconografie delle auguste traianee in un'epoca in cui le donne della famiglia erano scomparse ormai da anni: appare evidente come la coppia imperiale si collochi ancora nell'ambito della *gens* Ulpia, con Sabina garante della discendenza per linea materna. Sappiamo, del resto, che Adriano si prodigò per celebrare i vicennali di Traiano e onorare *post mortem* Matidia e Plotina, ribadendo in tal modo gli stretti legami di parentela naturale e acquisita con il padre adottivo. Nelle emissioni del secondo

[71] Devo le informazioni al prezioso contributo di M.G. Granino Cecere, che mi ha amichevolmente resa partecipe delle sue conclusioni in merito all'esame in dettaglio dell'iscrizione, sulla quale cfr. anche il cenno in Granino Cecere 2007, p. 46.

[72] Un omaggio contemporaneo a Sabina è stata invece la ridenominazione del tempio di Adriano, sede della Camera di Commercio di Roma, in "tempio di Vibia Sabina e Adriano" (2023).

[73] Sull'argomento, cfr. Nicolai 2007.

periodo (134-136 d.C.), coniate dopo il ritorno della coppia imperiale dal viaggio in Grecia e in Oriente, si nota nell'acconciatura un'influenza 'grecizzante' chiaramente ispirata dalle pettinature ideali del IV secolo a.C.; la monetazione del terzo periodo (137-138 d.C.) si riferisce ormai alla raffigurazione di Sabina divinizzata, come confermano il velo e la dicitura *diva*[74].

Ancora più interessante è la scelta dei soggetti sul rovescio delle coniazioni dei primi due periodi, con personificazioni di virtù (*Concordia*, *Pudicitia*, *Pietas*), allusive alla politica di pacificazione ecumenica, e immagini di divinità (*Vesta, Cerere*, *Iuno Regina*, *Venus Genetrix*), protettrici per eccellenza dei valori tradizionali della famiglia romana, che riassumono i contenuti del messaggio politico che l'imperatore intendeva diffondere. Appare evidente come dietro tutta l'operazione non poteva che esserci la regia sapiente di Adriano[75].

Sulla base del confronto con le coniazioni a nome di Sabina, che certificano le sue caratteristiche fisionomiche, è stato possibile associare alle varie emissioni una serie di ritratti in marmo nei quali vengono ripetuti anche i dettagli relativi alle diverse fogge della pettinatura. Tale corrispondenza, in particolare per la ripresa quasi puntuale delle acconciature, è documentata grosso modo per tutta la vita pubblica dell'imperatrice, a partire dalla denominazione di *augusta*; la situazione rimane inalterata anche nel caso dei ritratti *post mortem*, che ripropongono le caratteristiche di acconciatura e attributi presenti nelle emissioni del terzo periodo. Si può così attribuire con certezza a Sabina una testa molto frammentaria da Villa Adriana, pervenuta senza volto, che tuttavia ripete nei minimi dettagli l'acconciatura dell'imperatrice raffigurata nella monetazione del I periodo[76]. Si tratta di ritratti ufficiali, nei quali – come noto – la riconoscibilità di un personaggio, specialmente se pubblico, era affidata, oltre che alla fedeltà dei tratti fisionomici, ad elementi che fossero evidenti anche da lontano, come l'abbigliamento ma soprattutto l'acconciatura, che proprio per tale motivo non era soggetta a cambiamenti troppo frequenti. E le monete, coniate su autorizzazione della casa imperiale, garantivano non solo che i tratti del

[74] Dall'esame dell'insieme dei ritratti di Sabina riferibili ai tre periodi emerge una insolita varietà di tipi, che fino all'età adrianea si era avuta solo per le figure maschili – dato che sembra, anche in questo caso, in contraddizione con la versione tradizionale tramandata dalle fonti sull'insofferenza di Adriano nei confronti di Sabina.

[75] Cfr. Nicolai 2007 e Nicolai 2009.

[76] Sul confronto tra le effigi delle emissioni monetali e i ritratti a tutto tondo, oltre a Nicolai 2007, cfr. Amiro 2021, *passim*, con elenco dei ritratti scultorei suddivisi per tipologie di acconciatura in base alle coniazioni e corredati di bibl. prec. Per il ritratto frammentario da Villa Adriana, cfr. *supra*, n. 61.



Fig. 6. Denario (137-138 d.C.) emesso a nome di *Diva Aug Sabina*, velata e con corona di spighe; sul verso aquila con scettro e la legenda *Consecratio* (RIC 420a).

volto fossero rispondenti al vero, ma che venisse utilizzata l'immagine ufficiale che di volta in volta si intendeva propagandare.

Proprio su questa base, la presunta non corrispondenza fra la peculiare pettinatura della statua ex Boston con i tipi di acconciatura presenti sulle monete di Vibia Sabina, si è aperto il dibattito scientifico sull'identificazione del personaggio raffigurato nella pregevole scultura[77]. Tuttavia, il confronto con le emissioni monetali riferibili a Sabina e con i ritratti marmorei conservati, reso possibile dall'eccezionale stato di conservazione della statua, non sembra lasciare adito a dubbi.

Nell'ambito delle coniazioni emesse fra il 137 e il 138 d.C., anno della morte di Adriano, che raffigurano Sabina ormai divinizzata, come confermano la dicitura *diva* e i riferimenti alla *consecratio* sul *verso*, è presente una serie di particolare interesse per l'esegesi della statua-ritratto. L'imperatrice vi è rappresentata velata, il volto lievemente scavato e incorniciato da due bande di capelli sulle quali è visibile una treccia culminante al di sopra della fronte in un voluminoso nodo, inquadrato da un diadema, che sulla base del confronto con le altre emissioni monetali *post mortem*, era costituito verosimilmente da una corona di spighe, con assimilazione dell'imperatrice divinizzata a Demetra; come si intuisce dall'andamento posteriore del velo, le ciocche di capelli – come in tutte le coniazioni di Sabina *diva* – sono rac-

[77] Cfr., anche recentemente, oltre a Musso 2012, già citata, Buccino 2017, p. 254, n. 78, con ampia bibl. prec.



Fig. 7. Statua-ritratto di Vibia Sabina, particolare. Villa Adriana, *Mouseia*

colte in un basso nodo sulla nuca e il naso allungato presenta una leggera gobba al centro (Fig. 6)[78]. Le medesime caratteristiche si ritrovano in maniera puntuale nel volto e nell'acconciatura del personaggio ritratto nella statua già a Boston e lo accomunano anche ad altri busti marmorei, attribuibili a immagini di Vibia Sabina quando era in vita (Fig. 7).

Identica acconciatura nella parte frontale presenta, in effetti, un ritratto al Museo Nazionale Romano (Fig. 8)[79], per il quale era stata esclusa l'identificazione con l'imperatrice, ma la provenienza da Villa Adriana e le di-

[78] Si tratta della serie *RIC* 422c, in cui la peculiare acconciatura con nodo al di sopra della fronte è stata riconosciuta da R.M. Nicolai: cfr. Nicolai 2007, pp. 93 e 99, fig. 3.

[79] Inv. 121539, già citato *supra*, n. 61.



Fig. 8 a-c. Ritratto di Vibia Sabina, da Villa Adriana. Roma, Museo Nazionale Romano, inv. 121539

mensioni maggiori del vero inducono a ritenere valida l'esegesi già a suo tempo effettuata da A. Carandini, che l'aveva inclusa nella monografia su Vibia Sabina[80]; anche un ritratto su busto non pertinente, conservato a Torino presso la sede della Soprintendenza del Piemonte, a Palazzo Chiablese, di provenienza sconosciuta, ma recentemente attribuito alla collezione dei Savoia nella quale sarebbe confluito tramite acquisto sul mercato antiquario romano (Fig. 9)[81], ripete fin nei minimi dettagli sia il peculiare nodo erculeo del ritratto da Villa Adriana (MNR 121539) che le caratteristiche fisionomiche dell'imperatrice tramandateci dalle sculture e dalle emissioni monetali, compreso il profilo del naso. In entrambi i busti varia invece l'acconciatura dei capelli nella zona posteriore del capo, che segue la tradizione dell'ampia crocchia di trecce posizionata al di sopra della nuca, tipica delle acconciature traianee e ripresa nei ritratti di Sabina a partire dalla titolatura di *augusta* (128 d.C.).

Sulla base di tali attestazioni, si può ipotizzare che la pettinatura con nodo erculeo al di sopra della fronte, già presente nell'iconografia dell'imperatrice, come attestano i busti citati, sia stata impiegata anche nell'ambito delle immagini *post mortem* documentate nelle serie monetali di Sabina *diva*[82]. Una variante di questa peculiare acconciatura, in cui il nodo erculeo di trecce è sostituito da morbide ciocche sovrapposte con analogo andamento è presente in un altro ritratto di Sabina divinizzata, di altissima qualità, rinvenuto in uno degli edifici più prestigiosi e lussuosi della residenza imperiale tiburtina, quale Piazza d'Oro, caratterizzato da lineamenti fortemente idealizzati (Fig. 10)[83].

La posizione inclinata della testa, con lo sguardo volto verso il basso, indica che la statua era posizionata su una base piuttosto alta, del tipo di quella rinvenuta nel Foro di Cesare, già citata, destinata a sostenere un'immagine di Sabina divinizzata dedicata nel 138 dagli abitanti di Sabratha[84]. La stretta connessione fra la statua-ritratto di Villa Adriana e le emissioni a leggenda *diva* induce a ritenere che la scultura sia da collocare all'incirca

[80] Carandini 1969, pp. 171-172, n. 35; da ultimo Amiro 2021, p. 305, n. 31.

[81] Il ritratto, con testa antica e busto 'moderno', è stato riconosciuto come una delle opere della collez. di Carlo Emanuele I di Savoia, dunque acquisita entro i primi decenni del XVI secolo, forse dalla raccolta Compagni: cfr. Riccomini 2011, p. 139; Riccomini 2016, p. 176, con scheda *ivi*, pp. 213-214, n. 85, fig. a p. 233 (G. Pantò).

[82] Il fatto che l'acconciatura sia così vicina a quella del ritratto da Villa Adriana, fa pensare ad una realizzazione ancora in età adrianea; così anche Amiro 2021.

[83] Già citato *supra*, nota 61; Amiro 2021, pp. 305-306, n. 32.

[84] Cfr. *supra*, nota 66.



Fig. 9 a-c. Ritratto di Vibia Sabina, dalla collez. di Carlo Emanuele I di Savoia. Torino, Palazzo Chiablese.



Fig. 10. Ritratto di Vibia Sabina velata da Piazza d'Oro. Villa Adriana, *Mouseia*.

nel medesimo arco cronologico della serie monetale, tra la divinizzazione dell'imperatrice e la morte di Adriano, anche in considerazione del fatto che la dedica di una statua raffigurante la consorte di un imperatore costituiva un omaggio al sovrano regnante. Non solo passa poco tempo fra la divinizzazione di Sabina e la morte di Adriano, ma Antonino Pio, che si insedia come imperatore a luglio del 138, perde la moglie Faustina Maggiore nel 141, alla quale tributa grandi onori[85]; e non è un caso che le monete emesse a nome di Sabina, relative alla sua divinizzazione (III periodo), siano abbastanza rare e ben conservate – il che significa che hanno avuto una scarsa circolazione[86].

Il recupero di quest'opera, oltre ad aver consentito l'acquisizione al patrimonio culturale italiano di una statua in marmo pregiato e di dimensioni

[85] Granino Cecere 2007, p. 46.

[86] Nicolai 2007, p. 99.

maggiori del vero, pressoché integra e di qualità raffinata, e ad aver aggiunto al cospicuo numero di immagini di Vibia Sabina finora note un ritratto 'insolito', concorre – insieme a quanto emerso finora dalle testimonianze esaminate – a confermare l'atteggiamento positivo di Adriano nei confronti della moglie: in gesto di ossequio verso l'imperatore, sia a livello 'ufficiale' (abitanti di Sabratha) che a livello 'privato' (villa tiburtina – e sappiamo che la scultura proviene da una villa del territorio), si commissiona una statua dell'imperatrice divinizzata.

Bibliografia

Adembri 2003
B. Adembri, *Introduzione*, in *Archeologia Ferita* 2003, pp. 9-12.
Adembri, 2004
B. Adembri, *Le Auguste al tempo di Adriano e il programma decorativo di Villa Adriana*, in *Adriano. Le memorie al femminile*, catalogo della mostra (Tivoli, Villa Adriana, 1 aprile-25 settembre 2004), a cura di A.M. Reggiani, Milano 2004, pp. 47-55.
Adembri 2007
B. Adembri, *In margine all'iconografia di Sabina*, in *Vibia Sabina,* Milano 2007, pp. 75-85.
Adembri 2019
B. Adembri, *Vibia Sabina da* augusta *a* diva, in *L'Arte di salvare l'Arte,* Roma 2019, pp. 66-69.
Adembri c.s.
B. Adembri, *Ombrose pergole: natura e illusione nell'architettura di paesaggio a Villa Adriana*, in *Le sculture di Villa Adriana: novità e ricerche in corso*, atti del Seminario (Milano, 12-13 settembre 2022), a cura di F. Slavazzi, in corso di stampa.
Adembri *et al.* 2001-2002
B. Adembri, F. Taglietti, M.G. Granino Cecere, Hercules Sospitalis *da una villa del suburbio tiburtino*, in «RendPontAcc», LXXIV, 2001-2002, pp. 127-176.
Alexandridis 2004
A. Alexandridis, *Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna*, Mainz a/Rhein 2004.
Amiro 2021
F. Amiro, *The portraits of the Roman Empress Sabina: a Numismatic and Sculptural Study*, Ph.D. Thesis Classics, McMaster University, Hamilton, Ontario 2021.
Après le Déluge 2021
Après le Déluge: *viaggio fra opere riemerse e misconosciute*, catalogo della mostra (Tivoli, Villa d'Este e Santuario di Ercole Vincitore, 10 febbraio-4 ottobre 2020), a cura di A. Bruciati (con B. Adembri, M. Angle), Roma 2021.
Archeologia Ferita 2003
Archeologia Ferita. Materiali sequestrati nei territori dei comuni di Monterotondo, Guidonia Montecelio, Mentana, Marcellina, catalogo della mostra (Monterotondo 2003), a cura di B. Adembri, Monterotondo 2003.

Bandini 2009
G. Bandini, *Note sul restauro di alcuni marmi dipinti afferenti al complesso di Ascoli Satriano*, in *I marmi dipinti,* Milano 2009, pp. 66-69.
Bell 2019
M. Bell, *Gli argenti di Morgantina nel loro contesto: appunti per una storia*, in *L'Arte di salvare l'Arte,* Roma 2019, pp. 54-65.
Bonomi 2013
S. Bonomi, *I danni da trafugamento*, in *Capolavori dell'Archeologia* 2013, pp. 45-46.
Bottini 2009
A. Bottini, *Un tesoro ritrovato*, in *I marmi dipinti,* Milano 2009, pp. 22-29.
Bruciati 2025
A. Bruciati (a cura di, con L. D'Alessandro, E. Dellù), Florilegium. *Cento opere dalle Villae*, Roma 2025.
Brecoulaki 2006
H. Brecoulaki, *La peinture funéraire de Macédoine. Emplois et Fonctions de la couleur, IV^e^-II^e^ s. av. J.-C.*, Athènes 2006.
Brennan 2018
T.C. Brennan, *Sabina Augusta: an Imperial Journey,* Oxford 2018.
Buccino
L. Buccino, *Un ritratto femminile di età adrianea agli Uffizi e le sue repliche*, in Florentia. Studi di archeologia, 3, a cura di G. Vannini, Firenze 2017, pp. 217-265.
Burns 2007
J. Burns, *Great Women of Imperial Rome. Mothers and Wives of the Caesars,* London-New York 2007.
Caenaro 2010
M.G. Caenaro, *Vibia Sabina. Ritratto di un'imperatrice,* in «Senecio», 8, 2010, pp. 1-22.
Carandini 1969
A. Carandini, *Vibia Sabina. Funzione politica, iconografia e il problema del classicismo adrianeo*, Firenze 1969.
Cassano 1992
R. Cassano, *Ipogei Lagrasta*, in *Principi, imperatori, vescovi,* Bari 1992, pp. 203-224.
Cevoli 2016
T. Cevoli, *Il traffico illecito di reperti e opere d'arte come fenomeno criminale,* in *Possessione. Trafugamenti e Falsi di Antichità a Paestum*, catalogo della mostra (Paestum, 2 luglio-31 dicembre 2016), a cura di G. Zuchtriegel, Napoli 2016, pp. 55-63.

Colivicchi 1995
F. Colivicchi, *Vasellame marmoreo*, in *Arpi. L'ipogeo della Medusa e la necropoli*, , a cura di M. Mazzei, Bari 1995, pp. 271-284.
Consonni 2019a
A. Consonni, *Il patrimonio restituito: storia di un ritorno alla pubblica fruizione*, in *Mitomania,* Roma 2019a, pp. 61-66.
Consonni 2019b
A. Consonni, *Scavi clandestini e traffico di antichità: il caso della Puglia*, in *Mitomania,* Roma 2019b, pp. 69-70.
Dal Sepolcro al Museo 2010
Dal Sepolcro al Museo: storie di saccheggi e recuperi. La Guardia di Finanza a tutela dell'Archeologia, catalogo della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano, 14 giugno-12 settembre 2010), Roma 2010.
Felch, Frammolino 2011
J. Felch, R. Frammolino, *Chasing Aphrodite. The Hunt for Looted Antiquities at the World's Richest Museum*, Boston-New York 2011.
Fiorilli 2010
M. Fiorilli, *Cultural Properties and International Agreements*, in *International Meeting on Illicit Traffic of Cultural Property* (Roma, 16-17 dicembre 2009), a cura di E. Proietti, J. Papadopoulos, Roma 2010, pp. 161-165.
Fünding 2006
J. Fünding, *Kommentar zur* Vita Hadriani *der* Historia Augusta, Bonn 2006.
Galimberti 2007
A. Galimberti, *Adriano e l'ideologia del principato*, Roma 2007.
Giachi *et al.* 2009
G. Giachi, P. Pallecchi, M.P. Colombini, I. Degano, U. Bartolucci, F. Modugno, *I colori e la tecnica pittorica: risultati dell'indagine analitica*, in *I marmi dipinti,* Roma 2009, pp. 74-77.
Giuliano 2004-2005
A. Giuliano, *Un volto di avorio*, in «RendPontAc» LXXVII, 2004-2005, pp. 289-308. (riedito in A. Giuliano, *Mondi a confronto. Scritti di Archeologia, Arte, Storia*, Roma 2020, pp. 81-91).
Granino Cecere 2007
M.G. Granino Cecere, *Legittimazione e partecipazione al potere. Le donne della domus imperiale durante il principato adottivo*, in *Vibia Sabina* 2007, pp. 39-49.
Guzzo 1994
P.G. Guzzo, *Fundort unbekannt. Raubgrabungen zerstoren das archäologische Erbe*, in «Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz», 31, 1994, pp. 503-515.
I marmi dipinti 2009
I marmi dipinti di Ascoli Satriano, catalogo della mostra (Roma, Museo Na-

zionale Romano, 16 dicembre 2009-18 aprile 2010), a cura di A. Bottini, E. Setari, Roma 2009.

Imperatori 2009

C. Imperatori, *Indagini petrografiche e geochimiche a finalità archeometriche compiute sui marmi del complesso di Ascoli Satriano*, in *I marmi dipinti,* Roma 2009, pp. 70-73.

Isman 2009

F. Isman, *I predatori dell'arca perduta. Il saccheggio dell'archeologia in Italia*, Milano 2009.

Kovalyova 2016

Y. Kovalyova, *Theft, Illicit Export, and Restitution of Cultural Artifacts: International Legal Framework*, in *Possessione. Trafugamenti e Falsi di Antichità a Paestum*, catalogo della mostra (Paestum, 2 luglio-31 dicembre 2016), a cura di G. Zuchtriegel, Napoli 2016, pp. 64-69.

La Rocca 2013a

E. La Rocca, *Dai* necrocorinthi*a all'odierno saccheggio delle necropoli etrusche ed italiche. Una visione distorta delle opere d'arte*, in *Capolavori dell'Archeologia,* Roma 2013, pp. 31-36.

La Rocca 2013b

L. La Rocca, *Il complesso di marmi dipinti da Ascoli Satriano*: *osservazioni e ipotesi*, in *Capolavori dell'Archeologia* 2013, pp. 231-236.

Lo Monaco 2013

A. Lo Monaco, *Grandi vasi per nobili famiglie: il Pittore di Dario e l'aristocrazia apula nel IV secolo a.C.*, in *Capolavori dell'Archeologia,* Roma 2013, pp. 265-269.

Mari 2002

Z. Mari, *Tivoli in età adrianea*, in *Villa Adriana. Paesaggio antico e ambiente moderno*: *elementi di novità e ricerche in corso*, atti del convegno (Roma, Palazzo Massimo alle Terme, 23-24 giugno 2000), a cura di A.M. Reggiani, Milano 2002, pp. 181-202.

Mathea-Förtsch 1999

M. Mathea-Förtsch, *Römische Rankenpfeiler und -Pilaster. Schmuckstützen mit vegetabilem Dekor, vornehmlich aus Italien und den westlichen Provinzen*, Mainz 1999.

L'Arte di salvare l'Arte 2019

L'Arte di salvare l'Arte. Frammenti di storia d'Italia, catalogo della mostra (Roma, Palazzo del Quirinale, 3 maggio-14 luglio 2019), a cura di F. Buranelli, Roma 2019.

Le meraviglie del mondo 2016

Le *meraviglie del mondo*. *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, catalogo della

mostra (Torino, Musei reali, 16 dicembre 2016-2 aprile 2017), a cura di A.M. Bava, E. Pagella (con G. Pantò, G. Saccani), Torino 2016.

L'Italia dei Cento Musei

L'Italia dei Cento Musei, catalogo della mostra (Roma, Castel Sant'Angelo, 19 aprile-30 maggio 2000), Roma 2000.

Lo spreco necessario 2012

Lo spreco necessario. Il lusso nelle tombe di Ascoli Satriano, catalogo della mostra (Ascoli Satriano 16 agosto 2011), a cura di M. Corrente, Foggia 2012.

Mirabilia Recepta 1999

Mirabilia Recepta. Le forze dell'Ordine a difesa dei Beni Culturali, catalogo della mostra (Roma, Castel Sant'Angelo 16 aprile-16 maggio 1999), Roma 1999.

Mitomania 2019a

Mitomania. Storie ritrovate di uomini ed eroi, catalogo della mostra (Taranto, 10 aprile-10 novembre 2019), a cura di E. Degl'Innocenti, A. Consonni, L. Di Franco, L. Mancini, Roma 2019.

Mitomania 2019b

Mitomania. Storie ritrovate di uomini ed eroi, atti della Giornata di Studi (Taranto, 11 aprile 2019), a cura di E. Degl'Innocenti, A. Consonni, L. Di Franco, L. Mancini, Roma 2019.

Moioli, Seccaroni 2009

P. Moioli, C. Seccaroni, *Caratterizzazione dei pigmenti mediante analisi XRF non distruttive*, in *I marmi dipinti* Milano 2009, pp. 78-81.

Montella 2019: F. Montella, *Ascoli Satriano tra Macedonia, Taranto e Roma,* in *L'Arte di salvare l'Arte* 2019, pp. 48-51.

Musso 2012

L. Musso, *Statua-ritratto nel tipo della Grande ercolanese (cd. Sabina)*, in *L'Età dell'Equilibrio. Traiano*, *Adriano*, *Antonino Pio*, *Marco Aurelio (98-180 d.C.)*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 4 ottobre 2012-5 maggio 2013), a cura di E. La Rocca, C. Parisi Presicce (con A. Lo Monaco), Roma 2012, pp. 298-299, n. II.10.

Nicolai 2007

R.M. Nicolai, *Le monete emesse a nome di Sabina*, in *Vibia Sabina* 2007, pp. 87-107.

Nicolai 2009

R.M. Nicolai, *L'*Augusta Sabina *e la propaganda politica adrianea*, in *Ou Pan ephemeron, Scritti in memoria di Roberto Pretagostini offerti da colleghi, dottori e dottorandi di ricerca della Facoltà di Lettere e Filosofia*, Roma 2009, pp. 1081-1090.

Nostoi 2007
Nostoi. Capolavori ritrovati, catalogo della mostra (Roma, Palazzo del Quirinale, 21 dicembre 2007-2 marzo 2008), a cura di L. Godart, S. De Caro, Roma 2007.
Papadopoulos 2013
J. Papadopoulos, *Recuperi eccellenti. Il complesso di marmi dipinti da Ascoli Satriano*, in *Capolavori dell'Archeologia,* Roma 2013, pp. 237-241.
Pasquinucci 2016
S. Pasquinucci, *L'Italia della tutela: protagonisti di ieri e di oggi*, in *La tutela del Tricolore. I custodi dell'identità culturale*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 20 dicembre 2016-14 febbraio 2017), Firenze 2016, pp. 110-115.
Pellegrini, Rizzo 2019
M. Pellegrini, D. Rizzo, *La tomba apula di Ascoli Satriano. Ipotesi ricostruttive di contesti provenienti da scavo clandestino*, in *Mitomania,* Roma 2019b, pp. 17-25.
Principi, imperatori, vescovi 1992
Principi, imperatori, vescovi. Duemila anni di storia a Canosa, catalogo della mostra (Bari, 27 gennaio-17 maggio 1992), a cura di R. Cassano, Bari 1992.
Raeder 1983
J. Raeder, *Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli*, Frankfurt 1983.
Riccomini 2011
A.M. Riccomini, *Marmi antichi da Roma a Torino*: *sul collezionismo di Carlo Emanuele I di Savoia*, in «Quaderni della Soprintendenza archeologica del Piemonte», XXVI, 2011, pp. 131-145.
Riccomini 2016
A.M. Riccomini, *Le "meraviglie della antichità" alla corte di Carlo Emanuele I,* in *Le meraviglie del mondo,* Genova 2016, pp. 175-183.
Romeo 2007
P. Romeo, *"Signora delle Due Terre", Sabina e l'Egitto,* in *Vibia Sabina,* Milano 2007, pp. 67-73.
Salza Prina Ricotti 2001
E. Salza Prina Ricotti 2001, *Villa Adriana. Il sogno di un imperatore*, Roma 2001.
Salza Prina Ricotti 2004
E. Salza Prina Ricotti, *Vibia Sabina,* in *Adriano. Le memorie al femminile*, catalogo della mostra (Tivoli, Villa Adriana, 1 aprile-25 settembre 2004), a cura di A.M. Reggiani, Milano 2004, pp. 31-45.
Sanzi Di Mino 2007

M.R. Sanzi Di Mino, *Vibia Sabina e le gallerie di famiglia dinastiche*, in *Vibia Sabina* 2007, pp. 31-37.

Scovazzi 2016

T. Scovazzi, *La stagione dei recuperi: esperienze italiane e nuove prospettive*, in *La tutela del Tricolore. I custodi dell'identità culturale*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 20 dicembre 2016-14 febbraio 2017), Firenze 2016, pp. 86-93.

Strobel 2024

K. Strobel, Rec. a T.C. Brennan: Sabina Augusta: an Imperial Journey, Oxford 2018, in «Gnomon», 96, 2024, pp. 621-628.

Syme 1982-1983

R. Syme, Spaniards at Tivoli, in «AncSoc», 13-14 (1982-1983), pp. 241-263.

Vermeule 1981

C.C. Vermeule III, *Greek and Roman Sculpture in America. Masterpieces in Public Collections in the United States and Canada*, Berkeley (CA) 1981.

Vermeule 1984

C.C. Vermeule III, *Catalogue of a Collection of Greek, Etruscan and Roman Antiquities*, Cambridge (MA) 1984.

Vermeule 1988

C.C. Vermeule III, *Sculpture in Stone and Bronze. Additions to the Collections of Greek, Etruscan and Roman Art, 1971-1988*, *in the Museum of Fine Arts, Boston*, Boston 1988.

Vermeule 2000

C.C. Vermeule III, *Livia to Helena: Women in Power, Women in Provinces*, in *I. Claudia* II: *Women in Roman Art and Society*, a cura di D.E.E. Kleiner, Austin 2000, pp. 17-27.

Vermeule 2003

C.C. Vermeule III, *Art and Archaeology of Antiquity*, I-IV, London 2003.

Vibia Sabina 2007

Vibia Sabina, *da* augusta *a* diva, catalogo della mostra (Tivoli, Villa Adriana, 16 giugno-4 novembre 2007), a cura di B. Adembri, R.M. Nicolai, Milano 2007.

Wegner, Unger 1984

M. Wegner, R. Unger, *Verzeichnis der Bildnisse von Hadrian und Sabina*, in «Boreas», VII, 1984, pp. 105-155.

Lorenzo D'Ascia*

La vicenda dell'Atleta di Fano

Nel 1964 un'antica Statua greca di Bronzo raffigurante un giovane, nota come "Giovane Vittorioso", fu rinvenuta nelle acque al largo di Pedaso, sulla costa adriatica, da pescatori italiani che la portarono al porto di Fano (Fig. 1).

Nel 1965 il Bronzo fu venduto a terzi sconosciuti e il suo luogo di residenza rimase ignoto.

Il Bronzo è riapparso a Monaco di Baviera, in Germania, nei locali di un mercante d'arte tedesco, Heinz Herzer, che lo custodiva per conto di una società con sede nel Liechtenstein.

Il 27 luglio 1973 un funzionario del Ministero degli Interni italiano scrisse alla polizia criminale di Monaco di Baviera informandola delle circostanze in cui la Statua era stata esportata e che era in possesso di quel mercante. Si chiese di intervenire con urgenza per impedire qualsiasi rivendita e per consentire agli esperti italiani di esaminare e fotografare la Statua.

La polizia tedesca interrogò il mercante, che negò di essere in possesso della Statua ripescata al largo di Pedaso, senza fornire alcuna ulteriore spiegazione e senza che la polizia procedesse a maggiori accertamenti.

Il 22 agosto 1973 la Procura di Monaco di Baviera archiviò il caso in quanto "l'atto criminale della ricettazione non [poteva] essere provato... con la certezza necessaria per un'incriminazione".

Alla polizia italiana fu quindi negato di visionare e fotografare la Statua detenuta da Herzer.

L'anno successivo il pretore di Gubbio aprì un'indagine per l'esportazione illecita di un bene culturale ai sensi dell'articolo 66 della legge n. 1089/1939, inviando una richiesta di rogatoria alle autorità tedesche.

Il 2 aprile 1974 la Procura di Monaco di Baviera respinse la richiesta delle autorità italiane e pose fine a qualsiasi indagine nei confronti del mercante tedesco.

Mentre la Statua si trovava in Germania, molti collezionisti e musei chiesero e ottennero di visionarla.

Il 30 agosto 1972 un emissario di J.P. Getty informò Herzer che questi,

* Avvocatura Generale dello Stato.



Fig. 1. L'Atleta di Fano prima del restauro.

a condizione e nell'ipotesi di ottenere un titolo di proprietà chiaro e soddisfacente, avrebbe raccomandato agli amministratori del Trust di acquistare la Statua. La lettera segnalava l'esistenza di "alcune possibili complicazioni legali": i rappresentanti del Trust hanno quindi chiesto al venditore di fornire informazioni per consentire una corretta valutazione della legalità dell'acquisto.

Il 4 ottobre 1972 l'avvocato italiano del venditore assicurò all'avvocato di J.P. Getty che, secondo la legge italiana, l'Italia non poteva rivendicare alcun diritto sulla Statua, poiché vi erano state alcune sentenze definitive

italiane che avevano prosciolto alcuni soggetti per il reato di ricettazione in relazione al reato di furto di bene archeologico di proprietà dello Stato italiano. In questa lettera, il legale del venditore non prendeva in considerazione le circostanze che dette sentenze di proscioglimento erano state emesse per altri reati (e quindi non avevano efficacia di "giudicato" rispetto al reato di esportazione illecita per il quale erano in corso nuove indagini) e che si fondavano essenzialmente sull'impossibilità per gli inquirenti di fornire la prova della natura di bene culturale del bene in questione, non avendo potuto esaminarlo e non essendo in possesso di alcuna fotografia dello stesso. Ad ogni modo, il difensore del venditore affermava che non le autorità italiane non sarebbero state in grado di provare che la Statua oggetto di negoziazione fosse la stessa che era stata oggetto di detti procedimenti penali.

Il 25 agosto 1973 il rappresentante del venditore assicurò all'allora curatore delle antichità del Getty Museum, Jiri Frel, la disponibilità del venditore a condividere tutte le informazioni disponibili sul percorso legale della Statua, fornendo al Getty Trust tutta la documentazione relativa alla vicenda del tentativo (fallito) della polizia italiana di visionarla a Monaco.

Il 6 giugno 1976, mentre le trattative erano ancora in corso, J. P. Getty morì.

In una lettera dell'8 luglio 1977, il rappresentante del venditore scrisse a Jiri Frel, curatore del Getty Museum, di aver incaricato l'ufficio londinese del venditore di inviargli per posta la documentazione completa sugli aspetti legali riguardanti la Statua. Il fascicolo trasmesso al Getty Museum conteneva "tutti i documenti possibili", ossia: (i) "la documentazione completa del caso nei tribunali italiani"; (ii) "tutti i documenti relativi al primo tentativo di appropriazione della Statua da parte degli italiani"; e (iii) "tutti i documenti relativi al secondo tentativo di appropriazione della Statua da parte degli italiani".

Il Getty Trust era dunque in possesso dei documenti da cui emergeva che la Statua negoziata era la stessa ripescata al largo di Pedaso, trasportata sul territorio italiano e da lì esportata senza che vi fosse traccia di una licenza di esportazione.

Il Getty Trust ha acquistato il Bronzo il 27 luglio 1977 per 3.950.000 USD (Fig. 2).

La Statua è entrata negli Stati Uniti attraverso il porto di Boston il 15 agosto 1977 ed è arrivata alla Getty Villa di Malibu nel marzo 1978, dove è attualmente esposta.

Dopo l'arrivo della Statua negli Stati Uniti, e la pubblicazione del relativo bollettino di presentazione da parte del Getty Trust, le autorità italiane



Fig. 2. L'Atleta di Fano. Getty Villa, Malibu (Los Angeles).

hanno avviato un'indagine sulle circostanze dell'acquisto e dell'ingresso della Statua nel territorio statunitense.

Il 23 maggio 1978 l'Ufficio Centrale del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali italiano chiarì che l'Ufficio Esportazione aveva accertato che non era stata rilasciata alcuna licenza di esportazione per la Statua.

Nel dicembre 1977, su iniziativa del magistrato di Gubbio, i carabinieri interrogarono nuovamente i capitani dei pescherecci e i pescatori che avevano trovato la Statua. Essi dissero di aver trovato l'oggetto per caso, mentre stavano pescando a poche miglia dalla costa italiana, non lontano dalla

costa di Pedaso.

Nel 1978, su iniziativa del magistrato di Gubbio, fu inoltrata alle autorità statunitensi una richiesta di assistenza giudiziaria nelle indagini sulle circostanze dell'ingresso della Statua in territorio statunitense e del suo sequestro.

Il 27 febbraio 1978 il Dipartimento di Stato americano respinse la richiesta in quanto il sequestro di beni in territorio statunitense non poteva essere effettuato tramite una richiesta di assistenza giudiziaria.

Il 25 novembre 1978 il magistrato di Gubbio interruppe le indagini sull'esportazione illecita di un bene culturale in quanto gli autori del reato rimanevano sconosciuti e i reati erano caduti in prescrizione.

Il 3 novembre 1989 la Procura di Pesaro dispose il sequestro e l'esame di alcune incrostazioni marine rimosse dalla Statua dopo il suo ritrovamento.

Il 28 settembre 1982 si è svolto un incontro tra i rappresentanti del Trust e quelli del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali italiano per discutere, tra l'altro, della restituzione della Statua.

Nel 1989 il Direttore Generale per i Beni Archeologici del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Francesco Sisinni, scrisse al Direttore del Getty Museum, chiedendo la restituzione del Bronzo all'Italia. Nella lettera si sottolineava "l'inconsistenza etica e giuridica delle ragioni che [sembravano] essere state addotte [dal Trust] per trattenere il Bronzo", si ribadiva che "l'[oggetto era stato] ritrovato da un'imbarcazione italiana e immediatamente trasportato sul suolo italiano, dove [era] rimasto a lungo prima di essere esportato senza una regolare licenza", e si richiamava la Convenzione UNESCO del 1970, che nel frattempo era stata ratificata sia dall'Italia che dagli Stati Uniti.

Il 15 maggio 1989 il Trust rispose che non esisteva alcun rapporto tra la Statua e l'Italia e rifiutò di restituire il Bronzo.

Nel 1995 il Ministero degli Affari Esteri italiano, attraverso l'Ambasciata d'Italia a Washington, incaricò il console italiano a Los Angeles di negoziare la restituzione del Bronzo con l'allora curatrice delle antichità del Getty Museum, Marion True.

Quest'ultima ribadì che i presunti reati erano caduti in prescrizione e che il Trust aveva agito in buona fede al momento dell'acquisto della Statua (Fig. 3).

L'11 maggio 2006 il Los Angeles Times pubblicò un articolo contenente alcune dichiarazioni di Thomas Hoving, allora direttore del Metropolitan Museum di New York, in merito alla Statua.

Il 5 aprile 2007, l'Associazione regionale Le Cento Città ha presentato



Fig. 3. L'Atleta di Fano. Getty Villa, Malibu (Los Angeles).

un esposto alla Procura della Repubblica di Pesaro, chiedendo di agire per ottenere il rientro della Statua in Italia.

Il 12 aprile 2007 la Procura di Pesaro ha denunciato i capitani dei due pescherecci, accusati di aver esportato il Bronzo senza la necessaria licenza, di non aver denunciato la Statua alle autorità competenti dopo il ritrovamento e di aver violato i controlli di frontiera al momento del suo ingresso in Italia.

Il 24 aprile 2007 i Carabinieri del Nucleo TPC hanno raccolto una dichiarazione di Thomas Hoving, il quale ha affermato di aver visto la Statua

per la prima volta a Monaco di Baviera nel 1972, presso la galleria di Heinz Herzer, e che durante le discussioni tra il Getty Trust e il Metropolitan Museum di New York sull'acquisto congiunto della Statua, J.P. Getty aveva riferito preoccupazioni sulle circostanze in cui la Statua era stata scoperta ed esportata. Hoving ha inoltre dichiarato che "il sig. Getty [aveva] posto come condizione per l'acquisto del Bronzo l'acquisizione di autorizzazioni scritte da parte delle autorità italiane".

Il 12 luglio 2007 la Procura della Repubblica di Pesaro ha chiesto al giudice per le indagini preliminari del Tribunale di Pesaro l'archiviazione del procedimento "in quanto prescritto e perché alcune delle persone indagate sono decedute". La Procura ha comunque chiesto che venisse disposta in ogni caso la confisca della Statua in quanto esportata illegalmente.

Il Ministero dei beni culturali, difeso dall'Avvocatura Generale dello Stato, si è costituito a supporto dell'adozione della confisca.

Con ordinanza del 19 novembre 2007, il GIP del Tribunale di Pesaro ha disposto l'archiviazione del procedimento, respingendo la richiesta di confisca, osservando che il Getty Trust doveva considerarsi "persona estranea al reato", dal momento che la buona fede dei suoi rappresentanti al momento dell'acquisto della Statua non poteva essere esclusa con certezza.

Il 29 novembre 2007, la Procura di Pesaro ha presentato un incidente di esecuzione. Il Getty Trust ha partecipato al procedimento attraverso il suo rappresentante.

Il 10 febbraio 2010 il GIP ha ordinato la confisca della Statua, "ovunque essa si trovi". Il GIP ha ritenuto che la misura fosse obbligatoria ai sensi della legislazione nazionale applicabile, in quanto finalizzata al recupero del possesso di un bene culturale appartenente allo Stato ed esportato illecitamente.

In caso di reato di esportazione illecita, il legislatore italiano, fin dal 1909, ha previsto non solo l'applicazione di una pena detentiva ma anche, in ogni caso, la confisca del bene culturale esportato illecitamente.

Il GIP ha inoltre osservato che un provvedimento di confisca, data la sua finalità di "recupero", potrebbe essere imposto nel procedimento di esecuzione anche se i relativi reati sono caduti in prescrizione, se la persona che possiede o era in possesso dell'oggetto non è una "persona estranea al reato": secondo la giurisprudenza in materia, la misura potrebbe essere imposta a persone che non hanno commesso il reato se è possibile accertare e attribuire loro un "difetto di vigilanza".

A questo proposito, il GIP ha osservato che i rappresentanti del Trust non avevano condotto un'indagine adeguata sull'origine legittima della Statua e, pertanto, erano stati quantomeno negligenti.

La decisione del GIP è stata impugnata con ricorso per cassazione.

Con sentenza del 27 ottobre 2015, la Corte di Cassazione ha accolto il ricorso del Getty Trust avverso il provvedimento di confisca sulla base di un vizio processuale (il procedimento si era svolto in camera di consiglio, invece che in udienza pubblica).

Il caso è stato rinviato al GIP del Tribunale di Pesaro per celebrare nuovamente il processo.

Con ordinanza dell'8 giugno 2018, il GIP del Tribunale di Pesaro ha confermato il provvedimento di confisca. Il GIP ha osservato che la misura era finalizzata al recupero della Statua in quanto parte del patrimonio dello Stato e, in ogni caso, era stata esportata illegalmente dall'Italia senza la necessaria licenza e il pagamento dei relativi dazi doganali.

Per quanto riguarda l'accertamento dei fatti, il GIP ha ritenuto che il ritrovamento del Bronzo fosse avvenuto in acque territoriali italiane sulla base delle dichiarazioni rese nel dicembre 1977 dai capitani delle due imbarcazioni, che avevano ricordato che al momento del ritrovamento stavano pescando a poche miglia dalla costa. Da ciò derivava la proprietà ab origine del bene in capo allo Stato italiano, in forza della normativa che assegna al patrimonio dello Stato i beni archeologici rinvenuti nel sottosuolo del territorio nazionale (cui sono equiparate le acque territoriali nazionali).

Il GIP ha inoltre affermato che, ai sensi dell'articolo 510 del Codice della Navigazione, il ritrovamento della Statua avrebbe dovuto essere denunciato alle autorità competenti e che, ai sensi dell'articolo 511 dello stesso Codice, la proprietà di qualsiasi bene culturale ritrovato in mare passa allo Stato.

Inoltre, sebbene gli esperti di antichità avessero avanzato diverse ipotesi (che il Bronzo fosse un originale, una copia romana, un reperto itinerante o parte di una collezione imperiale), il Bronzo era molto probabilmente opera dell'artista greco Lisippo e il suo legame con l'Italia doveva essere considerato "certo non marginale", in quanto al momento della creazione della Statua, l'artista aveva molto probabilmente visitato Roma e Taranto. All'epoca, Grecia e Roma intrattenevano buone relazioni e, in seguito, la civiltà romana si sviluppò come continuazione di quella ellenica. Ciò è sufficiente, secondo il GIP, a stabilire un legame significativo tra il bene culturale e l'Italia.

Inoltre, secondo il GIP, l'acquisto della proprietà del Trust era affetta da nullità in quanto il suo venditore (*dante causa*) e coloro che avevano scoperto il Bronzo e lo avevano esportato prima di loro, avevano violato la legge italiana sulla tutela degli oggetti di interesse artistico e storico.

La decisione ha affermato che, anche se il Getty Trust non aveva com-

messo alcun reato, non si trattava di una "persona estranea al reato", non potendo essere considerato una persona che al momento dell'acquisto aveva ignorato, senza colpa, l'origine illecita degli oggetti e non ne aveva tratto alcun profitto. In particolare, il GIP ha ritenuto che il Getty Trust sia stato negligente acquistando la Statua senza un'adeguata e indipendente indagine sulla legittimità dei precedenti trasferimenti ai sensi della legge italiana e, invece, affidandosi semplicemente alle rassicurazioni e alle valutazioni dei legali dei venditori (che avevano ovviamente un interesse a portare a termine la vendita), e non a propri legali.

Infine, il GIP ha ritenuto che la sentenza penale definitiva di proscioglimento emessa nel 1970 non fosse vincolante ai fini della confisca, in quanto emessa in un procedimento avviato per reati diversi.

Il Getty Trust ha impugnato il provvedimento di confisca del GIP presentando ricorso dinanzi alla Corte di Cassazione.

Con sentenza del 2 gennaio 2019, la Corte di Cassazione ha respinto il ricorso, e confermato la confisca.

La Corte di Cassazione ha ritenuto che la confisca disposta ai sensi dell'articolo 174, comma 3 del decreto legislativo n. 42/2004 (Codice dei beni culturali) non costituisce una sanzione. Oltre ad essere connessa all'avvenuta commissione di un reato, essa ha una funzione prioritariamente recuperatoria, idonea ad essere perseguita anche nei confronti di soggetti estranei alla commissione del reato, in quanto finalizzata ad assicurare il rispetto dell'interesse pubblico violato da un'esportazione illecita attraverso il ripristino della *situazione originaria di dominio pubblico* sull'oggetto.

La Corte di Cassazione ha rilevato che, dopo la sua scoperta, la Statua non era stata denunciata alle autorità nazionali competenti ai sensi della legislazione marittima applicabile (ossia le sopra citate norme del Codice della Navigazione). Inoltre, è stata successivamente esportata senza la necessaria licenza di esportazione.

Per quanto riguarda la questione se il Getty Trust fosse stato negligente o avesse agito in malafede quando aveva acquistato la Statua, la Corte di Cassazione ha ribadito che la nozione di "persona estranea al reato" ai sensi della pertinente giurisprudenza interna richiedeva di accertare se il "destinatario" del provvedimento (i) avesse cooperato alla commissione del reato di esportazione illecita, (ii) oppure, in alternativa, se, per negligenza o in malafede, avesse "consapevolmente beneficiato" della sua commissione e, di conseguenza, avesse acquistato o acquisito l'oggetto nonostante la conoscenza o conoscibilità del reato.

La Corte di Cassazione ha osservato che la valutazione del GIP circa la malafede o la negligenza del Trust era stata ragionevole, osservando che:

(i) durante le trattative, J.P. Getty aveva espresso seri dubbi sulla provenienza della Statua; (ii) i rappresentanti del Getty Trust avevano chiesto informazioni esclusivamente al rappresentante del venditore che, pur essendo un professionista del settore, aveva un chiaro interesse a presentare la provenienza come legittima; (iii) i rappresentanti del Getty Trust avevano omesso di chiedere alle autorità italiane competenti se fossero state rispettate le formalità di esportazione e le altre disposizioni della legge italiana sul patrimonio culturale. Di conseguenza, i rappresentanti del Getty Trust avevano acquistato la Statua senza valutare, con la diligenza richiesta dalla particolare natura e gravità dell'operazione e dai precedenti di cui erano a conoscenza, la sua legittima provenienza.

Per quanto riguarda la possibilità di imporre la misura della confisca in assenza di una condanna penale (in quanto i reati erano ormai prescritti), la Corte di Cassazione ha osservato che la legislazione nazionale in materia prevedeva la confisca obbligatoria dei beni culturali esportati illegalmente, chiarendo che, secondo la sua precedente giurisprudenza, la misura poteva essere imposta anche quando il procedimento non portava a una condanna penale perché il reato in questione era caduto in prescrizione.

Secondo la Corte di Cassazione, la misura mirava effettivamente a ristabilire un "dominio pubblico" sui beni del patrimonio culturale, rispetto ai quali, in assenza di eccezioni specifiche nella legislazione nazionale applicabile, esisteva una "presunzione di proprietà pubblica". A questo proposito, nessun'altra misura meno restrittiva avrebbe potuto perseguire lo stesso obiettivo.

Per quanto riguarda la possibilità di considerare la Statua come parte del patrimonio culturale italiano, la Corte di Cassazione ha ritenuto che l'accertamento del luogo esatto del ritrovamento (comunque individuato dal GIP nelle acque territoriali italiane) fosse ininfluente, per due motivi. In primo luogo, la Statua era stata rinvenuta da una nave battente bandiera italiana ed era quindi entrata nel territorio dello Stato. In secondo luogo, la Corte di Cassazione ha ritenuto che, al momento dell'affondamento della Statua, fosse possibile dedurre «l'esistenza di un continuum fra la civiltà greca, importata in territorio italico, e la successiva esperienza culturale romana; *continuum* del quale costituisce una conferma proprio la presenza al largo di Pedaso, in quelle che ora sono le Marche, della statua dell'Atleta vittorioso».

La Corte di Cassazione ha inoltre affermato quanto segue: «Invero in relazione ad essa può ragionevolmente dedursi che, sia che fosse trasportata da una nave salpata dal territorio italico – è, infatti, come detto documentata la presenza di Lisippo sicionio in quella che era Taranto – sia che fosse

stata trasportata da una nave partita dalle coste ioniche della penisola greca, il luogo di destinazione fosse uno dei porti adriatici della penisola italiana, ad ulteriore testimonianza della appartenenza, ab illo tempore, del manufatto all'orbita culturale del nostro Paese».

Per quanto riguarda la sentenza assolutoria della Corte d'Appello di Perugia del 18 novembre 1970 (che, a dire del Getty Trust, precludeva un nuovo accertamento di reati connessi alla Statua), la Corte di Cassazione ha osservato che le accuse mosse agli imputati in quel caso avevano riguardato l'eventuale commissione del reato di ricettazione, mentre nel più recente caso sottoposto al GIP del Tribunale di Pesaro i fatti contestati riguardavano il diverso reato di esportazione illegale della Statua, che costituiva un bene culturale, al di fuori del territorio dello Stato, e il suo trasporto nello Stato italiano senza il pagamento dei dazi doganali e senza che fosse stata debitamente denunciata all'autorità preposta alla tutela del patrimonio storico e artistico.

Il 4 luglio 2019 la Procura di Pesaro ha inviato alle autorità statunitensi una richiesta internazionale di riconoscimento ed esecuzione del provvedimento di confisca ai sensi del Trattato di assistenza giudiziaria in materia penale tra l'Italia e gli Stati Uniti d'America, firmato il 9 novembre 1982, integrato dal Trattato Stati Uniti d'America-Unione Europea firmato il 3 maggio 2006, nonché dalla Convenzione delle Nazioni Unite contro la criminalità organizzata transnazionale, adottata dall'Assemblea generale il 15 novembre 2000.

Nelle more, il Getty Trust ha presentato ricorso alla Corte europea dei diritti dell'uomo, per dolersi di plurime violazioni della Convenzione europea dei diritti dell'uomo da parte delle autorità giudiziarie italiane.

Con la sentenza pubblicata il 2 maggio 2024, la Corte europea dei diritti dell'uomo ha respinto il ricorso del Getty Trust e stabilito che la confisca della Statua è conforme alla Convenzione dei diritti dell'uomo.

Le censure mosse dai legali del Getty Trust riguardavano la violazione degli articoli 6, 7 e 1 Prot. 1 della Convenzione.

Con una prima decisione parziale, la Corte europea dei diritti dell'uomo ha dichiarato la inammissibilità *prima facie* delle censure per violazione degli articoli 6 e 7 della Convenzione, ritenendo quindi che il Getty Trust aveva avuto accesso a un processo equo, che non era stata violata la presunzione di innocenza, né era stato violato il principio di legalità della pena.

Il procedimento dinanzi alla Corte EDU si è poi concentrato sulle censure di violazione dell'art. 1 Prot. 1 Convenzione, definite con la citata sentenza del 2 maggio 2024.

Le principali questioni affrontate dalla Corte sulla presunta violazione

dell'articolo 1, Protocollo 1 della Convenzione sono state le seguenti:

1) conformità della confisca al principio di legalità;
2) perseguimento di un interesse pubblico o generale;
3) proporzionalità della misura rispetto all'obiettivo perseguito.

La Corte EDU ha raggiunto le seguenti conclusioni:

1. Sulla conformità della interferenza al principio di legalità

La base legale della confisca è l'art. 174, comma 3, d. lgs. n. 42/2004: su questo profilo la Corte EDU ha rilevato che non vi erano contestazioni da parte della ricorrente, che ha però eccepito la qualità della base legale sotto il profilo della chiarezza e prevedibilità.

La Corte EDU ha respinto la censura rilevando la chiarezza e prevedibilità della base legale, per quanto concerne:

a) livello di diligenza richiesto al terzo acquirente per evitare la confisca: la Corte EDU ha rilevato che, sia al momento dell'acquisto della statua (§ 315) che al momento dell'adozione della confisca (§ 306), la nozione di diligenza necessaria per essere "persona estranea al reato" era chiaramente stabilita dalla giurisprudenza italiana;

b) applicabilità della confisca anche quando il reato è caduto in prescrizione: la Corte EDU ha sottolineato che la confisca nel caso in esame non ha natura punitiva (e quindi non rientra nell'art. 7), ma ha una funzione prioritariamente recuperatoria, volta all'interesse generale violato dall'esportazione illegale, ossia a ripristinare la situazione originaria di dominio pubblico (§ 314); inoltre al momento dell'acquisto c'era già giurisprudenza italiana per cui la confisca non presupponeva necessariamente la commissione del reato (con conseguente irrilevanza della prescrizione dello stesso reato) (§§ 315-316);

c) applicabilità della confisca quando il bene si trova al di fuori del territorio dello Stato: la Corte EDU ha evidenziato la totale infondatezza dell'eccezione della ricorrente, che non ha fornito alcun elemento concreto per affermare che non fosse prevedibile l'applicazione della confisca quando il bene era stato portato all'estero, tanto più che la stessa era proprio il presupposto necessario per la presentazione di domande di cooperazione internazionale volte al recupero del bene esportato illecitamente (§ 318);

d) assenza di un termine per l'applicazione della misura: secondo la Corte EDU gli Stati godono di un margine di discrezionalità quando si tratta di recuperare un bene unico e insostituibile, e del resto l'assenza del termine si ravvisa in diversi Paesi, anche all'interno del Consiglio d'Europa (§§ 322-323).

2. Sul perseguimento di un interesse pubblico o generale.

La Corte EDU ha ritenuto che la confisca persegue un interesse generale legittimo ai sensi dell'art. 1, Prot. 1, evidenziando i seguenti profili:

a) la protezione del patrimonio culturale, in particolare contro le esportazioni illecite di beni culturali, è in sé un obiettivo legittimo ai fini della Convenzione (§ 340), confermato dal diritto internazionale (Convenzione UNESCO, Convenzione Unidroit, direttiva 2014/60/UE) (§ 341);

b) la misura era in concreto volta a proteggere il patrimonio culturale: e infatti: i) la circostanza dell'appartenenza della statua al patrimonio culturale italiano è stata accertata dal giudice nazionale, all'esito di lunghe discussioni nel corso delle quali gli argomenti del Getty Trust sono stati tutti presi in considerazione, e con una decisione pienamente motivata e rispettosa delle disposizioni giuridiche (§ 348): le autorità nazionali hanno ragionevolmente dimostrato che la statua faceva parte del patrimonio culturale italiano (§ 359); ii) l'accertamento del ritrovamento della statua in acque territoriali italiane, ancorché passato in giudicato per essere stato affermato dal GIP di Pesaro e non oggetto di una specifica censura né con il ricorso per cassazione né con il ricorso alla Corte EDU (§ 332), non è rilevante, essendo emerso che la nave che ha ripescato la statua aveva bandiera italiana (§ 351); iii) la giurisdizione dello Stato sui beni ritrovati da una nave che batta la sua bandiera è pacifica nel diritto internazionale (§§ 352 e ss.); iv) l'obbligo di denuncia del bene ritrovato sancito dal Codice della Navigazione italiano è confermato dalle norme internazionali (§ 355), e il Getty era a conoscenza della sua violazione; v) anche se il bene non fosse stato di proprietà statale, la confisca è prevista per la violazione delle norme di controllo culturale e doganale, e la tutela – attraverso la confisca – del diritto degli Stati di autorizzare o meno l'esportazione di beni culturali privati è conforme a norme internazionali (Convenzione Unidroit 1995; regolamento UE n. 116/2009) (§ 358).

3. Sulla proporzionalità della misura rispetto all'obiettivo perseguito

La Corte ha precisato, in via generale, che l'esistenza di un giusto equilibrio tra le esigenze dell'interesse generale e quelle della protezione del diritto dell'individuo si fonda su un esame di tutte le circostanze, e non richiede necessariamente un risarcimento economico (previsto solo per il caso di espropriazione, che non si ravvisa in questa fattispecie).

Secondo la Corte EDU, occorre verificare se le autorità nazionali, nel disporre la confisca, hanno tenuto conto sia del comportamento dell'acquirente del bene che quello delle autorità nazionali.

La Corte ha concluso che lo Stato dispone di un ampio margine di di-

screzionalità su ciò che è "conforme all'interesse generale", in particolare quando si tratta di questioni relative al patrimonio culturale.

Tenuto conto del forte consensus nel diritto internazionale ed europeo per quanto riguarda la necessità di proteggere i beni culturali dall'esportazione illegale e di restituirli al loro paese d'origine, del comportamento negligente della ricorrente, nonché del vuoto giuridico del tutto eccezionale in cui le autorità nazionali hanno constatato nel caso di specie, la Corte conclude che esse non hanno ecceduto il loro margine di discrezionalità (§ 408).

La Corte EDU ha in particolare rilevato quanto segue:

a) sul comportamento del Getty Trust

La Corte EDU ha ritenuto che i rappresentanti del Trust avessero, come minimo, motivi molto seri per dubitare della legittima provenienza della statua, dal momento che:

i) i procedimenti penali svoltisi tra il 1966 e il 1970 per il reato di ricettazione e appropriazione di un bene archeologico rubato appartenente allo Stato, conclusi con sentenza della Corte d'Appello di Perugia del 18 novembre 1970, non escludevano che la statua facesse parte del patrimonio culturale italiano, ma si sono limitati ad assolvere gli imputati sulla base di prove insufficienti circa il luogo esatto in cui era stata trovata la statua; la sentenza del 1970 non poteva essere invocata per concludere che la statua era stata legittimamente esportata dall'Italia, in quanto riguardava le circostanze della sua scoperta e non della sua esportazione;

ii) nel corso delle trattative i rappresentanti del Trust erano a conoscenza dei tentativi delle autorità italiane di recuperare la statua e che le pretese di queste ultime sull'oggetto sono state più volte menzionate dai legali dei venditori;

iii) Getty Senior aveva chiaramente subordinato l'acquisto della statua all'ottenimento della prova della sua legittima provenienza e che è stato chiaramente informato dell'esistenza di "alcune possibili complicazioni legali".

I rappresentanti del Trust avevano quindi il chiaro dovere di adottare tutte le misure che ci si poteva ragionevolmente aspettare da loro per indagare sulla provenienza legittima della statua prima di acquistarla; invece:

i) essi non hanno proceduto ad una valutazione attenta e obiettiva della provenienza della statua basandosi solo sulle assicurazioni degli avvocati dei venditori, alcune delle quali erano molto generiche e idonee a suscitare seri dubbi sulla loro buona fede;

ii) non hanno chiesto, né i venditori hanno fornito, alcuna prova della legittima esportazione della statua dall'Italia, pur essendo a conoscenza delle disposizioni nazionali applicabili che richiedono una licenza di espor-

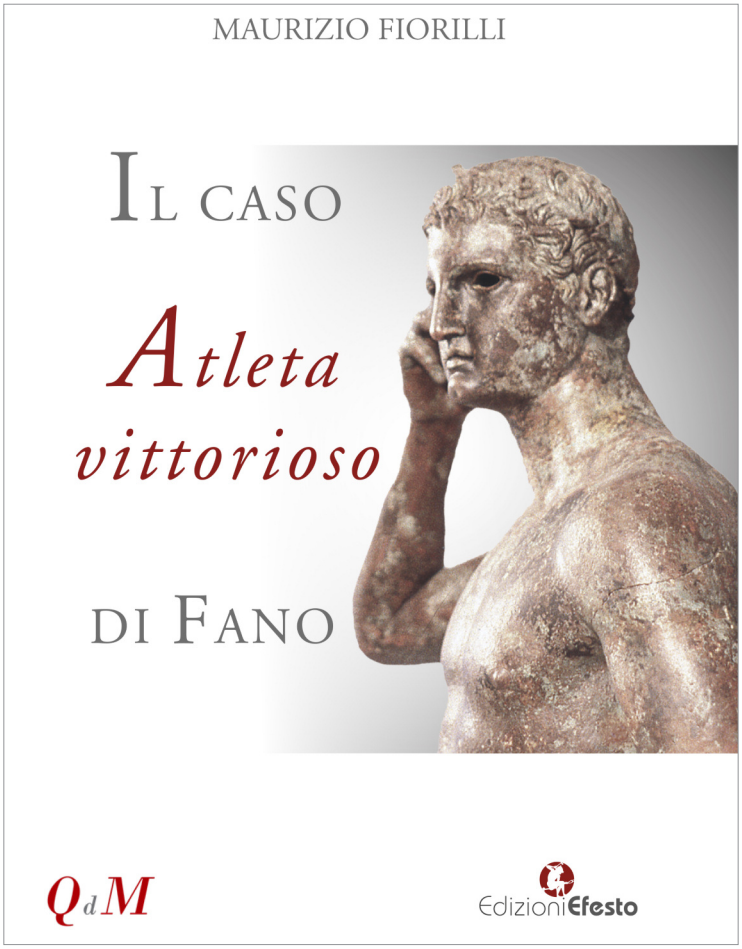


Fig. 4. Copertina del volume sull'Atleta di Fano di Maurizio Fiorilli, Edizioni Efesto, Roma 2020.

tazione, indipendentemente dal rilascio della proprietà, così non rispettando le istruzioni impartite da Getty Senior.

b) sul comportamento delle autorità nazionali

La Corte EDU ha ritenuto che le autorità nazionali, venute a conoscenza dell'acquisto della statua nel 1977, hanno reagito prontamente e diligentemente (§ 394).

Si è conclusa così nel 2024, almeno sul piano giudiziario, una vicenda iniziata sessant'anni prima nelle acque limitrofe alla costa adriatica italiana.

Il Governo italiano ha trasmesso la richiesta di assistenza giudiziaria per l'esecuzione della confisca al Dipartimento di Giustizia degli Stati Uniti. La richiesta è, ad oggi, all'esame dell'autorità statunitense.

Queste pagine sono dedicate all'Avvocato dello Stato Maurizio Fiorilli (Fig. 4) che, nel momento in cui scriviamo questo contributo, è venuto a mancare.

Maurizio Fiorilli è stato uno dei principali artefici delle iniziative italiane per la restituzione della Statua e ha dedicato oltre trent'anni della sua straordinaria vita professionale ad intraprendere e coltivare ogni azione utile, sul piano legale, al recupero dell'enorme patrimonio di beni culturali italiani saccheggiati, esportati clandestinamente e accumulati all'estero in violazione di leggi e principi etici, cui devono conformarsi i Musei nella costituzione delle loro collezioni[1].

Molte di queste iniziative si sono concluse con esito favorevole e hanno determinato un deciso e positivo cambio di passo nei rapporti tra l'Italia e le principali istituzioni museali mondiali.

Quanto alla Statua dell'Atleta Vittorioso, nonostante i molteplici giudizi descritti in queste pagine, tutti conclusisi con la conferma della legittimità della pretesa dello Stato alla sua restituzione, questa è ancora indebitamente esibita in una sala del Getty Museum.

Maurizio Fiorilli non ha potuto assistere al suo rientro, al quale ha dedicato tante energie.

La sua ostinazione, tuttavia, è anche in chi gli è succeduto.

[1] Convenzione Unesco 1970, V considerando.

Alessandro Sensi*

Dalla restituzione alla ricontestualizzazione: la statua femminile di Ierapetra

Storia di un furto a lieto fine

Il sequestro di un'antica statua femminile a Ierapetra di Creta nel 1984 e il suo salvataggio dal mercato antiquario illecito sconvolse l'opinione pubblica greca e internazionale[1]. Il titolo della pagina di giornale Το Βήμα[2] (Fig. 1), "Η Μαντόνα της Ιεράπετρας", non lascia spazio a esitazione: la portata del rinvenimento è tale che gli anziani del posto invocarono la visione della Madonna velata. Tre anni prima del sequestro da parte delle autorità locali, il contadino M. Skordilis vide emergere nei suoi campi in località Ποτάμοι (Viglia), una statua in marmo bianco dell'altezza di 1,60 cm, presto trasferita furtivamente in un magazzino a poca distanza. In accordo con un circuito di antiquari ateniesi con collegamenti internazionali, Skordilis decise di trasportare la statua all'estero con l'ausilio di un vagone frigorifero utile al trasporto dei prodotti ortofrutticoli della città in Europa. Lo scorrere del tempo e le dinamiche di scambio tra le parti coinvolte nell'illecito attirarono l'attenzione delle forze dell'ordine che, informate di un vago "smercio di antichità", inasprirono i controlli: l'avvistamento del signor Skordilis di notte al magazzino senza un apparente motivo destò i sospetti della polizia. Il 18 maggio 1984, il maggiore Michalis Nistikakis, approfittando dell'assenza del proprietario del capanno, entrò per una perquisizione sistematica

* Allievo della Scuola Archeologica Italiana di Atene.

Dedico i miei più sentiti ringraziamenti alla Prof.ssa Giuliana Calcani per l'opportunità di pubblicare i risultati ottenuti dallo studio effettuato per la tesi di laurea magistrale in archeologia discussa all'Università degli Studi di Roma Tre, per la fiducia e la gentilezza, per la saggezza delle parole spese negli anni di formazione. In attesa dei permessi da parte dell'Eforia alle antichità di Lasithiou sono state qui utilizzate solo foto della statua già edite.

[1] Το Βήμα 10-06-1984; Sulla tutela dei beni culturali in Grecia vedi Campobasso 2001 al link <https://aedon.mulino.it/archivio/2001/3/campob.htm> (ultimo accesso 20/10/2025).

[2] Desidero ringraziare in questa sede il giornale Το Βήμα per la gentile concessione di riproduzione dell'articolo.



Τέχνες Ψυχαγωγία Θεάματα Ιδέες

ΤΟ ΒΗΜΑ Εβδομάδα 19

Το πανάρχαιο άγαλμα της θεάς Δήμητρας που διασώθηκε από τους αρχαιοκάπηλους συγκλονίζει την ελληνική και διεθνή Κοινή Γνώμη

Η Μαντόνα της Ιεράπετρας

Αληθινή ιστορία θρίλερ με εκατομμύρια δολάρια ζάπλουτους Ευρωπαίους πληροφοριοδότες κι αστυνομικούς

Fig. 1. Articolo "Η Μαντόνα της Ιεράπετρας" del giornale Το Βήμα, edito da Nikos Vidakis, pubblicato il 10-06-1984. Per gentile concessione dell'Archivio Storico "TO BHMA" | "TA NEA".

del luogo, e tra le numerose scatole di cartone scorse causalmente il volto della statua. Il giorno seguente il signor Skordilis fu arrestato. Il rinvenimento avvenne in un momento di forte fermento della ricerca archeologica nella città. Purtroppo, la situazione urbanistica attuale rende impossibile ogni tentativo di scavo sistematico della città antica, che è rimasta intrappolata sotto quella moderna, interessata da soli scavi di emergenza. L'eforo alle antichità Nikos Papadakis pronunciò subito l'appartenenza della statua al tempio di Demetra e Kore attestato epigraficamente per la *polis*[3], ipotesi

[3] Papadakis 1998, pp. 74-77.



Fig. 2. Statua di Kore-Persefone da Ierapetra, marmo bianco, II secolo d.C., Ierapetra, Creta. Da V. Apostolakou, Αρχαιολογικη συλλογη ιεραπετρασ. Hierapetra archaeological collection, 2019.

approfondita in questo contributo. La richiesta degli abitanti di Ierapetra, ovvero che la statua rimanesse nella città, fu accolta dal Ministero della Cultura, e tutt'oggi trova un posto di rilievo nella "Collezione archeologica di Ierapetra" (Αρχαιολογική Συλλογή Ιεράπετρας).

L'interpretazione del soggetto e il possibile prototipo cnidio

La statua rappresenta una figura femminile ammantata e con capo velato posta su un basso basamento, recante tre attributi, di cui due conservati[4] (Fig. 2). La mano sinistra stringe spighe di grano, mentre la destra, di

[4] Papadakis 1986, pp. 84-85; Papadakis 1998, pp. 74-77 n. 842.

cui sono restaurate le dita, doveva tenere un elemento di forma allungata, possibilmente una piccola torcia. Sul capo sono raffigurati due serpenti attorcigliati – di cui manca la testa – ai lati di un piccolo altare. La capigliatura a scriminatura centrale, sui cui si conservano tracce di policromia, è realizzata a grosse ciocche ondulate che incorniciano i due lati del volto lasciando scoperte le orecchie. Due ciocche ondulate ricadono anche sul collo, mentre il retro è nascosto dal velo. Il virtuosismo dello scultore è dato senza dubbio dalla realizzazione delle vesti che avvolgono il corpo della figura, che sul retro seguono lo stesso andamento obliquo, aderendo alla schiena e ai glutei e culminando nella copertura della testa. La fattura dell'opera sembra suggerire una datazione al II secolo d.C. Dopo la sua scoperta la statua è stata variamente interpretata come Demetra e come Kore[5]. La presenza di attributi pertinenti a entrambe le dee rende complessa la sua interpretazione; un'analisi attenta consente, si anticipa, di identificarla con Kore. Già in antico, le dee costituivano infatti un "binomio divino" riflesso anche sul piano iconografico[6]. Le radici storico-religiose di Demetra affondano nel mondo miceneo[7], ma solo dall'età alto-arcaica la dea è associata al grano (Hom. II. 5, 499-502) e alla maternità (Hes. Theog. 912-914) nell'ambito del mito del ratto di Kore[8]. Dal santuario di Eleusi, strettamente legato all'Inno omerico del VII sec. a.C.[9], provengono le principali fonti figurative. Le più remote tradizioni ricordate da Pausania attestano l'immagine di una dea seduta e, nel Peloponneso, si configura già l'accostamento madre-figlia[10]. Dopo le guerre persiane, il rinnovato impulso del culto favorì la produzione di nuove immagini, confermando Eleusi come centro di irradiazione cultuale e iconografica[11]. È nel grande rilievo eleusino[12] che si fissano gli elementi costi-

[5] Per la prima ipotesi Touchais 1985, p. 845, Pariente 1993, p. 887; Herrmann Jr. 2000, pp. 65-123. Per la seconda già Papadakis 1998, pp. 74-77 n. 842.

[6] Arias 1960 disponibile al link <https://www.treccani.it/enciclopedia/demetra_(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica)/> (ultimo accesso 20/10/2025).

[7] *Ibid*; vedi anche Stella 1958, pp.18-57;

[8] Beschi 1988, pp. 844-892.

[9] Per l'inno omerico in relazione al santuario di Eleusi vedi Lippolis 2006, pp. 7-12; Nobili 2024, pp. 250-260.

[10] Così il gruppo crisoelefantino di Demetra e Kore ad Olimpia, per le statue nel santuario di Demetra presso il teatro di Fliunte in Corinzia. *Xoana* e acroliti delle dee comparivano a Stiris in Focide, ad Argo, a Bisanzio, Hermaion, Enna, un altro gruppo era conservato all'ippodromo di Olimpia, a Onkeion, a Bura, vedi Beschi 1988, pp. 844-892.

[11] Lippolis 2006, pp. 180-224; Paribeni 1959, p. 44 n. 68, 70; Mylonas 1961, pp. 187-

tuitivi dell'iconografia di Demetra, con peplo e *himation*, e Kore, con chitone e *himation*[13]; la spiga, invece, secondo l'intuizione di Luigi Beschi comparirebbe dipinta anche nella mano di Kore, come ricordato anche da Maria Elisa Micheli[14]. Le raffigurazioni successive consentono di distinguere con maggiore chiarezza i rispettivi tratti. Sebbene la spiga rimanga caratteristica di Demetra, non mancano esempi in cui è impugnata anche dalla figlia. Come osserva Baldassarre Conticello, infatti, l'associazione di specifici attributi per le dee non è sempre affidabile[15]. È Pausania (10, 35, 10), ad esempio, a ricordare l'antico simulacro di Demetra a Stiris con due fiaccole, attributo poi trasferito a Kore. Altro esempio è la metopa in tufo dall'acropoli di Selinunte[16] (prima metà VI sec. a.C.), che raffigura tre figure: Hekate, riconoscibile a sinistra per il *polos* e la torcia; Demetra al centro; Kore a destra, nel momento del ricongiungimento con la madre, entrambe con spighe che alludono al ritorno per due stagioni dell'anno della fanciulla e al conseguente fiorire della primavera e della fertilità[17]. Allo stesso modo l'attributo di Hekate prefigura la duplice natura di Kore, connessa alla permanenza nel mondo infero. Spighe compaiono nella mano di Kore anche in raffigurazioni vascolari, come un cratere a campana del Louvre[18] e un cratere a calice dell'Ermitage[19], entrambi con la scena della missione di Trittolemo. In tali contesti la spiga, spesso associata alla fiaccola, diviene attributo connotativo della dea. Ulteriore fonte iconografica è costituita dai pinakes di Locri Epizefiri[20], dove Kore compare con spighe o accanto a offerenti che le recano. Gli attributi assumono qui un valore paradigmatico e si slegano

223; Beschi 1988, p. 854 n. 73.

[12] Holloway 1958, pp. 403-408; Holm 1965, pp. 31-37; Metzger 1968, pp. 113-118; 103-123; Schneider 1973, pp. Beschi 1989, p. 149-170; Baumer 1995, pp. 11-25; Baumer 1997, pp. 120-122 n. R11; Simon 1998, pp. 373-387; Micheli 2003, pp. 67-115.

[13] Neumann 1979, pp. 57-58

[14] Beschi 1989, p. 149-170; Micheli 2003, pp. 67-115.

[15] Conticello 1961 al link <https://www.treccani.it/enciclopedia/kore_(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica)/> (ultimo accesso 20/10/2025).

[16] Tusa 1969, pp. 153-171; Giuliani 1979, pp. 37-43; Tusa 1984, p. 109; Beschi 1988, p. 872 . 330.

[17] Vedi Kerenyi 1991, pp. 42-44. Il ritorno di Kore veniva celebrato con delle feste riservate unicamente alle donne, le Tesmoforie.

[18] Beschi 1988, p. 864 n. 218.

[19] Beschi 1988, p. 873 n. 350.

[20] Sui pinakes di Locri vedi Lissi Caronna, Sabbione, Borrelli 2012.

dal gesto dell'offerta, racchiudono invece un valore simbolico coerente con il contesto eleusino nel quale è proiettato l'episodio di Trittolemo[21]. In alcune rappresentazioni dei pinakes anche Hades tiene in mano delle spighe, mutuando il ruolo di garante della fertilità, mentre Kore, divenuta Persefone, eredita la signoria sull'Ade: la sfera ctonia e quella terrestre si fondono. Se l'oggetto tenuto nella mano destra della statua cretese è una torcia, l'identificazione con Persefone risulta più persuasiva, richiamando i rilievi eleusini nei quali la dea regge la fiaccola nella mano destra e spighe nella sinistra (Fig. 3)[22]. Tale attributo allude alla duplice natura di Kore, garante dei riti agricoli e regina dell'oltretomba, evocando allo stesso tempo il carattere notturno dei misteri. Gli elementi sul capo – un'arula con due serpenti attorcigliati – rinviano ulteriormente alla sfera ctonia. Il serpente, considerato spirito benefico e simbolo di prosperità, ricorre frequentemente nei contesti misterici – soprattutto eleusini – e funerari[23]. In età romana i due serpenti ai lati dell'altare sono intesi anche come *agathodaimones*, garanti della fertilità e della protezione del raccolto[24]. A ciò si aggiunge in ultimo che Clemente Alessandrino (Prot. 20, 2) ricorda gli ierofanti di Eleusi come esseri "nati dalla terra", talvolta rappresentati in forma di serpente o pesce, immagine riconosciuta nei cosiddetti "Giganti" dell'agorà di Atene[25].

Anche i modelli iconografici consentono di collegare la statua di Hierapytna a Kore, come suggeriscono alcuni rilievi eleusini di IV sec. a.C., dove la figura della dea è a sua volta derivata da modelli statuari coevi, ripresi anche nella produzione copistica romana[26]. Le fonti letterarie permet-

[21] *Ibidem*.

[22] Beschi 1988, p. 865 n. 234.

[23] Calcani 2019, pp. 11-38; Frammenti di sculture di serpenti provengono anche dal santuario dei Cabiri di Chloi a Lemno, vedi Beschi 1998, pp. 45-58. Serpenti sono raffigurati ad esempio nelle lastre Campana (Tortorella 1981, pp. 61-100; Monaco 1990, pp. 79-82; Strazzulla 1991, pp. 241-252; Strazzulla 2007, pp. 153-161; Micheli 2019, pp. 55-63), sull'urna Caetani-Lovatelli (Cadario 2005, pp. 158-163), su una copia del Grande rilievo di Eleusi conservata al Museo Barracco (La Rocca 2005, pp. 152-155). Per il trono di Trittolemo con serpenti avvinghiati vedi anche Beschi 1988, pp. 844-892 n. 374. Per l'ambito funerario un esempio è costituito dalle rappresentazioni pertinenti alla necropoli di Assos, per cui si veda Freydank 2000 (tesi di dottorato).

[24] Dunand 1981, pp. 277-282.

[25] Lippolis 2003, pp. 153-194.

[26] Mylonas 1961, pp. 187-223; Beschi 1988, pp. 844-892, nn. 234, 279, 379, 412, 413, 414; Baumer 1997, pp. 30-43. Nello specifico sono stati presi in considerazione i seguenti esempi. Un rilievo da Eleusi conservato al Louvre (Louvre inv. 752, vedi Dubois 1818, p.



Fig. 3. Rilievo votivo da Eleusi, marmo bianco, IV secolo a.C. Parigi, Louvre, inv. NIII 2533 - Ma 752. Da Rizzo 1932, tav. CLI.

tono di ricondurre tali modelli a Prassitele, che affrontò più volte temi legati al mito: Pausania (1, 2, 4) e Clemente Alessandrino (Protrept. 4, 62) ricordano un gruppo con Demetra, Kore e Iacco ad Atene[27]; Plinio (Nat. Hist. 36, 23) menziona un gruppo con Flora/Kore, Trittolemo e Cerere/Deme-

33 n. 99; Fröhner 1869, pp. 88-89 n. 63; Rizzo 1932, pp. 101-102; Charbonneaux 1963, p. 120 n. 752; Kabus-Jahn 1972, pp. 46-47; Peschlow-Bindokat 1972, p. 156 n. R67; Bieber 1977, p. 230; Beschi 1988, p. 865 n. 234; Güntner 1997, p. 960 n. 45; Martinez 2007, pp. 35, 315-316 n. 74; Martinez 2010, p. 81). Un secondo rilievo, decreto onorario da Eleusi (Peschlow-Bindokat 1972, p. 152 n. R46; Beschi 1988, p. 868 n. 279). Un altro esemplare proviene dal Ploutonion di Eleusi (Mylonas 1961, p. 195; Peschlow-Bindokat 1972, p. 152, R47; Beschi 1988, p. 875 n. 379). Il rilievo da Mondragone (Peschlow-Bindokat 1972 p 156, R66; Beschi 1988, p. 878 n. 412; Simon 1990, pp. 612-614; Bonanome 1995, pp. 9-214; Baumer 1997, pp. 147-148; Leventi 2007, pp. 107-141).

[27] Todisco 2017, pp. 57-58.

tra a Roma[28], un Ratto di Proserpina e una Catagusa (34, 69)[29]. Un'iscrizione di erma acefala del II sec. d.C. nei Musei Vaticani cita inoltre un Eubuleo di Prassitele[30], il cui originale è stato individuato nel busto dal *Ploutonion* di Eleusi[31]. Le triadi prassiteliche della prima metà del IV sec. a.C. costituirono modelli fondamentali per le raffigurazioni successive, tra cui l'ipotetico modello della copia di Hierapytna. I tipi prassitelici furono ripresi anche nel secolo seguente, come attestano il cd. tipo Vienna e due statue del Museo Archeologico di Atene[32], rendendo complessa la distinzione tra le due statue di Kore attribuite dalle fonti a Prassitele[33]. La cosiddetta *Catagusa*, interpretata come filatrice o Persefone e nota dal bronzo della Glyptothek di Monaco, può infine considerarsi ulteriore modello per la figura di Kore, soprattutto per l'avvitamento della veste al corpo[34].

A sud dell'acropoli di Cnido sorge il santuario di Demetra e Kore, dal quale provengono confronti per la statua oggetto di questo studio[35]. Dal *temenos* proviene la celebre statua di Demetra seduta, la cui postura suggerisce l'accoglimento alla destra di un'altra figura, probabilmente Kore[36]. L'iconografia del gruppo madre-figlia, con Demetra sulla cista mistica e Kore stante alla sua destra, si diffonde ampiamente dall'età classica[37]. Gli scavi del santuario hanno restituito diverse statuette di Kore, in terracotta[38] e marmo[39], che ripetono lo stesso schema: chitone e *himation*, pieghe trasversali sul seno e caduta della veste sulla spalla (Fig. 4). Alcune presentano tracce di capelli e indizi di velo, mentre altre differiscono per piccoli dettagli della composizione, come piedi uniti, *himation* lungo fino ai piedi, braccio

[28] Overbeck 1868, p. 231 n. 4. 1198; Todisco 2017, pp. 94-95.

[29] Vedi Corso 1988, pp. 78-79, pp. 75-112, 198 nota 313. Sulla cd. *Spinnerin* da ultima Latini 2023, pp. 199-222.

[30] Corso 2014, pp. 12-18.

[31] Rizzo 1932, pp. 103-108; Corso 2014, pp. 12-18.

[32] MAN inv 1659, inv. 232.

[33] Baumer 1997, pp. 30-41.

[34] Latini 2023, pp. 199-222.

[35] Newton, Pullan 1863, pp. 375-426; Love 1972, pp. 393-405.

[36] Gardner 1910, p. 191; Collignon 1897, p. 362; Klein 1898, p. 371; Waldmann 1914, p. 155; Newton, Pullan 1863, pp. 375-426; Süsserott 1938, p. 178 n. 181; Ashmole 1951, pp. 13-28.

[37] Beschi 1998, pp. 866 n. 264, 869 n. 287.

[38] Walters 1903, p. 228 n. C 424, p. 236 n. C 483, p. 228 n. C 427.

[39] Ashmole 1951, pp. 25-28, tav. X, e.



Fig. 4. Statuetta femminile da Cnido, terracotta, IV secolo a.C. Londra, British Museum, inv. 1859,1226.155. Da Ashmole 1951, pp. 13-28, tav. X, d.

destro al petto con bocciolo di melograno o alto *polos* sulla testa. La statuetta in marmo, unica a conservare la testa, mostra acconciatura con ciocche ondulate e scriminatura centrale, parallela a quella della statua da Hierapytna[40]. La presenza di tali dediche nel santuario ha indotto Bernard Ashmole e Lorenz Baumer a ipotizzare che riproducessero più o meno fedelmente una statua della dea ospitata nel santuario, collocata accanto alla Demetra, come suggerito anche dalle iscrizioni dedicate da privati alle due dee[41]. Tra i frammenti rinvenuti nel santuario si conservano una testa e un frammento di panneggio in marmo pario riconducibili con una statua di Kore e dalle

[40] *Ibidem*.

[41] Ashmole 1951, pp. 25-28; Baumer 1997, pp. 40-41; per le iscrizioni Newton, Pullan 1863, p. 375-426.

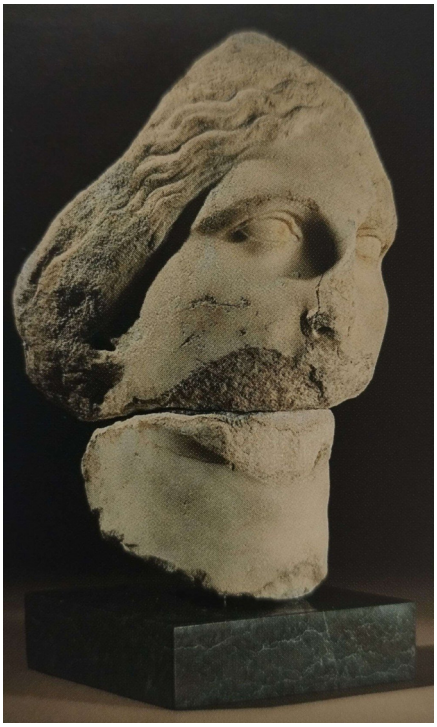


Fig. 5. Testa di statua femminile (Kore?) da Cnido, marmo bianco, IV secolo a.C. Londra, British Museum, inv. 1859,1226.74. Da Pasquier, Martinez 2007, p. 140, fig. 99.

misure compatibili con la Demetra (Fig. 5)[42]. La testa, divisa in due frammenti, conserva la parte inferiore del volto e parte del collo; il retro è piatto e probabilmente completato separatamente per l'inserimento del velo. L'acconciatura, raccolta a ciocche ondulate con scriminatura centrale, rafforza l'affinità con le statuette in marmo e la statua cretese. Il panneggio, che ricade sulla spalla, rimanda ancora a quanto espresso delle statuette e dalla statua di Hierapytna, rafforzando l'identificazione con Kore. Non è improbabile che questi frammenti appartengano ad una statua della dea dell'Ol-

[42] Smith 1900, p. 208 n. 1314; L'identificazione come Kore è supportata recentemente anche in Pasquier 2007, pp. 130-151. Per immagini più dettagliate della statua si rimanda ai link del British Museum: <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1859-1226-74?selectedImageId=1604084001> per la testa (ultimo accesso 31-10-2025); <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1972-0801-77> per il frammento di panneggio dietro la spalla (ultimo accesso 31-10-2025).

tretomba imitata dalle riproduzioni in piccolo formato. L'attenzione al panneggio, avvolgente e diagonale, è tipica dei lavori iniziali di Prassitele, realizzati a pochi anni di distanza. La predilezione locale per modelli prassitelici si spiega anche con la risonanza della celebre Afrodite Cnidia: non è difficile pensare ad una penetrazione di modelli prassitelici anche per altri soggetti. Questa influenza non abbandona mai l'area cnidia, come dimostra il recente ritrovamento di una statua femminile ammantata in bronzo nelle acque di Marmaris (Marmaris Directorate inv. no. 2020/41 A). La statua, ancora inedita, databile al periodo romano, rappresenta una delle – nuove – meglio preservate attestazioni bronzee delle derivazioni dal tipo della Kore creata da Prassitele per le celebri triadi riflesse nei rilievi di cui sopra, e sebbene distante in alcuni elementi della composizione dalla statua cretese, la principale testimonianza monumentale del soggetto proveniente proprio dall'area cnidia: potrebbe trattarsi di una copia della statua di Kore-Persefone attestata nel santuario di Cnido? A sostegno di questa lettura, è il confronto stringente con una delle statuette[43] in terracotta rinvenute nel luogo di culto, già prima ricondotte alla statua della figlia di Demetra ospitata nel santuario. Un confronto pressoché coevo per l'iconografia del gruppo Demetra seduta-Kore stante proposto per Cnido è fornito da un gruppo cultuale delle dee rinvenuto a Kallipolis in Etolia[44]. La presenza di tre frammenti di statuette in terracotta dal santuario di Demetra a Cnosso, databili tra la fine del IV e l'inizio del II secolo a.C., testimonia la circolazione e la diffusione del tipo in ambito cretese già dall'età ellenistica: il modello era noto nell'isola da secoli[45]. La statua da Hierapytna e probabilmente quella emersa dalle acque di Marmaris, potrebbero rappresentare delle repliche – più o meno fedeli – del tipo creato per Cnido nella seconda metà del IV secolo[46].

Ipotesi per la ricostruzione del contesto perduto

Un'iscrizione vista da Ciriaco d'Ancora nell'ambito del suo viaggio a Creta, da Hierapytna, trascritta nel Codice Vaticano Latino 5237, f. 514 v.[47], della quale non conosciamo il supporto, recita:

[43] Walters 1903, p. 236 n. C 483. Si veda il link <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1859-1226-154>.

[44] Themelis 1998, pp. 47-59.

[45] Coldstream, Higgins, Waywell *et. al.* 1973, pp. 1-17; 1973, pp. 56-92 n. 98 (a, b, c).

[46] La datazione del gruppo cnidio viene proposta prima da Ashmole 1951, pp.13-28 e poi per la sola Kore da Baumer 1997, pp. 17-43.

[47] Guarducci 1942, p. 59 n. 12 (IC III, III, 12).

Τὰν Δάματρα καὶ τὰν Κώραν
᾽Αρχεδίκα Ζηνοφίλω μετὰ τὰν περίστάσιν ὑπὲρ τᾶς
πόλεος ἐκ τῶν ἰδίων
ἱδρύσατο[48].

Non avendo nel concreto l'iscrizione, possiamo solo basarci su quanto espresso dal testo stesso. Da questo si evince che una certa Archedica figlia di Zenofilo, sicuramente una ricca donna dell'aristocrazia cretese, e dunque un soggetto privato, abbia commissionato la ricostruzione di un edificio per la fruibilità cittadina dedicato a Demetra e Kore, dopo una catastrofe che lo aveva danneggiato. Non avendo nel concreto il reperto, la cronologia dell'iscrizione resta difficile da stabilire[49]. Un certo Zenofilo, viene citato in due monete da Hierapytna del I secolo a.C. (86-83 a.C.)[50], e questo ha portato a vedere nella catastrofe di cui si parla la spedizione di Quinto Cecilio Metello Cretico (69-66 a.C.), ma l'ampia diffusione del nome non permette di affermare che si tratti dello stesso uomo. Infatti, un altro Zenofilo è attestato da un'altra iscrizione di I secolo d.C. sempre da Hierapytna[51], e lo stesso nome compare come patronimico di un certo *Flavius Xenion* in un'iscrizione su base di statua di II secolo d.C. da Gortina[52].Come osservato da M. W. Baldwin Bowsky[53], la famiglia deve aver avuto origine a Hierapytna, e aver proseguito la sua esistenza anche nel II secolo d.C., come attesta un decreto conservato a Berlino recante i nomi dei membri delle famiglie *Flavii Sulpiciani Doriones* e *Flavii Xeniones/Zenophilor*[54]. Quest'ultimo documento, da Atene e di età adrianea, assume una particolare valenza dal momento che il contenuto indica delle particolari dotazioni in favore del santuario di Demetra ad Eleusi, rappresentando quindi un punto di contatto con quanto indicato dall'iscrizione da Hierapytna, soprattutto potendo

[48] La traduzione dell'iscrizione è la seguente: "Archedica figlia di Zenofilo ha costruito per la città a sue spese per Demetra e Kore dopo la catastrofe".

[49] Cfr. *supra*.

[50] Stefanaki 2021, pp. 324-337, tav. 11 (n. 316-317).

[51] Guarducci 1942, p. 63 (IC III n. 22).

[52] Vedi Guarducci 1950, pp. 334-335 n. 300 (IC IV n. 300); Stefanaki 2021, pp. 324-337.

[53] Baldwin Bowsky 1994, pp. 1-44.

[54] Vedi Oliver 1952, pp. 381-399; Baldwin Bowsky 1994, p. 20, p. 43 n. 39. Altre due menzioni di II/III secolo d.C. del nome Xenion vengono da Lebena. Vedi Guarducci 1935, pp. 172-173 n. 25, 26, (IG XIII, n. 25,26).

probabilmente assimilare tutte e quattro le iscrizioni – le tre da Creta e quella di Atene – alla famiglia dei *Flavii Xeniones/Zenophiloi*[55]. Inoltre, come esplicato da James H. Oliver, il *Flavius Xenion* di Eleusi e quello di Gortina potrebbero essere addirittura la stessa persona, dal momento che ancora una volta compare il raro patronimico "*Zenophilous*"[56]. Forse si tratta dello stesso Zenofilo padre anche di Archedica? Non abbiamo prove dirette per la datazione dell'epigrafe da Hierapytna, e di conseguenza della datazione della costruzione in questa menzionata, ma considerando il contenuto dell'iscrizione da Atene, converrebbe slegare lo Zenofilo delle monete tardo-repubblicane – membro della famiglia vissuto in epoche precedenti – da quello dell'iscrizione documentata da Ciriaco, più vicina per contenuto al testo ateniese. La famiglia poteva aver assunto un ruolo di spicco nell'ambito dei culti eleusini nel corso del II secolo d.C. Se il parallelo tra le due iscrizioni potesse essere utile alla datazione all'età adrianea anche dell'iscrizione da Hierapytna, sarebbe risolta la connessione cronologica tra la ristrutturazione dell'edificio e la dedica della statua di Kore. Non è da escludere quindi, che avendo assunto tale rilievo ad Eleusi nel II secolo d.C., la famiglia abbia rivolto il suo evergetismo anche al santuario dedicato alle stesse divinità nella propria città d'origine. In ogni caso, la presenza di un luogo di culto di Demetra e Kore a Hierapytna, di cui oggi non abbiamo più traccia, renderebbe lecito lo statuto di statua votiva o di culto dell'opera in oggetto. Non abbiamo testimonianze del contesto nel quale Ciriaco d'Ancora vide l'iscrizione: è possibile che un luogo di culto dedicato a Demetra e Kore fosse ancora visibile ai tempi del viaggio a Creta[57], ma è altrettanto possibile che l'erudito abbia visto il reperto già decontestualizzato. Un dato a nostro favore è sicuramente la progressiva fioritura della città nella media età imperiale, testimoniata dalla costruzione dei due teatri[58], e dalla mole di iscrizioni di questo periodo provenienti dalla città[59], dai rinvenimenti di strutture romane avvenuti tramite scavi di emergenza nella città moderna, che rimandano ad un arco temporale per lo più compreso tra II e III secolo d.C.[60]. La città ebbe una fase di spicco in età Adrianea, e

[55] Baldwin Bowsky 1994, pp. 20-22.

[56] Oliver 1952, pp. 398-399.

[57] Bodnar, Foss 2003, p. 189.

[58] Sanders 1982, pp. 57-67, 87-88.

[59] Guarducci 1942, pp. 18-74 (IC III, III)

[60] Per una raccolta degli scavi avvenuti nella città, si rinvia al sito della Scuola Francese di Atene: <https://chronique.efa.gr/?r=homepage> (ultimo accesso 20/10/2025).

nelle successive fasi antoniniane[61]. Conosciamo molto poco, purtroppo, delle numerose strutture menzionate dai viaggiatori di età moderna[62]. Non si può escludere che la ricostruzione del luogo di culto a Demetra e Kore sia avvenuta in questa fase della storia della *polis*, alla quale risalgono per di più anche la maggior parte delle attestazioni scultoree.

[61] Baldwin Bowsky 1994, p. 13.

[62] Spratt 1865, p. 256.

Bibliografia

Arias 1960
P.E. Arias, *Demeter,* in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale,* pp. 62-66, Roma 1960. Disponibile anche al link <https://www.treccani.it/enciclopedia/demetra_(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica)/>
Ashmole 1951
B. Ashmole, *Demeter of Cnidus*, in «The Journal of Hellenic Studies», 71, pp. 13-28, Cambridge 1951.
Baldwin Bowsky 1994
M. Baldwin Bowsky *Cretan Connections: The Transformation of Hierapytna*, in «Cretan studies», 4, pp. 1-44, Amsterdam 1994.
Baumer 1995
L.E. Baumer, *Betrachtungen zur "Demetra von Eleusis"*, in «Antike Kunst», 38, pp. 11-25, Basel, 1995.
Baumer 1997
L.E. Baumer, *Vorbilder und Vorlagen: Studien zu klassischen Frauenstatuen und ihrer Verwendung für Reliefs und Statuetten des 5. und 4. Jahrhunderts vor Christus,* Bern 1997.
Beschi 1988
L. Beschi, *Demetra*, in «Lexicon Iconographicum Mithologiae Classicae (LIMC)», 4, pp. 844-892, Zürich, 1988.
Beschi 1989
L. Beschi, *Trittolemo: dal grande rilievo di Eleusi al piatto argenteo di Aquileia*, in «Aquileia Nostra», 60, pp. 149-170, Aquileia, 1989.
Beschi 1998
L. Beschi, *Immagini dei Cabiri di Lemno*, «In memoria di Enrico Paribeni», a cura di G. Capecchi, Roma 1998, pp. 45-58.
Bieber 1977
M. Bieber, *Ancient Copies. Contributions to the History of Greek and Roman Art*, New York 1977.
Bodnar, Foss 2003
E.W. Bodnar, C. Foss, *Cyriac of Ancona. Later travels*, Cambridge 2003.
Bonanome 1995
D. Bonanome, *Il rilievo da Mondragone nel Museo Nazionale di Napoli*, Napoli 1995.
Cadario 2005
M. Cadario, *Urna Caetani-Lovatelli*, in *Il rito segreto. Misteri in Grecia e a Roma*, pp. 158-163, Milano 2005.

Calcani 2019
G. Calcani, *La rappresentazione del serpente nella produzione artistica antica in vetro: nuove testimonianze e qualche considerazione*, in «Journal of glass studies», 61, pp. 11-38, New York 2019.
Campobasso 2001
L. Campobasso, *La tutela dei beni culturali in Grecia: problemi applicativi e prospettive di riforma,* in «Aedon. Rivista di arti e diritto online», Milano 2001 (fascicolo 3).
Charbonneaux 1963
J. Charbonneaux, *La sculpture grecque et romaine au Musée du Louvre*, vol. 3, Paris 1963.
Coldstream, Higgins, Waywell *et al.* 1973
J.N. Coldstream, R.A. Higgins, G.B. Waywell, *et al.*, *Knossos: the sanctuary of Demeter*, in «The British School at Athens. Supplementary Volumes», 8, pp. 1-17, 56-92, Oxford 1973.
Collignon 1897
M. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, Paris 1897.
Conticello 1961
B. Conticello, *Kore*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, pp. 386-394, Roma 1961, Disponibile anche al link <https://www.treccani.it/enciclopedia/kore_(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica)/>.
Corso 1988
A. Corso, *Prassitele: fonti epigrafiche e letterarie. Vita e opere*, Roma 1988.
Corso 2014
A. Corso, *The art of Praxiteles. V, The last years of the sculptor (around 340 to 326 BC)*, Roma 2014.
Donzelli 1998
C. Donzelli, *Una statua muliebre panneggiata con attributi di Demetra/Cerere da Scolacium. Brevi considerazioni sull'uso e significato del tipo*, in «Xenia Antiqua», 8, 1998, pp. 83-114, Roma 1998.
Dubois 1818
L.J.J. Dubois, *Catalogue d'antiquités égyptiennes, grecques, romaines et celtiques, copies d'antiquités, modèles d'édifices anciens, sculptures modernes, tableaux, dessins, cartes, plans, colonnes, tables et meubles précieux formant la collection de feu M. le Cte de Choiseul-Gouffier [Texte imprimé]*, Paris 1818.
Dunand 1981
F. Dunand, *Agathodaimon*, in *Lexicon Iconographicum Mithologiae Classicae*, 1, pp. 277-282, Zürich, 1981.
Freydank 2000
J. Freydank, *Die Westtor-Nekropole von Assos in klassischer und hellenistischer*

Zeit, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie der Universität Mannheim, relatori Jadranka Gvozdanovi, Reinhard Stupperich, Ingrid Krauskopf, Mannheim 2000.

Fröhner 1869

W. Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Musée national du Louvre par W. Fröhner. Premier volume*, Paris 1869.

Gardner 1910

E.A. Gardner, *Six greek sculptors*, London 1910.

Giuliani 1979

L. Giuliani, *Die archaischen Metopen von Selinunt*, Mainz 1979.

Guarducci 1935

M. Guarducci, *Inscriptiones creticae. Opera et consilio Friderici Halbherr collectae*, Roma 1935.

Guarducci 1942

M. Guarducci, *Inscriptiones creticae. Tituli Cretae orientalis*, Roma 1942.

Guarducci 1950

M. Guarducci, *Inscriptiones creticae. Tituli Gortynii*, Roma 1950.

Güntner 1997

G. Güntner, *Perséphone*, in *Lexicon Iconographicum Mithologiae Classicae*, 8, p. 960 n. 45, Zürich 1997.

Hermann Jr 2000

J.J Hermann Jr, *Demeter-Isis or an egyptian Demeter? A graeco-roman sculpture from an egyptian workshop in Boston,* in «Jahrbuch des deutschen Archäologischen instituts», 114-1999, pp. 65-124, Berlin-New York 2000.

Holloway 1958

R.R. Holloway, *The date of the Eleusis relief*, in «American Journal of Archaeology», 62, pp. 403-408, Chicago 1958.

Holm 1965

E. Holm, *Die relief van Eleusis en die misteries*, in «Acta Classica», 8, pp. 31-37, South-Africa, 1965.

Kabus-Jahn 1972

R. Kabus-Jahn, *Die Grimanische Figurengruppe in Venedig*, in «Antike Plastik», 11, pp. 7-87, Berlin 1972.

Kerenyi 1991

K. Kerenyi, *Eleusis: archetypal image of mother and daughter*, Princeton 1991.

Klein 1898

W. Klein, *Praxiteles*, Leipzig 1898.

La Rocca 2005

E. La Rocca, *Copia del rilievo eleusino*, in *Il rito segreto. Misteri in Grecia e a*

Roma, pp. 152-165, a cura di Angelo Bottini, Milano 2005.
Latini 2023
A. Latini, *A proposito della Spinnerin*, in «Eidola. International journal of classical art history», 20, pp. 199-222, Pisa-Roma 2023.
Leventi 2007
I. Leventi, *The Mondragone relief revisited. Eleusinian cult iconography in Campania*, in «Hesperia», 76, pp. 107-141, Princeton 2007.
Lippolis 2003
E. Lippolis, *I primi scavi di Eleusi. Trittolemo e i "giganti" di Atene*, in «Annuario della Scuola archeologica italiana di Atene», 81, pp. 153-194, Roma 2003.
Lippolis 2006
E. Lippolis, *Mysteria. Archeologia e culto del Santuario di Demetra a Eleusi*, Milano 2006.
Lissi Caronna *et al.* 2012
E. Lissi Caronna, C. Sabbione, L. C. Borrelli, *I Pinakes di Locri Epizefiri. Corpus, opera in 3 voll. - Musei Archeologici di Reggio Calabria e di Locri*, in «Atti e Memorie della Società Magna Grecia», serie IV, Roma 2012.
Love 1972
C. Love, *A Preliminary Report of the Excavations at Knidos, 1971*, in «American Journal of Archaeology», 76, pp. 393-405, Chicago 1971.
Martinez 2007
J.L. Martinez, *Les œuvres attribées à Praxitèle*, in *Praxitèle*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 23 mars-18 juin 2007), p. 35, 315-316 n. 74, Paris 2007.
Martinez 2010
J.L. Martinez, *La Grèce au Louvre*, Paris 2010.
Metzer 1968
H. Metzger, *Le Triptolème du relief d'Eleusis*, in «Revue Archéologique», pp. 113-118, Paris 1968.
Micheli 2003
M.E. Micheli, *Il grande rilievo con la triade eleusina e la sua recezione in età romana*, in «Annuario della Scuola archeologica italiana di Atene e delle missioni italiane in Oriente», 80, pp. 67-120, Roma 2003.
Micheli 2019
M.E. Micheli, *Miti in terracotta. Le lastre campana: un mezzo di comunicazione di massa?*, in «Mare Internum: archeologia e culture del Mediterraneo», 11 (2019), pp. 55-63, Pisa 2019.
Monaco 1990
E. Monaco, *Palatino. Casa di Livia. Lastre Campana*, in «Bollettino di Ar-

cheologia», 3, pp. 79-82, Roma 1990.
Mylonas 1961
G. Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian mysteries*, Princeton 1961.
Neumann 1979
G. Neumann, *Probleme des griechischen Weihreliefs (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte vol. 3)*, Tübingen 1979.
Newton, Pullan 1863
C.T. Newton, R. P. Pullan, *A history of discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae,* vol. 2, parte 2, London1863.
Nobili 2024
C. Nobili, *L'Inno omerico a Demetra, i Misteri eleusini e l'epos al femminile*, in «Nuova Secondaria. Mensile di cultura, ricerca pedagogica e orientamenti didattici», pp. 250-260, Roma 2024.
Oliver 1952
J.H. Oliver, *The Eleusinian Endowment*, in «The Journal of the American School of Classical Studies at Athens», 21, pp. 381-399, Princeton 1952.
Overbeck 1868
J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig 1868.
Papadakis 1986
N. Papadakis, Ξενητεμένοι αρχαιολογικοί θησαυροί της Ιεραπέτρας, Ιεράπετρα 1986.
Papadakis 1998
N. Papadakis, *Γλυπτά από τη αρχαία Ιεράπυτνα: περιγραφικός κατάλογος*, Ιεράπετρα 1998.
Paribeni 1959
E. Paribeni, *Catalogo delle sculture di Cirene: statue e rilievi di carattere religioso*, Roma 1959.
Pariente 1993
A. Pariente, *Hierapetra*, in «Bulletin de Correspondance Hellénique», p. 877, Paris 1993.
Pasquier 2007
A. Pasquier, *Les Aphrodites de Praxitèle*, in *Praxitèle*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 23 mars-18 juin 2007), pp. 130-151, Paris 2007.
Peschlow-Bindokat 1972
A. Peschlow-Bindokat, *Demeter und Persephone in der attischen Kunst des 6. bis 4. Jahrhunderts*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», 87, Berlino 1972.

Rizzo 1932
G.E. Rizzo, *Prassitele*, Milano-Roma 1932.
Sanders 1982
I.F. Sanders, *Roman Crete. An Archaeological Survey and Gazetteer of Late Hellenistic, Roman and Early Byzantine Crete*, Oxford 1982.
Schneider 1973
L. Schneider, *Das grosse eleusinische Relief und seine Kopien*, in «Antike Plastik», 12, pp. 103-123, Berlin 1973.
Simon 1990
E. Simon, *Iakchos*, in *Lexicon Iconographicum Mithologiae Classicae*, 5, pp. 612-614, Zürich 1990.
Simon 1998
E. Simon, *Neues zum grosses Relief von Eleusis*, in «Archäologischer Anzeiger», pp. 373-387, Berlin 1998.
Smith 1900
A.H. Smith, *A catalogue of sculpture in the Department of Greek and Roman antiquities, British museum*, London 1900.
Spratt 1865
T.A.B. Spratt, *Travels and Researches in Crete*, vol. 1, Harvard 1865.
Stefanaki 2021
V. Stefanaki, *Hiérapytna: Histoire et monnayage jusqu'à la conquête romaine*, Ιωάννινα 2021.
Stella 1958
L.A. Stella, *La religione greca nei testi micenei*, in «Numen», 5 (1), pp. 18-57, Trieste 1958.
Strazzulla 1991
M.J. Strazzulla, *Iconografia e propaganda imperiale in età augustea: le lastre Campana*, in *Papers of the 4th Conference of Italian Archaeology. 1. The archaeology of power. Part 1, London 1990*, pp. 241-252, London 1991.
Strazzulla 2007
M.J. Strazzulla, *Le lastre Campana: considerazioni conclusive*, in *Museo e territorio*. Atti del convegno (Velletri, 17-18 novembre 2006), pp. 153-161, Roma 2007.
Süsserott 1938
H.K. Süsserott, *Griechische Plastik des 4. Jahrhunderts vor Christus. Untersuchungen zur Zeitbestimmung*, Frankfurt am Main 1938.
Themelis 1998
P. Themelis, *Attic Sculpture from Kallipolis (Aitolia): a Cult Group of Demeter and Kore*, in *Regional Schools in Hellenistic Sculpture. Proceedings of an International Conference held at the American School of Classical Studies at Athens,*

March 15-17 1996. Atti del convegno (Atene 15-17 marzo 1996) pp. 47-59, Αθήνα 1998.

Todisco 2017

L. Todisco, *Prassitele di Atene*, Roma 2017.

Tortorella 1981

S. Tortorella, *Le lastre Campana. Problemi di produzione e di iconografia*, in *L'Art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du principat. Table ronde de Rome (10-11 mai 1979) Rome: École Française de Rome*. Atti del convegno (Roma 10-11 maggio 1979), pp. 61-100, Roma 1981.

Touchais 1985

G. Touchais, *Hierapetra*, in «Bulletin de Correspondance Hellénique», p. 845, Paris 1985.

Tusa 1969

V. Tusa, *Due nuove metope arcaiche d Selinunte*, in «Archeologia Classica», 21, pp. 153-171, Roma 1969.

Tusa 1984

V. Tusa, *La scultura in pietra di Selinunte*, Palermo 1984.

Waldmann 1914

E. Waldmann, *Griechische originale*, Leipzig 1914.

Walters 1903

H.B. Walters, *Catalogue of the terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum*, vol. 1, London 1903.

III

Conoscere, attribuire, autenticare.
Il ruolo della diagnostica umanistica

Giuliana Calcani

La contraffazione. Lineamenti generali

La storia del falso archeologico accompagna quel culto laico per le testimonianze del passato in virtù del quale, chi le possiede, si sente parte di un'umanità che dura oltre lo scorrere del tempo mortale[1]. Da questa valenza simbolica, che ha generato la nascita del collezionismo di antichità fin dalla stessa civiltà classica[2], nasce il commercio antiquario delle epoche più recenti. In assenza di una legislazione specifica, dove non arriva l'etica arriva il mercato e per secoli i falsi sono stati prodotti per appagare un diffuso desiderio di antichità "eccellenti", che era eccessivo rispetto alla disponibilità di reperti autentici di grande pregio. Marmi scolpiti, pitture murali[3], pregiate ceramiche[4], tutto quello che nell'Italia del Grand Tour poteva essere oggetto del desiderio veniva venduto come originale, copia o falso. Per collezionisti attratti dal valore formale e soprattutto simbolico di civiltà perdute, il valore intrinseco dell'oggetto passava in secondo piano[5]. L'autenticità dell'esperienza sensoriale e intellettuale, che quell'oggetto garantiva, prescindeva dalla sua autenticità materica.

Ma se la produzione di falsi è trasversale a epoche e luoghi, la loro tipologia non è mai la stessa, perché è legata alle mode culturali e al gusto di uno specifico momento storico[6]. Possiamo dire che, superata l'epoca in cui sono stati prodotti, anche i falsi passano di moda e ciò rende più facile il loro svelamento. Secondo l'efficace sintesi fatta dal critico d'arte Max Friedländer «il falso va servito quand'è caldo», per avere maggiori garanzie di essere accettato come autentico[7].

Cambiano i tempi e con essi le necessità di possedere beni da collezionare, ma non cessa il flusso parallelo d'immissione di falsi nel mercato di

[1] Augè 2004.

[2] Calcani 2017.

[3] Vedi Salvadori, Sbrolli *infra*.

[4] Vedi Gadaleta *infra*.

[5] Calcani 2018, pp. 171-177.

[6] Si rinvia all'interessante riflessione di Ferretti 2022, pp. 27-36.

[7] Friedländer ed. it. 1995, p. 156.

antichità, anche oggi. Con le vendite online la circolazione di oggetti contraffatti anzi è aumentata rispetto al passato e si estende a una società globalizzata e sempre meno attrezzata a distinguere tra verità e bugie. Continua a valere il meccanismo di relazione tra domanda e offerta; perciò, quando la richiesta di un certo tipo di beni archeologici non può essere soddisfatta in altro modo, si mettono in circolazione i falsi.

Cos'è un falso?

Falso è un oggetto creato per simulare di essere ciò che in realtà non è. Può consistere quindi in un bene che ci inganna sul tipo di materiale e di tecniche con il quale è stato prodotto e/o sulla sua effettiva antichità e provenienza. A cambiare è ovviamente il valore intrinseco del bene stesso, che è dato dalle sue caratteristiche fisiche e culturali. Se l'oggetto è prodotto con un materiale vile anziché di pregio o con una tecnica diversa da quella presunta, l'accertamento della sua incompatibilità con il valore dichiarato è semplice. Dimostrare l'autenticità o la falsità della sua storia richiede un livello più complesso di verifiche, mirate ad analizzare l'artificiosità o meno di incrostazioni, interri, danneggiamenti e altri elementi della sua conservazione fisica, così come la veridicità effettiva o presunta di un'eventuale documentazione sulla sua provenienza. Entrare nel merito dell'analisi formale e stilistica può risultare ancora più complicato, soprattutto se il falsario è stato bravo al punto da non lasciarsi sfuggire quegli aspetti contraddittori con l'epoca, il fenomeno, il soggetto simulato, che avrebbero potuto rivelare il diverso tempo dell'esecuzione.

Il falso può essere realizzato:

– imitando un'opera già esistente (copia/riproduzione non dichiarata come tale);
– alterando un reperto originale per modificarne il valore (alterazione, prodotta anche tramite l'assemblamento di diverse parti originali che vanno a costituire una nuova opera: *pastiche*);
– proponendo un'operazione di totale fantasia, che per funzionare richiede però conoscenze profonde in relazione a un determinato periodo o fenomeno culturale (contraffazione).

Le motivazioni che stanno dietro alle intenzioni di chi ha creato un falso e di chi ne sostiene l'autenticità, anche contro l'evidenza, sono da ricercare nel ritorno economico e nell'autocompiacimento sulla propria capacità di imbrogliare gli altri.

Il fascino dell'inganno

Non è raro trovare una componente narcisistica, oltre a una motivazione di tipo economico, sia in chi i falsi li produce e commercia, sia in chi li acquista, così come in chi si occupa di autenticazione talvolta. La componente psicologica del "sentirsi furbi" accomuna infatti gli attori principali di questa commedia dell'arte, dove da sempre agiscono manualità capaci di ingannare i compratori (convinti invece di aver fatto un affare), ed esperti a vario titolo che pensano di poter amministrare la verità, magari al servizio di chi quella verità la deve poter certificare a tutti i costi, anche con analisi diagnostiche per così dire "addomesticate".

La produzione di falsi risponde anche oggi a un desiderio di illusione verso un passato che vogliamo dimostrare, piuttosto che documentare[8]. "Vedere per credere", il falso materializza quello che i reperti archeologici non sempre riescono a testimoniare: capolavori intatti, soggetti più rispondenti al gusto dei contemporanei, prove dell'esistenza di gruppi linguistici[9], di eroi, persino di divinità, come la lista dei presunti doni ricevuti fin dall'età arcaica dal santuario di Atena a Lindos testimonia[10].

In questa dimensione di affari e voglia di credere, il falso prospera anche oggi e l'archeologo si trova a dover fare i conti con la possibile presenza di "verità simulate" che, così come nel passato, rischiamo di trovare infiltrate nelle collezioni, nei musei, nelle mostre e nelle pubblicazioni di settore[11]. Sia come studioso sia come professionista, l'archeologo non può dunque prescindere dal porre attenzione anche al tema dell'autenticità, e dotarsi degli strumenti conoscitivi adeguati.

Dalla condanna morale alla tutela giuridica

A nessuno è mai piaciuto essere truffato, neppure al cardinale Riario della Rovere, che acquistò per 200 scudi il Cupido dormiente, scolpito da

[8] Si veda, ad esempio, l'interessante caso delle false iscrizioni etrusche: Benelli *infra*.

[9] Vedi Belfiore *infra*.

[10] Si tratta dell'iscrizione nota come "Cronaca di Lindos": Ampolo *et al.* 2014, in part. pp. 5-29.

[11] Sul rischio nei musei: Zamparo 2025, pp. 121-136. Falsi reperti archeologici sarebbero stati esposti nella mostra "LEX. Giustizia e diritto dall'Etruria a Roma", allestita a Roma nel Museo dell'Ara Pacis tra il 27 maggio e il 1° ottobre 2023. Oltre a reperti esposti, la Guardia di Finanza ha fatto ritirare anche il catalogo, in ragione di un decreto di sequestro preventivo emesso dal Gip del Tribunale di Roma: cfr. «The Journal of Cultural Heritage Crime», 7 marzo 2025 <https://www.journalchc.com/2025/03/07/truffa-allara-pacis-esposti-falsi/> (ultimo accesso 12.02.2026).

Michelangelo alla maniera antica, poi interrato perché il marmo assumesse la patina del reperto di scavo e come tale venduto. L'episodio, citato spesso per dare una credibilità storica al falso come prova della somma abilità dell'artista, da plaudire anziché condannare, rivela invece che il cardinale una volta saputa la verità non tenne la falsa statua di Cupido nella sua collezione e pretese la restituzione del denaro dal mercante che glielo aveva rifilato[12]. L'autenticità non era considerata un valore sostituibile con la bravura di un artista contemporaneo e neppure il valore economico era considerato paritetico. Ma questa è la parte meno narrata della vicenda, a proposito della quale si enfatizza invece il fatto che fece da volano al riconoscimento della somma abilità di Michelangelo come scultore.

Questo sguardo romantico e la visione bonaria sull'artista-falsario si estende nel tempo, forse perché dimostra il potere di persuasione che l'arte può esercitare. Il problema è dato dai ruoli, se si truffa o se si è truffati, e dal fatto che non tutti i falsari sono del livello di Michelangelo. La maggior parte delle contraffazioni che sono oggi in circolazione è di qualità scadente, ma sufficiente ad accontentare il gusto o il potere di acquisto di molti collezionisti improvvisati. Il rischio, quindi, è di ritrovarsi con falsi non riconosciuti o forzatamente legittimati, anche se di improbabile aspetto.

In ogni caso, a differenza delle relatività di approccio che si possono avere in disquisizioni teoriche, in Italia dal 1971, con la Legge n. 1062 del 20 novembre, legata al nome del senatore Giovanni Pieraccini[13], viene esattamente definito in cosa consiste il reato di contraffazione dei beni culturali. Le successive normative in materia di tutela del patrimonio culturale hanno ripreso quanto disposto in tale provvedimento, fino alla Legge n. 22/2022 attualmente vigente, che inserisce nel Codice penale, Titolo VIII-bis anche il reato di falsificazione di beni culturali, aggravando le pene[14].

L'articolo 518 *quaterdecies* (vedi box qui di seguito) indica chiaramente la punibilità di tutti gli artefici necessari alla filiera della falsificazione: 1) da chi produce, con scopo di lucro, una contraffazione o un'alterazione di specifiche tipologie di beni, tra le quali sono compresi gli oggetti «di antichità o di interesse storico o archeologico»; 2) a chi fa in modo che tali falsi oggetti possano circolare in Italia ed essere messi in vendita; 3) ma anche di chi li autentica, pur conoscendone la falsità; 4) viene inoltre prevista la responsabilità di «chiunque, mediante altre dichiarazioni, perizie, pubblica-

[12] Parisi Presicce 2014; Piazza 2014.

[13] Cfr. G.U. n. 318 del 17-12-1971: <https://www.gazzettaufficiale.it/atto/stampa/serie_generale/originario> (ultimo accesso 12.02.2026).

[14] Fiorilli 2023.

zioni, apposizione di timbri o etichette o con qualsiasi altro mezzo, accredita o contribuisce ad accreditare, conoscendone la falsità, come autentici opere od oggetti […] contraffatti, alterati o riprodotti».

Il legislatore chiarisce anche la differenza tra falso e copia, in quanto oggetti possibili o meno di truffa economica e culturale. Il falso viene spacciato per quel che non è, mentre la copia è una riproduzione o un'imitazione in stile, che viene dichiarata come non autentica con «annotazione scritta sull'opera o sull'oggetto o, quando ciò non sia possibile per la natura o le dimensioni della copia o dell'imitazione, mediante dichiarazione rilasciata all'atto dell'esposizione o della vendita» (Art. 518-*quinquiesdecies*). È interessante rilevare come nello stesso articolo di quest'ultima disposizione di legge continui l'attenzione agli interventi di restauro, in quanto possibile causa di falsificazione, salvo quando «non abbiano ricostruito in modo determinante l'opera originale».

Materia e forma

Dal rispetto per la storicità della materia, che deve avere la stessa antichità della forma perché si possa considerare "autentico" un manufatto, nasce la teoria del restauro diffusa dagli scritti di Cesare Brandi[15]. Nata per altre tipologie di beni, l'applicazione della teoria di Brandi al restauro archeologico ha creato non poche difficoltà, come rilevato ad esempio da Alessandra Melucco Vaccaro[16]. Ma questo requisito, anche se trova un diverso approccio in culture extraeuropee[17], resta un punto fermo nella valutazione di beni associabili a produzioni del mondo antico, per verificarne la totale o parziale autenticità.

Si può parlare di "contraffazione", quindi, nel caso in cui la composizione del bene è frutto di materiali, forme e tracce di invecchiamento incoerenti tra loro e/o con la presunta datazione del bene stesso. Quando invece il bene presenta l'assemblaggio di parti antiche con parti moderne, se non si tratta di un intervento di restauro storicizzato, possiamo considerare il bene stesso una "alterazione". Contraffazione, alterazione o riproduzione non dichiarata come tale, sono le tre possibili casistiche di falsificazione di oggetti antichi previste dalla normativa vigente.

Poiché il falsario può ingannarci su tutti gli aspetti costitutivi di un manufatto: sia su quelli materici (con l'antichizzazione e/o uso l'uso di materie prime compatibili con produzioni antiche), sia su quelle formali (con la ca-

[15] Brandi 1963.

[16] Melucco Vaccaro 2000.

[17] Calcani 2026, pp. 51-58.

pacità di riprodurre morfologie, iconografie, stili in uso nel passato), è importante l'analisi multidisciplinare e il non accontentarsi mai di un solo indizio per ritenere un oggetto falso o autentico. Dal metodo di Giovanni Morelli, al "paradigma indiziario" di Carlo Ginzburg, anche per l'archeologo di oggi possono derivare importanti riferimenti di metodo[18].

Verità e dimostrazione

Alla celebre scrittrice di "gialli" Agatha Christie viene comunemente riferita la frase «Un indizio è un indizio, due indizi sono una coincidenza, ma tre indizi fanno una prova», che è forse più semplice da ricordare rispetto agli articoli di legge ed è utile per procedere, anche fuori dalle aule dei tribunali, in una seria metodologia di ricerca. Sono necessari molteplici indizi e che siano "gravi, precisi, concordanti", perché si possa giungere a un risultato dimostrabile sulla valutazione da dare a un oggetto, così come alla documentazione che eventualmente lo accompagna. Essere convinti di qualcosa non basta, se non riusciamo poi a tradurre questa nostra "convinzione" in una serie di elementi concreti che vadano a comporre un quadro probatorio sostenibile e coerente. L'archeologo che si trova a dover valutare l'autenticità di un oggetto si troverà nella condizione di dover "estrarre" dall'oggetto stesso tutte le verità possibili.

Perciò con il termine di "diagnostica umanistica" indichiamo l'insieme degli strumenti che la preparazione filologica, storica, letteraria, oltre che nelle discipline archeologiche, offre oggi per dotarsi di quell'orizzonte culturale necessario a poter contestualizzare o meno i beni da valutare. Senza il riferimento a questa "banca di dati", che ogni studioso costruisce dentro di sé grazie alla formazione continua, sarà difficile collocare nel tempo e nello spazio il singolo caso di studio da analizzare, per decidere quali approfondimenti saranno necessari per arrivare a una valutazione seria.

Ma un approccio etico a questo tipo di ricerca dovrebbe evitare il falso presupposto che l'obiettivo è quello di dimostrare a tutti i costi che abbiamo ragione nel sostenere l'autenticità o la falsità di un bene. Uscendo dalla soggettività di un'impressione o, peggio, dall'innamoramento verso la prima idea che ci è venuta in mente si tratterà, quindi, di mettere alla prova proprio quell'impressione, quell'idea, avendo la pazienza e l'umiltà di far parlare l'oggetto stesso attraverso tutte le sue caratteristiche. A essere in gioco non è la reputazione di chi valuta con onestà intellettuale, ma quella dell'oggetto di presunta antichità sottoposto alle indagini.

[18] Ginzburg 1986, pp. 158-193.

L'importanza dei contesti

Uno dei principali indizi di falsità per un bene archeologico è dato dalla difficoltà a ricondurlo a un contesto culturale di produzione. La standardizzazione dei processi creativi fa sì che anche le opere d'arte antica, commissionate perciò al di fuori di logiche seriali, rispondano a precisi criteri iconografici e stilistici. L'oggetto d'arte, in quanto forma di comunicazione sociale, "parla" il linguaggio visivo che era in auge nell'epoca in cui è stato creato mentre il falso, per quanto ben imitato, risponde sempre alla logica del tempo doppio che trattiene in sé: quello a cui finge di appartenere e quello in cui è stato effettivamente realizzato.

Se l'incoerenza con un contesto culturale può essere quindi un valido strumento per l'accertamento di falsità, ci sono contesti fisici che, al contrario, sembrano legittimare in maniera automatica l'autenticità. Chi metterebbe in dubbio l'autenticità di beni presenti in un museo o in una prestigiosa collezione? Gli oggetti esposti in raffinate teche, all'interno di spazi a cui si accede in maniera quasi rituale, si trasformano e acquistano comunque un valore intrinseco agli occhi di chi li guarda. Questo vale per il pubblico, ma anche per gli studiosi che accettano a priori, come verità, le interpretazioni ripetute nel corso del tempo. Ma la difesa dello *status quo* non si concilia con la ricerca della verità. Un'idea di museo "in cattedra", legata ancora all'istituzione ottocentesca di luogo rappresentativo, piuttosto che generativo di cultura non aiuta, in generale, ad affrontare con una prospettiva puramente conoscitiva beni archeologici spesso esposti come simbolo, piuttosto che come documento della storia passata. Basti pensare alla gestione imbarazzata di casi come quello della Lupa Capitolina, sospesa tra la volontà di considerarla un originale dell'età romana repubblicana e l'accertamento di un rinnovamento nel materiale come copia di età medievale[19]; o ancora al papiro di Artemidoro, messo in isolamento al Museo di Antichità di Torino, perché la sentenza della Procura di Torino che ne ha dichiarato la falsità non ha chiuso la speranza degli studiosi di dimostrarne l'autenticità[20]. L'archeologo potrebbe porsi come "mediatore culturale" nell'approccio del pubblico a una tematica complessa com'è quella della definizione dell'autenticità e del suo contrario, facendo leva sulla bellezza di questo processo conoscitivo, che ci spinge a indagare fino in fondo un oggetto.

Il mito del "pezzo da museo" alimenta un mercato di falsi che possono dare corpo all'idea di un passato "alto", di qualità indiscussa, con maggiore

[19] Bartoloni 2010.

[20] Per una sintesi sulla vicenda interpretativa e giudiziaria si rinvia a Bonavoglia 2025, pp. 141-148.

facilità rispetto ai reperti che più diffusamente vengono in luce negli scavi archeologici. Sarebbe tuttavia un errore pensare che può essere un vantaggio per la tutela dei beni archeologici, il fatto che ci siano in circolazione falsi più appetibili dei reperti autentici per il mercato collezionistico. Questa considerazione è stata fatta a proposito della situazione in America Latina, dove sarebbero diminuiti gli scavi clandestini in relazione alla grande disponibilità di falsi, messi in vendita on-line[21]. Ma si tratta di un approccio sbagliato, almeno per due motivi: 1) il falso è sempre e comunque un danno, perché se non viene riconosciuto inquina la conoscenza e la ricostruzione storica del passato, entrando in collezioni pubbliche e private, oltre nel più ampio circuito di produzione culturale; 2) falsi oggetti archeologici vengono trafficati insieme a reperti autentici che provengono da scavi clandestini, almeno da quanto noto in Italia da sequestri effettuati dal Comando Carabinieri TPC.

In un connubio di reciproca utilità, poiché i falsi sono creati per essere "belli", mentre i reperti di scavo possono dimostrare l'autenticità dell'insieme proposto in vendita, contraffazioni e traffico illecito di reperti autentici rappresentano una sommatoria di reati contro il patrimonio culturale archeologico da contrastare con lo stesso impegno[22]. Non è un caso che la maggior parte delle falsificazioni archeologiche sia relativa proprio alle tipologie di oggetti in ceramica rinvenibili in scavi e nelle aree sommerse[23].

[21] Calaon 2018, p. 392.

[22] Calcani 2025, pp. 127-146.

[23] Per tale motivo, un numero maggiore di contributi è qui dedicato a questo ambito di contraffazione: vedi Gadaleta; Fischetti; Raponi; Pastorelli, *infra*.

Bibliografia

Ampolo *et al.* 2014
C. Ampolo, D. Erdas, A. Magnetto, *La gloria di Athana Lindia* (Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia, vol. 6, n. 1), Pisa 2014.
Augè 2004
M. Augè, *Rovine e macerie. Il senso del tempo,* trad. it., Torino 2004.
Bartoloni 2010
G. Bartoloni (a cura di), *La Lupa Capitolina. Nuove prospettive di studio*, Roma 2010.
Bonavoglia 2025
A. Bonavoglia, *Il vero falso, il falso vero, tra Simonidis e Van Meegeren*, in *Falsificazioni. La potenza del falso*, a cura di A. Meccariello e L. Candreva, Trieste 2025, pp. 141-148.
Brandi 1963
C. Brandi, *Teoria del restauro*, Lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, J. Raspi Serra, G. Urbani, Roma 1963.
Calaon 2018
D. Calaon, *Falsi, copie e repliche nel XXI secolo. Idee, materialità e contesti intorno alla contraffazione in archeologia*, in *L'Arte non vera non può essere arte*, Atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale, in collaborazione con il MiBACT e l'Università degli Studi Roma Tre, nell'ambito del piano strategico nazionale 2017-2018 del Consiglio Nazionale Anticontraffazione (CNAC), Roma 2018, pp. 391-406.
Calcani 2017
G. Calcani, *Il collezionismo di antichità. Caratteristiche, storie e personaggi che hanno dato un presente al passato. Dall'Antichità classica al Medioevo,* Roma 2017.
Calcani 2018
G. Calcani, *Falso*, in *Dizionario portatile delle arti a Roma in età moderna, Liber amicorum per Liliana Barroero*, a cura di G. Capitelli, C. Mazzarelli, S. Rolfi Ožvald, Roma 2018, pp. 171-177.
Calcani 2025
G. Calcani, *Autentici e falsi nel traffico illecito di beni archeologici*, in *Criminologia in prospettiva. Traffici illeciti di reperti archeologici e opere d'arte,* a cura di R. Colasanti, Roma 2025, pp. 127-146.
Calcani 2026
G. Calcani, *L'antitesi originale copia – autentico falso nella valutazione di beni culturali extraeuropei*, in *Connessioni. Oggetti, saperi, parole, culture e civiltà, atti*

del convegno in ricordo di Filippo Maria Gambari, Roma Museo delle Civiltà 16-18 novembre 2022 (Studi di Paletnologia 4, tomo I), a cura di P. Boccuccia e I. Baroni, Monte Compatri (RM) 2026, I, pp. 51-58.

Ferretti 2022

M. Ferretti, *Specificità e oscillazioni della nozione di falso artistico (un promemoria)*, in *Forme del falso,* a cura di M. Caporale, C. Demaria, D. Donati, A.M. Lorusso, F. Mazzucchelli, Bologna 2022, pp. 27-36.

Fiorilli 2023

M. Fiorilli, *Vero, doppio o falso? La contraffazione delle opere d'arte nel diritto italiano*, Roma 2023.

Friedländer ed. it. 1995

M. Friedländer, *Il conoscitore d'arte,* Milano 1995 (ed. or. 1946).

Ginzburg 1986

C. Ginzburg, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia,* Torino 1986.

Melucco Vaccaro 2000

A. Melucco Vaccaro, *Archeologia e restauro. Storia e metodologia del problema*, Roma 2000.

Parisi Presicce 2014

C. Parisi Presicce, *Michelangelo a Roma: il dialogo con la scultura antica*, in *1564/2014. Michelangelo. Incontrare un artista universale*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 27 maggio-14 settembre 2014), a cura di C. Acidini, Firenze 2014.

Piazza 2014

D. Piazza, *L'Enigma Michelangelo. Il genio, il falsario*, Milano 2014.

Zamparo 2025

L. Zamparo, *Acquisizioni museali fra etica e legalità: alcune note preliminari*, in *Acquisizioni museali: etica, pratiche e visioni*, a cura di V. Arrabito, I. Navarro, ICOM Italia – CEDOM, 2025, pp. 121-136.

Legge n. 22/2022, recante «Disposizioni in materia di reati contro il patrimonio culturale», estratto dal Titolo VIII-bis, da G.U. Serie Generale n. 68 del 22-03-2022

Art. 518-*quaterdecies* (**Contraffazione di opere d'arte**). – È punito con la reclusione da uno a cinque anni e con la multa da euro 3.000 a euro 10.000:

1) chiunque, al fine di trarne profitto, contraffà, altera o riproduce un'opera di pittura, scultura o grafica ovvero un oggetto di antichità o di interesse storico o archeologico;

2) chiunque, anche senza aver concorso nella contraffazione, alterazione o riproduzione, pone in commercio, detiene per farne commercio, introduce a questo fine nel territorio dello Stato o comunque pone in circolazione, come autentici, esemplari contraffatti, alterati o riprodotti di opere di pittura, scultura o grafica, di oggetti di antichità o di oggetti di interesse storico o archeologico;

3) chiunque, conoscendone la falsità, autentica opere od oggetti indicati ai numeri 1) e 2) contraffatti, alterati o riprodotti;

4) chiunque, mediante altre dichiarazioni, perizie, pubblicazioni, apposizione di timbri o etichette o con qualsiasi altro mezzo, accredita o contribuisce ad accreditare, conoscendone la falsità, come autentici opere od oggetti indicati ai numeri 1) e 2) contraffatti, alterati o riprodotti.

È sempre ordinata la confisca degli esemplari contraffatti, alterati o riprodotti delle opere o degli oggetti indicati nel primo comma, salvo che si tratti di cose appartenenti a persone estranee al reato. Delle cose confiscate è vietata, senza limiti di tempo, la vendita nelle aste dei corpi di reato.

Art. 518-*quinquiesdecies* (**Casi di non punibilità**). – Le disposizioni dell'articolo 518-*quaterdecies* non si applicano a chi riproduce, detiene, pone in vendita o altrimenti diffonde copie di opere di pittura, di scultura o di grafica, ovvero copie o imitazioni di oggetti di antichità o di interesse storico o archeologico, dichiarate espressamente non autentiche, mediante annotazione scritta sull'opera o sull'oggetto o, quando ciò non sia possibile per la natura o le dimensioni della copia o dell'imitazione, mediante dichiarazione rilasciata all'atto dell'esposizione o della vendita. Non si applicano del pari ai restauri artistici che non abbiano ricostruito in modo determinante l'opera originale.

Monica Salvadori*, Clelia Sbrolli*

La pittura romana come caso di studio

Introduzione

La pittura romana è conosciuta soprattutto attraverso la pittura parietale, mentre risultano rare le opere mobili realizzate su altri supporti. I contesti vesuviani, in particolare Pompei ed Ercolano, offrono un ampio *corpus* di affreschi conservati *in situ*, che consente di comprendere la funzione degli ambienti, lo *status* sociale dei committenti e il valore propagandistico delle immagini. Negli ultimi decenni, tuttavia, il numero di ritrovamenti frammentari in diverse aree dell'Impero Romano è notevolmente aumentato, rendendo indispensabili una documentazione accurata in fase di scavo e complesse operazioni di ricomposizione.

L'analisi tecnica delle pitture, spesso supportata da indagini archeometriche, permette di ricostruire le modalità produttive, il livello delle competenze artigianali e il valore economico e sociale di questi manufatti. All'interno di una produzione fondamentalmente artigianale, che funge da strumento di autorappresentazione del *dominus*, si sono sviluppati differenti sistemi decorativi della parete: talvolta basati sulla simulazione di elementi architettonici (i cosiddetti I e II stile), talvolta legati a tendenze più marcatamente ornamentali (il cosiddetto III stile), oppure caratterizzati dalla contaminazione tra realismo e fantasia (il cosiddetto IV stile)[1].

Accanto agli aspetti formali dei sistemi parietali, un ruolo centrale è svolto dal repertorio figurativo, che si esprime in composizioni di grande scala con figure monumentali (megalografie), in pannelli con scene mitologiche concepite come veri e propri quadri, in fregi narrativi collocati nelle fasce di transizione tra lo zoccolo e la zona mediana o tra la zona mediana e quella superiore della parete, fino a includere rappresentazioni di singole figure[2].

È proprio grazie all'attrattività di tali elementi figurati, demandati all'abilità del *pictor imaginarius*, che si sviluppa, a partire momento delle sco-

* Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica (DBC), Università di Padova.

[1] Salvadori, Sbrolli 2021.

[2] *Ibidem.*

perte delle antiche città campane sepolte dalle ceneri del Vesuvio, il fenomeno della contraffazione di affreschi di età romana. La conoscenza dei reperti rinvenuti negli scavi borbonici, poi gelosamente conservati presso il Museo Ercolanese di Portici, fu inizialmente un fatto esclusivo, che, riservato a una ristretta selezione di eruditi, contribuì ad accrescere la curiosità di antiquari e collezionisti e, di conseguenza, il loro desiderio di appropriarsi dei tanto apprezzati frammenti, testimoni della vita degli antichi[3].

L'effetto di tale atmosfera culturale fu quello di riversare clandestinamente sul mercato dell'arte opere provenienti dagli scavi o, più di frequente, pitture contraffatte che, evocando l'idea sfocata che i contemporanei avevano dell'antico, non ebbero difficoltà ad apparirne vive e autentiche testimonianze. Lucido interprete e noto attore di questo negozio fraudolento, fiorito a margine delle scoperte delle città vesuviane, fu senz'altro il falsario Giuseppe Guerra, figura ampiamente analizzata dalla critica[4]. La produzione attribuita al celebre falsario si caratterizza per un ristretto uso delle cromie, stese a tempera o a olio sulla superficie di intonaci perlopiù originali montati su un supporto di ardesia[5], ulteriormente contraffatta mediante la stesura di vernici e l'applicazione di patine e concrezioni che ne venivano ad esaltare l'antichità e, di conseguenza, l'autenticità. I contenuti, di derivazione prevalentemente letteraria, spesso erano accompagnati da iscrizioni indecifrabili che avevano lo scopo di stimolare la curiosità dei potenziali acquirenti.

Come bene esemplifica la vicenda del Guerra, dunque, le pitture falsificate, per poter adempiere al loro intento fraudolento[6], seguivano un *iter* creativo che si occupava di imbastire una storia di rinvenimento e acquisizione verosimile da offrire allo sprovveduto collezionista unitamente al manufatto. Anche la redazione di quest'ultimo era calibrata sui principi di autenticità coevi, pertinenti alla tecnica esecutiva, al contenuto narrativo, allo stile e al confezionamento in generale, quali l'invecchiamento della superficie, la realizzazione di fratture, o la riproduzione di elementi decorativi che paiono valicare l'area dello stacco, a suggerire che il frammento provenisse da una superficie più ampia. Questi accorgimenti permisero di introdurre sul mercato dell'arte presunti affreschi campani realizzati ad encausto, riproducenti echi di antichità note e percorsi da uno stile fortemente intriso

[3] Salvadori, Sbrolli 2025 con bibliografia di riferimento.

[4] Griggs 2011, pp. 476-501; Burlot 2012, pp. 65-100; Vlad Borrelli 2015, p. 188.

[5] Bassi 1908, p. 37.

[6] Burlot 2010a; 2010b.

della sensibilità coeva e distante dal gusto proprio della pittura romana; tali modalità esecutive caratterizzano anche noti falsi come la Musa di Cortona o il dipinto con Giove e Ganimede, della cui autenticità si persuase persino il celeberrimo e fine storico dell'arte J. J. Winckelmann[7].

Rivolgendo l'attenzione all'età contemporanea, nell'ambito di una ricerca rivolta al tema della falsificazione di beni archeologici, fenomeno indagato a tutto campo presso il Dipartimento dei beni culturali dell'Università di Padova[8], è stata eseguita la ricognizione del materiale pittorico di età romana messo in vendita sulle piattaforme di compravendita vendita online, nel tentativo di determinare la fisionomia e la consistenza del fenomeno.

Scandagliati dunque siti web generici o di settore, piattaforme di compravendita online, cataloghi di case d'asta, notizie di sequestri e recuperi di reperti pittorici da parte delle Forze dell'Ordine, è stato possibile registrare che, in termini generali, l'attuale offerta del mercato dell'arte risponde a differenti livelli qualitativi, sia in relazione al pregio del manufatto artistico, sia al prestigio del venditore e al novero dei reperti negoziati su piazze virtuali, naturalmente, non si sottraggono nemmeno numerosi affreschi di produzione romana, commerciati secondo dinamiche di quantomai controversa liceità[9]. Oltre al carattere dinamico dell'offerta, è poi emerso, prevedibilmente, il lato complementare del commercio di antichità, ovvero quello della contraffazione[10]. Lo studio di questi materiali ha permesso di

[7] Il dipinto, ricomposto in un pannello da più frammenti, fu in realtà realizzato dal pittore neoclassico Anton Raphael Mengs e si conserva oggi presso la Galleria di Palazzo Barberini a Roma (Vlad Borrelli 2015, p. 191; Prisco 2017, pp. 58-83; Micheli 2022, pp. 17-29).

[8] L'interesse per il tema della falsificazione di beni archeologici in età contemporanea nasce nell'ambito dell'esperienza del "Progetto MeMo – La Memoria degli Oggetti", che, a partire dallo studio delle collezioni ceramiche greche e magno-greca in area veneta, ha dato ampio spazio al problema della falsificazione sino a farne un vero e proprio filone di ricerca e un'occasione di approfondimento educativo destinato agli studenti dei corsi di archeologia (Salvadori *et al.* 2021a; Salvadori *et al.* 2021b).

[9] A titolo esemplificativo, si riporta per il 2021, nell'ambito di una sola operazione di sequestro condotta dal TPC in territorio svizzero, il recupero di ben 27 affreschi illecitamente trafficati (Attività Operativa 2021 del TPC, p. 49).

[10] Per un quadro di sintesi sul fenomeno si rimanda al rapporto dell'Attività Operativa 2021 del TPC, pp. 27-28. Particolarmente meritoria è inoltre l'attività di collaborazione del Comando TPC con il "Laboratorio sul Falso" di Roma Tre, nell'ambito del quale sono analizzate le opere confiscate dall'Arma secondo un approccio multidisciplinare inteso a

comprendere la tipologia di domanda, l'aspettativa degli acquirenti e come, nel corso del tempo, siano mutate le modalità di selezione e falsificazione dei manufatti, in relazione alla sensibilità estetica e al sapere tecnico-archeologico di falsari e collezionisti e pertanto informa sul contesto sociale, economico e culturale all'interno del quale i falsi vengono di volta in volta prodotti.

Dal punto di vista operativo, il riconoscimento dell'autenticità di un manufatto di dubbia provenienza richiede un approccio interdisciplinare, che integri le analisi archeometriche – petrografiche, mineralogiche e chimico-fisiche – condotte su pigmenti, patine e *tectoria* con lo studio tecnico, stilistico e iconografico della decorazione. Nei casi in cui non sia possibile ricorrere alle analisi di laboratorio, è talvolta la sola osservazione stilistico-iconografica a mettere in discussione la coerenza degli elementi di contesto e di corredo che strutturano il sistema figurativo. Pur consapevoli che tale metodo non consente sempre di stabilire in modo definitivo l'originalità di un'opera, esso permette comunque di individuare incongruenze e anomalie, suggerendo un approccio critico e prudente.

In questa prospettiva si inserisce una selezione di manufatti nei quali sono riconoscibili distorsioni e fraintendimenti – nell'uso degli schemi iconografici, degli attributi e nella composizione generale – che, unitamente al ricorso diffuso a ridipinture e integrazioni grossolane, rendono poco plausibili le figurazioni proposte[11].

M.S.

produrre una valutazione di autenticità (Attività Operativa 2021 del TPC p. 33; Di Battista 2020 pp. 17-20; De Nonno 2020, pp. 51-62; Candido 2020, pp. 263-278; Tortora, Ridolfi 2020, pp. 387-400).

[11] L'impossibilità di un'analisi autoptica dei materiali confina le considerazioni avanzate entro il perimetro delle sole ipotesi. Tuttavia, sono frequentemente attestati interventi di restauro su pezzi sequestrati (Fondi 2020, p. 53).

Esempi di opere falsificate o mistificate

Un primo esempio interessante[12] è un quadro di provenienza ignota, recuperato dal Nucleo TPC dell'Arma dei Carabinieri e destinato al mercato illecito[13], che riproduce l'episodio mitico di Frisso ed Elle (Fig. 1a). La composizione è coerente con le note attestazioni di ambito vesuviano, sebbene queste siano di maggior pregio[14]; tuttavia, l'analisi stilistica e iconografica dei personaggi rappresentati e degli schemi compositivi adottati induce a sospettare dell'autenticità della pittura, o quanto meno di parte di essa, poiché sembrano ravvisabili pesanti, quanto maldestri, interventi integrativi e ritocchi che hanno finito per alterare – o per meglio dire, trasfigurare – i tratti dei protagonisti raffigurati. Nello specifico, del giovane Frisso sembrano poco plausibili lo schema delle gambe, in cui la sinistra non incrocia la destra come il modello canonicamente ammetterebbe, la resa goffa del panneggio, del busto e della testa; per quanto riguarda la figura della sventurata Elle, risulta anomalo l'intero busto che emerge dalle acque, nonché l'indicazione piuttosto insolita dei seni[15].

Nel secondo caso, si tratta probabilmente di frammenti autentici ricollocati in una unica composizione a fine di restituirne un'immagine completa. Si scorge infatti una colonna, descritta come "in stile composito pertinente ad una quinta scenografica (cm 25 x 12)" (Fig. 1b)[16].

Ad una osservazione più attenta, si nota facilmente che quelli che ad una prima occhiata potrebbero apparire come un capitello e una base di una colonna altro non sono che un capitello di ordine ionico ed uno in stile corinzio. E ancora, considerando le diverse angolazioni secondo cui sono orientati gli elementi dell'architettura, si osserva che essi dovevano appar-

[12] Per una più ampia trattazione si rimanda a Sbrolli, Salvadori 2022 e Salvadori Sbrolli 2025.

[13] L'affresco è stato recuperato in occasione dell'Operazione Dedalo, avviata nel 2011 e che ha visto coinvolto il Nucleo TPC e il Comando dei CC di Capua, in collaborazione con i Comandi di Napoli, Frosinone, Latina, Caserta <https://www.ilgiornalelocale.it/2015/01/anfore-affreschi-pompeiani-e-vasi-trafugati-e-venduti-allestero-18-arrestati-ecco-i-nomi/> (ultimo accesso 10.01.2026).

[14] Cfr. Frisso ed Elle, da Pompei (*Insula Occidentalis* VI, 17 - MANN inv. n. 8896); Casa di Marco Lucrezio IX 3,5 - MANN inv. 8896 e disegno di Mastracchio Serafino (terzo quarto sec. XIX) da <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500573510> (ultimo accesso 10.01.2026).

[15] Sbrolli, Salvadori 2022, p. 91. Il quadretto è oggi esposto al MANN come falso.

[16] <https://www.arsvalue.com/it/lotti/559341/eccezionale-gruppo-di-affreschi-i-secolo-a-c-i-secolo-d-c> (ultimo accesso 10.01.2026).



a. b.

Fig. 1. a. Frisso ed Elle (da <ilgiornalelocale.it>); b. Colonna ricomposta con capitello ionico e capitello corinzio (da <www.arsvalue.com/it>).

tenere a due porzioni differenti della partitura decorativa: il capitello ionico è inquadrato frontalmente, mentre il capitello in stile corinzio, qui impiegato a guisa di base di colonna, è visto di scorcio e mostra la porzione angolare dell'architrave soprastante, del quale si indovina, seppure eseguita con in tonalità tenui, l'alternanza di metope e triglifi.

Nel novero degli affreschi contraffatti o altamente adulterati, rientra poi un piccolo quadro con Perseo vincitore su Medusa (52,4x48,3 cm) (Fig. 2a)[17]. Qui, la costruzione delle figure e del paesaggio, nonché la caratterizzazione dei personaggi non paiono corrispondere ad alcuno dei molti esempi romano-campani del soggetto mitologico e risultano piuttosto l'esito della commistione di elementi desunti da modelli differenti: il paesaggio sembra infatti riproporre l'ambientazione della vicenda mitica di Perseo e Andromeda, come nella redazione del quadro pompeiano rinvenuto nella Casa dei Dioscuri (VI 9, 6.7) (MANN inv. n. 8998); la figura dell'eroe appare

[17] <https://www.bidsquare.com/online-auctions/artemis-gallery/roman-fresco-fragment-of-perseus-w-medusas-head-1091659> (ultimo accesso 10.01.2026).



a. b.

Fig. 2. a. Perseo e Medusa (da www.bidsquare.com); b. Diana/Artemide (da Calcani 2020, p. 430).

a sua volta una copia alquanto grossolana del Teseo liberatore proveniente anch'esso da Pompei dalla Casa di Gavio Rufo (VII 2, 16) (MANN inv. n. 9043); infine, la testa di Medusa, ricorda addirittura una improbabile copia della celeberrima Medusa caravaggesca (Inv. 1890 n. 1351)[18].

Simili considerazioni possono essere avanzate per il quadro raffigurante Diana/Artemide (ca 47x50 cm), recuperato in occasione di un sequestro presso l'Agenzia delle Dogane di Livorno (Fig. 2b)[19].

Le analisi archeometriche a cui l'opera è stata sottoposta hanno evidenziato la presenza di "un pigmento verde a base di zinco e una grossolana scialbatura di gesso per simulare l'incrostazione in superficie"[20], dati questi che hanno fugato ogni dubbio sull'eventuale autenticità del dipinto. Tuttavia, è l'indagine stilistico-iconografica a fornire gli spunti di analisi più interessanti per comprendere le dinamiche di confezionamento del falso[21]. I

[18] Sbrolli, Salvadori 2022, pp. 92-93.

[19] De Nonno 2020, p. 57; Calcani 2020, pp. 429-442.

[20] Calcani 2020, p. 431.

[21] G. Calcani osserva inoltre «la tecnica di esecuzione ci riporta a quanto è stato evidenziato in casi analoghi di copia delle immagini per produrre falsi, cioè l'evidenza del segno nero intorno alla silhouette che è il segno tipico del ricalco» (Calcani 2020, p. 432).

modelli iconografici a cui si rifà la composizione, infatti, paiono potersi identificare in opere antiche piuttosto note: lampante è la derivazione dell'impostazione generale dall'Artemide cacciatrice dell'Ipogeo di via Livenza, raffigurata tra due cervidi, nell'atto di estrarre una freccia dalla faretra[22]. A livello stilistico, sembrano stridere la deformazione della mano della divinità, levata all'altezza della spalla, dovuta probabilmente all'incomprensione del gesto da parte del falsario, e la trattazione dell'animale sulla destra, assimilata da G. Calcani, cui si deve lo studio del pezzo, più a una renna che non a una cerva.

Lo schema iconografico adottato per la porzione inferiore della figura della dea cacciatrice è invece quello dell'Amazzone Mattei, dal quale il falsario attinge anche l'attributo dell'arco (elemento integrato dal restauro moderno di Bartolomeo Cavaceppi nel 1754)[23] e l'orlo asimmetrico del chitone che scopre la coscia sinistra[24].

Un'altra particolare casistica degna di nota è quella attestata da alcuni frammenti di intonaco di autenticità decisamente dubbia poiché oltremodo somiglianti ad affreschi noti, se non addirittura celebri[25]. In tal senso, un dipinto con satiro funambolo[26] sembra voler replicare alla perfezione i noti "satiri funamboli" provenienti dalla Villa di Cicerone a Pompei, oggi conservati al Museo Archeologico Nazionale di Napoli[27] (Fig. 3a). A dispetto delle dimensioni e della resa stilistica verosimili, l'autenticità del pezzo è resa dubbia, oltre che dall'assenza di documenti che denuncino la latitanza di uno dei satiri censiti in occasione dello scavo[28], dall'attitudine del soggetto: mentre, infatti, ognuno dei satiri esposti nel museo napoletano è colto in azioni peculiari e dotato di attributi propri[29], il frammento in oggetto reitera pedissequamente lo schema di uno degli esemplari accolto nel *pastiche*, suggerendo che ne sia una fedele copia[30].

[22] Tortorella 2017, p. 375-380; Calcani 2020, p. 432, note 49.

[23] Calcani 2020, p. 434, nota 51, con bibliografia precedente.

[24] Calcani 2020, p. 435.

[25] Sbrolli, Salvadori 2022, pp. 93-94.

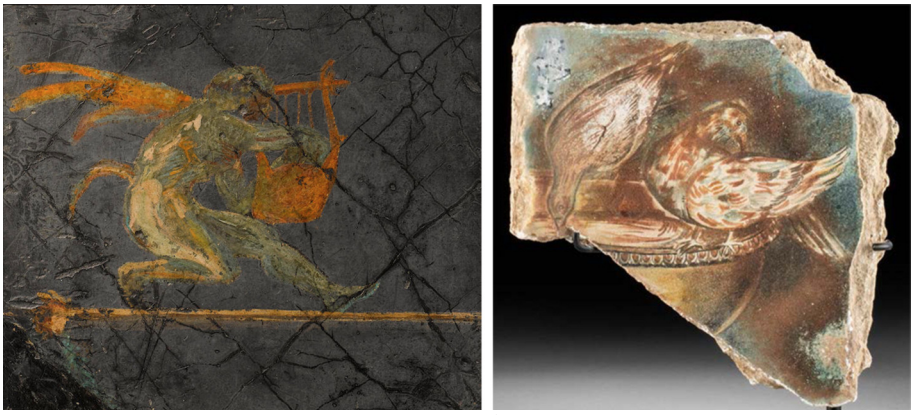
[26] <https://www.bonhams.com/auctions/17822/lot/108/> (ultimo accesso 10.01.2026).

[27] Le pitture furono staccate in occasione dello scavo settecentesco e montate in un *pastiche* (Bragantini, Sampaolo 2009, pp. 128-9 - MANN Inv. n. 9119; Ciardiello, 2012, pp. 135-149).

[28] Ciardiello 2012, pp. 135-149.

[29] MANN inv. 9119.

[30] Sbrolli, Salvadori 2022, pp. 94-95.



a. b.

Fig. 3. a. Satiro funambolo (da <http://www.bonhams.com>); b. Colombe che si abbeverano (da <www.invaluable.com>).

Allo stesso modo, è frequente il rinvenimento di opere o composizioni manifestamente ispirate a modelli molto noti dell'antichità: nel caso specifico, appare eloquente l'affresco con colombi intenti ad abbeverarsi da un bacile bronzeo dal profilo riccamente decorato (15,6x16,2 cm) (Fig. 3b)[31]. La posizione e la particolareggiata resa del piumaggio dei due volatili, nonché la maniera di indicare l'increspatura generatasi a fior d'acqua, così come la modanatura del labbro del cantaro, rammentano fin nel minimo dettaglio il celebre "Mosaico delle colombe" rinvenuto nel 1737 presso Villa Adriana (TV)[32]. Sotto il profilo stilistico, piuttosto improbabili nell'orizzonte pittorico romano, paiono essere le ombreggiature e la linea di contorno, marcatamente nera, che definisce il profilo della colomba tesa verso l'acqua[33].

Oltre alla perizia tecnica e alla conoscenza storico-artistica messe in campo al momento di confezionare l'opera contraffatta, un altro elemento che inconsciamente influenza le scelte stilistiche del falsario, soprattutto quando manca una forte preparazione culturale, è senza dubbio il personale gusto estetico, che, sulla base di una percezione soggettiva di come possa

[31] <https://www.invaluable.com/auction-lot/rare-roman-fresco-fragment-birds-at-bird-bath-37-c-1ba4c49a3d> (ultimo accesso 10.01.2026).

[32] Musei Capitolini inv. MC0402; <http://www.museicapitolini.net/urn?urn=urn:collectio:0001:scu:00402>(ultimo accesso 10.01.2026).

[33] Vedi *supra* G. Calcani in merito all'utilizzo della linea di contorno.



a. b.

Fig. 4. a. Sirena (da <www.1stdibs.com>); b. Grottesca su intonaco "di primo stile" (da <www.worthpoint.com>).

plausibilmente apparire una antica pittura romana, giustifica produzioni percorse da una sensibilità incompatibile con il costume antico, che invece pare incontrare gli indirizzi di gusto di epoche recenziori o addirittura contemporanee. Tale considerazione è ben evidente dall'analisi di un piccolo frammento di intonaco su cui si riconosce una sirena, caratterizzata da busto e volto umani, ali d'uccello ed arti desinenti in elementi vegetali nella porzione inferiore[34]; ai lati, si scorgono decorazioni fitomorfe che paiono indicarne la funzione di ornamento a mo' di grottesca (Fig. 4a). Stando a quanto riportato nel *dossier* informativo abbinato al lotto d'asta, il pezzo parrebbe provenire da una collezione europea formata nel diciannovesimo secolo o prima[35]. Talune incongruenze di ordine iconografico e, in misura ancora maggiore, stilistico, paiono estraniare la figurazione dal repertorio tradizionale: nello specifico si nota l'assenza delle braccia, sostituite da ali spalancate il cui piumaggio è caratterizzato da soluzioni cromatiche e tratti piuttosto anomali, la particolare definizione dei tratti del volto e la capigliatura indistinta, che poco ricordano i modelli antichi[36]. Guardando il lacerto dipinto, la sensazione è piuttosto quella di trovarsi di fronte a una

[34] In descrizione: *unknown - exceptional roman Fresco of a siren For sale at 1stdibs*.

[35] <https://www.1stdibs.com/en-gb/furniture/wall-decorations/decorative-art/exceptional-roman-fresco-fragment-siren/id-f_32434602/>.

[36] Baldassarre *et al.* 2002, 218-222; vedi *Sirena* in Digital LIMC; Candida 1970-1971.

grottesca rinascimentale[37] e viene pertanto da chiedersi se il pezzo non sia stato prodotto, o quanto meno ritoccato, ispirandosi alle caleidoscopiche creazioni diffusesi con grande successo a seguito della scoperta della *Domus Aurea*[38].

Tentativo ugualmente goffo pare quello testimoniato da un frammento di affresco in cui due fregi a grottesca corrono paralleli rispetto ad un solco centrale (cm 8x6,5) (Fig. 4b)[39]. Tralasciando le obiezioni sul piano tecnico, giacché il *tectorium* non sembra compatibile con la tecnica antica e men che meno con la asserita provenienza pompeiana, dalle sole osservazioni di tipo stilistico emerge la contemporanea, quanto inverosimile, citazione di due differenti mode stilistiche: lo stile strutturale, o primo stile, caratterizzato da aggetti e solchi realizzati sulla superficie dell'intonaco, e lo stile ornamentale, o quarto stile, momento di elaborazione di figure mostruose, in parte vegetalizzate e allacciate in fregi ornamentali[40]. Oltre a ciò, le cromie quasi metalliche e i caratteri dei *monstra* paiono rifarsi, ancora una volta, allo stile e al repertorio iconografico rinascimentali[41].

Di gusto quanto mai moderno è invece il lacerto raffigurante una figura femminile volante, interpretata come una Ninfa "intenta a compiere forse un passo di danza" (cm 52x40) (Fig. 5a)[42]. In questo caso, oltre ai dettagli poco comprensibili degli attributi, è lampante, già a una prima occhiata, l'incongruenza, rispetto al repertorio pittorico romano, del drappo gettato sulla spalla della fanciulla, con i due lembi svolazzanti, e la foggia della tunica, confusamente drappeggiata sul petto e aperta lungo la gamba destra in un licenzioso spacco, secondo un paradigma di sensualità lontano dalla sensibilità romana, espressa invece dalla nudità del tronco o delle sole spalle, o mediante delicate trasparenze e tessuti "liquidi" (Figg. 5b, c).

C.S.

[37] Villa del Cardinale (PG), ciclo decorativo ad affresco riferito a Salvio Savini (ultimo quarto sec. XVI). <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1000076330> (ultimo accesso 10.01.2026).

[38] Squire 2013; Salvo, 2020: 81-105; Farinella 2020: 107-135; Maffei 2020: 195-215.

[39] <https://www.worthpoint.com/worthopedia/affresco-prov-pompei-439231164> (ultimo accesso 10.01.2026).

[40] Baldassarre *et al.* 2002, pp. 218-222.

[41] Squire 2013; Salvo 2020, pp. 81-105; Farinella 2020, pp. 107-135; Maffei 2020, pp. 195-215.

[42] <https://drouot.it/l/16958245–fragment-romain-1er-2e-s-ad–> (ultimo accesso 10.01.2026).



a.



b.



c.

Fig. 5. a. Ninfa volante (da <https://drouot.com/it>); b. Figura femminile da Stabia, Villa Arianna (da Guzzo *et al.* 2009, p. 14); c. Figure volanti da Pompei, Villa di Cicerone (MANN inv. 9295) (<https://mann-napoli.it/affreschi/#gallery-7>).

Considerazioni conclusive

In sintesi, dalla ricognizione del materiale pittorico di età romana messo in vendita sulle piattaforme di compravendita online emerge innanzitutto l'esistenza di due distinti "mercati", caratterizzati da differenti livelli qualitativi. Da un lato si individua un mercato di alto profilo, incentrato su affreschi figurati di ampia estensione, per lo più attribuiti all'area vesuviana e spesso contraffatti; dall'altro, un mercato per così dire *prêt-à-porter*, composto da lacerti dipinti di scarso pregio estetico, generalmente autentici e dal costo contenuto. Questi ultimi sembrano derivare da rinvenimenti fortuiti in aree diverse, italiane o estere, e sono riferibili anche a fasi cronologiche piuttosto tarde.

Mentre i manufatti di maggior pregio circolano prevalentemente nei lotti di case d'asta di varia reputazione, quelli più modesti sono frequentemente venduti su generiche piattaforme di e-commerce da privati o commercianti occasionali.

Le provenienze non sono mai indicate in modo puntuale e, sebbene i pezzi siano dichiarati autentici e accompagnati da documentazione, esse risultano tanto più vaghe quanto più si risale all'origine delle collezioni, generalmente formatesi tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento e successivamente transitate attraverso diversi Paesi.

Per quanto riguarda il trend del mercato, è evidente la forte attrazione esercitata dai reperti di ambito vesuviano, sia per il loro impatto sull'immaginario collettivo sia per l'ampiezza del relativo bacino di approvvigionamento. All'interno della produzione campana non emergono preferenze nette tra i diversi stili pittorici, mentre risultano maggiormente ricercati gli elementi decorativi complessi, in particolare i motivi figurati. Questi vengono spesso integrati o ritoccati per accentuarne la leggibilità formale e cromatica, talvolta con esiti di dubbia efficacia.

L'ampiezza del repertorio di affreschi immessi sul mercato e l'elevata incidenza di manufatti contraffatti attestano la particolare fortuna di questa classe di materiali. Lo studio dei falsi, ancor più che quello delle opere autentiche, consente di penetrare le dinamiche di domanda e offerta, seguire la genesi della contraffazione e comprendere le strategie adottate dai falsari nella selezione dei modelli e negli espedienti impiegati per rendere le opere credibili e appetibili[43].

È dunque evidente che tale analisi non si configura come un mero esercizio erudito, ma nasce dalla consapevolezza del profondo impatto econo-

[43] Per una più ampia panoramica sul tema si vedano: Sbrolli, Salvadori 2022; Salvadori, Sbrolli 2025.

mico, antropologico e culturale esercitato dalla circolazione di opere contraffatte.

Bibliografia

Attività operativa 2021
Attività operativa 2021 del Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale, <https://media.beniculturali.it/mibac/files/boards/be78e33bc8ca0c99bff70aa174035096/PDF/Attività%20Operativa%202021-sd.pdf> (ultimo accesso 16.01.2026).
Baldassarre *et al.* 2002
I. Baldassarre, A. Pontrandolfo, A. Rouveret, M. Salvadori, *Pittura romana. Dall'ellenismo al tardo antico*, Milano 2002.
Bassi 1908
D. Bassi, *Altre lettere inedite del P. Antonio Piaggio e spigolature delle sue memorie*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», 33, Napoli 1908.
Bragantini, Sampaolo 2009
I. Bragantini, V. Sampaolo (a cura di), *La pittura pompeiana,* Milano 2009.
Burlot 2010a
D. Burlot, *Le faux, source intentionnelle d'erreurs: le cas des contrefaçons de peintures antiques*, «*Anabases*. Traditions et réceptions de l'Antiquité», 11, 2010, pp. 181-192.
Burlot 2010b
D. Burlot, *Peintures pseudo-antiques au milieu du XVIIIe siècle: les historiens de l'Antiquité dupés par les faussaires,* in *Atti del X Congresso internazionale dell'AIPMA (Association internationale pour la peinture murale antique),* a cura di I. Bragantini, «AION Quaderni», 18, Napoli 2010, pp. 885-88.
Burlot 2012
D. Burlot, *Fabriquer l'antique : les contrefaçons de peinture murale antique au XVIIIe siècle*, Napoli 2012.
Calcani 2020
G. Calcani, *Falsi e archeologia*, in *Falso! Il patrimonio culturale e la difesa dell'autenticità*, a cura di G. Calcani, «Quaderni del Master», 5, Roma 2020, pp. 415-442.
Candida 1970-1971
B. Candida, *Tradizione figurativa nel mito di Ulisse e le Sirene*, in «Studi Classici e Orientali», Vol. 19/20 (1970-1971), pp. 212-253.
Candido 2020
N. Candido, *Attività di contrasto alla falsificazione delle opere d'arte, profili normativi e operativi*, in *Falso! Il patrimonio culturale e la difesa dell'autenticità*, a cura di G. Calcani, «Quaderni del Master», 5, Roma 2020, pp. 263-278.
Ciardiello 2012
A. Ciardiello, *La ricostruzione delle decorazioni dalla Villa di Cicerone a Pompei*,

in «*Amoenitas*», II, 2012, pp. 135-49.

Di Battista 2020

G. Di Battista, *Discipline umanistiche e tecnologico-scientifiche per lo svelamento dei falsi nell'arte*, in *Falso! Il patrimonio culturale e la difesa dell'autenticità*, a cura di G. Calcani, «Quaderni del Master», 5, Roma 2020, pp. 12-20.

De Nonno 2020

M. De Nonno, *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*, a cura di G. Calcani, «Quaderni del Master», 5, Roma 2020, pp. 51-62.

Digital LIMC

Digital Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae <https://weblimc.org> (ultimo accesso 16.01.2026).

Farinella 2020

V. Farinella, *Anche Raffaello dormì"? La scoperta delle grottesche, la consacrazione raffaellesca (e qualche conseguenza),* in *Raffaello e la Domus Aurea. L'invenzione delle grottesche*. Catalogo della mostra (Roma, 23 giugno 2021-7 gennaio 2022), a cura di S. Borghini, A. D'Alessio, V. Farinella, A. Russo, Milano 2020, pp. 107-135.

Fondi 2020

V. Fondi, *Sugli aspetti conservativi dell'affresco*, in *Après le déluge. Viaggio fra opere riemerse e misconosciute*, Catalogo della mostra (Villa d'Este e Santuario di Ercole Vincitore, 10 febbraio-4 ottobre 2020), a cura di A. Bruciati, con B. Adembri e M. Angle, Roma 2020, pp. 53-61.

Griggs 2011

T. Griggs, *Ancient Art and the Antiquarian: The Forgery of Giuseppe Guerra, 1755-1765*, in «Huntington Library Quarterly», Vol. 74, N. 3 (September 2011), pp. 471-503.

Guzzo *et al.* 2009

P.G. Guzzo, G. Bonifacio, A.M. Sodo (a cura di), Otium Ludens. Stabiae, *cuore dell'Impero Romano*, Castellammare di Stabia (NA) 2009.

Maffei 2020

S. Maffei, *Natural bizzarrie: le grottesche nel Cinquecento tra natura e simbolismo*, in *Raffaello e la Domus Aurea. L'invenzione delle grottesche*. Catalogo della mostra (Roma, 23 giugno 2021-7 gennaio 2022), a cura di S. Borghini, A. D'Alessio, V. Farinella, A. Russo, Milano 2020, pp. 195-215.

Micheli 2022

M.E. Micheli, *Può Winckelmann dialogare con Authenticity?*, in «Authenticity Studies», 1, pp. 17-29.

Prisco 2017
G. Prisco, *Sulle tracce di un turbante, ovvero Winckelmann e gli inganni del desiderio*, in «Studiolo», 14/59, pp. 58-83.
Salvadori *et al.* 2021a
M. Salvadori, M. Baggio, L. Zamparo, *The Anthropology of Forgery: New Themes for the Contemporary Archaeologist*, in «Studies in Conservation», 2021 doi: 10.1080/00393630.2021.1949879.
Salvadori *et al.* 2021b
M. Salvadori, M. Baggio, L. Zamparo, *The "MemO" Project: the study, digitalisation and value enhancement of Greek and South-Italian pottery in Veneto. The issue of forgery*, in «IMG Journal», 4, 2021, pp. 342-363.
Salvadori, Sbrolli 2021
M. Salvadori, C. Sbrolli, *Wall paintings through the ages: the roman period – Republic and early Empire*, in «Archaeological and Anthropological Sciences», Special Issue: Mortars, plasters and pigments: Research questions and answers, 2021 DOI: 10.1007/s12520-021-01411-3.
Salvadori, Sbrolli 2025
M. Salvadori, C. Sbrolli, *"[...] tra le pieghe del vero e del falso"Roman frescoes and forgery in today's art market,* in ANTIQVA PICTVRA, *Técnicas y procesos de ejecución, conservación y puesta en valor*, Actas del XV Congreso Internacional AIPMA, a cura di A. Fernández Díaz, G. Castillo Alcántara, Murcia 2025, pp. 313-324.
Salvo 2020
G. Salvo, *Un Progetto ambizioso: la decorazione pittorica della* Domus Aurea, in *Raffaello e la Domus Aurea. L'invenzione delle grottesche*. Catalogo della mostra (Roma, 23 giugno 2021 - 7 gennaio 2022), a cura di S. Borghini, A. D'Alessio, V. Farinella, A. Russo, Milano 2020, pp. 81-105.
Sbrolli, Salvadori 2022
C. Sbrolli, M. Salvadori, *Affreschi romani e contraffazione: lineamenti di un fenomeno ancora attuale*, in *La poliedricità del falso. Arte, cultura e mistificazioni nel mondo contemporaneo,* a cura di M. Salvadori, L. Zamparo, Roma 2022, pp. 81-98.
Squire 2013
M. Squire, *Fantasies so Varied and Bizarre: The* Domus Aurea*, the Renaissance, and the "Grotesque"*, in *A Companion to the Neronian Age,* a cura di M.T. Dinter, E. Buckley, Chichester 2013, pp. 444-464.
Tortora, Ridolfi 2020
L. Tortora, S. Ridolfi, *Le attività di diagnostica per i beni culturali dell'Istituto Nazionale di Fisica Nucleare di Roma Tre*, in *Falso! Il patrimonio culturale e la difesa dell'autenticità*, a cura di G. Calcani, «Quaderni del Master», 5, Roma

2020, pp. 387-400.

Tortorella 2017

S. Tortorella, *L'Ipogeo di via Livenza a Roma. Il contesto, gli affreschi, il mosaico*, in *Context and Meaning*. Proceedings of the 12th International Conference of the Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (Athens 16-20 September 2013), a cura di S.T.A.M. Mols, E.M. Moormann, «BABesch», suppl. 31, Leuven 2017, pp. 375-380.

Vlad Borrelli 2015

L. Vlad Borrelli, *La pittura murale nell'antichità. Storie, tecniche, conservazione*, Roma 2015.

Giuseppina Gadaleta*

La ceramica come caso di studio

Il paradigma indiziario e l'analisi dei vasi figurati

«Il conoscitore d'arte è paragonabile al detective che scopre l'autore del delitto (del quadro) sulla base di indizi impercettibili ai più»: così C. Ginzburg, nel saggio in cui teorizzò il paradigma indiziario come modello di conoscenza, sintetizzava il nesso tra il metodo attribuzionistico di G. Morelli e quello investigativo[1]. Nato per individuare l'autore di un'opera, quel metodo si presta a un parallelo con la ricerca investigativa non solo per la metafora "autore del delitto"/"autore del quadro", ma perché consente di distinguere tra opera autentica di un maestro, opera di scuola, imitazione o replica, fino alla falsificazione dolosa.

Tra gli oggetti più soggetti a tutte le indicate tipologie di "crimine" rientrano i vasi, in special modo quelli figurati. Quantitativamente rilevanti e solitamente di autore ignoto, essi hanno costituito un campo privilegiato per l'applicazione del metodo morelliano da parte di J.D. Beazley e della sua scuola. Beazley mostrò infatti come l'analisi di indizi minimi nel disegno permettesse di individuare un sistema coerente di forme attribuibile a una mano specifica o a un gruppo comprendente opere del maestro, prodotti di bottega e copie di allievi[2]. Fondato soprattutto sull'osservazione stilistica dei dettagli figurativi e sulla pratica del disegno[3], il metodo di Beazley teneva conto anche di altri fattori, come la tecnica pittorica, gli schemi iconografici e la forma dei vasi, utili a circoscriverne cronologia e ambito produttivo. La visione delle officine antiche come sistemi complessi, fondati sulla trasmissione continua di modelli e competenze, si rivelava decisiva anche per individuare anomalie frutto di integrazioni moderne, poiché l'assenza di confronti antichi per singoli dettagli conduceva lo studioso a suggerire l'esistenza di falsi parziali.

La costruzione di repertori dei vasi figurati, oggi in parte disponibili

* Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica, Università degli Studi di Bari Aldo Moro.

[1] Ginzburg 1986, p. 160.

[2] Beazley 1922, pp. 70-98.

[3] Tsingarida 2023, pp. 202-208.

online[4], rende potenzialmente individuabili peculiarità morfologiche, iconografiche o stilistiche estranee alla prassi antica, sia in singole porzioni sia in vasi interi, o persino nell'aspetto complessivo di manufatti che rivelano combinazioni arbitrarie di parti autentiche appartenenti a oggetti diversi.

Falsi e legalità

Passando dalla metafora giuridica al tema della legalità, l'attenzione si concentra sui casi di illecito, ossia quando un manufatto integralmente o in parte falso venga presentato come autentico. L'atto doloso dell'*aliud pro alio*[5], non si configura solo nella difformità del bene rispetto alle aspettative del compratore, ma arreca danno potenziale e reale al patrimonio e al sistema epistemico[6]. La gravità dell'illecito cresce quando l'inganno mira ad aggirare le norme sulla circolazione di reperti da scavi clandestini.

In questo quadro, individuare elementi costitutivi del paradigma indiziario consente di applicare una metodologia diagnostica umanistica[7] complementare e preliminare alle indagini strumentali, spesso erroneamente considerate garanzia di autenticità o falsità. La falsificazione può infatti raggiungere livelli elevatissimi di sofisticazione e le analisi scientifiche risultano efficaci solo se i quesiti sono formulati correttamente, sulla base di ipotesi critiche derivate dall'osservazione esperta.

Verosimiglianza e simulazione: il "sapore vero" di un falso "antico vaso"

L'esame dei processi percettivi e cognitivi della contraffazione evidenzia come il falso operi non tanto sull'oggetto in sé quanto sulle aspettative dell'osservatore. Un esempio esterno al contesto archeologico permette di osservare strategie di selezione e accentuazione dei segni che producono verosimiglianza.

"Sapore vero" è il *payoff* pubblicitario di un liquore di marchio italiano, che ha costruito un sistema comunicativo fondato sulla promessa di autenticità. In una strategia coerente e di lunga durata, sostenuta da un evocativo jingle di ispirazione morriconiana, la nozione di vero viene declinata come esito di un'azione riuscita, di una relazione eticamente fondata con

[4] Per i repertori della ceramica attica il *BAPD*, comprendente anche alcuni materiali italioti e sicelioti oggi in fase di inserimento sistematico nel Trendall Archive (A.D. Trendall Research Centre for Ancient Mediterranean Studies – La Trobe University).

[5] <https://www.treccani.it/enciclopedia/vendita-dir-civ_(Diritto-on-line)/> (ultimo accesso 10.02.2026).

[6] Calcani 2006, p. 132.

[7] Calcani 2018, pp. 471-480.

persone, luoghi, animali e oggetti. Tra questi ultimi, nello spot trasmesso dal 2005 fino almeno al 2010 compare un "antico vaso" che occupa ancor'oggi un posto nella memoria collettiva, divenendo oggetto di citazioni, rielaborazioni parodistiche e meme: indice dell'efficacia comunicativa dell'operazione, pur nella legittima contestazione della messa in scena del recupero, priva di fondamento metodologico o istituzionale. Si tratta naturalmente di un oggetto di scena, progettato e collocato nello scenario marino per attivare un sistema di riconoscimento e adesione. Nella brevissima sequenza lo spettatore è guidato dalla voce narrante all'inquadratura dell'oggetto, che diviene così un dispositivo simbolico della *heritage for authenticity* posta a fondamento della comunicazione del marchio[8].

Due elementi macroscopici costruiscono l'immediata verosimiglianza: le concrezioni artificiali, allusive a una lunga permanenza in ambiente marino, e la forma, evocativa di un'anfora da trasporto. Un'osservazione analitica rivela tuttavia contraddizioni tecnologiche: la pseudo-anfora è dipinta, in contrasto con l'appartenenza della categoria funzionale al novero dei contenitori privi di decorazioni dipinte fini a carattere ornamentale. Questo elemento, difficilmente isolabile a livello cosciente per la rapidità dell'inquadratura, agisce sul piano pre-attentivo, rafforzando l'impressione di antichità e valore. Pur incoerente sul piano filologico – la decorazione non appartiene ad alcuna classe attestata, ma combina motivi e cromie evocanti una generica "antichità mediterranea" – il vaso risulta pienamente funzionale alla logica pubblicitaria. I segni mobilitati non potrebbero coesistere in un reperto reale, ma la loro efficacia simbolica prevale sulla verità materiale.

Tra persuasione lecita e falso doloso

Nel confronto tra falsificazione pubblicitaria e contraffazione di reperti archeologici, è necessario distinguere con chiarezza analogie e differenze. Nello spot, la falsificazione è legittima: non vuole ingannare in senso giuridico, ma persuadere all'interno di un contratto comunicativo implicitamente condiviso. L'incoerenza non è difetto, ma elemento funzionale al *set dressing*, parte di un sistema di segni essenziale ma efficace.

In entrambi i casi, tuttavia, falsari e *prop master* operano sulla medesima grammatica dell'inganno: aspetto generale, forma plausibile, decorazione evocativa. Cambiano il contesto, lo scopo e il destinatario, ma non le strategie percettive. A mutare radicalmente sono invece tempi e strumenti del giudizio: mentre la pubblicità agisce su uno sguardo rapido e non analitico,

[8] Sacco, Conz 2023, pp. 33-34.



Fig. 1. Ruvo di Puglia, Museo Nazionale Jatta, inv. 35861 (J 1219). *Rhyton* a testa di pecora. © Foto autrice.

la valutazione archeologica richiede un'osservazione prolungata, informata e comparativa.

Applicando retrospettivamente al falso vaso dello spot i metodi di analisi del vero, è facile smascherarne l'incoerenza strutturale. E tuttavia è proprio questa incoerenza, invisibile allo sguardo non specializzato, a garantire il "sapore vero" che conta nella comunicazione. In ambito archeologico, al contrario, un'incoerenza meno evidente può costituire una spia decisiva, soprattutto se sommata ad altri indizi problematici, come l'assenza di dati di rinvenimento. Al sospetto deve però accompagnarsi una valutazione scrupolosa, affinché il verdetto non si trasformi in danno epistemologico e patrimoniale.

È entro questa distinzione, tra verosimiglianza funzionale e incoerenza problematica, che si colloca il caso di studio che segue, nel quale l'oggetto entra in un campo di osservazione prolungata e le discrepanze assumono valore indiziario.



Fig. 2. Ruvo di Puglia, Museo Nazionale Jatta, inv. 35861 (J 1219). *Rhyton* a testa di pecora. Veduta frontale. © Foto autrice.

Il caso Jatta: analisi preliminare di un presunto falso d'autore

Tra i numerosi *rhyta* conservati nel Museo Nazionale Jatta, un esemplare reca all'interno un foglietto che lo etichetta come falso, un "verdetto di colpevolezza" espresso in primo grado da H. Hoffmann, al quale si deve anche l'ipotesi di attribuzione alla fabbrica di R. Gargiulo (Figg. 1-2)[9]. Ciononostante, il *rhyton* continua a essere esposto accanto ad altri autentici, senza apparire immediatamente incongruo. Questa apparente normalità gli conferisce, nella ricerca di una definizione di criteri operativi per un protocollo di autenticazione, il valore di un caso da sottoporre a un secondo grado di

[9] Jatta 1869, pp. 607-608, n. 1219; Hoffmann 1966, 127-128, tav. 61.1-2; Gadaleta 2016, p. 6.

giudizio. L'analisi mette infatti in evidenza una serie di anomalie che, se da un lato possono essere ricondotte all'ipotesi avanzata da Hoffmann, dall'altro non risultano di per sé sufficienti a confermarla, rendendo necessario un approfondimento fondato su una valutazione aggiornata e sistematica, capace di affinare il giudizio umanistico e orientare le indagini strumentali.

La prima obiezione di metodo riguarda la maniera stessa in cui Hoffmann costruì l'argomentazione a sostegno della falsità dell'oggetto: egli, infatti, non offrì motivazioni sufficienti a un'accettazione acritica della sentenza, ma si fondò sul presunto utilizzo di pigmenti a base oleosa e sull'incongruo attacco dell'ansa. Elevando singoli indizi a prova, l'argomentazione contravviene ai principi del metodo indiziario, che – proprio come in ambito giuridico – richiede la convergenza coerente di più elementi indipendenti, nessuno dei quali può essere considerato autosufficiente in assenza di un quadro probatorio complessivo. La generale verosimiglianza del *rhyton* costituisce, d'altro canto, la motivazione per l'attribuzione induttiva, plausibile ma tutta da verificare, a un restauratore del calibro di Gargiulo[10].

Alla luce di questi limiti metodologici, appare opportuno ritentare un percorso analitico articolato, fondato sull'osservazione comparativa dell'oggetto nelle sue componenti formali, tecniche e decorative.

Tra gli indizi di sospetta non autenticità vi sono il peso insolitamente leggero rispetto a quello di altri *rhyta* di analoghe dimensioni e l'effetto uniforme, ruvido e sottile della campitura nera, in contrasto con l'effetto profondo e più lucido – ma raramente così omogeneo – comunemente riscontrabile nella ceramica tardoapula, cui il vaso rimanda.

Se tali elementi potrebbero dipendere da condizioni di lavorazione, cottura o giacitura, ulteriori indizi emergono, a un livello più profondo di analisi, nella realizzazione plastica e nella decorazione dipinta dell'oggetto.

La tipologia di calice non desta sospetto, poiché costantemente associata alla testa di pecora nella produzione apula; né risultano poco credibili la stereometria generale e la modellazione del muso nella testa animale[11]. Poco comune, e assente nei *rhyta* a testa ovina, è invece il raccordo tra le due parti su un asse unico, in contrasto con il consueto collegamento secondo un asse spezzato. Inconsueta risulta inoltre la resa del collare lanoso: le ciocche sono ottenute mediante impressioni seriali di uno strumento a

[10] Su Gargiulo restauratore/falsario: Greifenhagen 1963, pp. 1-33; Hoffmann 1966, pp. 127-130; Martino 2005, pp. 231-244; Milanese 2007, pp. 59-77; Luppino 2019, pp. 41-54.

[11] Hoffmann 1966, pp. 35-41, tavv. 20-25; Gadaleta 2016, pp. 7, 46-47.

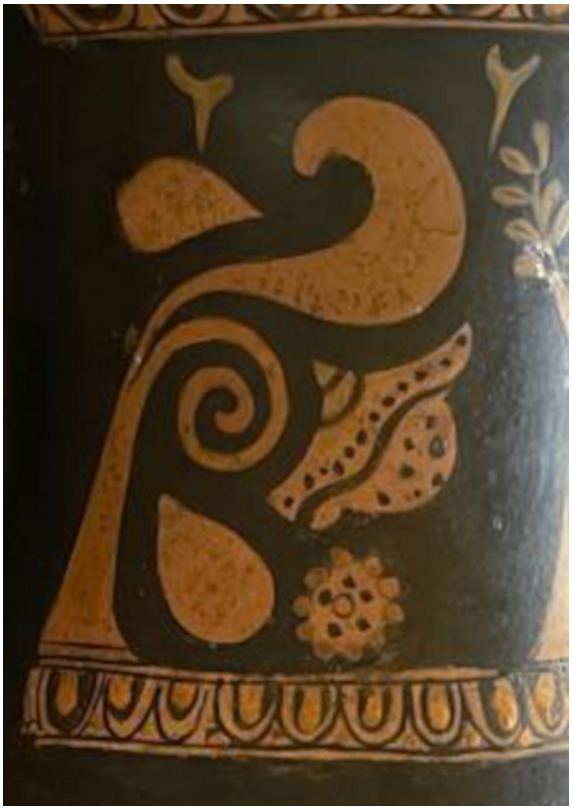


Fig. 3. Ruvo di Puglia, Museo Nazionale Jatta, inv. 35861 (J 1219). *Rhyton* a testa di pecora. Dettaglio della decorazione vegetale ai lati dell'ansa. © Foto autrice.

estremità uncinata, producendo un rilievo visivamente efficace anche in assenza della sovraddipintura, di solito determinante nella definizione di questo dettaglio anatomico. Tracce residue nei solchi suggeriscono che il colore aggiunto possa essere esistito, ma oggi è evanido; un'analoga situazione si osserva nella resa della cornea.

La decorazione del calice presenta elementi problematici. Il motivo a ovoli è insolitamente replicato sotto l'orlo e all'attacco con la testa plastica ed è eseguito in maniera marcatamente meccanica, rivelando – sia in basso sia, in alto, in prossimità dell'ansa – una lucentezza sospetta.

Lo stesso effetto si riscontra nella decorazione vegetale ai lati dell'ansa, a girali carnosi con foglie a goccia, grosso fiore e rosetta (Fig. 3). Questo tipo di decorazione vegetale non è comune nei *rhyta*, trovando riscontro in



Fig. 4. Ruvo di Puglia, Museo Nazionale Jatta, inv. 35861 (J 1219). *Rhyton* a testa di pecora. Dettaglio della decorazione figurata del calice. © Foto autrice.

pochissimi esemplari, peraltro non ascrivibili con certezza alla produzione apula[12]. In vasi di diversa forma, il fiore presenta rari confronti in ambito campano[13] e apulo[14], tuttavia limitati alla posizione e alla sagoma, senza riscontri puntuali nella resa di calice, corolla e pistillo.

Più persuasiva la coerenza iconografica. L'associazione tra fiore e Pan, unica figura dipinta (Fig. 4), rimanda a un orizzonte simbolico di religiosità agreste – ben attestato già nei vasi plastici apuli di transizione (Fig. 5)[15] – con cui è coerente l'ambientazione (alberello e bucrani stilizzati), come pure la modellazione a testa ovina[16]. Verosimile, inoltre, la resa del dio come tozzo essere ibrido, con corna, corte zampe di capra e busto umano sproporzionato, in questo caso nella meno comune versione imberbe. Non frequente, ma attestata, la rappresentazione del dio in posizione seduta,

[12] *BAPD*, nn. 1011525, 1011526.

[13] *LCS*, p. 250, n. 2/148.

[14] *RVAp* I, p. 247, n. 9/177 = *BAPD*, n. 9002267 = *BAPD*, n. 9036846.

[15] *RVAp* I, p. 614, n. 21/71 = *BAPD*, n. 430034.

[16] Sulla simbologia di fiore e testa ovina in relazione con Pan: Curti 2021, pp. 57-81; Gadaleta 2016, pp. 10, 47.



Fig. 5. Cambridge, University, The Fitzwilliam Museum, inv. GR.58.1865 (G244). *Rhyton* con parte plastica raffigurante la lotta tra una figura negroide e un coccodrillo. © The Fitzwilliam Museum, Cambridge.

solitamente associata all'attività musicale[17]. Problematica l'identificazione degli attributi: la mano destra sembra reggere, con indice e pollice a tenaglia, un piccolo oggetto interpretato nel Catalogo Jatta come lucerna[18], forse una coppa impugnata nel gesto – mal compreso – del *kottabos*; altrettanto compromessa la lettura dell'oggetto nella mano sinistra, forse un *tympanon* in scorcio, coerente con la posa e la natura del *paniskos*. La cautela è d'obbligo a causa di evidenti tracce di ridipintura, che sembrano aver interessato anche le cosce caprine, dal pelame reso a fitte linee ondulate in nero sospetto entro un contorno netto, diversamente dalla maniera consueta in antico.

[17] *RVAp* Second Supp., p. 246, n. 15/17-3, tav. LXIII.3-4 = *BAPD*, n. 9057245.

[18] Jatta 1869, p. 608.

Prima della condanna: la sospensione del giudizio come principio ordinatore dell'analisi critica

Da un lato, le anomalie osservate suggeriscono un falso colto, realizzato – anche se in modo non del tutto conforme alle pratiche antiche – in un ambiente antiquario informato, non però identificabile con certezza nella fabbrica Gargiulo per carenza di raffronti sufficienti. Dall'altro, la plausibilità formale e la coerenza iconografica lasciano aperta l'ipotesi di un originale sottoposto a interventi invasivi.

La sospensione del giudizio non è esitazione, ma scelta metodologica che delimita le possibilità interpretative. Le osservazioni macroscopiche qui svolte costituiscono una base selettiva per programmare indagini diagnostiche mirate e affrontare in modo significativo l'alternativa tra falso integrale e manufatto antico alterato in epoca moderna.

Le osservazioni storico-artistiche e archeologiche non accompagnano passivamente la diagnostica, ma ne strutturano l'impostazione e ne definiscono le condizioni di possibilità. Analisi macroscopica e indagini scientifiche sono così parimenti rilevanti, sebbene la prima assuma un ruolo prioritario, orientando le seconde e ottimizzandone costi e probabilità di successo. È in questa circolarità critica – in cui l'analisi umanistica funge da principio ordinatore del percorso conoscitivo – che può maturare una valutazione fondata dello statuto dell'oggetto e del suo ruolo nel dibattito sul vero e sul falso nella ceramografia antica.

Autenticazione, competenze e repertori del vero e del falso

Resta un limite evidente: l'autenticazione richiede competenza specialistica maturata con familiarità di materiali, tecniche, iconografie e stili. Come in tribunale, il giudizio si fonda sulla coerenza di più elementi, la cui interpretazione richiede conoscenza dei precedenti. L'esperto agisce come un perito, capace di distinguere tra indizio, prova e semplice apparenza; il non specialista rischia di fermarsi all'evidenza immediata, senza cogliere scarti minimi ma decisivi.

Da qui la necessità di un repertorio sistematico del vero e del falso[19], non come catalogo normativo, ma come strumento comparativo di precedenti ragionati. Esso fornirebbe criteri chiari e margini di tolleranza, trasformando l'autenticazione da atto di autorità individuale a processo argomentativo condiviso, dove anche l'errore può essere discusso, verificato e corretto.

[19] Calcani 2020, p. 430.

Bibliografia

Bapd
Beazley Archive Pottery Database- Classical Art Research Centre, Oxford University, Faculty of Classics < https://www.carc.ox.ac.uk/carc/pottery> (ultimo accesso 12.02.2026).
Beazley 1922
J.D. Beazley, *Citharoedus*, in «The Journal of Hellenic Studies», 42, 1922, pp. 70-98.
Calcani 2006
G. Calcani, *L'archeologia tra verità e falsificazione*, in «Rivista di estetica», 31, 2006, pp. 131-143.
Calcani 2018
G. Calcani, *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 dei beni e delle attività culturali e del turismo e l'Università degli Studi Roma Tre, ottobre-dicembre 2017, Roma 2018, pp. 471-480.
Calcani 2020
G. Calcani, *Falsi e archeologia*, in *Falso! Il patrimonio culturale e la difesa dell'autenticità*, Atti del Convegno (Roma 25-27 ottobre 2018*),* Roma 2020, pp. 415-442.
Curti 2021
F. Curti, *Rosa o papavero: un elemento floreale della produzione apula fra ceramica a figure rosse e ceramica di Gnathia*, in «Mediterranean Archaeology», 34, 2021, pp. 57-81.
Gadaleta 2016
G. Gadaleta, *Corpus Vasorum Antiquorum, Italia, 81, Ruvo di Puglia. Museo Nazionale Jatta, 3, Apulo tardo*, Roma 2016.
Ginzburg 1979
C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, a cura di A. Gargani, Torino 1979, 1986, pp. 158-193.
Greifenhagen 1963
A. Greifenhagen, *Beiträge zur antiken Reliefkeramik,* Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Ergänzungs-Hefty, 21, Berlin 1963.
Hoffmann 1966
H. Hoffmann, *Tarentine rhyta*, Mainz 1966.

Jatta 1869
G. Jatta, *Catalogo del Museo Jatta, con breve spiegazione dei monumenti da servir di guida ai curiosi*, Napoli 1869.
LCS
A.D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford 1967.
Luppino 2019
A. Luppino, *Il Restauro dei vasi antichi nella prima metà del XIX secolo nel Real Museo Borbonico di Napoli: Raffaele Gargiulo e la sua collezione di vasi*, in *Anthropology of Forgery. A Multidisciplinary Approach to the Study of Archaeological Fakes* (Antenor Quaderni, 46), a cura di M. Baggio, E. Bernard, M. Salvadori, L. Zamparo, Padova 2019, pp. 41-54.
Martino 2005
E. Martino, *Il professor Raffaele Gargiulo e il Real Museo Borbonico*, in «Cronache Ercolanesi», 35, 2005, pp. 231-244.
Milanese 2007
A. Milanese, *Raffaele Gargiulo (1785-après 1870) restaurateur et marchand d'antiquités. Notices sur le commerce des vases grecs à Naples dans la première moitié du XIX^e^ siècle*, in *El Vaso griego en el arte europeo de los siglos XVIII y XIX*, Actas del Coloquio internacional celebrado en el Museo Arqueológico Nacional y en la Casa de Velazquez, Madrid (14 y 15 de febrero de 2005), a cura di P. Cabrera, P. Rouillard , Madrid 2007, pp. 59-77.
RVAp I
A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia*, I, Oxford 1978.
RVAp Second Supp.
A. D. Trendall, A. Cambitoglou, *Second Supplement to the red-figured vases of Apulia*, Part II (BICS Suppl. 60, 2), London 1992.
Sacco, Conz 2023
F. Sacco, E. Conz, *Corporate heritage communication strategies of iconic Italian brands: a multiple case study*, in «Corporate Communications. An International Journal», 28 (7), 2023, pp. 19-43.
Tsingarida 2023
A. Tsingarida, *Drawing as an Instrument of Connoisseurship: J.D. Beazley and His Late Nineteenth-Century Forerunners*, in *Drawing the Greek Vase*, a cura di C. Meyer, A. Petsalis-Diomidis, Oxford 2023, pp. 187-213.

Agnese Livia Fischetti*

Degrado naturale e artificiale a confronto. Il caso dei manufatti fittili

Introduzione

Il fenomeno della contraffazione dei beni archeologici impone alcune riflessioni che tengano conto di tutte le "istanze" di cui il manufatto è costituito. Nell'investigazione di un'opera sospetta, l'approccio multidisciplinare risulta essere il più idoneo per verificarne non solo l'eventuale falsità, ma anche la procedura con cui è stata realizzata. Tra queste, dirimente è la comprensione degli espedienti adottati per rendere verosimilmente antico un oggetto che antico non è affatto.

Prima di analizzare le differenti forme del degrado riscontrabili su reperti archeologici originali e su quanti pretendano fraudolentemente di esserlo, si propone un breve *vademecum* su come approcciarsi all'analisi di un manufatto, nello specifico di un manufatto fittile, al fine di acquisire il maggior numero di informazioni utili alla sua identificazione.

Applicando l'insegnamento di Ivano Dionigi, che promuove un'alleanza tra tecnologia e umanesimo, possibile solo superando la contrapposizione tra la cultura umanistica e quella scientifica[1], si suggerisce di adottare ambedue gli approcci, anche e soprattutto nello studio della cultura materiale.

Di fronte ad una ceramica, intesa come generica classe di materiale, che giunge sul nostro tavolo di studio decontestualizzata, dobbiamo liberarci da qualunque pregiudizio e procedere con una descrizione che, partendo da uno studio tipologico tradizionale, passi poi alla verifica della tecnica di esecuzione e giunga, infine, all'indagine di tutti gli elementi di degrado presenti.

In assenza di dati di scavo e di una documentazione idonea su provenienza e storia del manufatto, la conoscenza resterà irrimediabilmente parziale e l'archeologo si troverà a dover comprendere se quanto oggetto delle sue analisi sia reale o frutto di una narrazione costruita artificiosamente con il dolo che sempre accompagna la frode in campo giudiziario. Questo impone un grande sforzo interpretativo che, gerarchizzando i dati raccolti,

* Dipartimento di Studi Umanistici, Roma Tre.

[1] Dionigi, "Lo sciagurato dualismo tra cultura umanistica e scientifica…." *Rai Cultura*, 14 Sept. 2019, <www.raicultura.it/filosofia/articoli/2022/03/Ivano-Dionigi-Il-futuro-dellEuropa-3583ae87-9823-4876-b23c-6e3541da625b.html>.

permetta di usarli nel loro insieme, al fine di giungere ad una risposta univoca e inconfutabile.

Un approccio multidisciplinare allo studio dei reperti

Le fasi analitiche, da condursi in sequenza, partono dallo studio tipologico del reperto, con il riconoscimento della grande classe di appartenenza, determinata dalla morfologia, dall'iconografia e dallo stile decorativo. Già molti dei manufatti sottoposti a perizia non superano questo primo stadio d'esame, presentando forti incongruenze tra uno o più aspetti che ne definiscono la tipologia. Di contro accade che gruppi di reperti, sia pure in misura minore, corrispondano ai canoni della classe ceramica alla quale si riferiscono, imponendo un successivo livello d'indagine.

Sorge a questo punto la necessità di adottare altri strumenti, che prendano in considerazione il manufatto nella sua matericità. Di grande utilità risulta essere l'adozione di un'indagine che potremmo definire più strettamente tecnologica, che ripercorre tutte le fasi della catena produttiva, per verificare anomalie, elementi di modernità, incongruenze e tutto ciò che non corrisponde a quanto noto delle tecniche antiche.

L'analisi dei vari passaggi di lavorazione parte dalla materia prima utilizzata, ovvero l'argilla, che diventa impasto argilloso con l'aggiunta volontaria di additivi (degrassanti, fondenti, leganti o altro)[2], atti a determinare le caratteristiche idonee alla funzione che assumerà l'oggetto una volta plasmato e cotto. Si passa poi alla verifica del tipo di modellazione adottato e successivamente allo studio del rivestimento o, più in generale, della decorazione[3]. Passo successivo è l'analisi delle tracce, laddove presenti, che aiutino a trarre alcune considerazioni sulla modalità di essiccamento. Ulteriore passaggio nella filiera produttiva è la cottura, forse il più difficile da decifrare. Bisogna tentare di riconoscere se si tratti di una cottura effettuata con combustibile naturale o con combustibile di tipo industriale, essendo il risultato finale molto simile, ma raramente uguale. Infine, parte del lavoro di investigazione riguarda gli strumenti e i prodotti utilizzati dal vasaio, quali il tornio, gli stampi, i pennelli, le stecche lignee, le ocre, gli ossidi, giusto per citare alcuni dei corredi presenti nella sua bottega.

L'archeologia sperimentale ci viene in aiuto proprio in questa fase di indagine[4]. Solo sperimentando concretamente tutti i passaggi sopradescritti,

[2] Cuomo Di Caprio 2017, p. 34.

[3] Per una completa analisi delle tecniche di lavorazione antica si veda Caruso 2003; Levi 2010; Cuomo di Caprio 2017.

[4] L'archeologia sperimentale è una metodologia di ricerca archeologica, che utilizza la ri-

si acquisisce la necessaria dimestichezza nel riconoscere quali segni siano da attribuire ad una lavorazione congruente alle modalità antiche, sebbene questi, da soli, non diano certezza di una cronologia archeologica. L'attribuzione delle tecniche e degli strumenti adottati ad una cronologia di ambito archeologico, semplicemente vuol dire che l'artigiano che ha realizzato il manufatto ha buona conoscenza di determinate procedure, ma non che queste siano necessariamente state eseguite in antico. Al contrario, riuscire ad interpretare alcuni dei segni come il risultato dell'adozione di procedure di tipo industriale, spesso utilizzate dai falsari per velocizzare la produzione, è una prova inconfutabile della falsità dei manufatti presi in esame.

Infine, l'applicazione della diagnostica strumentale è auspicabile nei casi in cui, nonostante le indagini sopra descritte, si mantengano dubbi su una chiara identificazione dei manufatti. Anche in questo tipo di indagini si può procedere per passaggi successivi, partendo da analisi non invasive, generalmente di tipo microscopico, per procedere, solo se necessario, con le cosiddette analisi distruttive[5]. Quest'ultime prevedono il prelievo di campioni che, sia pure millimetrici, sono parte della materia costitutiva dell'oggetto, che viene definitivamente persa nel corso dell'analisi.

I vari aspetti del degrado da oggetto a reperto

Fatta questa breve disamina su come approcciarsi allo studio di manufatti ceramici per acquisire il maggior numero di informazioni non solo sulla loro eventuale originalità, ma, in generale, sulla loro identificazione, vediamo ora quali altri strumenti ha a disposizione lo studioso per arrivare ad una completezza di indagine.

Ogni oggetto, che sia di natura archeologica o che sia stato realizzato in periodi cronologici più vicini a noi, ha una sua storia, una sua biografia, che va dal momento in cui assume le fattezze di un manufatto, al suo uso finché funzionale, al suo cambiamento di *staus* in reperto.

Tutte queste fasi di vita si accompagnano all'innescarsi di forme di de-

produzione controllata di manufatti, strutture e processi tecnologici del passato, basandosi sull'osservazione dei dati archeologici. Il fine è la convalida o meno di ipotesi interpretative riguardanti le tecniche di produzione, l'uso, la funzione e i processi di formazione del record archeologico, attraverso la sperimentazione. Il protocollo sperimentale, per potersi definire scientifico, deve essere documentabile, misurabile e ripetibile. Quindi, confrontabile con altri protocolli scientifici effettuati nello stesso ambito. Utile inquadramento di questa disciplina in Lemorini 2025.

[5] Un esaustivo schema su tipo di analisi diagnostiche e relative informazioni disponibili per i manufatti ceramici in Cuomo di Caprio 2009, p. 582.

grado, i cui segni sono oggetto di una ulteriore forma di indagine per ricostruire, appunto, la biografia del manufatto, che sia essa reale o costruita artificialmente con finalità illecite.

Per meglio comprendere il concetto di *object biography*[6] serve fare chiarezza sulla definizione del momento in cui il tempo di vita di un oggetto abbia inizio e quello in cui esso possa considerarsi un reperto archeologico.

È dunque necessario distinguere con attenzione tra uso, degrado e deposizione, evitando di sovrapporre processi che, pur interagendo tra loro, possiedono una natura e un valore interpretativo differenti. In questo senso, va detto che il ruolo del degrado può intervenire sia durante la vita attiva dell'oggetto sia nella sua fase post-deposizionale, senza che i suoi effetti siano automaticamente interpretabili come indicatori dell'una o dell'altra condizione.

Il tempo di vita di un oggetto ha inizio con la sua produzione o, a seconda delle dinamiche del contesto, con il suo primo impiego. Fin dal momento in cui è introdotto in un sistema sociale, esso entra in un circuito d'uso che ne determina funzioni, trasformazioni e, non di rado, riparazioni e riadattamenti[7]. La vita attiva di un manufatto non è un segmento unitario, ma una sequenza di situazioni in cui l'oggetto acquisisce significati mutevoli: può essere un utensile funzionale, un contenitore domestico, un bene simbolico, un oggetto rituale, oppure la somma di più aspetti, svolgendo ruoli differenti nel corso della propria esistenza materiale[8].

Questa fase è spesso caratterizzata da un'ampia varietà di processi di degrado funzionale. Graffi, fratture, abrasioni, sostituzioni di parti, incrinature, piccole scalfitture superficiali e, in alcuni casi, evidenti riparazioni che, lungi dal segnalare la fine del ciclo vitale, testimoniano invece la vitalità dell'oggetto e la capacità delle comunità di prolungarne l'efficacia. Un vaso rotto ma ancora operativo mostra forme di degrado che, pur alterando la materia, non determinano il passaggio dell'oggetto alla sfera archeologica. La rottura, pertanto, non coincide necessariamente con l'abbandono; al contrario, spesso rappresenta un momento della biografia materiale, che può accompagnarsi a nuove modalità d'uso[9].

[6] Gosden, Marshall 1999, pp. 169-178.

[7] Scamberger *et al.*, 2008, pp. 275-297.

[8] Si pensi ai piattelli genucilia, spesso doni di nozze, riutilizzati in contesti votivi o come parte del corredo funerario della proprietaria.

[9] Peña 2007, 61-318. Quante volte, ad esempio, negli scavi di siti con presenza di fornaci per la macinazione della calce viva, le "calcare", pareti di contenitori in ceramica vengono

La sovrapposizione semantica tra degrado e fine dell'utilizzo porta a semplificare eccessivamente la vita degli oggetti. Occorre distinguere accuratamente tra degrado funzionale – cioè legato alla vita attiva, quotidiana e sociale del manufatto – e degrado post-deposizionale, che interviene dopo la sua uscita dal circuito d'uso.

Il degrado funzionale è un processo dinamico, frutto delle interazioni tra l'oggetto e gli utenti. Esso può essere volontariamente contrastato (ad esempio tramite riparazioni) o accettato come parte della normale usura. In tutti i casi, il manufatto continua a svolgere un ruolo nel contesto sociale, e ciò che noi definiamo "danno" è, in realtà, una testimonianza della sua utilità e quindi del suo uso.

Di natura radicalmente diversa è il degrado post-deposizionale. Quando l'oggetto viene dismesso, abbandonato o collocato intenzionalmente in un deposito, esso entra in un nuovo regime di esistenza, dominato da processi di alterazione fisica, chimica e biologica che non dipendono più dall'azione umana diretta. Le trasformazioni del suolo, le variazioni climatiche, il cambiamento dei parametri ambientali quali temperatura e umidità, le attività degli organismi, la chimica dei sedimenti e i fenomeni di pressione stratigrafica, modellano progressivamente il manufatto, talvolta preservandolo, talaltra distruggendone ampie porzioni[10]. A differenza del degrado funzionale, questo insieme di processi segna l'inizio della vita archeologica dell'oggetto. È dunque perfettamente possibile che un manufatto molto degradato sia ancora in uso – come un vaso danneggiato ma ancora impiegato quotidianamente – così come un oggetto integro possa diventare reperto nel momento stesso in cui viene volontariamente deposto, ad esempio in un corredo funerario. Il passaggio alla condizione archeologica non è un fatto materiale, ma culturale: dipende da una scelta o da un evento che interrompe la relazione tra comunità e manufatto.

Riconoscere che un oggetto degradato possa continuare ad essere pienamente funzionale e che solo l'abbandono o la deposizione ne determini la transizione allo *status* di reperto archeologico, con la conseguente comparsa di tutta una nuova serie di fattori di degrado, è fondamentale per la comprensione della reale biografia del manufatto.

Quanto detto porta ad una prima inconfutabile verità: il degrado di un manufatto autentico avviene in modo graduale, passo dopo passo nell'arco di tempo che lo contraddistingue come manufatto in uso, come manufatto

rinvenute con la funzione di spatole per il trasporto della calce.

[10] Ampia è la bibliografia di riferimento per la quale si citano solo alcuni dei principali testi in circolazione (Fabbri, Ravanelli Guidotti 2004).

deposto e, infine, come manufatto abbandonato. Che si tratti di degrado dovuto a quelle che possiamo genericamente definire le tracce d'uso dell'oggetto o all'azione di tutti quei fattori che si sviluppano nella fase post-deposizionale, certo è che si manifesta gradualmente, in un arco di tempo prolungato anche millenni e sovrapponendo una traccia sull'altra. Tracce che, interagendo tra loro, ne amplificano gli effetti sulla materia.

Alterazioni della superficie e lacune strutturali

Senza voler entrare nel dettaglio di tutte le cause che portano a definire lo stato di conservazione di un manufatto divenuto ormai reperto, ricordiamo che i fattori di degrado possono riassumersi in chimici, fisici e naturali e che i catalizzatori che li attivano sono, nella maggior parte dei casi, l'acqua e la luce. Fra tutti, i biodeteriogeni e la migrazione dei sali solubili, svolgono un ruolo importante nella conservazione della ceramica, in particolare di quella da scavo e quindi, proveniente da un ambiente di giacitura in cui questi fattori proliferano costantemente. Mentre, dei fattori fisici, fanno parte anche gli eventi traumatici, che possono portare a fessurazioni o a vere e proprie lacune strutturali dovute a fratture e a successiva perdita di parte della materia. Si delineano quindi due macro-aspetti delle alterazioni da indagare, ovvero quanto sovra messo sulle superfici del nostro manufatto (spesso impropriamente indicato come patina) e quanto invece mancante, ovvero le lacune materiche.

La struttura del corpo ceramico rappresenta uno dei principali indicatori per distinguere tra forme di degrado autentiche e tentativi di simulazione. La porosità, la distribuzione degli inclusi, il grado di sinterizzazione e la presenza di residui post-deposizionali, sono tutti elementi che reagiscono in modo specifico all'ambiente di giacitura. Un corpo ceramico che abbia trascorso secoli o millenni interrato, mostra una serie di trasformazioni difficilmente replicabili: micro-infiltrazioni di sedimenti minerali, piccole variazioni cromatiche interne, fenomeni di ricristallizzazione, minuti canali di penetrazione lasciati da radici o organismi, così come l'alterazione selettiva delle superfici più esposte (Fig. 1).

Nei falsi, al contrario, tale complessità risulta spesso solo abbozzata e sempre molto semplificata.

Le superfetazioni, che nei reperti originali sono dovute al sovrapporsi di più strati di concrezioni carbonatiche o silicee, mancano nei falsi proprio della stratificazione dovuta all'azione del tempo. Manca, in questi, il continuo ripetersi della migrazione dei sali solubili in superficie e la conseguente formazione di un'alterazione pluristratificata, che è sempre tale anche nei casi in cui non raggiunge un grande spessore. La simulazione, invece, si



Fig. 1. Particolare di una vetrina dell'*Antiquarium* di Lucrezia Romana, reperti autentici, provenienti da scavi archeologici documentati. I manufatti fittili, sia pure restaurati, mantengono le abrasioni superficiali, le lacune materiche e tutti gli aspetti del degrado caratteristici dei manufatti originali, come descritti nel testo. Il restauro conservativo ha avuto il fine di bloccare il deperimento e restituire la leggibilità dei manufatti, ma non di cancellarne il tempo e la biografia.

traduce spesso nell'applicazione di ammassi terrosi uniformi, a volte addirittura tenuti insieme da colle animali e stesi sulla sola superficie esterna con pennelli o elementi vegetali.

Inoltre, la distribuzione selettiva delle superfetazioni, che generalmente risparmia i tratti più riusciti della decorazione per andare a coprire solo parti marginali o meno convincenti, è certamente un ulteriore indicatore di falsità. Se in un pezzo originale la distribuzione delle concrezioni dipende dalla posizione di giacitura del reperto e da eventuali parti scoperte o interrate, ecco che nei falsi il criterio è più di carattere estetico, seguendo la logica di antichizzare e al contempo di utilizzare gli strati soprammessi come espediente per coprire possibili punti deboli della decorazione o del



Fig. 2. Superfetazioni moderne sovra messe artificialmente al reperto conservato nel Laboratorio sul Falso, DSU - Roma Tre, per simulare una cronologia archeologica. L'intento di imitare le concrezioni carbonatiche, frequentemente riscontrabili sui reperti da scavo, ha indotto il falsario ad usare un impasto di materiale terroso misto a collante e di distribuirlo maldestramente sulla superficie del vaso. Sono state coperte in modo selettivo solo alcune zone dell'apparato decorativo, evidentemente di basso livello di esecuzione. Lo strato si presenta omogeneo e non stratificato e manca di connessione con le parti più interne del corpo ceramico.

modellato. Ne risulta un'artificiosità nella distribuzione degli strati posticci, sia in relazione alla decorazione sia alla materia, trattata solo in superficie, e perdendo quindi di continuità con il corpo ceramico (Fig. 2).

Anche quando vengono applicate terre o polveri per simulare la permanenza in ambiente sotterraneo, esse restano perlopiù superficiali, non integrate alla massa e facilmente rimovibili.

Se il sovrapporsi, strato dopo strato, di tutte le superfetazioni dovute alle concrezioni di varia natura è un concetto intuitivo, meno immediato è il concetto di gradualità nelle lacune da trauma, ovvero nelle fratture che

seguono a una sollecitazione meccanica improvvisa.

Che si tratti di un trauma subito in antico o simulato in epoca moderna, la differenza non risiede tanto nella forma macroscopica della rottura – che può apparire simile – quanto nella storia microscopica che essa porta incisa.

Nei reperti autentici, il trauma si inserisce in una sequenza di eventi materiali: la frattura viene lentamente modificata dal tempo, dall'ambiente, dalle condizioni di giacitura. Gli spigoli vivi si arrotondano, le superfici spezzate si opacizzano, micro-abrasioni e concrezioni si stratificano nel corso dei secoli. Le porzioni fratturate possono mostrare penetrazioni selettive dei sali, depositi differenziati secondo la morfologia del piano di rottura, crescita di microrganismi o fenomeni di iridescenza minerale che ne attestano la lunga esposizione a condizioni naturali.

Le lacune prodotte artificialmente, invece, rivelano un'altra temporalità: improvvisa, uniforme, non stratificata. Il falsario può spezzare l'oggetto con tecniche simili a quelle di un trauma reale, ma ciò che non può riprodurre è la biografia del danno. Gli spigoli appaiono troppo vivi o, se abrasi artificialmente, troppo omogenei; le superfici presentano patine distribuite in modo incoerente; mancano le micro-infiltrazioni tipiche di una lunga permanenza in ambiente naturale (Fig. 3). Anche in presenza di tentativi di "invecchiamento accelerato", la rottura rimane isolata dal resto del manufatto, priva di quella continuità materiale che collega il danno alle altre forme di degrado. Potremmo dire che manca di quel dialogo che si innesca tra diverse forme di degrado, che, nei reperti originali, inevitabilmente interagiscono tra loro amplificandone gli effetti. Facilmente, nel caso di una lacuna strutturale operata volontariamente al fine di simulare un aspetto antico, la frattura è l'unica forma di degrado riscontrabile e si localizza presso il piede o comunque presso una parte marginale che non vada a condizionare il giudizio sull'estetica dell'oggetto. È proprio nell'analisi delle lacune – nella loro morfologia, nel loro rapporto con il corpo ceramico e con gli agenti esterni – che lo studioso può spesso riconoscere con maggiore sicurezza la differenza tra un evento reale e la sua imitazione, tra un frammento che porta con sé secoli di storia e uno che cerca di appropriarsene artificialmente.

Si propongono, quindi, due temi su cui riflettere: il risultato spesso ambiguamente circoscritto di un trauma che, date le dimensioni della frattura, si suppone di forte entità e la localizzazione della frattura. In pratica ci si deve chiedere come possa una frattura di grandi dimensioni, quindi causata da un trauma che si suppone di una certa entità, agire in modo così selettivo, lasciando intatto da fessurazioni, abrasioni o altro il resto del manufatto e localizzandosi quasi sempre presso il piede.



Fig. 3. Laboratorio sul Falso, DSU - Roma Tre. Si notino l'impasto industriale, gli spigoli vivi delle rime di frattura, l'assenza di usura e di infiltrazioni, indizi che attestano una cronologia di esecuzione in epoca moderna. Il falsario, pur avendo eseguito con perizia il vaso, imitando per stile e tecnica di produzione un manufatto archeologico, non riesce a simulare la cronologia antica. Anche la localizzazione della frattura presso il piede, ovvero in una parte marginale, è un espediente ricorrente, adottato per dare ai falsi un aspetto antico senza alterarne la completezza formale ed estetica.

Simulazione di fratture, un protocollo sperimentale

Se l'archeologia sperimentale ci è venuta in aiuto nella comprensione di tutti i passaggi della catena produttiva di un manufatto fittile, dalla materia prima alle fasi di lavorazione agli strumenti utilizzati dal vasaio, possiamo trarre vantaggio da questo prezioso metodo di indagine anche per comprendere le simulazioni di degrado riscontrabili nei falsi.

Particolarmente riuscito è stato il protocollo sperimentale adottato per investigare le fratture, nel tentativo di rispondere alle domande che ci siamo posti. Un trauma che produce una lacuna strutturale consistente, non legata ad altre forme di degrado quali fessurazioni, decoesione del corpo ceramico, riargillificazioni e altro, deve imprimere una forza elevata, coerente col danno che procura. Ma un contatto così violento con il corpo ceramico, come può restare così circoscritto e mirato quasi sempre al solo piede?

Per rispondere a queste domande è necessario conoscere le caratteristiche sia della materia prima degli oggetti fittili, ovvero l'argilla, sia della ceramica, ovvero una materia diversa da quella di partenza, essendone mutata la sua struttura chimica una volta superati i 650 gradi di temperatura.

Sintetizzando le caratteristiche dell'argilla, possiamo distinguere quelle da argilla fresca a secca. Da fresca abbiamo: plasticità, lavorabilità, elevato punto di snervamento, buona coesione a crudo, solubilità, reversibilità; da secca: ritiro volumetrico (il cosiddetto ritiro in crudo), porosità (con pori non visibili a occhio nudo), leggero cambiamento di colore.

Riguardo alle caratteristiche della ceramica abbiamo: ulteriore ritiro volumetrico, perdita di peso, evidente cambiamento di colore, coesione in cottura, insolubilità, rigidità (perdita di plasticità), resistenza allo shock termico e, soprattutto, elevata resistenza meccanica (durezza).

L'osservazione di queste caratteristiche ha portato ad ipotizzare che le fratture sopradescritte, riscontrate su oggetti che simulano una cronologia archeologica pur essendo moderni, possano essere state effettuate sul corpo del vaso da secco, non ancora cotto, quindi meno duro. A queste ipotesi ha seguito la sperimentazione mediante la produzione di varie basi realizzate al tornio, modellate con più spessori per ampliare la gamma dei test a cui sottoporre i campioni. Successivamente sono state effettuate delle fratture su parte delle pareti, nei diversi stadi di lavorazione, quindi da crudo a durezza cuoio, da crudo a secco e da cotto. I risultati hanno portato alla conferma di quanto ipotizzato: fratture consistenti, inferte volontariamente con un martello o con una pinza, possono essere controllate, con una buona gestione dell'atto distruttivo, solo nel caso di un materiale non eccessivamente coeso, come l'argilla secca o a durezza cuoio. La ceramica che, a differenza dell'argilla, ha acquisito durezza necessita invece di una maggiore forza e, di conseguenza, di un colpo molto meno controllabile nei suoi effetti sulla materia (Fig. 4). Effetti che possono tradursi nella involontaria perdita di parte del lavoro dell'artigiano che, complice o meno di chi ha introdotto l'oggetto nel mercato illecito, ha comunque dovuto impiegare tempo ed energie nel realizzarlo. Evidentemente non sarà intenzione di un falsario rovinare parte della sua opera, ipotecando la possibilità



Fig. 4. Fase dell'esperimento in cui si dimostra la minore controllabilità degli effetti di un colpo inferto su ceramica, rispetto a un colpo su argilla secca. I test ripetuti su basi di differenti spessori, confermano l'ipotesi che in molti casi le fratture su falsi archeologici vengono strategicamente realizzate prima della cottura.

di venderla, ma simulerà l'antichizzazione con fratture e alterazioni della superficie solo in parti marginali e con azioni controllate.

Che siano antiche, dichiaratamente moderne o moderne spacciate per antiche, le opere che sottoponiamo ad un'analisi diretta non sono opere mute, ma portano le tracce del loro processo produttivo, della loro funzione ed effettivo uso e, infine, del loro stato di conservazione. L'aspetto del degrado è solo uno dei tanti indizi che va decodificato, ma certo è di fondamentale importanza per riconoscere l'azione dolosa nell'intenzionale falsificazione di una cronologia. Sebbene vada letto come parte di un insieme di indizi, ha un peso probatorio centrale, diventando uno degli elementi più affidabili per smascherare chi tenta di manipolare la cronologia di un manufatto e, quindi, la sua biografia.

Bibliografia

Caruso 2003
N. Caruso, *Ceramica viva*, 2003
Cuomo di Caprio 2009
N. Cuomo di Caprio, *Ceramica in archeologia* 2. *Antiche tecniche di lavorazione e moderni metodi di indagine*, Roma 2009.
Cuomo di Caprio 2017
N. Cuomo di Caprio, *Ceramics in Archaeology. From Prehistoric to Medieval times in Europe and the Mediterranean: Ancient Craftsmanship and Modern Laboratory Techniques,* 2 vols., Roma 2017.
Fabbri, Ravanelli Guidotti 2004
B. Fabbri, C. Ravanelli Guidotti, *Il restauro della ceramica*, Firenze 2004.
Gosden, Marshall 1999
C. Gosden, Y. Marshall, The Cultural Biography of Objects, in «World Archaeology», vol 31, 2, pp. 169-178.
Lemorini 2025
C. Lemorini, *Che cos'è l'archeologia sperimentale?*, Roma 2025.
Levi 2010
S.T. Levi, *Dal coccio al vasaio. Manifattura, tecnologia e classificazione della ceramica*, Bologna 2010.
Peña 2007
J.T. Peña, *Roman pottery in the archaeological record*, Cambridge 2007.
Scamberger *et al.* 2008
K. Schamberger, M. Sear, K. Wehner, J. Wilson, *Living in a material world: object biography and transnational lives*, in *Transnational Ties*, Canberra 2008, pp. 275-297.

Enrica Raponi*

Indizi di contraffazione nei manufatti archeologici

Il contesto ambientale come indicatore del degrado: potenzialità e limiti

Il comportamento della ceramica in fase post-deposizionale è strettamente legato alle condizioni ambientali del sito di giacitura (tab. 1). Nei contesti all'aperto la ciclicità termoigrometrica e l'azione combinata di piogge acide e radiazione UV determinano fenomeni di decoesione superficiale, microfessurazioni e alterazioni cromatiche, con variazioni di tonalità che seguono le geometrie di esposizione. Negli ambienti ipogei, la stabilità termica si accompagna a un'elevata umidità relativa e scarsa ventilazione, condizioni che favoriscono la proliferazione di biodeteriogeni (alghe, funghi, batteri) e la migrazione dei sali solubili[1]. Questi ultimi, attraverso cicli di dissoluzione e ricristallizzazione, generano efflorescenze e subfloresceze stratificate, spesso responsabili di fratture interne e perdita di coesione del corpo ceramico[2].

Contesto	Agenti Principali	Processi	Effetti Visibili
Aperto	Piogge acide, radiazione UV, cicli termo-igrometrici	Dilavamento superficiale; ossidazione; espansione/contrazione differenziale; alterazione fotochimica dei rivestimenti	Decoesione, sbiancamento, striature scure, microfessurazioni
Ipogeo	Biodeteriogeni; sali solubili; umidità costante; scarsa ventilazione	Migrazione e cristallizzazione salina; biodeterioramento; dissoluzione/ricristallizzazione; accumulo di biofilm	Efflorescenze e subflorescenze; pitting; patine organiche; fratture interne
Sommerso	Salinità; correnti marine; biocostruzioni (organismi calcificanti)	Precipitazione carbonatica; concrezionamento; abrasione meccanica; infiltrazione salina nei pori	Croste calcaree; incrostazioni silicee; erosione selettiva; alonature saline
Arido	Escursione termica; alcalinità del suolo; evaporazione intensa	Stress termico; cristallizzazione superficiale; esfoliazione; disidratazione differenziale	Craquelures; distacchi laminari; perdita di coesione; sfarinamento

Tab. 1.

* Dottoranda PASAP Med, Università degli Studi di Bari "Aldo Moro".

[1] Caneva *et al.,* 1991, pp. 35-37.

[2] Charola, 2000, pp. 332-339.

Nei siti sommersi, l'interazione tra acqua, salinità e biocostruzioni marine produce croste carbonatiche e silicee con morfologie peculiari[3], mentre nei contesti terrestri la composizione dei sedimenti (pH, presenza di cloruri, nitrati, solfati) incide sulla porosità e sulle ricristallizzazioni interne. La gradualità e la distribuzione selettiva delle alterazioni rappresentano un indicatore utile per distinguere fenomeni naturali da simulazioni: depositi coerenti con le parti protette o esposte, differenze granulometriche nei sedimenti infiltrati e micro-canali lasciati da radici sono segnali di una storia materiale prolungata.

L'osservazione integrata dei parametri ambientali (temperatura, umidità relativa, ventilazione, illuminazione), unita a indagini microscopiche e chimico-fisiche, consente di correlare le tracce visibili alla dinamica di giacitura, riducendo l'ambiguità interpretativa nei casi di manufatti decontestualizzati o di dubbia provenienza.

La capacità di interpretare correttamente gli aspetti del degrado consente non solo di colmare eventuali lacune nell'interpretazione del contesto di provenienza, ma anche di orientare il processo di autentificazione del manufatto. La presenza di specifiche alterazioni coerenti con processi naturali di degrado costituisce infatti un indicatore significativo del fatto che l'oggetto ha attraversato una lunga fase di interazione con l'ambiente deposizionale.

Il degrado non è un evento, ma un processo stratificato nel tempo, la cui leggibilità dipende dalla relazione tra materiale, ambiente e durata.

Esistono tuttavia alcune criticità interpretative: molti degli aspetti comunemente letti come "tracce di degrado naturale" possono, in realtà, essere riprodotti artificialmente. Nel contesto della falsificazione, infatti, non è raro che vengano impiegati agenti chimici (acidi, basi, sali, ossidanti)[4] per alterare in modo rapido la superficie, simulando opacizzazioni, corrosioni selettive, variazioni cromatiche e micro-porosità. A queste pratiche si affianca spesso l'applicazione di incrostazioni fittizie, costruite con miscele di terre, carbonati, argille, gessi o pigmenti, allo scopo di imitare depositi concrezionati o patine secondarie.

Un ulteriore livello di "verosimiglianza" può essere ottenuto tramite processi di invecchiamento accelerato basati sul contatto prolungato con ambienti reali: l'interramento dell'oggetto (in terreni umidi, ricchi di sali e sostanza organica) oppure l'immersione in mare o in acqua salata. Queste

[3] Hamilton, 1999, <https://www.njscuba.net/wp-content/uploads/artifacts/pdf/conservationmanual.pdf> (ultimo accesso 13.02.2026).

[4] Craddock, 2009, pp.186-209.

pratiche possono indurre effettivamente la formazione di croste, alonature saline, concrezioni e microfratture superficiali, generando un quadro alterativo che, ad un primo esame, risulta compatibile con dinamiche post-deposizionali autentiche.

Proprio per questo, la presenza di incrostazioni o patine non può essere considerata, di per sé, un criterio risolutivo: occorre valutarne coerenza, distribuzione e stratigrafia in rapporto alla tecnologia del manufatto e alle sue condizioni conservative. In particolare, le alterazioni naturali tendono a presentare una complessità interna (micro-strati, transizioni graduali, penetrazione selettiva nei pori, integrazione con microfratture preesistenti) difficilmente ottenibile con interventi rapidi o puramente cosmetici. L'autentificazione richiede quindi un approccio integrato, in cui l'osservazione macroscopica sia supportata da indagini ravvicinate e, quando possibile, da analisi diagnostiche mirate. Ne consegue che il degrado è un indicatore necessario ma non sufficiente: ciò che conta è la 'firma' microstratigrafica del processo, non la sua mera apparenza.

Degrado indotto da restauri storici e pratiche conservative sulla ceramica

Accanto ai processi di degrado naturale e ai danni di natura antropica antica, una categoria spesso sottovalutata, ma determinante, è rappresentata dal degrado indotto da restauri storici e da pratiche conservative non adeguate. Interventi eseguiti in epoche precedenti secondo criteri oggi superati hanno frequentemente alterato in modo irreversibile le superfici ceramiche, interferendo con la leggibilità tecnica, stilistica e diagnostica dei manufatti.

Molti reperti ceramici presentano tracce di interventi storici di restauro, spesso finalizzati alla ricomposizione estetica o alla stabilizzazione strutturale. Fra i più ricorrenti si annoverano puliture aggressive con acidi o abrasivi, l'uso di cere e resine naturali (gommalacca, cera d'api) per saturare porosità e ravvivare cromie, colle animali, nitrato di cellulosa, primi adesivi sintetici a base vinilica, nonché vernici naturali soggette a ossidazione nel tempo. Non mancano le stuccature con cementi o gessi non fibrati e graffe metalliche soggette a corrosione galvanica. Questi interventi determinano alterazioni visive (lucidature innaturali, cromie omogeneizzate) e strutturali (rigidità differente tra stucco e corpo ceramico, microfessurazioni per ritiro, migrazione di plastificanti).

Nei reperti ceramici, la penetrazione superficiale di cere/resine genera patine non stratificate, facilmente riconoscibili in sezione o con imaging multispettrale. Le stuccature cementizie, per la loro alcalinità, creano interfacce instabili che accelerano la decoesione lungo i margini. L'analisi critica di questi segni – distinguendo restauri documentati e compatibili da inter-



Fig. 1. Dettaglio della superficie trattata con PARALOID B72 di una *loutrophoros* del Museo archeologico Nazionale di Canosa di Puglia.

venti invasivi o non tracciabili – è essenziale per evitare che materiali moderni siano scambiati per tracce post-deposizionali. Le pratiche conservative contemporanee privilegiano compatibilità chimico-fisica, reversibilità e minima interferenza, documentando puntualmente ogni operazione.

I restauri fatti fino agli anni '30 del Novecento erano spesso caratterizzati dal forte mimetismo, finalizzati a nascondere l'intervento e a ripristinare l'unità stilistica dell'opera a costo della sua storicità. Il superamento del restauro mimetico avvenne progressivamente con l'affermarsi dell'approccio critico che riconosceva il valore storico dell'opera e la necessità di distinguere l'intervento moderno dalla materia originaria. La sistematizzazione teorica proposta da Cesare Brandi, culminata nella *Teoria del restauro* (1963), sancì il principio della riconoscibilità, della reversibilità e del rispetto dell'autenticità materiale. Ancora oggi però, vi sono vasi provenienti da collezioni private che giungono nei musei con restauri eseguiti con il Paraloid B72 o altre resine acriliche applicate in concentrazioni eccessive, con solventi inadeguati, generando saturazioni cromatiche e alterazioni della riflettanza superficiale. Inoltre, si possono individuare pigmenti alterati per l'utilizzo di coloranti sintetici non stabili alla luce o leganti oleosi ossidabili, e ritocchi pittorici eseguiti senza distinzione cromatica rispetto all'originale.



Fig. 2. Dettaglio di integrazioni pittoriche di una loutrophoros fotografata con luce UV presso il Museo archeologico Nazionale di Canosa di Puglia.

In alcuni casi, interventi invasivi o ridipinture estese possono alterare in modo significativo la percezione stilistica del manufatto, generando ambiguità interpretative e talvolta interferendo con la valutazione dell'autenticità. La sovrapposizione di materiali moderni alla superficie originaria non solo compromette la lettura tecnico-esecutiva, ma può simulare fenomeni di degrado antico, alterare la percezione della patina archeologica o mascherare incongruenze formali e stilistiche, rendendo imprescindibile un'analisi diagnostica preliminare finalizzata alla distinzione tra stratificazioni storiche e interventi contemporanei.

Un caso esemplificativo è rappresentato da un vaso autentico, conservato presso i depositi del Museo archeologico nazionale di Canosa di Puglia, oggetto di un intervento conservativo eseguito con resina acrilica (Paraloid B72) applicata in modo non controllato (Figg. 1-2). L'eccessiva concentrazione del legante e la stesura non uniforme hanno determinato una saturazione cromatica localizzata e un'alterazione della riflettanza superficiale, con conseguente falsificazione percettiva della vernice e delle campiture pittoriche. L'intervento ha inoltre prodotto accumuli visibili lungo le linee di frattura e nei pori della superficie, creando micro-livelli traslucidi distinguibili in luce radente e mediante osservazione microsco-

pica. Tali alterazioni, pur non compromettendo l'autenticità del manufatto, incidono significativamente sulla lettura stilistica e sulla valutazione delle caratteristiche esecutive.

Il riconoscimento del degrado indotto da restauri storici non costituisce soltanto un'operazione conservativa, ma rappresenta una fase preliminare indispensabile nell'analisi archeometrica e stilistica. La ceramica restaurata deve essere interpretata come un sistema stratificato, in cui materiali antichi e aggiunte moderne interagiscono dinamicamente, producendo nuove configurazioni materiche e chimiche.

Nel quadro del degrado naturale e artificiale, il restauro storico rappresenta dunque una forma di alterazione secondaria che si sovrappone ai processi post-deposizionali, modificando non solo la materia ma anche l'interpretazione del manufatto.

Come osservare la superficie: strumenti low-cost non invasivi.

L'osservazione ravvicinata della superficie è il primo vero "strumento diagnostico" a disposizione di chi studia, documenta o valuta lo stato di conservazione di un manufatto archeologico, in particolare ceramico. Prima ancora di ricorrere ad analisi strumentali complesse, è possibile ricavare una quantità sorprendente di informazioni attraverso strumenti economici, portatili e non invasivi. L'obiettivo non è "sostituire" tecniche di laboratorio, ma costruire una catena di osservazioni progressive: partire dall'occhio nudo (in condizioni controllate), evidenziare anomalie con ingrandimenti semplici e illuminazioni mirate, quindi approfondire con microscopia digitale e, quando utile, con luce ultravioletta per riconoscere interventi moderni, residui di adesivi o ritocchi.

L'osservazione efficace dipende anzitutto da condizioni standardizzate. Anche con strumenti low-cost, è fondamentale costruire un protocollo ripetibile: stessa distanza di lavoro, stessa inclinazione della luce, annotazioni coerenti e fotografie comparabili. È utile predisporre una postazione semplice con:

– fondo neutro (grigio medio, nero opaco, bianco opaco) per ridurre riflessi;
– supporto stabile per il manufatto (cunei di gommapiuma o supporti sagomati) per evitare micromovimenti;
– luce controllata, idealmente regolabile in intensità e temperatura colore (anche una lampada LED con dimmer può bastare).

Già in questa fase si possono individuare elementi macroscopici: abrasioni, scalfiture, craquelure, patine, depositi incoerenti, differenze di lucentezza tra zone, microfratture lungo linee strutturali (giunzioni, margini di frattura, zone

di stress), tracce di puliture aggressive o residui di materiali estranei.

Un accorgimento molto efficace è variare sistematicamente l'angolo di incidenza della luce. La stessa superficie, osservata con luce perpendicolare, appare "piatta"; con luce radente, invece, rivela topografie minime: rilievi, sollevamenti, micro-scalini, graffi, colature, residui. Questo passaggio è cruciale perché molte anomalie che "a occhio" sembrano cromatiche sono in realtà micro-morfologiche (alterazioni della pelle ceramica, abrasioni del rivestimento, stuccature spianate, riprese di vernice).

Il passaggio successivo può essere affidato a uno strumento semplicissimo: una lampada con lente di ingrandimento che combina luce continua e osservazione ravvicinata senza contatto. Questo tipo di lampada è particolarmente utile per:

– riconoscere discontinuità superficiali: microbolle, granulosità anomala, pitting, micro-crateri;
– distinguere tra depositi superficiali e alterazioni del materiale;
– individuare microfessure e linee di stress attorno a fratture antiche o giunzioni;
– osservare tracce di lavorazione o rifinitura (striature da tornio, levigature, segni di abrasione moderna);
– notare zone con lucentezza differente: aree troppo opache (pulitura/abrasione), troppo lucide (verniciature/ritocchi), "satinature" incoerenti.

Per la ceramica dipinta (figure rosse, sovraddipinture, vernici), la lampada con lente aiuta a verificare la presenza di micro-lacune, la qualità del bordo delle lacune (irregolare e "vivo", o regolare e "rifinito"), e le eventuali "isole" di materiale che suggeriscono ritocchi selettivi. È anche utile per cogliere la granulometria apparente del rivestimento: alcune integrazioni moderne, pur cromaticamente convincenti a distanza, rivelano a pochi centimetri una tessitura "plastificata" o troppo uniforme rispetto alle aree originali.

Dopo aver individuato "dove guardare", il microscopio digitale (ad esempio il Dino-Lite) con polarizzatore consente un salto di qualità: non solo si ingrandisce, ma si controllano i riflessi e si leggono meglio texture e materiali. La polarizzazione è particolarmente utile sulle superfici lucide o semilucide (vernici, patine compatte, rivestimenti pittorici), perché riduce l'abbagliamento e rende più visibili:

– la micro-struttura delle superfici decorate (continuità, micro-craquelure, orientamento di striature);
– eventuali stacchi di materiale tra originale e integrazione;
– micro-tracce di pennello, di stesura o di ritocco;
– bordi di lacune: un bordo naturale può mostrare fratture minute, gradini e porosità;

Un aspetto cruciale è l'osservazione comparativa: non basta descrivere una zona "strana", ma occorre confrontarla con una zona sicuramente originale del medesimo manufatto, sotto gli stessi settaggi. Spesso la differenza emerge non tanto nel colore (che può essere imitato), quanto nella morfologia e nella micro-topografia.

Per la ceramica archeologica, inoltre, la microscopia digitale permette di osservare micro-indizi legati a degrado e restauro:

– micro-distacchi lungo interfacce (vernice/argilla, patina/superficie);
– depositi salini in forma di cristalli o efflorescenze minute;
– abrasioni selettive (zone più "pulite" dove si è insistito con strumenti);
– residui di adesivi che infiltrano fessure.

L'uso di una torcia o lampada UV è uno dei metodi low-cost più utili per individuare interventi moderni, perché molte sostanze impiegate nel restauro (adesivi, resine, vernici protettive, ritocchi, consolidanti) possono mostrare fluorescenza o, al contrario, assorbire la radiazione e apparire scure rispetto al resto della superficie.

È importante chiarire subito che la fluorescenza UV non "identifica" automaticamente un materiale specifico: segnala una differenza, una discontinuità, un'area che merita approfondimento. Tuttavia, in contesti di studio e documentazione, l'UV è estremamente efficace per:

– individuare linee di incollaggio (colle penetrate in frattura);
– riconoscere stucchi e integrazioni (spesso danno una fluorescenza diversa rispetto alla ceramica);
– evidenziare ritocchi pittorici o velature (che appaiono come campiture omogenee con risposta UV diversa) (Fig. 3);
– distinguere tra patine naturali e verniciature protettive moderne (film continuo che reagisce in modo uniforme).

Per ottenere risultati affidabili, serve un minimo di controllo del contesto, ovvero un ambiente scuro o con luce visibile ridotta e distanza costante, angolo di osservazione coerente e documentazione fotografica con impostazioni il più possibile costanti (idealmente cavalletto, tempi più lunghi, scatto remoto). Anche una semplice fotocamera o smartphone può funzionare, ma è importante evitare interpretazioni basate su una singola immagine: meglio una serie comparativa.

Inoltre, l'UV va sempre letto insieme all'osservazione con luce normale e alla microscopia: una fluorescenza può essere dovuta a una resina, ma anche a residui organici, a contaminazioni o a trattamenti di pulitura. Il valore dell'UV, in un protocollo low-cost, è soprattutto quello di mappare le aree sospette: dove l'UV "accende" o "spegne" qualcosa, lì conviene tornare con lente e Dino-Lite per descrivere morfologia, bordi e stratificazioni.



Fig. 3. Ritocco pittorico su di una *loutrophoros* del Museo archeologico Nazionale di Canosa di Puglia.

Un approccio efficace consiste nel trasformare questi strumenti semplici in una vera sequenza di lavoro. Il risultato è una documentazione organizzata e ripetibile, utile sia in chiave conservativa sia per la lettura storico-tecnica del manufatto. In ambito di ceramica figurata, per esempio, questo approccio permette di riconoscere con buona efficacia: ritocchi mimetici, riprese moderne, vernici protettive, stuccature rifinite e perfino differenze tra aree originali e aree "ripassate" in tempi diversi (Fig. 4).

Essendo strumenti non invasivi e low-cost, i limiti riguardano soprattutto l'interpretazione: ciò che si osserva va descritto in modo controllato e, quando necessario, lasciato come "ipotesi" (non come certezza).

In conclusione, l'osservazione della superficie con strumenti semplici non è una fase preliminare "banale", ma un passaggio metodologico che orienta tutto ciò che segue. Lampada con lente, microscopia digitale con polarizzatore e UV costituiscono un kit accessibile e potente, capace di far emergere la storia materiale dell'oggetto: degrado, trasformazioni, interventi, e spesso anche indizi tecnici legati alla produzione e all'uso. In molti casi, proprio questa catena di osservazioni non invasive consente di formulare domande più precise e mirate da portare, eventualmente, a indagini diagnostiche più avanzate.





Fig. 4. *Lekythos* con incrostazione artificiale.
Fig. 5. *Lekythos* con incrostazione artificiale fotografata con luce UV per evidenziare la presenza di colla, vaso presente nei depositi del Museo archeologico Nazionale di Canosa di Puglia.

Le alterazioni superficiali frutto di simulazione intenzionale

Come già accennato nella parte iniziale del capitolo – in cui sono state affrontate le lacune e le fratture nella loro dimensione strutturale e conservativa – non tutte le discontinuità presenti su una superficie ceramica possono essere interpretate come esito naturale di processi post-deposizionali. In alcuni casi, soprattutto nell'ambito della produzione di falsi o di oggetti deliberatamente "antichizzati", le lacune vengono operate volontariamente, con l'intento di simulare un aspetto antico, vissuto, archeologico. Oltre a queste ultime è fondamentale osservare anche la conformazione di incrostazioni, esfoliazioni, abrasioni e l'eventuale presenza di segni di radici. Tali fenomeni, nelle ceramiche provenienti da contesti archeologici, sono il risultato di processi fisico-chimici e meccanici legati alla giacitura, alla composizione dei sedimenti, alle condizioni micro-ambientali e alla durata dell'interramento. Tuttavia, proprio perché considerati indicatori di antichità, questi stessi segni possono essere oggetto di replicazione intenzionale in ambito di falsificazione o di manipolazione post-produttiva. L'analisi cri-

tica deve quindi interrogarsi non solo sulla presenza dell'alterazione, ma sulla sua morfologia, distribuzione, coerenza interna e relazione con le altre tracce presenti sulla superficie.

Le incrostazioni

Le incrostazioni naturali derivano generalmente da processi di precipitazione carbonatica, deposizione di particelle argillose o sabbiose, interazione con acque circolanti e cicli di umidità/asciugatura. Esse si sviluppano in modo disomogeneo, seguendo la micro-topografia e la porosità del supporto.

Nei casi di simulazione, l'obiettivo è riprodurre l'aspetto materico dell'incrostazione. Le modalità riscontrabili in oggetti sospetti includono:

– applicazione di impasti a base carbonatica o gessosa, talvolta mescolati con sabbia fine, per imitare la granulometria naturale;
– distribuzione selettiva nelle aree ritenute "coerenti" con un interramento (collo, attacchi delle anse, interstizi), evitando però le parti iconograficamente centrali;
– utilizzo di sostanze leggermente adesive o leganti per garantire l'ancoraggio superficiale.

La differenza sostanziale risiede spesso nell'interazione con la superficie:

– nelle incrostazioni naturali si osserva una integrazione progressiva con la micro-porosità, con penetrazione nei capillari; in quelle artificiali, la massa appare talvolta "appoggiata", con un limite di contatto più netto.

Inoltre, la distribuzione può risultare eccessivamente "ragionata", evitando di compromettere la leggibilità figurativa. In foto (Fig. 5) un esempio di incrostazione artificiale con tanto di colla visibile con la luce ultravioletta.

Lacune e micro-scalfitture

Le lacune naturali derivano da urti, pressioni, fratture strutturali o degrado progressivo. Con il tempo, i bordi si arrotondano, si opacizzano e possono accogliere micro-depositi.

Nel caso di simulazione, le lacune di piccole dimensioni (spesso attorno ai 3-5 mm) possono essere prodotte tramite strumenti appuntiti o abrasivi (Fig. 6), con l'intento di creare un effetto di "vissuto". Alcuni elementi ricorrenti nei casi sospetti:

– margini relativamente netti o solo superficialmente smussati;
– assenza di micro-alterazioni secondarie sulle superfici esposte;
– distribuzione non casuale (maggiore concentrazione lungo labbro, anse, piede e porzioni scure di fondo);
– ripetitività dimensionale.



Fig. 6. Dettaglio si una lacuna fatta *ad hoc* sul piede di un cratere apulo a colonnette. Vaso custodito presso il Laboratorio sul Falso, DSU-Roma Tre.

Abrasioni

Le abrasioni naturali derivano da manipolazione, uso, attrito con sedimenti o contatti ripetuti. Sono generalmente coerenti con la funzione del vaso e con le zone di maggiore esposizione.

Nella simulazione (Fig. 7), l'abrasione può essere indotta tramite:

– sfregamento con materiali abrasivi;
– opacizzazione selettiva delle superfici più lucide;
– attenuazione controllata della sovraddipintura.

L'osservazione al microscopio digitale può evidenziare micro-striature compatibili con strumenti moderni o una tessitura interna non coerente con un degrado naturale di lungo periodo.

Esfoliazioni

L'esfoliazione naturale (Fig. 8) è spesso legata a tensioni interne, cicli termo-igrometrici, sali solubili o fenomeni di devetrificazione della vernice. Essa si manifesta con sollevamenti progressivi, micro-distacchi, bordi irregolari e talvolta sovrapposizione di fenomeni.

La simulazione può consistere in:



Fig. 7. Dettaglio di una abrasione su un cratere apulo a colonnette. Vaso custodito presso il Laboratorio sul Falso, DSU-Roma Tre.

– rimozione controllata del film pittorico superficiale;
– creazione di micro-distacchi tramite strumenti sottili;
– abrasioni mirate sulle parti più delicate della sovraddipintura.

Tuttavia, nelle esfoliazioni naturali il bordo del distacco tende a presentare una morfologia frastagliata e stratificata; nelle imitazioni può apparire più uniforme o troppo "pulito". Anche in questo caso la coerenza con il resto della superficie è determinante.

Segni di radici

I segni di radici (Fig. 9) rappresentano uno degli indici più convincenti di interramento. Si manifestano come impronte sinuose o ramificate, spesso associate a variazioni della vernice (devetrificazione, opacizzazione).

In linea teorica, è possibile accelerare alcuni processi superficiali attraverso interramenti controllati o esposizione ad ambienti umidi e ricchi di sostanze organiche. Tuttavia, ciò che difficilmente viene replicato è la complessità stratigrafica del fenomeno: nei contesti autentici, segni radicali, concrezioni, microfratture e alterazioni chimiche risultano intrecciati in una sequenza coerente.

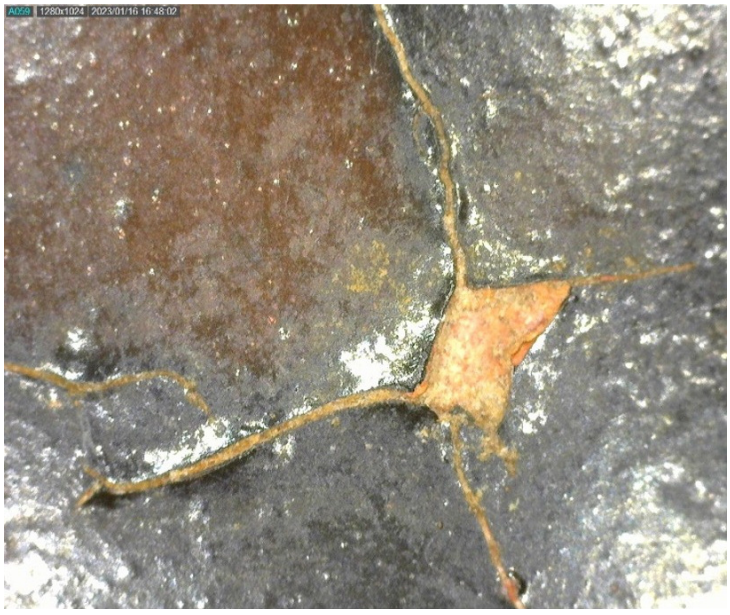


Fig. 8. Dettaglio di una esfoliazione su un cratere apulo a colonnette. Vaso custodito presso il Laboratorio sul Falso, DSU-Roma Tre.

Quando le impronte radicali risultano:
– isolate dal resto dei fenomeni di degrado,
– eccessivamente "leggibili",
– distribuite in modo selettivo,
si rende necessario un approfondimento critico.

Considerazione metodologica finale

Le alterazioni superficiali possono essere imitate, ma raramente riescono a riprodurre in modo convincente la complessità temporale e sistemica del degrado autentico.

Il criterio interpretativo non deve mai basarsi su un singolo elemento (una lacuna, un'incrostazione, un segno radicale), bensì sulla coerenza globale tra:
– distribuzione spaziale,
– morfologia,
– relazione tra fenomeni,
– compatibilità con la tecnica esecutiva del manufatto.

L'osservazione integrata – supportata da strumenti non invasivi e do-



Fig. 9. Dettaglio di alcuni segni di radice su un cratere apulo a colonnette. Vaso custodito presso il Laboratorio sul Falso, DSU-Roma Tre.

cumentazione fotografica – resta quindi il primo e più efficace filtro critico nell'analisi di superfici sospette.

La distinzione tra degrado naturale e artificiale nella ceramica archeologica non può essere affidata a un singolo indicatore, ma richiede un approccio integrato che coniughi osservazione macroscopica, analisi microstratigrafica, diagnostica strumentale e archeologia sperimentale. Solo la lettura combinata dei fenomeni – morfologici, materici e contestuali – consente di superare interpretazioni basate su elementi isolati.

Le pratiche di antichizzazione, anche quando tecnicamente sofisticate, tendono infatti a riprodurre effetti superficiali, ma difficilmente riescono a restituire la complessità stratigrafica, la coerenza microstrutturale e la continuità temporale proprie dei processi naturali di alterazione. È nella discontinuità, nella ripetizione artificiale del gesto e nell'assenza di interazione profonda tra materia e ambiente che spesso si annida l'indizio del falso.

Le prospettive future si orientano verso l'implementazione di modelli interdisciplinari sempre più strutturati: l'applicazione dell'intelligenza artificiale e di modelli predittivi per il riconoscimento automatico di pattern di degrado; l'impiego della digitalizzazione 3D e della mappatura ad alta ri-

soluzione per la tracciabilità e il monitoraggio delle superfici; la creazione di banche dati condivise che consentano confronti su larga scala tra casi studio, integrando dati morfologici, diagnostici e contestuali.

In questa prospettiva, la lettura del degrado non rappresenta soltanto uno strumento di verifica dell'autenticità, ma diventa un campo privilegiato di indagine per comprendere le interazioni tra manufatto, ambiente e tempo, restituendo alla superficie il suo valore storico e processuale.

Bibliografia

Caneva *et al.* 1991
G. Caneva, M. P. Nugari, O. Salvadori, *Biology in the Conservation of Works of Art*, ICCROM, Roma 1991, pp. 35-37.
Charola 2020
A.E. Charola, *"Salts in the Deterioration of Porous Materials: An Overview*, in «Journal of the American Institute for Conservation 39», n. 3, 2000, pp. 332-339.
Craddock 2009
P.T. Craddock, *Scientific Investigation of Copies, Fakes and Forgeries*, 2nd ed., London 2009, pp. 186-209.
Hamilton 1999
D.L. Hamilton, *Methods of Conserving Underwater Archaeological Material Culture*, Texas A&M University, Nautical Archaeology Program, College Station 1999 (rev. ed.). <https://www.njscuba.net/wp-content/uploads/artifacts/pdf/conservationmanual.pdf> (ultimo accesso 13.02.2026).

Lavinia Pastorelli*

Quando il falso archeologico arreda

Introduzione

La contraffazione archeologica costituisce una delle forme più insidiose di aggressione al patrimonio culturale: alimenta il traffico illecito, altera il mercato delle antichità e, soprattutto, incide sulla costruzione della conoscenza storica e sulla qualità della memoria collettiva. Secondo l'Enciclopedia Treccani, è "falso" ciò che «non è vero ma si vuol far credere vero»[1]: un inganno intenzionale che opera sul piano materiale, cognitivo e simbolico, sostituendo a una storia documentata una narrazione costruita. La falsificazione è dunque un dolo culturale, non un semplice illecito contro la proprietà, poiché interferisce con la capacità delle comunità di interpretare criticamente il proprio passato. La storia del falso accompagna da sempre quella dell'antico, adattandosi all'evoluzione del gusto, del mercato e delle tecnologie[2]. In età contemporanea il quadro normativo, dal Codice dei beni culturali alle convenzioni UNESCO 1970 e UNIDROIT 1995, ha conferito all'autenticità uno statuto giuridico definito, legandola ai principi di legalità e responsabilità pubblica. Ne deriva un ambito d'azione condiviso tra forze dell'ordine, istituzioni culturali e mondo accademico, chiamati a cooperare sia sul piano repressivo sia su quello della ricerca e della formazione. L'autenticazione di un manufatto archeologico richiede la lettura congiunta della materia, del contesto e dei segni del tempo. L'approccio operativo oggi consolidato si articola in più livelli. Il primo livello è costituito dall'analisi morfologica, tipologica e contestuale degli oggetti. Il secondo riguarda la valutazione di materiali e tecniche, per verificarne la compatibilità con il quadro storico-tecnologico del tempo. Il terzo livello concerne la diagnostica scientifica, non invasiva e microinvasiva, volta a indagare struttura, composizione ed eventuali artifici di invecchiamento. Infine, necessaria è la verifica documentaria e il confronto con repertori e banche dati ufficiali[3].

* Studentessa del master biennale di secondo livello "Esperti nelle attività di valutazione e di tutela del patrimonio culturale", Dipartimento di Studi Umanistici, Università Roma Tre.

[1] <https://www.treccani.it/enciclopedia/la-falsificazione-in-archeologia_(Il-Mondo-dell%27Archeologia)/> (ultimo accesso 10.11.2025).

[2] Charney 2020, pp. 10-32

[3] Moro, Zamparo 2023, pp. 168-182.

L'esperienza del Laboratorio sul Falso dell'Università Roma Tre mostra come l'integrazione di tali livelli consenta di trasformare gli oggetti contraffatti in casi di studio capaci di fare luce sia sulle tecniche dei falsari sia sulle vulnerabilità culturali dei potenziali acquirenti. In questo orizzonte si colloca il presente contributo, che prende avvio dall'analisi dell'anfora con incrostazioni marine sequestrata il 16 marzo 2021 dal Nucleo TPC di Napoli. Il sequestro, ricostruito nel capitolo successivo, fornisce il contesto giuridico e investigativo dell'intervento che ha sottratto il manufatto alla circolazione. L'anfora, registrata come reperto n. 33, è stata successivamente studiata presso il Laboratorio sul Falso, dove l'indagine morfologica, tipologica, materica e diagnostica ha permesso di accertarne la natura moderna e di ricostruirne le modalità di fabbricazione come "falso antico". Il caso assume valore per due ragioni principali. Da un lato consente di verificare l'efficacia del modello di indagine plurilivello, mostrando come ogni indizio acquisti significato solo entro una cornice metodologica coerente. Dall'altro rimanda a un settore specifico del mercato contemporaneo: quello dei falsi d'arredo, in cui l'antico è ricercato come stile più che come documento. In tale ambito il falso non mira a ingannare lo specialista, ma un pubblico attratto dall'impatto visivo e da narrazioni evocative. Questo fenomeno contribuisce a normalizzare una rappresentazione semplificata e distorta del passato, a indebolire il confine tra originale e falso e, talvolta, a offrire coperture per il riciclaggio di beni di provenienza clandestina. In linea con le finalità del volume "Archeologia e legalità", il contributo intende mostrare come il tema del falso riguardi simultaneamente tutela giuridica, responsabilità istituzionale e pratiche di mercato. L'anfora con incrostazioni marine si propone, così, come punto di partenza per interrogare il falso in quanto dispositivo culturale: un oggetto che, pur privo di autenticità storica, rivela i meccanismi attraverso cui si costruiscono oggi, tra legalità e illegalità, le immagini dell'antico che abitano gli spazi della quotidianità.

Il sequestro del 16.03.2021 effettuato dal Nucleo TPC di Napoli

Il Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale (TPC), attivo dal 1969 come reparto specializzato dell'Arma, per contrastare i reati contro il patrimonio storico-artistico[4], è un punto di riferimento internazionale nella lotta al traffico illecito di beni archeologici. L' attività si svolge in collaborazione con il Ministero della Cultura e con istituzioni nazionali e internazionali. In un'area complessa come la Campania, ricca di testimo-

[4] <https://tpcweb.carabinieri.it/SitoPubblico/> (ultimo accesso 28.11.2025).

nianze archeologiche ma anche esposta a traffici illeciti, il Nucleo TPC di Napoli ha svolto e svolge tuttora un ruolo centrale. È in questo contesto che si colloca il sequestro del 16 marzo 2021. L'operazione è nata da una segnalazione della Stazione Carabinieri di San Giuseppe Vesuviano. Il Nucleo TPC di Napoli è intervenuto per stabilire la natura dei reperti rinvenuti in un'abitazione che, poi, sono stati posti sotto sequestro probatorio al fine di consentire le verifiche. Il sequestro si è reso necessario perché l'indagato non ha potuto fornire alcuna documentazione relativa alla provenienza dei reperti: un elemento rilevante alla luce dell'art. 91 del D.Lgs. 42/2004, che stabilisce che i beni archeologici mobili rinvenuti nel territorio nazionale appartengono allo Stato, salvo prova contraria[5]. L'art. 65 dello stesso D.Lgs. prevede inoltre l'obbligo di denuncia alla Soprintendenza entro 30 giorni dal momento in cui si acquisisce il possesso di un bene culturale[6]. Durante la perquisizione, nel seminterrato dell'abitazione, sono state rinvenute ceramiche di presunto interesse archeologico. Proseguendo verso i piani superiori, i Carabinieri hanno individuato un'anfora integra, registrata come reperto n. 33, che sarà analizzato nel capitolo successivo. Al secondo piano, all'interno di una vetrina, sono stati trovati reperti apparentemente riferibili a culture italiane e mesoamericane. Altri materiali presenti nell'abitazione, non immediatamente sequestrati, sono stati fotografati e successivamente confrontati con la Banca dati TPC[7], allo scopo di verificare un'e- ventuale corrispondenza con beni rubati o esportati illecitamente. Nei mesi successivi, la Procura della Repubblica presso il Tribunale di Nola ha disposto ulteriori accertamenti, affidando a specialisti la valutazione dei reperti. Le

[5] Art 91 D.Lgs. 42/2004: «1. Le cose indicate nell'articolo 10, da chiunque e in qualunque modo ritrovate nel sottosuolo o sui fondali marini, appartengono allo Stato e, a seconda che siano immobili o mobili, fanno parte del demanio o del patrimonio indisponibile, ai sensi degli articoli 822 e 826 del Codice civile [...]».

[6] Art 65 D.Lgs. 42/2004: «1. È vietata l'uscita definitiva dal territorio della Repubblica dei beni culturali mobili indicati nell'articolo 10, commi 1, 2 e 3. 2. È vietata altresì l'uscita: a) delle cose mobili appartenenti ai soggetti indicati all'articolo 10, comma 1, che siano opera di autore non più vivente e la cui esecuzione risalga ad oltre settanta anni, fino a quando non sia stata effettuata la verifica prevista dall'articolo 12, b) dei beni, a chiunque appartenenti, che rientrino nelle categorie indicate all'articolo 10, comma 3, e che il Ministero, sentito il competente organo consultivo, abbia preventivamente individuato e, per periodi temporali definiti, abbia escluso dall'uscita, perché dannosa per il patrimonio culturale in relazione alle caratteristiche oggettive, alla provenienza o all'appartenenza dei beni medesimi […]».

[7] <https://tpcweb.carabinieri.it/SitoPubblico/> (ultimo accesso 28.11.2025).

analisi hanno permesso di distinguere tra oggetti autentici e oggetti contraffatti e di definirne la provenienza geografica. Sulla base di questi risultati, il provvedimento di dissequestro del 28 aprile 2022 ha stabilito la destinazione finale dei materiali. I beni autentici di origine italiana sono stati trasferiti alla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per l'Area Metropolitana di Napoli, come previsto dal Codice dei beni culturali per i reperti archeologici di proprietà statale. I beni autentici di provenienza estera, panamense e mesoamericana, sono stati restituiti alle autorità dei Paesi di appartenenza, in attuazione della Convenzione UNESCO del 1970[8] e della Convenzione UNIDROIT del 1995[9]. I materiali risultati contraffatti, invece, sono stati affidati all'Università degli Studi Roma Tre, nello specifico al Laboratorio sul Falso, dove oggi vengono impiegati per finalità didattiche e scientifiche. Questo sequestro ha permesso di recuperare materiali illecitamente detenuti e ha contribuito alla loro valorizzazione scientifica, secondo un modello di tutela fondato sulla responsabilità condivisa.

L'anfora con incrostazioni marine

Tra i reperti sequestrati il 16 marzo 2021 l'anfora con incrostazioni marine identificata nel verbale con il numero 33 (Fig. 1) è stata esaminata nell'ambito delle attività del Laboratorio sul Falso[10].

Il Laboratorio, nato nel 2017 in collaborazione con i Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale, è una struttura dedicata all'analisi delle tecniche di contraffazione e ai metodi di riconoscimento dei falsi attraverso un approccio multidisciplinare. Questo rappresenta un unicum nel panorama accademico italiano, poiché integra competenze storico-artistiche, giuridiche e tecnico-scientifiche volte allo studio e all'individuazione delle falsificazioni. Il Laboratorio dispone di un ampio repertorio di manufatti eterogenei per materiali, cronologie e provenienze, che consente di indagare differenti modalità di imitazione[11].

A prima vista, il manufatto riproduce le caratteristiche di un contenitore da trasporto antico: un'anfora con corpo ovoidale, collo cilindrico, spalla carenata, orlo svasato e puntale appuntito, elementi funzionali allo stivaggio. La superficie è ricoperta da un complesso insieme di incrostazioni marine

[8] <https://unesco.cultura.gov.it/pdf/Convenzionesullacircolazionedeibeni1970-ITA.pdf> (ultimo accesso 28.11.2025).

[9] <https://www.unidroit.org/wp-content/uploads/2021/06/1995_Convention_italian.pdf> (ultimo accesso 28.11.2025).

[10] Il Laboratorio è stato fondato dalla prof.ssa Giuliana Calcani che tuttora lo dirige.

[11] De Nonno 2020, pp. 75-84.



Fig. 1. Anfora con incrostazioni marine nel Laboratorio sul Falso, DSU - Roma Tre.

e conchiglie volto a simulare una lunga permanenza in ambiente subacqueo. Le analisi effettuate in laboratorio hanno dimostrato però che si tratta di un oggetto moderno, privo di autenticità storica e concepito con finalità imitativa. Proprio per questo, l'anfora n. 33 costituisce un caso significativo per comprendere le modalità di costruzione del "falso antico". Di seguito sarà presentata l'analisi del manufatto, seguendo uno schema replicabile nello studio degli oggetti archeologici.

Il primo elemento da considerare nell'analisi di un oggetto sospetto è il contesto di rinvenimento. Il verbale di sequestro segnala che l'anfora non proviene da uno scavo o da un recupero subacqueo, ma era collocata su un balcone/veranda di un'abitazione privata, posta su un piedistallo in ferro. Un simile contesto suggerisce un utilizzo ornamentale, piuttosto che la conservazione di un reperto archeologico autentico.

Dopo la fase preliminare di studio del contesto, si passa a un attento esame visivo a partire dalle sue dimensioni: l'altezza complessiva raggiunge i 100 cm, mentre la larghezza massima del corpo, misurata nella zona della pancia, è di circa 30 cm. L'orlo presenta un diametro di 15 cm e un'altezza di 5 cm. Il piede misura 14 cm in lunghezza con un diametro di 4 cm; le anse, infine, si estendono per 30 cm con un diametro di 4 cm.



Fig. 2. Interno dell'anfora che presenta una superficie liscia dove non si riscontra la lavorazione a tornio.

L'osservazione morfologica di un'anfora costituisce sempre un momento fondamentale per comprenderne funzione e provenienza. È noto, infatti, che la forma delle anfore antiche è strettamente connessa al loro impiego: la conservazione e il trasporto di vino, olio o altre derrate alimentari hanno determinato, nei vari contesti produttivi, la definizione di soluzioni tipologiche specifiche[12]. Tuttavia, nel caso dell'anfora n. 33, già le prime verifiche visive evidenziano alcune anomalie che rendono l'oggetto difforme rispetto ai manufatti antichi autentici. La superficie interna appare perfettamente liscia e non mostra le consuete tracce circolari lasciate dalla lavorazione al tornio (Fig. 2), che nelle anfore antiche costituiscono un elemento quasi costante. Anche l'impasto ceramico risulta insolitamente omogeneo e privo delle inclusioni minerali che normalmente caratterizzano la produzione antica, suggerendo un processo di fabbricazione diverso da quello tradizionale. A ciò si aggiunge l'assenza di qualsiasi trattamento di resinatura o impermeabilizzazione all'interno del contenitore, operazione necessaria per consentire la conservazione di liquidi.

Un ulteriore elemento di sospetto è rappresentato dalla regolarità mec-

[12] Caravale, Toffoletti 2007, p. 11.

canica del profilo, estremamente uniforme e priva delle leggere irregolarità tipiche della modellazione manuale. Tale precisione sembra piuttosto indicare l'impiego di uno stampo industriale. Questi indizi non sono decisivi isolatamente, ma costituiscono segnali importanti in un processo di verifica.

Il confronto tipologico con repertori affidabili costituisce una fase imprescindibile per valutare la coerenza formale e cronologica di un manufatto. Per l'anfora n. 33 tale verifica è stata effettuata sia attraverso il database "Roman Amphorae: a digital resource" dell'Università di Southampton[13] che mediante le principali classificazioni tradizionali elaborate da Dressel e Lamboglia.

L'oggetto non trova riscontro in nessun modello antico noto. Presenta, invece, una combinazione di elementi appartenenti a tipologie differenti e cronologicamente lontane: il corpo dell'anfora richiama infatti quello delle greco-italiche di tipo 6[14], databili fra il IV secolo e il II secolo a.C., caratterizzate da un profilo ovoidale pieno e da una spalla che conserva ancora forti legami con la tradizione ellenistica; il collo e le anse appaiono più vicini ai modelli Dressel 1B[15], una forma vinaria attestata nell'Italia tirrenica tra la metà del II e il I secolo a.C., caratterizzata da collo cilindrico e anse robuste. A questa ulteriore disomogeneità si aggiunge un orlo che ricorda quello della Lamboglia 2[16], tipologia diffusa tra la fine del II secolo e I secolo a.C.

Si tratta dunque di un'ibridazione morfologica non giustificabile in un prodotto antico: l'anfora n. 33 mescola elementi selezionati per la loro riconoscibilità simbolica. Soluzioni di questo tipo sono tipiche della produzione moderna orientata a evocare un'idea generica di "antico".

Il terzo livello di analisi riguarda l'osservazione della patina. La superficie dell'anfora n. 33 è ricoperta da incrostazioni marine, sabbie (Fig. 3), malte e conchiglie assemblate per suggerire un lungo periodo di immersione in ambiente subacqueo. Le patine marine costituiscono uno degli aspetti più affascinanti degli oggetti recuperati dai fondali, poiché si originano lentamente attraverso complessi processi naturali. Durante una lunga permanenza in acqua salata, infatti, sulla superficie dell'oggetto si accumulano depositi biologici e chimici derivanti tanto dall'attività degli organismi marini quanto dalle trasformazioni indotte dall'ambiente. Le incrostazioni

[13] <https://archaeologydataservice.ac.uk/archives/view/amphora_ahrb_2005/> (ultimo accesso 10.11.2025).

[14] Caravale, Toffoletti 2007, p. 97.

[15] Ivi p. 98.

[16] Ivi p. 104.



Fig. 3. Ingrandimento attraverso microscopio Dino-Lite 1280x1024 di un frammento della superficie esterna.

biologiche comprendono resti di alghe, molluschi, briozoi, crostacei e altri microrganismi che aderiscono progressivamente al supporto, mentre i sedimenti organici e inorganici prodotti dall'ambiente circostante vengono inglobati nelle stratificazioni già formate. Parallelamente si sviluppano concrezioni di natura chimica, dovute alla precipitazione di minerali come carbonati di calcio, in forma di aragonite o calcite, o ossidi di ferro e manganese, che spesso interagiscono con il materiale stesso dell'oggetto provocando ulteriori reazioni e trasformazioni superficiali. A questo insieme complesso si aggiungono sedimenti misti, composti da sabbia, argilla e limo, che vengono intrappolati dalle strutture biologiche e chimiche in crescita, creando una patina articolata, irregolare e distribuita in modo non selettivo. La formazione di tali incrostazioni è fortemente influenzata da fattori ambientali come la composizione chimica dell'acqua, la profondità di immersione, la temperatura, la qualità dei fondali e la presenza o meno di organismi marini attivi in quell'area[17].

Alla luce di questi meccanismi naturali, la patina studiata in questo caso non presenta la complessità stratigrafica, né una distribuzione omogenea, né le interazioni chimiche proprie dei veri reperti subacquei. La distribuzione delle concrezioni risulta eccessivamente concentrata nelle zone più visibili (Fig. 5), concepita solo per simulare, in maniera scenografica, una

[17] Petriaggi, Davidde 2007, pp. 81-84.



Fig. 5. Foto di mitili applicati artificialmente sulla pancia dell'anfora.

lunga permanenza in mare.

Il quarto livello dell'indagine consiste nell'analisi diagnostica della superficie tramite strumenti in grado di rivelare dettagli invisibili a occhio nudo. Tra questi, il microscopio digitale Dino-Lite[18] è particolarmente efficace: si tratta di un dispositivo portatile ad alta risoluzione che permette di osservare con precisione microstrutture, residui e alterazioni superficiali, risultando determinante negli studi archeologici e conservativi. L'esame dell'anfora n. 33 con questo strumento ha rivelato elementi sospetti: sono stati riscontrati collanti sintetici trasparenti utilizzati per fissare le incrostazioni, riconoscibili per la presenza di microbolle e colature tipiche dei prodotti chimici moderni (Fig. 7). La patina, inoltre, mostra una stratificazione artificiale, priva della complessità e dell'adesione proprie delle concrezioni formatesi in ambiente marino (Fig. 8). Molti depositi risultano infatti sollevati o parzialmente distaccati, comportamento incongruo rispetto alla compattezza dei rivestimenti naturali. Particolarmente significativa è anche l'eterogeneità degli organismi inglobati nella superficie (Fig. 4) che appar-

[18] <https://www.dino-lite.eu/it/dino-lite-basic> (ultimo accesso 3/11/2025).



Fig. 6. Ingrandimento attraverso microscopio Dino-Lite 1280x1024 delle stratificazioni delle concrezioni.



Fig. 7. Ingrandimento attraverso microscopio Dino-Lite 1280x1024 della colla sintetica.



Fig. 4. Foto di cirripedi incollati artificialmente sull'ansa dell'anfora.

tengono a specie provenienti da ecosistemi marini diversi, circostanza incompatibile con un unico contesto di immersione e indicativa di un assemblaggio artificiale.

Un ulteriore approfondimento diagnostico è stato condotto tramite endoscopio, uno strumento dotato di una sonda flessibile e illuminata che permette di esaminare l'interno dei contenitori ceramici senza dover intervenire in modo invasivo, consentendo di documentare lavorazioni, riparazioni o alterazioni altrimenti non rilevabili. L'esame endoscopico dell'anfora n. 33 ha confermato la totale assenza di tracce riconducibili alla lavorazione al tornio anche sul fondo, elemento che normalmente lascia segni circolari, più o meno regolari, sulle pareti interne dei manufatti antichi modellati a mano. La sonda ha rilevato, in corrispondenza del collo, un incavo interno compatibile con un assemblaggio ottenuto mediante stampo (Fig. 8). Infine, sul fondo del contenitore sono stati individuati residui di malta e tracce di pigmenti moderni (Fig. 9), anche questi, materiali del tutto incompatibili con un reperto antico e indicativi di interventi recenti.

Nel loro insieme, tutti i dati raccolti (Tab. 1) delineano un quadro chiaro:



Fig. 8. Ingrandimento attraverso endoscopio della zona interna di congiunzione tra collo e pancia dell'anfora.



Fig. 9. Ingrandimento attraverso endoscopio del fondo dell'anfora con tracce di malta moderna.

l'anfora n. 33 non è il risultato di un autentico processo di invecchiamento, ma rappresenta una costruzione artificiale pensata per imitare l'aspetto di un reperto antico. Ogni elemento analizzato, dalla morfologia al rivestimento superficiale, dalle incongruenze tipologiche ai residui moderni individuati con gli strumenti diagnostici, converge verso la stessa conclusione, rivelando una vera e propria "messa in scena" dell'antico.

Il problema del falso, in questo contesto, non riguarda soltanto l'inganno materiale, ma soprattutto la perdita di informazioni che un oggetto non autentico comporta. Un'anfora non è solo un contenitore: è una fonte storica insostituibile. Attraverso la sua forma, il suo impasto, le tracce del contenuto trasportato e il luogo del ritrovamento, essa racconta la provenienza delle materie prime, consente di ricostruire rotte commerciali, di documentare attività economiche locali e di offrire indizi sulla vita quotidiana delle comunità passate[19]. Ogni manufatto antico custodisce quindi un patrimonio di dati che contribuisce alla comprensione dell'organizzazione produttiva, delle tecnologie disponibili e delle dinamiche sociali di un'epoca. Sostituire tali testimonianze con oggetti moderni privi di storia significa interrompere questo dialogo con il passato.

Il mercato dei falsi archeologici per l'arredamento contemporaneo

L'analisi dell'anfora con incrostazioni marine esaminata nel capitolo precedente ha mostrato come molti manufatti contraffatti non siano concepiti per ingannare l'esperto, ma per soddisfare un mercato "d'arredo", che richiede oggetti capaci di evocare un passato immediatamente fruibile. La presenza di un simile reperto in un contesto domestico o commerciale rivela una dinamica oggi centrale: il falso non solo circola, ma si integra pienamente nell'immaginario dell'abitare contemporaneo, sostenuto da pratiche di consumo che privilegiano l'efficacia estetica rispetto all'autenticità storica. Come osserva Baudrillard, gli oggetti entrano in relazione con noi non solo per la loro funzione, ma per il sistema simbolico che attivano[20]. Il mercato dell'arredo in stile archeologico, sviluppatosi con particolare intensità dagli anni Settanta del Novecento[21], si alimenta della diffusione di copie, repliche e ibridi decorativi che reinterpretano motivi classici. L'antico diventa così un elemento di atmosfera: il consumatore acquista non un reperto, ma un'estetica, un frammento di mito che conferisce agli ambienti un'aura di storicità semplificata. Tale fenomeno si articola lungo una filiera

[19] Caravale, Toffoletti 2007, p. 9.

[20] Baudrillard 1972, pp. 140-144.

[21] Jones 1990, pp. 16-18.

composita che comprende produzione artigianale, industria seriale e canali distributivi "opachi", spesso gli stessi che caratterizzano il più vasto mercato del falso. Le piattaforme digitali, in particolare, hanno radicalmente ampliato la portata del fenomeno: marketplace come eBay, Etsy consentono la vendita di oggetti dichiarati "in stile greco-romano" o "replica antica" senza alcuna verifica dell'autenticità, favorendo la circolazione globale di manufatti ambigui. Il lessico utilizzato dai venditori online impiega volutamente espressioni vaghe come: "ispirato a", "replica autentica", che costruiscono un'aura di verosimiglianza[22]. A ciò si aggiunge la centralità della narrazione: molti oggetti sono accompagnati da storie evocate ad arte, come il presunto recupero subacqueo o la provenienza da collezioni private non documentate. Il caso dell'anfora n. 33 è emblematico: le concrezioni, benché irrealistiche per un occhio esperto, assolvono perfettamente alla funzione narrativa, poiché visualizzano l'idea stessa di "ritrovamento". Tale estetizzazione del falso è parte integrante della strategia commerciale che si fonda sulla costruzione di un inganno strutturato, calibrato su desideri culturali profondi[23]. I social media accrescono ulteriormente questa dinamica: interior designer, influencer e brand di arredamento utilizzano oggetti in stile archeologico come elementi identitari, associando tali oggetti a stili di vita connotati da ricercatezza, autenticità apparente e senso di continuità con la storia.

Le conseguenze di questa diffusione massiva di falsi non riguardano soltanto il mercato, ma investono dimensioni culturali più ampie. Sul piano economico, l'immissione di oggetti contraffatti altera la percezione del valore, genera concorrenza sleale e ostacola il lavoro di artigiani e restauratori che operano con criteri di eticità[24]. Sul piano istituzionale, il fenomeno produce una perdita di fiducia nel sistema[25]; se i falsi circolano impunemente nei canali commerciali, il pubblico sviluppa un senso diffuso di sospetto verso musei, soprintendenze e mercato dell'arte, percepiti come incapaci di controllare efficacemente la filiera dell'autenticità. Tale sfiducia mina la legittimità delle istituzioni e rende più fragile il rapporto tra cittadini e patrimonio culturale[26]. Quando un falso si radica nella cultura visiva, nei ca-

[22] Brodie 2017, pp. 190-204.

[23] Chappell, Hufnagel 2014, pp. 120-130.

[24] Craddock 2009, pp. 167-175.

[25] <https://www.journalchc.com/2025/01/28/implicazioni-economiche-e-culturali-del-traffico-illecito-di-beni-culturali-e-il-ruolo-dei-restauratori/> (ultimo accesso 16.11.2025).

[26] Salvadori *et al.* 2022.

ANFORA CON CONCREZIONI MARINE	
MISURE	Altezza: 100 cm Larghezza pancia: 30 cm Orlo: diametro 15cm, altezza 5 cm Lunghezza e diametro piede: 14 cm, 4 cm Lunghezza e diametro anse: 30cm, 4cm
MATERIALE	Malta molto liscia e fine, non presenti occlusi tipici delle lavorazioni antiche.
MODELLO	Non è stato trovato un modello confrontabile.
TECNICA DI LAVORAZIONE	A stampo, unito prima della cottura.
PATINA	Concrezioni incollate attraverso una malta con organismi provenienti da ecosistemi differenti, non coerenti tra loro.
RISCONTRO ESAME VISIVO	Superficie estremamente liscia e regolare, priva di imperfezioni, colorazione uniforme, senza variazioni dovute a cottura differenziata. Impasto ceramico: malta molto fine e compatta, assenza visibile di inclusi, impurità o sabbie tipiche delle ceramiche antiche. Morfologia: nessun modello confrontabile noto: forma ibrida tra greco-italica 6, Dressel 1B e Lamboglia 2. Tecnica di realizzazione: Realizzata per stampaggio, poi assemblata prima della cottura, transizioni tra corpo e anse eccessivamente nette e regolari. Concrezioni marine: applicate in modo selettivo solo su aree visibili. Presenza di organismi marini incompatibili tra loro (provenienti da ecosistemi diversi), concrezioni fissate con malta moderna visibile a occhio nudo in alcuni punti.
RISCONTRO ESAME STRUMENTALE Analisi con il Dino-lite ed Endoscopio	Uniformità estrema della grana ceramica: superficie senza discontinuità. Nessuna traccia di micro-fratture, usura da contatto o abrasione antica. Impasto e composizione: Struttura interna omogenea, compatta, priva di inclusi minerali. Assenza di variazioni di densità o porosità tipiche delle ceramiche antiche. Tecnica di giunzione: linee di saldatura tra le parti (corpo, anse) poco visibili e meccaniche, non modellate a mano, nessuna traccia di pressione manuale o imperfezioni nella fusione tra elementi. Concrezioni: struttura estranea alla superficie ceramica: si nota il distacco in alcune zone. Inclusione di particelle incoerenti (frammenti vegetali, conchiglie verosimilmente trattate). Aspetto gessoso o adesivo di alcune porzioni rilevato in ingrandimento. Superficie interna liscia e regolare, priva di tracce di tornitura. Presenza di incavo nel collo che rivela assemblaggio delle anse. Tracce di malta moderna e colla sintetica. Colorazioni interne non compatibili con pigmentazione antica.

Tab. 1. Tabella riassuntiva esami sull'anfora n. 33.

taloghi, nelle esposizioni, negli ambienti domestici, contribuisce a costruire una storia che non ci appartiene, una memoria distorta in cui l'antico viene reso un simulacro estetico privo di profondità.

Il mercato dei falsi d'arredo si sovrappone inoltre, in alcuni casi, ai circuiti del traffico illecito. La circolazione indisturbata di oggetti ambigui facilita strategie di riciclaggio di reperti clandestini, sfruttando la confusione tra oggetti autentici e falsi, e rendendo ancora più difficile la tracciabilità dei beni culturali. Come mostrano le analisi del Comando Carabinieri TPC, l'intreccio tra falso, mercato e commercio illegale costituisce oggi uno dei principali nodi critici nella tutela del patrimonio[27]. In questo scenario, il falso d'arredo non è un semplice oggetto ornamentale, ma un dispositivo culturale che plasma, nel breve periodo, i comportamenti di consumo e, nel lungo, la percezione collettiva del passato. Contrastare il fenomeno richiede non solo un rafforzamento dei controlli e un ampliamento dell'educazione del pubblico, ma anche lo sviluppo di una nuova consapevolezza critica.

Conclusioni

In conclusione, il caso dell'anfora con incrostazioni artificiali e il fenomeno del falso archeologico nell'arredamento mostrano come il falso non possa più essere considerato soltanto un "errore" da espellere dal sistema, ma un oggetto critico da interrogare. Se inseriti in un quadro metodologico integrato, i falsi diventano archivi di informazione sulle fragilità percettive, sulle aspettative estetiche e sulle strategie criminali del presente. In questo senso, la lotta al falso non è solo difesa dell'autenticità, ma un vero processo culturale che nasce dalla costruzione di una legalità condivisa, in cui istituzioni di tutela, mondo accademico, operatori del mercato e pubblico non specialistico partecipano alla stessa responsabilità: garantire che il rapporto con l'antico, sia esso vissuto in un museo, in un laboratorio o nel salotto di una casa privata, resti fondato su conoscenza, consapevolezza e rispetto.

[27] Calcani 2020, p. 429.

Bibliografia

Baudrillard 1972
J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, Milano 1972.
Brodie 2017
N. Brodie, *Virtually gone! The Internet market in antiquities,* in *Proceedings of the 6th International Conference of Experts on the Return of Cultural Property*, Seoul, Overseas Korean Cultural Heritage Foundation, 2017.
Calcani 2020
G. Calcani, *Falsi e archeologia*, in *Falso! Il patrimonio culturale e la difesa dell'autenticità*, Atti del convegno interdisciplinare di studi (Roma, 25-27 ottobre 2018), Roma 2020.
Calcani, Fontana, Maricchiolo 2024
G. Calcani, G. Fontana, F. Maricchiolo (a cura di), *Custodi consapevoli della legalità per il patrimonio ambientale, sociale, culturale ed economico* (Vol. 1), Roma 2024.
Calcani, Di Lascio, Giorda, Maricchiolo, Nanni 2024
G. Calcani, F. Di Lascio, M.C. Giorda, F. Maricchiolo, S. Nanni (a cura di), *Custodi consapevoli della legalità per il patrimonio ambientale, sociale, culturale ed economico* (Vol. 2), Roma 2024.
Caravale, Toffoletti 2007
A. Caravale, I. Toffoletti, *Anfore antiche. Conoscerle e identificarle*, Milano 2007.
Chappell, Hufnagel 2014
D. Chappell, S. Hufnagel, *Contemporary Perspectives on the Detection, Investigation and Prosecution of Art Crime*, Farnham 2014.
Charney 2020
N. Charney, *L'Arte del Falso*, Milano 2020.
Craddock 2009
P.T. Craddock, *Scientific Investigation of Copies, Fakes and Forgeries*, Oxford 2009.
Cuomo Di Caprio 1993
N. Cuomo Di Caprio, *La galleria dei falsi, dal vasaio al marcato antiquario*, Roma 1993.
De Nonno 2020
M. De Nonno, *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*, atti del convegno interdisciplinare di studi (Roma, 25-27 ottobre 2018), Roma 2020.

Jones 1990
M. Jones, *Fake? The Art of Deception*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1990.
Moro, Zamparo 2019
P. Moro, L. Zamparo (a cura di), *Processo al falso*, Padova 2019.
Petriaggi, Davidde 2007
R. Petriaggi, B. Davidde, *Archeologia sott'acqua: teoria e pratica*, Pisa 2007.
Salvadori *et al.* 2022
M. Salvadori, E. Bernard L. Zamparo, M. Baggio (a cura di), *Beyond Forgery. Collecting, Authentication and Protection of Cultural Heritage*, Padova 2022.

Sitografia (ultimo accesso 28.11.2025)

<https://tpcweb.carabinieri.it/SitoPubblico/>.
<https://unesco.cultura.gov.it/pdf/Convenzionesullacircolazionedeibeni1970-ITA.pdf>.
<https://www.unidroit.org/wp-content/uploads/2021/06/1995_Convention_italian.pdf>.
<https://archaeologydataservice.ac.uk/archives/view/amphora_ahrb_2005/>.
<https://www.dino-lite.eu/it/dino-lite-basic>.
<https://www.journalchc.com/2025/01/28/implicazioni-economiche-e-culturali-del-traffico-illecito-di-beni-culturali-e-il-ruolo-dei-restauratori/>.
<https://www.treccani.it/enciclopedia/la-falsificazione-in-archeologia_(Il-Mondo-dell%27Archeologia)/>.

Enrico Benelli*

Falsi epigrafici etruschi: aspetti e problemi

La realizzazione di false iscrizioni etrusche è un fenomeno che risale alle stesse origini della cosiddetta "etruscheria", il recupero di un interesse per la civiltà degli Etruschi che prese avvio sul finire del XV secolo, che assunse a volte connotazioni quasi maniacali, e che fu spesso arricchito di venature campanilistiche, alla ricerca di un passato etrusco reale o immaginario che aveva lo scopo di nobilitare questa o quella città. Nella congerie di falsi del periodo, spesso di sconcertante ingenuità – anche perché la scrittura etrusca rimase sostanzialmente indecifrata fino alla pubblicazione, nel 1789, dell'epocale *Saggio di lingua etrusca e di altre antiche d'Italia* di Luigi Lanzi – spicca per complessità ed eco, diremmo oggi, mediatica, la vicenda dei fantomatici *scarith*, capsule di argilla contenenti testi latini e pseudo-etruschi su fogli di carta (!), che un giovane nobile volterrano, Curzio Inghirami, dichiarò di aver rinvenuto nel giardino della villa di famiglia a Scornello, presso Volterra, a partire dal novembre 1634. La natura apocrifa dei testi fu immediatamente evidente agli eruditi del tempo, a partire da Fabio Chigi (futuro papa Alessandro VII), che lasciò a muto commento delle fantasie di Inghirami un laconico elenco di (vere) iscrizioni etrusche, fornendoci così inconsapevolmente una preziosissima testimonianza della scoperta della tomba della famiglia Marcni Crapilu, la prima della quale si abbia notizia a Chiusi. La confutazione dell'autenticità degli *scarith* fu affidata alla salace penna del bibliotecario greco del Vaticano, Leone Allacci, e tutta la vicenda sfumò in un cortese e arguto dibattito letterario, una volta appurato che gli interessi dell'Inghirami erano in ugual misura ludici e campanilistici, e il giovane volterrano non aveva alcuna intenzione di resuscitare il pericoloso filo-etruschismo anticlassico (e, implicitamente, anticattolico) che aveva portato Guillaume Postel ai piedi del rogo nel 1555[1].

La vicenda degli *scarith* è emblematica delle cause soggiacenti alla produzione dei primi falsi epigrafici etruschi. Dietro la realizzazione di un'iscri-

* Dipartimento di Studi Umanistici, Università Roma Tre.

[1] La vicenda degli *scarith* di Scornello è efficacemente riassunta in Rowland 2004; per la connessione tra filo-etruschismo anticlassico, soprattutto antiromano, e forme anche estreme di cristianesimo riformato ancora nel XVII secolo cfr. anche Rowland 2018.

zione falsa, infatti, possono trovarsi diverse motivazioni, che, nello specifico delle iscrizioni etrusche, coincidono solo in parte con quelle già evidenziate nell'epigrafia del mondo classico, soprattutto alla luce del fatto che, a differenza delle lingue classiche, l'etrusco è rimasto a lungo lingua sconosciuta, e la stessa scrittura si comincia a comprendere, a tentoni, solo a partire dall'inizio del XVIII secolo, ed è definitivamente decifrata solo nel 1789[2]. La prima di queste motivazioni ad apparire in ordine di tempo, come si è già visto, è quella che potremmo definire "accademica/campanilistica", ossia la produzione di prove contraffatte per sostenere (o confutare) un'ipotesi storica. La seconda motivazione, che è quella che sta dietro la grande maggioranza delle false iscrizioni etrusche, è quella economica; un'iscrizione, infatti, può aggiungere pregio anche considerevole a un manufatto di tipo seriale, soprattutto quando oggetti di quel tipo siano presenti in grandi quantità sul mercato antiquario. Falsi di questo genere furono realizzati in gran numero in tutte quelle circostanze che videro una particolare intensità del commercio antiquario; esempi classici del fenomeno si trovano nel vivacissimo mercato di antichità etrusche attivo a Chiusi nei decenni finali del XIX secolo, oppure in quello, illegale ma ugualmente vivacissimo, alimentato dai massicci scavi clandestini in Etruria meridionale nel secondo dopoguerra. In entrambi i casi, le iscrizioni servivano a nobilitare materiali altrimenti fortemente deprezzati dalla quantità di oggetti posti in vendita, soprattutto urne cinerarie nel primo caso, vasellame ceramico (per lo più in bucchero) nel secondo. Una caratteristica ricorrente di questi fenomeni di falsificazione epigrafica è che le iscrizioni sono state realizzate praticamente sempre su oggetti autentici; la falsificazione anche del supporto è infinitamente più rara.

Se l'identificazione di falsi legati a queste due motivazioni può essere agevolata, oltre che dagli aspetti tecnici e intrinseci delle iscrizioni, anche dalle storie antiquarie dei pezzi e delle loro edizioni, molto più difficile è il riconoscimento di quelli derivanti da una terza motivazione, molto più evanescente in quanto prodotto di circostanze strettamente personali e irripetibili, cioè i falsi realizzati a scopo ludico, come scherzi indirizzati a qualcuno. Casi del genere, una volta perduta la conoscenza delle storie individuali delle persone coinvolte, restano sostanzialmente impossibili da identificare, a meno che non intervengano fattori tecnici intrinseci, perché

[2] Sui falsi nell'epigrafia classica è ineludibile il rimando a Di Stefano Manzella 1987, pp. 195-198; il tema è di tale rilevanza che ad esso è stato dedicato, tra i tanti interventi, un importante convegno (Calvelli 2019), seguito da un recente progetto PRIN, i cui risultati sono riassunti in Caldelli 2023.

è impossibile risalire a un movente razionalmente identificabile, come quello del lucro o della difesa delle proprie posizioni scientifiche (o della confutazione di quelle altrui).

Nella storia dei falsi epigrafici etruschi, la decifrazione della scrittura rappresenta, abbastanza ovviamente, uno spartiacque. Tutte le iscrizioni false realizzate prima della decifrazione sono infatti facilmente identificabili per la totale inverosimiglianza dei caratteri e degli stessi pseudo-testi. Un caso celebre, e allo stesso tempo emblematico, è il cosiddetto "Sasso scritto" del Poggio di Firenze, al quale è dedicato uno studio di Roger Lambrechts[3]. L'iscrizione costituisce la riproduzione del testo rupestre *CIE* 8 = *ET* Fs 8.4 che, in un momento ignoto, fu asportato dalla sua collocazione originaria, e spostato nelle collezioni medicee (oggi, al Museo Archeologico Nazionale di Firenze). A seguito della rimozione della parte di roccia recante l'iscrizione, qualcuno decise di riprodurla al di sopra del taglio moderno, restituendola in qualche modo alla sua collocazione originaria; l'autore della riproduzione, abbastanza evidentemente, non aveva a propria disposizione un disegno, ma solo una trascrizione in caratteri latini, che trasformò in caratteri "etruschi" utilizzando una tabella certamente pre-lanziana; anche se il testo è stato riprodotto con andamento sinistrorso, il *ductus* dei caratteri è destrorso.

Incongruenze così palesi rendono facilmente identificabili tutte le creazioni originali di testi pseudo-etruschi anteriori alla decifrazione di Lanzi[4]; molto più insidioso, invece, è il caso delle riproduzioni di testi autentici effettuate a partire da disegni, da calchi, o dallo stesso originale, soprattutto se l'originale è perduto e non se ne conserva memoria. Nessun elemento, né tecnico né antiquario, avrebbe potuto far sospettare che l'iscrizione *CIE* 473 = *ET* Co 4.11, su lamina di piombo, fosse un falso, anche perché la sua presenza a Cortona è massicciamente documentata da letteratura antiquaria risalente a ben prima di Lanzi, quando la creazione di un'iscrizione così verosimile sarebbe stata impossibile. Solo la comparsa sul mercato antiquario, nel 2007, di un'iscrizione assolutamente identica, ma su bronzo,

[3] Lambrechts 1963; v. anche Chellini 2023, pp. 241-242. Oggi il monumento è segnalato in molti itinerari di trekking reperibili in rete, spesso accompagnato da "interpretazioni" mirabolanti.

[4] Si veda anche, a titolo di esempio, l'iscrizione graffita su urna cineraria fittile chiusina *REE* 84,50 e, soprattutto, l'iscrizione della celebre "Venere Medici" (Bartoloni, Bocci Pacini 2003, pp. 462-465 e fig. 11). Sull'uso di vere e false antichità etrusche nella Firenze rinascimentale cfr. soprattutto Hillard 2016.

già conservata in una collezione privata americana e successivamente acquisita dal British Museum, ha permesso di capire che il documento conservato da secoli al Museo dell'Accademia di Cortona è una riproduzione, forse eseguita addirittura tramite calco dell'originale[5].

Con il passaggio al XIX secolo, la realizzazione dei falsi epigrafici etruschi cambia di qualità; il fatto che l'etrusco fosse ormai leggibile, tuttavia, sembra non aver avuto un impatto eccessivo sulla pretesa di verosimiglianza delle iscrizioni false nel loro complesso, poiché l'unica cura che appare applicata in modo sistematico è quella riservata alla forma delle lettere, laddove i testi sono ancora spesso linguisticamente improbabili, quando non siano copie conformi di iscrizioni autentiche. Il cambiamento principale rispetto ai secoli precedenti sta nel fatto che i falsari ottocenteschi hanno a disposizione i primi repertori epigrafici, ai quali attingono a piene mani, traendo ispirazione soprattutto dalle tavole grafiche: dalla seconda edizione del *Saggio* di Lanzi (1824), ai *Monumenti* di Giuseppe Micali (1844), al *CII* di Ariodante Fabretti (1867, e successivi supplementi). Il movente dei falsari è ora soprattutto di carattere economico, complice il mercato di antichità etrusche in corso di graduale sviluppo, soprattutto nella seconda metà del secolo; non è un caso che il centro principale di produzione di false iscrizioni sia Chiusi, dove il commercio di oggetti etruschi fiorisce in modo particolare, accompagnato anche da un'intensa attività di falsari e, soprattutto, di "restauratori" piuttosto disinibiti quando si trattava di integrare o combinare frammenti di oggetti autentici in modo creativo.

Gli oggetti iscritti dai falsari chiusini sono soprattutto i cinerari fittili (olle a campana e urne), produzioni seriali che evidentemente avevano altrimenti scarso valore sul mercato antiquario. Il primo aspetto che permette di distinguere le iscrizioni false è la tecnica; infatti, i cinerari fittili chiusini erano normalmente decorati con una tecnica che risale alla ceramica attica *white ground* e alla coroplastica, e che prevedeva la copertura del supporto, dopo la cottura, con uno strato di gesso umido sul quale si procedeva alla pittura ad affresco. Le iscrizioni venivano normalmente realizzate contestualmente alla decorazione, dipingendole al di sopra dello strato di gesso con la medesima tecnica ad affresco. L'uso di iscrizioni graffite su questo tipo di supporti è estremamente raro e tardivo, e si incontra soprattutto sulle urne dei tipi seriori sprovviste di decorazione dipinta.

I falsari, al contrario, ricorrevano normalmente al graffito; aspetti tecnici e formali permettono di identificare pressoché sempre i falsi con notevole

[5] Agostiniani, Massarelli 2009.

sicurezza, sia per il *ductus*, del tutto diverso rispetto a quello delle iscrizioni graffite autentiche e invece molto vicino a quelle dipinte, sia per il contenuto testuale, spesso linguisticamente inverosimile, oppure copiato da iscrizioni autentiche modificate in modo arbitrario, sia perché molto spesso la presenza dell'iscrizione graffita confligge con il fatto che sul cinerario sono conservati lembi dello strato di gesso, che indicano l'originaria presenza della pittura (e, in qualche caso, sono addirittura visibili tracce dell'originaria iscrizione dipinta). Un caso limite di questa pratica è rappresentato da un'urna fittile già Campana conservata presso il Museo del Louvre sulla quale il graffito va ad integrare – non sappiamo con che grado di arbitrarietà – una lacuna nel testo autentico, dipinto, causata dalla caduta dello strato di gesso[6].

L'attività dei falsari chiusini che redigevano iscrizioni graffite su supporti autentici sembra concentrata, negli ultimi decenni del XIX secolo, attorno a due figure principali: Giovanni Brogi e Pietro Giorgi Taccini. Al "falsario Brogi" sono imputabili molte iscrizioni già riconosciute come false da Danielsson al momento della redazione del primo volume del *CIE*; il nucleo principale di queste è giunto al Museo Archeologico di Chiusi per lascito ereditario dello stesso Brogi, anche se molte altre sono attualmente disperse in tutto il mondo[7]. I falsi della collezione Giorgi Taccini invece sono per la maggior parte assenti dai *corpora* epigrafici; le loro caratteristiche stanno cominciando a emergere solo di recente, grazie alla pubblicazione della collezione Banfi, che include un considerevole nucleo di materiali dell'estinta collezione Cambi, in gran parte di derivazione Giorgi[8].

Più rare, in questo contesto, sono le iscrizioni false realizzate a pittura, a volte intese forse a integrare lacune nei testi originari, o a restituire testi evanidi: è questo il caso, ad esempio, di *CIE* 1333, che non è un falso integrale, come supposto dal Danielsson, ma una ridipintura, probabilmente non del tutto fedele, dell'iscrizione originariamente presente sull'olla[9]. Questa stessa pratica della restituzione di un testo mal conservato tramite pittura è attestata addirittura su una tegola (*CIE* 742 = *ET* Cl 1.1406), fatto

[6] Briquel 2006.

[7] Per una prima ricognizione delle iscrizioni false (per lo più di derivazione Brogi) nel magazzino del Museo Archeologico di Chiusi: Benelli 2025, pp. 30-59 [L. van Hulle]. Da Brogi derivano anche i numerosi falsi confluiti nella collezione di Amilcare Ancona, e da lì al Museo Civico di Milano (cfr. ad esempio *REE* 81, 84 e 88).

[8] Bischeri 2025; sulla "seconda" collezione Giorgi, dove già Bartolomeo Nogara nel 1899 aveva rilevato la presenza di alcune iscrizioni false: Paolucci 2019, pp. 141-144.

[9] *REE* 81, 89.

abbastanza sorprendente se si pensa che le iscrizioni funerarie chiusine sulle tegole usate per chiudere i nicchiotti e, talora, le porte delle camere, sono pressoché sempre graffite; l'uso della pittura è poco documentato, forse anche per la perdita di eventuali testi dipinti a causa del lungo contatto delle superfici delle tegole con la terra di riempimento dei dromoi. Del tutto false sembrano invece due iscrizioni dipinte su urne fittili già della collezione Durand[10]; di queste *CIE* 2417 = *ET*, Cl 1.1924 sembra una copia mal riuscita di *CIE* 291 = *ET* AS 1.489[11], mentre *CIE* 3088 = *ET*, Cl 1.1568 è ispirata a un prototipo non chiaramente individuabile[12]. Dal punto di vista tecnico, le iscrizioni false dipinte sono ben riconoscibili per il fatto di essere in parte tracciate direttamente sulla terracotta, in parte sui lacerti superstiti dello strato di gesso; l'aspetto della vernice è completamente diverso rispetto ai colori usati per dipingere le iscrizioni autentiche con tecnica ad affresco sul gesso umido.

Naturalmente, nonostante il suo ruolo di indubbia preminenza, i falsi ottocenteschi non provengono solo da Chiusi; anche la Campania sembra particolarmente attiva in questo campo, con riproduzioni più o meno maldestre di iscrizioni autentiche, graffite su vasi di ceramica[13]. Altri graffiti su ceramica furono realizzati a partire dall'iscrizione rupestre di Corchiano *CIE* 8379 = *ET* Fa 5.1, nota in letteratura dalla metà del XIX secolo; al momento si conoscono due riproduzioni del testo, su un *kantharos* di bucchero (*CIE* 8380), apparso nel 1887, e su una coppa in ceramica depurata giunta al Museo Archeologico di Ascoli Piceno tramite una collezione privata formatasi a cavallo fra XIX e XX secolo[14]. Passando dai falsi ai "re-

[10] Il sospetto è avanzato già nel primo catalogo della collezione (De Witte 1836, p. 396, nn. 1825-1826).

[11] Questa iscrizione si trova su un'urna fittile conservata presso il British Museum (inv. D 788; <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1756-0101-1124>). Il tipo di supporto fa pensare a una provenienza chiusina, piuttosto che valdorciana, come ritenuto dagli autori del *CIE* e di *ET* sulla scorta del gentilizio.

[12] *REE* 83, 28.

[13] Su questi falsi campani si vedano, ad esempio, Briquel 2024, pp. 393-397, e Agostiniani 1980.

[14] *CIE* 8922 = *ET* Fa 2.32, inesplicabilmente ritenuta autentica dagli editori. La falsità è evidente se si tiene conto, tra le altre cose, del fatto che entrambe le iscrizioni riproducono perfettamente il *ductus* del prototipo rupestre, che vede una strana convivenza fra caratteri tipici del IV secolo a.C. e <θ> puntato. Tale attardamento anomalo del <θ> puntato è noto soprattutto nelle iscrizioni dell'agro falisco destinate a lettura pubblica (come, appunto, *CIE* 8379), probabilmente perché, in un periodo in cui si usavano contempora-

stauri" invasivi, del tipo già visto nell'ampio repertorio chiusino, un caso di ridipintura, forse nel tentativo di riprodurre in modo più o meno fedele un'iscrizione evanida, si trova su una pisside ceretana in impasto white-on-red del Museo del Louvre[15]. Gli esempi citati sono solo alcuni in un *corpus* decisamente più ampio, e tuttora poco studiato nei suoi aspetti generali; tutte queste serie di falsi ottocenteschi e primo-novecenteschi[16], tra i quali si possono annoverare anche numerosi esemplari di specchi[17], sono sempre orientate all'incremento del valore dell'oggetto, per lo più autentico ma di tipo seriale[18]: la motivazione soggiacente è quindi sostanzialmente economica. C'è però almeno un caso documentato nel quale la realizzazione di falsi epigrafici etruschi ha risposto a logiche più di carattere ideologico e campanilistico che non economico, ed è quello di due iscrizioni delle quali si era dichiarato un rinvenimento in territorio nizzardo, non a caso nel pieno del dibattito sull'italianità della regione[19].

Nel XX secolo, e soprattutto nel periodo postbellico, continua un'opera di falsificazione dei testi epigrafici etruschi prevalentemente collegata al mercato antiquario; l'elemento propulsore, in questo periodo, è soprattutto l'ampia opera di ricettazione dei prodotti dei massicci scavi clandestini che hanno devastato le città etrusche, soprattutto dell'alto Lazio, fra gli anni '50 e '70. Le mutate condizioni del mercato si riflettono nel fatto che, a differenza del XIX secolo, quando le iscrizioni etrusche false apparivano so-

neamente la lingua e la scrittura etrusca e quella falisca, si voleva evitare una confusione con la <o> (assente in etrusco, ma presente in falisco).

[15] Briquel 2016, pp. 331-336, con bibliografia precedente.

[16] In questo gruppo va certamente annoverato anche il calice bolognese edito da Sassatelli 2016, nonostante le prime notizie risalgano solo al 1924; l'aspetto dell'iscrizione, che è un maldestro centone di testi copiati dai repertori, ha tutte le caratteristiche delle falsificazioni del periodo.

[17] Manca uno studio complessivo sulle iscrizioni false su specchi etruschi, che si accompagnano di solito anche alla falsificazione delle scene figurate; per qualche esempio si vedano *REE* 71,90, *REE* 82,67, e Briquel *et al.* 2022.

[18] Iscrizioni false ottocentesche su oggetti completamente falsi sono relativamente rare; fra queste si possono segnalare un pezzo celebre quale il "sarcofago Pennelli" del British Museum (Agostiniani 2010, pp. 61-64), dove sono copiati spezzoni di iscrizioni note dalle sillogi allora disponibili, e una maldestra imitazione di fibula d'oro (*REE* 82,68), con testo a granulazione copiato da *Über die Sprache der Etrusker* di Wilhelm Paul Corssen (1874-1875), ri-etruschizzando in modo bislacco la traslitterazione latina.

[19] van Heems 2007.

prattutto su manufatti di origine etrusco-settentrionale, nella seconda metà del XX queste compaiono quasi esclusivamente su oggetti etrusco-meridionali, per lo più vasellame ceramico. I falsari di questo periodo appaiono decisamente meno ingenui rispetto ai loro predecessori; il procedimento preferito è la copiatura di testi autentici, con piccole variazioni, rese plausibili dalla diffusione della prima manualistica moderna sulla lingua etrusca. A questo si aggiunge anche una maggiore attenzione all'aspetto tecnico, che porta a privilegiare vasi di ceramica morbida e a rapida ossidazione, quali, soprattutto, il bucchero e alcuni tipi di depurate[20], che avevano altrimenti scarso valore sul mercato antiquario a causa degli enormi volumi immessi dagli scavatori clandestini. Su questi supporti è a tutt'oggi impossibile identificare iscrizioni false attraverso un'analisi materiale, poiché bastano pochi mesi per conferire al graffito moderno le medesime caratteristiche di quello antico. Per questo motivo, è solo la sensibilità dell'epigrafista, combinata – quando possibile – a fattori di storia antiquaria, che permette di riconoscere la falsificazione; inevitabilmente, non poche iscrizioni sono destinate a rimanere di inquadramento dubbio.

Un esempio del primo caso è una serie di *kantharoi* di bucchero comparsi sul mercato antiquario statunitense quasi contemporaneamente; per uno di questi, conservato al Metropolitan Museum, è ormai unanimemente acclarata la falsità sia della decorazione graffita che dell'iscrizione, che contiene elementi linguistici ed epigrafici che potevano apparire perfettamente plausibili negli anni '60 del XX secolo, ma non alle cognizioni attuali[21]. Un secondo *kantharos*, dalla storia antiquaria pressoché parallela, è ora apparso a seguito della restituzione all'Italia di materiali di provenienza illegale già conservati negli Stati Uniti; anche in questo caso la falsificazione riguarda sia la decorazione graffita che l'iscrizione, che riproduce pedissequamente un testo cerite[22]. Tutto questo fa nascere un dubbio che anche l'iscrizione su un terzo *kantharos* di bucchero (*CIE* 6713 = *ET* Ve 3.47), che condivide con i precedenti la storia antiquaria, ma è privo di decorazione graffita, possa essere un falso, anche per contiguità nel formulario impiegato, plausibile per la linguistica etrusca del tempo, ma molto meno per quella attuale; purtroppo il pezzo è irreperibile, ed è impossibile eseguire una verifica.

Come esempio delle situazioni attualmente insolubili può essere citato

[20] Molto raro appare anche in questo periodo il ricorso a supporti completamente falsi (come, ad esempio, *REE* 74,164); le iscrizioni false sono di solito realizzate su vasi autentici.

[21] *ET* Cr 3.15; De Puma 2013, pp. 298-299, n. 8.10.

[22] Maras, Turchetti 2025; il testo usato come modello è *ET* Cr 3.13.

il caso delle quattro (o forse cinque) iscrizioni su vasi di bucchero che ricordano il dono dell'oggetto da parte di uno Spurie Teiθurna (*ET* Cr 3.4-3.8). Il testo non è banale e, come è stato giustamente notato[23], è molto improbabile che un falsario abbia potuto concepirlo da zero; resta però il dubbio se le iscrizioni siano tutte autentiche, oppure se quella autentica sia una sola, e un falsario abbia poi eseguito delle copie identiche, anche in vista della distribuzione dei vasi sul mercato antiquario.

Un'ultima parola va riservata alla categoria di gran lunga più sfuggente di falsificazioni, quelle realizzate a scopo ludico. Come si è già accennato, l'identificazione di questi falsi è infinitamente più difficile, a meno che non vi siano degli aspetti tecnici o contenutistici evidenti; così, è stato necessario l'intervento di uno specialista del calibro del compianto Luciano Agostiniani per smascherare lo scherzo eseguito ai danni degli archeologi che scavavano in Piazza della Signoria a Firenze[24]. Molto meno immediata è stata l'identificazione di due iscrizioni realizzate su pareti di tufo quasi certamente dalla medesima persona, anche perché le iscrizioni rupestri false sono probabilmente fra le più difficili da riconoscere, soprattutto quando vengano scolpite su una roccia di facile lavorazione come il tufo; una di queste iscrizioni, nel frattempo, era purtroppo entrata nella letteratura scientifica[25]. A complicare il riconoscimento sta anche il fatto che l'epigrafia etrusca rupestre è spesso irregolare; i testi possono assumere forme talmente imprevedibili che le stranezze, pur indubbiamente presenti in queste due iscrizioni, non erano comunque sufficienti a provare oltre ogni dubbio la loro falsità. La chiave per la soluzione del problema stava, in questo caso, in una traccia volutamente lasciata dall'autore: in entrambi i casi le superfici iscritte erano il risultato di tagli del banco roccioso realizzati in epoca moderna, e pertanto le iscrizioni non potevano essere antiche.

[23] *REE* 42, p. 334.

[24] Agostiniani 2010, pp. 54-56.

[25] *REE* 75, 70; cfr. Benelli 2024, p. 35.

Bibliografia

Agostiniani 1980
L. Agostiniani, *Falsi epigrafici ottocenteschi. L'iscrizione* TLE *3*, in *φιλίας χάριν. Miscellanea di studi classici in onore di Eugenio Manni*, 1, Roma 1980, pp. 35-51.
Agostiniani 2010
L. Agostiniani, *Falsi epigrafici etruschi e italici*, in *Prima e dopo le Tavole Eugubine. Falsi e copie fra tradizione antiquaria e rivisitazioni dell'antico*, a cura di P. Castelli, S. Geruzzi, Pisa-Roma 2010, pp. 49-76.
Agostiniani, Massarelli 2009
L. Agostiniani, R. Massarelli, *Non una ma due. Sulla lamina con* culśanś *al Museo dell'Accademia Etrusca e della Città di Cortona*, «Studi Etruschi», 75, 2009, pp. 107-121.
Bartoloni, Bocci Pacini 2003
G. Bartoloni, P. Bocci Pacini, *The Importance of Etruscan Antiquity in the Tuscan Renaissance*, in *The Rediscovery of Antiquity: The Role of the Artist*, a cura di J. Fejfer, T. Fische-Hansen, A. Rathje, Copenhagen 2003, pp. 449-479.
Benelli 2024
E. Benelli, *L'epigrafia delle vie cave. L'Etruria meridionale costiera*, in *Le vie cave in Etruria meridionale*. Atti del Convegno, Castel Sant'Elia – Corchiano, 7-8 ottobre 2022, a cura di F. Ceci, E. Foddai, S. Francocci, S. Steingräber, Montalto di Castro 2024, pp. 35-37.
Benelli 2025
E. Benelli (a cura di), *Epigrafia etrusca chiusina: nuove acquisizioni,* «The Journal of Etruscology and Italic Antiquities», 1, 2025, pp. 11-64.
Bischeri 2025
M. Bischeri, *La collezione Banfi presso il castello di Poggio alle Mura a Montalcino (SI) – 1*, Roma-Bristol 2025.
Briquel 2006
D. Briquel, *Une vraie-fausse inscription du fonds Campana du Louvre*, in *Aeimnestos. Miscellanea di studi per Mauro Cristofani*, a cura di B. Adembri, Firenze 2006, pp. 695-697.
Briquel 2016
D. Briquel, *Catalogue des inscriptions étrusques et italiques du Musée du Louvre*, Paris 2016.
Briquel 2024
D. Briquel, *Catalogue des inscriptions étrusques de la Bibliothèque nationale de France,* Paris 2024.

Briquel *et al.* 2022
D. Briquel, J.-C. Muller, C. Mejía Quijano, *A series of forged Etruscan mirrors: on a request Olof August Danielsson did not send to Ferdinand de Saussure*, «Revue Archéologique», 73, 2022, pp. 79-112.
Caldelli 2023
M.L. Caldelli (a cura di), *Falsi e falsari nell'epoca di internet. False testimonianze. Copie, contraffazioni, manipolazioni e abusi del documento epigrafico antico*. Atti del Convegno, Roma 22-23 aprile 2022, Roma-Bristol 2023.
Calvelli 2019
L. Calvelli (a cura di), *La falsificazione epigrafica. Questioni di metodo e casi di studio*. Atti del Convegno, Venezia 10-11 ottobre 2018, Venezia 2019.
Chellini 2023
R. Chellini, *Note topografiche sui tular fiesolani e sulla Strada Maremmana di Fonte Santa*, «Rivista di Topografia Antica», 33, 2023, pp. 237-286.
De Puma 2013
R.D. De Puma, *Etruscan art in the Metropolitan Museum of Art*, New York 2013.
De Witte 1836
J. De Witte, *Description des antiquités et objets d'art qui composent le cabinet de feu M. le chevalier E. Durand*, Paris 1836.
Di Stefano Manzella 1987
I. Di Stefano Manzella, *Mestiere di epigrafista. Guida alla schedatura del materiale epigrafico lapideo*, Roma 1987.
Hillard 2016
C.S. Hillard, *Mythic Origins, Mythic Archaeology: Etruscan Antiquities in Sixteenth-Century Narratives of the Foundation of Florence*, «Renaissance Quarterly», 69, 2016, pp. 489-528.
Lambrechts 1963
R. Lambrechts, *Un faux étrusque sur le «Poggio di Firenze»*, «Latomus», 22, 1963, pp. 3-13.
Maras, Turchetti 2025
D.F. Maras, M.A. Turchetti, *Kantharos in bucchero*, in *Museo dell'Arte Salvata. Nuovi recuperi*, Catalogo della Mostra, Roma 2025-2026, a cura di S. Colantonio, M.A. Turchetti, Cinisello Balsamo, Roma 2025, pp. 94-95.
Paolucci 2019
G. Paolucci, *La collezione Taccini Giorgi tra formazione e dispersione*, in *Città della Pieve e il territorio in età etrusca*, s.l. 2019, pp. 137-165.
Rowland 2004
I.D. Rowland, *The Scarith of Scornello. A Tale of Renaissance Forgery*, Chicago 2004.

Rowland 2018
I.D. Rowland, *A Tuscan Forger, Cotton Mather and the Salem Witch Trials, 1693*, in *An Etruscan Affair: The Impact of Early Etruscan Discoveries on European Culture*, a cura di J. Swaddling, London 2018, pp. 123-133.
Sassatelli 2016
G. Sassatelli, *Iscrizione etrusca falsa su un bucchero del Museo Civico Archeologico di Bologna*, in *I mille volti del passato. Scritti in onore di Francesca Ghedini*, a cura di J. Bonetto, M.S. Busana, A.R. Ghiotto, M. Salvadori, P. Zanovello, Roma 2016, pp. 749-762.
van Heems 2007
G. van Heems, *Due iscrizioni false nel museo di Cimiez (Nizza)*, «Studi Etruschi», 73, 2007, pp. 259-263.

Repertori epigrafici

CIE = *Corpus Inscriptionum Etruscarum*
ET = G. Meiser (a cura di), *Etruskische Texte. Editio minor*, Hamburg 2014.
REE = *Rivista di Epigrafia Etrusca*, «Studi Etruschi».

Valentina Belfiore*

Falsi epigrafici 'italici': il caso delle stele di Novilara

Rispetto al panorama etrusco, anche l'ambiente epigrafico italico ha conosciuto una certa produzione di falsi accanto a copie di studio e a vere e proprie riproduzioni[1]. Malgrado la quantità di esempi disponibili, tuttavia, il dibattito più acceso in questo ambito si è concentrato intorno ad un documento epigrafico, l'iscrizione sulla fibula prenestina, in anni recenti definitivamente dimostrato come autentico[2].

Il periodo fra l'Otto e il Novecento rappresenta in qualche modo il momento di maggior proliferazione di falsi epigrafici in relazione a personalità controverse, come quella di Helbig, al centro dell'attenzione per la fama ambigua dovuta al commercio di antichità e alla connivenza con certi ambienti[3]. Uno degli aspetti principali della produzione di falsi è la stretta connessione con gli interessi del proprio tempo, che finiscono dunque per alimentare anche uno specifico mercato[4]. In tal senso il periodo in questione coincide con la fase di maggior interesse intorno alla sistematizzazione delle conoscenze epigrafiche, che dopo una lunga elaborazione delle conoscenze, già evidenziata nelle pagine che precedono, culmina con la

* Funzionario Archeologo del Polo Museale dell'Abruzzo, Ministero della Cultura.

[1] All'argomento è stata dedicata anche parte di una mostra, cfr. Agostiniani *et al.* 2012, pp. 102 ss.; v. anche Castelli, Geruzzi 2010. Fra i documenti di dubbio riconoscimento sono le copie lignee delle tavole iguvine, che riproducono tutti e sette i testi noti su sei tavole di dimensioni diverse rispetto agli originali. Le copie, in proprietà privata, sono difficili da datare e probabilmente non sono nate con l'intento di ingannare, ciò che è alla base del riconoscimento del falso, ma neanche come copia di studio, cfr. Marchese in Agostiniani *et al.* 2012, pp. 102-103 n. 93.

[2] La complessa vicenda è ripercorsa nelle pagine di Franchi de Bellis (2007; 2011) e Poccetti (2011-14) a partire dalla tardiva attribuzione della fibula alla tomba Bernardini, dichiarata solo nel 1887 da Helbig (1887), alle considerazioni di ordine epigrafico (uso del digrafo <vh> e dell'interpunzione sillabica con tre punti) e linguistico (impiego del perfetto a raddoppiamento), fino al coinvolgimento di indagini specialistiche più sofisticate.

[3] Cfr. ad esempio quanto riportato da Iasiello 2011.

[4] Vlad Borrelli 1971, p. 95 ss.; Szilágyi 1982-84, pp. 57-58.

pubblicazione di *corpora* come il *CIL* a partire dal 1863, a cura di Theodor Mommsen, e il *CIE* a partire dal 1893 a cura di Carl Pauli.

Il progredire delle conoscenze nel settore dell'epigrafia, che rendono più difficile smascherarne i falsi, si accompagna ad una maggior consapevolezza e abilità tecnica nella riproduzione dei supporti, che a fine Ottocento sono tuttavia rappresentati soprattutto da ceramiche[5], mentre non appare altrettanto avanzata l'imitazione di oggetti e supporti in pietra. Tyskiewicz osservava che al suo tempo i falsari di oggetti in marmo o in vetro erano ancora poco abili: quelli che riproducevano marmi antichi non erano in grado di replicarne le venature, effetti che invece riuscirà ad ottenere con mirabile tecnica Alceo Dossena nei primi del Novecento[6]. I segni di alterazione o deterioramento della pietra ottenuti con le patine artificiali dovute alla commistione di elementi chimici, sebbene già impiegate nel XIX sec. in ambito architettonico, sembrano padroneggiati solo nel XX sec., come dimostra indirettamente l'aneddoto raccontato sul metodo che Pico Cellini aveva impiegato nel 1945 per smascherare un falso esposto a Palazzo Venezia[7].

I concetti di falso, riproduzione o copia di studio sono già stati opportunamente inquadrati in alcuni lavori fondamentali di L. Vlad Borrelli: «Per falsificazione si intende la produzione per scopi fraudolenti di manufatti che imitano o si ispirano ad uno o più modelli autentici. La differenza fra i falsi e le copie o le imitazioni risiede solo nel giudizio di falso, cioè nel riconoscimento dell'intenzione dolosa che ha presieduto all'esecuzione dell'oggetto»[8]. Un altro aspetto fondamentale della ricerca in tal senso è quello della dimensione temporale in cui il falso si inserisce, poiché «...all'esecuzione di un falso presiede una duplice suggestione, quella del tempo del falso e quella del tempo al quale il falso pretende di appartenere»[9].

In caso di incertezze su un documento epigrafico, compreso il suo supporto, occorrerà dunque valutare:

– il tipo di monumento e la sua cronologia, tanto per l'aspetto materiale (ceramica, metallo, pietra), quanto per la presenza di decorazione (se figurata, attraverso l'identificazione dei soggetti; se iscritta, mediante lo studio delle iscrizioni);

[5] Cfr. Tyskiewicz 1897; Agostiniani 1980, p. 45.

[6] Tyskiewicz 1897, p. 309. Su Dossena cfr. Cellini 1992; Horak 2016.

[7] Belfiore 2021, pp. 237 con altra bibliografia; su Cellini cfr. <https://www.ilgiornaledellarte.com/Articolo/Fake-buster>, (consultato il 28.12.2025); Vites 2023, p. 16.

[8] Vlad Borrelli 2002.

[9] Vlad Borrelli 1971.

– i singoli aspetti che caratterizzano il documento e la loro coerenza con l'epoca a cui il monumento è attribuito;
– la coerenza di aspetti materiali, tecnici, figurati, etc. con epoche diverse da quelle a cui il monumento è attribuito.

Con riferimento ai falsi su pietra, si evidenzieranno di seguito alcuni esempi tratti dal più esteso studio sulle stele di Novilara[10]. Queste si compongono di un ristretto numero di monumenti epigrafici (5) e un ancor più ristretto numero di stele figurate (4), la cui cronologia è stata complessivamente assegnata fra il VII e il V sec. a.C. La questione dell'autenticità, sollevata da Trombetti nel 1928 in occasione del Primo Congresso Internazionale Etrusco[11], ha soprattutto interessato la stele con iscrizione lunga e ha visto propendere gli studiosi generalmente per il suo riconoscimento come autentica.

I documenti iscritti attribuiti al centro di Novilara, con provenienze incerte salvo uno e restituiti da varie località delle Marche settentrionali (si vedano la stele dalla necropoli Servici, la stele di Fano, la stele di San Nicola in Valmanente o Novilara acquisita dal Museo di Ancona, e in ultimo la stele di Rimini, per certi versi riconducibile a questo gruppo), hanno inoltre fornito le basi per la definizione di un ulteriore gruppo linguistico, che dalla localizzazione delle provenienze nel nord della regione è stato definito "nord piceno", in contrapposizione con la definizione di "sud piceno" adottata per le testimonianze inizialmente restituite dalle Marche meridionali[12]. In anni recenti, l'aspetto dell'autenticità è stato reimpostato da L. Agostiniani su basi liguistiche ed epigrafiche, concludendo per la falsità di almeno quattro dei cinque testi epigrafici del ristretto gruppo di testimonanze assegnate al centro novilarese[13].

[10] Belfiore 2021.

[11] Trombetti 1928, pp. 192-197; Trombetti 1929, pp. 225-226.

[12] Cfr. Belfiore 2021, p. 36 ss., nn. 5-9; pp. 73-75 sulle attribuzioni linguistiche. In generale, la suddivisione fra un gruppo settentrionale e un gruppo meridionale si deve all'opera di Pisani (1953, p. 217) che partendo dal concetto di 'Northern East Italic' di Whatmough, contrappose le iscrizioni di Novilara, di Pesaro e di Fano dal nord, rispetto alle altre iscrizioni dal Piceno meridionale ('Southern East Italic' anche in Whatmough). A conclusione dell'opera, la tavola contenente la "Carta linguistica dell'Italia antica", riporta per la prima volta questa contrapposizione.

[13] Agostiniani 1999.

Dal punto di vista iconografico, le maggiori anomalie sono state riscontrate sulle due stele del museo Pigorini. Sul retro della stele c.d. di Fano sono ad esempio presenti figure di armati con scudi ornati da motivi a stella, privi di confronti con i *realia* o con figurazioni di età arcaica. Questi motivi al contrario appaiono molto vicini alle decorazioni riscontrate sui dischi bronzei generalmente ritenuti delle protezioni dell'armatura maschile e rinvenuti in gran copia nel centro Italia[14]. Solo a partire dal 1990 alcuni tipi specifici di dischi, deposti a coppie di diverso diametro, sono stati rinvenuti all'interno di tombe femminili in località Cretaro ad Avezzano, fra cui i dischi con motivo centrale a stella, da allora ascritti all'ornamento femminile[15].

Sul retro della stele con iscrizione lunga sono state riscontrate varie incongruenze, fra cui il posizionamento delle figure di tre quarti, che corrisponde ad una conquista spaziale posteriore al V sec. a.C. La divisione dello spazio posteriore in due registri, inoltre, è ottenuta mediante una scena che, oltre al motivo dei caduti in battaglia, mostra due sagome oblunghe, variamente descritte, ma senza alcun termine di confronto esaustivo. Questi due elementi trovano una corrispondenza quasi esatta con un dettaglio di un bassorilievo da Nimrud, del periodo di Tiglatpileser III (745-727 a.C.), già circolante su riproduzioni a stampa della metà dell'Ottocento[16], in cui è riprodotta una scena di navigazione e i due animali sono rappresentati come serpenti acquatici insieme a pesci e tartarughe.

Un altro aspetto dirimente nel caso di opere sospette è rappresentato dallo stato di conservazione della pietra in rapporto alle tecniche di lavorazione utilizzate che, come già ricordato, nel caso di (presunti) falsi ottocenteschi o del primo Novecento, appaiono facilmente apprezzabili. Già Lattes notava l'ottimo stato di conservazione della stele con lunga iscrizione, nonostante l'arenaria tenda a deteriorarsi facilmente[17]. A ben vedere, i pochi segni di deterioramento della stele in questione sono rappresentati da lacune artificialmente causate da strumenti come scalpelli, gradine a due punte o ancora strumenti con punta a stella, questi ultimi impiegati solo a

[14] Cfr. Tomedi 2000.

[15] Belfiore 2019; Belfiore 2021, p. 63 ss.

[16] Layard 1849, p. 282, poco dopo tradotto anche in tedesco (*Niniveh un seine Überreste*, Leipzig 1850), dove la stessa immagine corrisponde alla fig. 69.

[17] Lattes 1893, p. 776, nota 1.

partire dall'Ottocento[18]. Altre stele frammentarie, come la stele di Fano o quella di Ancona, mostrano in aggiunta che i solchi lasciati dallo scalpello per ottenere figure e segni di scrittura, quando il caso, si sovrappongono alla linea di frattura anziché essere interrotti da questa[19]. Ciò dimostra che in tali casi decorazione figurata e testi sono stati realizzati su una lastra di pietra già fratturata o danneggiata.

Dal punto di vista epigrafico, non poche perplessità sono derivate dal sistema alfabetico impiegato, nel quale è stata rilevata la compresenza di segni impiegati nell'osco e nel messapico (<R>), nelle lingue sabelliche (<b>, <d>, <ú>, ma non <í> e in alcuni testi <ú> in luogo di <u>), nel sudpiceno (<o>, ma a Novilara reso con un cerchiello anziché con un punto), nel greco e in alcuni alfabeti dell'Italia settentrionale (ancora <o> con forma a cerchiello), oltre che nell'etrusco (due sibilanti, rese come *san* <M> e come *san* modificato con un tratto più corto), sortendo l'effetto di una grafia dall'aspetto etruscoide, con elementi evidentemenete in contrasto con l'etrusco[20]. Si è già rilevato come i testi delle stele novilaresi, al di là di una apparente coerenza morfologica e lessicale (cfr. ad es. *lútúiś, arnúiś*, *krúštenag, baleśtenag*, *rotneš, vulteš*; *rotnem rotneš rotem; aiten, paten, iśairon, iśperion, tetšút, etšút; śoteri śoter śotriś*), risultino ad ogni modo impossibili da collegare a lingue note, così da aver reso preferibile assegnarli ad un ulteriore gruppo linguistico.

La mescolanza di un lessico grecizzante con una morfologia e una grafia a metà fra l'etrusco, le lingue italiche e il greco avrebbe potuto trovare una parziale giustificazione nella diffusione che fra Otto e Novecento ebbe la teoria della presenza 'illirica' nell'Italia antica, senza che si avessero conoscenze linguistiche precise dell'illirico (o del messapico)[21].

Dal punto di vista epigrafico, l'evidenza del falso è stata raggiunta partendo dalla particolare forma del *san* modificato o asimmetrico e dal suo impiego come sibilante piuttosto che come *my*, come il segno appare invece altrimenti documentato in testi di età orientalizzante e arcaica[22]. La particolare forma di questo *san* si è dimostrata come il frutto del fraintendimento di un ben noto documento etrusco, il c.d. vaso Galassi di Cerveteri.

[18] Belfiore 2021, pp. 209-214.

[19] Belfiore 2021, pp. 214-222.

[20] Cfr. queste e altre considerazioni in Belfiore 2021, pp. 80-87.

[21] Belfiore 2021, pp. 94-97.

[22] Belfiore 2021, pp. 102-108.

Il vaso in bucchero, scoperto nel 1836, recava infatti alla base un alfabeto, già ritenuto da Mommsen e da altri studiosi come greco piuttosto che etrusco[23]. Mentre Lepsius, che ne diede la prima lettura, individuava fra *py* e *rho* un segno a tre tratti che interpretava come analogo del *koppa* semitico[24], fu Mommsen nel 1950 a sostenere per questo segno il valore di sibilante[25]. Tuttavia, la forma a quattro tratti documentata nelle stele di Novilara per la sibilante appare solamente nella lettura resa da Corssen per autopsia dello stesso bucchero Galassi, che l'autore pubblicò nel 1874, nel primo volume di *Sprache der Etruscker*[26]. La lettura di questa sorta di *san* asimmetrico dipendeva da una linea di frattura nel vaso che venne evidenziata solo da Neppi Modona nel 1926, dimostrando che il segno altro non era che un *san* a tutti gli effetti[27]. La cronologia della creazione del primo falso novilarese può essere quindi definita entro un range cronologico che va dal 1874 al 1892, anno in cui cominciò ad essere presentata e discussa la scoperta.

I caratteri anomali condivisi – sia pure con delle differenze – fra tutte le iscrizioni "nord-picene", hanno determinato un serio pregiudizio anche sull'unica iscrizione proveniente dallo scavo della necropoli Servici, che ad un approfondimento storico-antiquario, ancora inedito, risultava emergere dagli strati superficiali dello scavo[28]. Con la falsità anche dell'ultimo documento epigrafico scompare dunque definitivamente anche la nozione linguistica di "nord-piceno".

Infine, la ricerca antiquaria, che da sempre rappresenta una risorsa importante per uno studio di questo tipo, ha dimostrato il coinvolgimento di uno specifico individuo nelle acquisizioni delle stele per i musei dell'epoca, che risulta fra le conoscenze dell'ancora pur sempre leggendaria figura di Wolfgang Helbig[29].

[23] Belfiore 2021, pp. 89-90.

[24] Lepsius 1836.

[25] Mommsen 1850, p. 9.

[26] Corssen 1874-75, vol. 1, tav. I, n. 3.

[27] Neppi Modona 1926.

[28] Baldelli, in Belfiore 2021, p. 229.

[29] *Ibid.*

Bibliografia

Agostiniani 1980
L. Agostiniani, *Falsi epigrafici ottocenteschi. L'iscrizione* TLE *3*, in *φιλίας χάριν. Miscellanea di studi classici in onore di Eugenio Manni*, 1, Roma 1980, pp. 35-51.
Agostiniani 1999
L. Agostiniani, *Le iscrizioni di Novilara*, in *Piceni. Popolo d'Europa*, catalogo della mostra (Ascoli Piceno - Teramo - Chieti - Roma 2000), Roma 1999, pp. 139-142.
Agostiniani *et al.* 2012
L. Agostiniani, A. Calderini, R. Massarelli (a cura di), Screhto est. *Lingua e scrittura degli antichi umbri*, catalogo della mostra (Perugia-Gubbio 2011-12), Perugia 2012.
Atti Firenze-Bologna 1929
Atti del primo Congresso Internazionale Etrusco (Firenze-Bologna 1928), Firenze 1929.
Belfiore 2019
V. Belfiore, *Eine Novilara Stele und die Bronzescheiben mit geometrischer Verzierung im 19. Jahrhundert*, in *UPIKU: TAUKE. Festschrift für Gerhard Tomedi zum 65. Geburtstag* (Universitätsforschungen zur Prähistorischen Archäologie, 339), a cura di S. Hye, U. Töchterle, Bonn 2019, pp. 81-86.
Belfiore 2021
V. Belfiore, *Novilara stelae. A stylistic, epigraphical, and technological study in a middle Adriatic epigraphical and sculptural context*, Bonn 2021.
Castelli, Geruzzi 2010
P. Castelli, S. Geruzzi (a cura di), *Prima e dopo le tavole eugubine. Falsi e copie fra tradizione antiquaria e rivisitazioni dell'antico*, (Acc. sperelliana di Gubbio. Biblioteca), Pisa-Roma 2010.
Cellini 1992
G. Cellini 1992, *Dossena, Alceo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (http://www.treccani.it/enciclopedia/alceo-dossena_(Dizionario-Biografico), ultimo accesso 27.12.2025).
Corssen 1874-75
W.P. Corssen, *Über die Sprache der Etrusker*, 2 voll., Leipzig 1874-1875.
Franchi de Bellis 2007
A. Franchi de Bellis, *La fibula di Numasio e la coppa dei Veturii*, in «Quaderni dell'Istituto di Linguistica dell'Università di Urbino» 12, 2007, pp. 65-142.

Franchi de Bellis 2011
A. Franchi de Bellis, *La fibula prenestina. Margherita Guarducci e Wolfgang Helbig, presunto falsario*, in *Wolfgang Helbig e la scienza dell'antichita del suo tempo*, Atti del convegno internazionale, Roma 2.2.2009 (*Acta Instituti Romani Finlandiae* 37), a cura di S. Örmä e K. Sandberg, Roma 2011, pp. 181-215.
Helbig 1887
W. Helbig, *Sopra una fibula d'oro trovata presso Palestrina*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung» 2, 1887, pp. 36-39.
Horak 2016
M. Horak M. 2016, *Alceo Dossena. Fra mito e realtà: vita e opere di un genio*, Piacenza 2016.
Iasiello 2011
I. Iasiello, *Il giovane Helbig nel contesto del mercato: il commercio delle antichita tra Campania e Roma*, in *Wolfgang Helbig e la scienza dell'antichità del suo tempo*, Atti del convegno internazionale, Roma 02.02.2009, a cura di S. Ormä, K. Sandberg, Roma 2011, pp. 23-50.
Lattes 1893
E. Lattes, *Di due nuove iscrizioni preromane trovate presso Pesaro in relazione cogli ultimi studi intorno alla questione tirreno-pelasgica*, in «Rendiconti dell'Accademia nazionale dei Lincei, Classe di scienze morali, storiche e filologiche» 2, 1893, 775-803; 855-889; 1017-1052.
Layard 1849
A.H. Layard 1849, *Niniveh and its remains. A narrative on an expedition to Assyria during the years 1845, 1846 & 1847*, London 1849.
Lepsius 1836
C.R. Lepsius, *Sur un vase de fabrication etrusque avec deux alphabets grecs et sur une inscription de la ville pelasgique d'Agylla*, in «Annali dell'Instituto di corrispondenza archeologica» VIII, pp. 186-203.
Mommsen 1850
Th. Mommsen, *Die unteritalischen Dialekte*, Leipzig 1850.
Neppi Modona 1926
A. Neppi Modona, *Il nuovo monumento epigrafico protoetrusco del Museo Metropolitano di New York e la questione della provenienza dell'alfabeto in Etruria*, in «Rendiconti dell'Accademia nazionale dei Lincei, Classe di scienze morali, storiche e filologiche» 2, 1926, pp. 492-520.
Pisani 1953
V. Pisani, *Le lingue dell'Italia antica oltre il latino*, Torino 1953.

Poccetti 2011-14
P. Poccetti, *Il 'teorema' della falsificazione della Fibula: la fine di un romanzo 'fin de siecle'*, in *Wolfgang Helbig e la scienza dell'antichita del suo tempo*, Atti del convegno internazionale (Roma 02.02.2009), a cura di S. Örmä e K. Sandberg, Roma 2011, pp. 123-146.
Szilágyi 1982-84
J.G. Szilágyi, *Antikenfälschung und Antikenrezeption*, in «Acta antiquae Academiae scientiarum Hungaricae» 30, 1982-84, pp. 57-70.
Tomedi 2000
G. Tomedi, *Italische Panzerplatten und Panzerscheiben,* Stuttgart 2000.
Trombetti 1928
A. Trombetti, *La lingua etrusca*, Firenze 1928.
Tyskiewicz 1897
M. Tyskiewicz, *Notes et souvenirs d'un vieux collectionneur*, in «Revue archéologique» 31, 1897, pp. 166-171; 305-312.
Vites 2023
S.M. Vites, *La ripartenza postbellica in due mostre a Roma, in Palazzo Venezia, negli anni 1944 e 1945*, in «Acme» 76, 2023, pp. 7-24.
Vlad Borrelli 1971
L. Vlad Borrelli, Ambiguità del falso, in «Archeologia Classica» 23, 1971, pp. 93-104.
Vlad Borrelli 2002
L. Vlad Borrelli, *La falsificazione in archeologia*, in *Il Mondo dell'archeologia*, 2002.

Repertori epigrafici

CIE = Corpus Inscriptionum Etruscarum
CIL = Corpus Inscriptionum Latinarum

IV

La diagnostica tecnico-scientifica per lo studio dei materiali archeologici

Giuliana Calcani

Il patrimonio culturale tra techne *e* ars

Nella consapevolezza degli artisti greci il buon risultato di quella che oggi chiamiamo "produzione artigianale e artistica" si raggiungeva con la conoscenza dei materiali, degli strumenti e delle tecniche utili a realizzare i diversi manufatti richiesti dalla società. Fare arte significa applicare conoscenze scientifiche empiriche, già a partire dall'antichità classica, ma la traduzione latina di *techne* con *ars,* introducendo la componente intellettuale anche nel saper fare materialmente, ha favorito la successiva traduzione dei termini come fossero relativi a mondi separati: quello della tecnica e quello dell'arte[1].

La differenza oggi non ha più senso e anche l'occhio del "conoscitore" non può più fare a meno dello sguardo penetrante degli strumenti. L'innovazione tecnologica supporta la ricerca da un lato, ma dall'altro aiuta anche i criminali, creando così la necessità continua di non essere superati da chi usa la scienza a fini delinquenziali. Le cronache sulle indagini svolte dalle forze dell'ordine mettono in primo piano proprio la trasformazione in senso tecnologico di chi commette reati sul patrimonio culturale, soprattutto nel caso di reti organizzate anche a livello internazionale. L'intelligenza artificiale è solo l'ultima frontiera aperta anche ai malintenzionati; perciò, ai professionisti che operano in questo ambito non resta che attrezzarsi per costituire reti alternative, in grado di fronteggiare il crimine con la condivisione di conoscenze su diversi casi di studio.

Le metodologie tecnologico-scientifiche per lo studio dei beni culturali ne consentono la caratterizzazione attraverso analisi di tipo diagnostico, archeometrico e all'applicazione di metodi della *technical art history*[2]. Ciò consente non solo di intervenire in maniera più efficace per la conservazione preventiva del patrimonio culturale, ma anche di supportare i processi di autenticazione.

[1] Guerri 2025.

[2] Riflessioni interessanti, utili anche all'archeologo, sono contenute in Cardinali 2022.

Bibliografia

Cardinali 2022
M. Cardinali, *Dalla Diagnostica Artistica alla Technical Art History. Nascita di una metodologia di studio della storia dell'arte (1874-1938)*, Torino 2022.
Guerri 2025
M. Guerri, *Le parole della tecnica. Concetti, ideologie, prospettive,* Torino 2025.

Giancarlo Della Ventura[*], Valerio Graziani[**], Antonella Privitera[*], Armida Sodo[*], Luca Tortora[***]

Il contributo delle metodologie tecnico-scientifiche per lo studio dei reperti archeologici

Sintesi dei contenuti

L'applicazione delle metodologie scientifiche al patrimonio culturale ha subito un profondo e rapido sviluppo negli ultimi decenni, colmando il divario tra discipline umanistiche e scienze naturali. La diagnostica e l'archeometria rappresentano oggi ambiti interdisciplinari fondamentali per l'indagine delle opere d'arte e dei materiali archeologici, consentendo la caratterizzazione della loro composizione, la valutazione delle tecnologie di fabbricazione, della provenienza, delle condizioni di conservazione e delle trasformazioni nel tempo. Questo capitolo offre una panoramica dei principali approcci analitici attualmente utilizzati e facilmente accessibili nello studio del patrimonio culturale, con particolare attenzione alle tecniche non distruttive e minimamente invasive. Questi approcci sono ormai consolidati nel campo della ricerca scientifica, ma sono ampiamente utilizzati anche per ricostruire dati tecnici, condizioni e pedigree dei manufatti, nonché per applicazioni in campo forense.

Lo scopo di questo capitolo è quello di fornire una chiara introduzione tecnica all'uso delle metodologie fisico-chimiche nel campo dei Beni Culturali, con particolare attenzione agli aspetti più rilevanti per un approccio orientato alle discipline umanistiche: quali materiali possono essere identificati, quali vantaggi e limiti offrono le diverse tecniche e quali tipologie di applicazioni sono attualmente possibili.

Il testo introduce i principi fisici alla base dell'interazione tra radiazione elettromagnetica e materia, il cui esito rappresenta la base per qualsiasi analisi di imaging, spettroscopica, microscopica e mineralogica. Tecniche di imaging quali la fluorescenza visibile indotta dai raggi ultravioletti, la riflettografia infrarossa e la radiografia a raggi X vengono presentate come stru-

[*] Dipartimento di Scienze, Università Roma Tre.

[**] Istituto Nazionale di Fisica Nucleare (INFN) sezione Roma Tre.

[***] Dipartimento di Scienze, Università Roma Tre e Istituto Nazionale di Fisica Nucleare (INFN) sezione Roma Tre.

menti essenziali per esplorare la stratigrafia, le tecniche di esecuzione, le alterazioni e la storia della conservazione delle opere d'arte, in particolare dei dipinti. Le tecniche analitiche microscopiche e di bulk, tra cui la microscopia ottica, la microscopia elettronica a scansione abbinata all'analisi microchimica, la diffrazione dei raggi X, la fluorescenza dei raggi X, le spettroscopie FTIR e micro-Raman, forniscono informazioni dettagliate sulle caratteristiche strutturali, mineralogiche e composizionali, per una conoscenza approfondita degli aspetti di fabbricazione, delle materie prime e della degradazione di un'ampia gamma di materiali.

Attraverso esempi selezionati e casi di studio dettagliati, il contributo evidenzia l'importanza di un approccio diagnostico multianalitico e integrato per l'autenticazione, l'attribuzione, la pianificazione della conservazione e una più ampia comprensione dei Beni Culturali.

Giancarlo Della Ventura, Armida Sodo

1. Introduzione alle tecniche di diagnostica per la caratterizzazione dei beni culturali

Negli ultimi decenni, le scienze applicate ai Beni Culturali hanno conosciuto un'evoluzione straordinaria. L'archeologia, la storia dell'arte, la scienza della conservazione e il restauro possono attualmente avvalersi di una fruttuosa sinergia con le scienze chimiche e fisiche, che mettono a disposizione potenti strumenti diagnostici per la caratterizzazione della materia costitutiva delle opere d'arte e dei reperti archeologici.

La diagnostica nei Beni Culturali e l'archeometria includono un insieme di tecniche di analisi indispensabili per comprendere la storia, conoscere le tecniche di produzione, individuare gli interventi di restauro e determinare lo stato di conservazione di oggetti di interesse storico-artistico e archeologico, nonché la loro provenienza e datazione. Le metodologie tecnico-scientifiche, pertanto, sono un importante ponte di collegamento tra discipline differenti come storia dell'arte, archeologia, e restauro da una parte e dall'altra le cosiddette "scienze dure" (chimica, fisica, geologia, biologia). Ogni oggetto contiene in sé informazioni sul suo processo di realizzazione e sulla sua storia, che non possono essere apprese compiutamente soltanto dall'osservazione visiva. Il compito delle metodologie tecnico-scientifiche è far emergere proprio queste informazioni, renderle disponibili per gli studi di comparazione e fornire un supporto per eventuali interventi di restauro o di conservazione del bene in esame.

Mediante l'impiego di tecniche analitiche è possibile conoscere aspetti che rivestono un particolare interesse, per esempio, per lo studio di manufatti ceramici, per i quali informazioni sulla temperatura e sull'ambiente di cottura e sulla provenienza dei materiali di partenza costituiscono elementi conoscitivi fondamentali per approfondimenti storici sull'evoluzione delle dinamiche sociali, sul livello tecnologico di una data civiltà e sulle rotte commerciali. Da questo punto di vista, grande interesse rivestono anche gli oggetti in metallo per i quali, oltre allo sviluppo delle tecniche metallurgiche che sono alla base della loro manifattura e deducibili dallo studio della loro composizione e della microstruttura interna, è possibile raccontare anche la storia evolutiva delle capacità geologico/tecniche nella ricerca delle materie prime e nell'approvvigionamento dei metalli stessi.

Le tecniche analitiche permettono, inoltre, di verificare lo stato di conservazione, identificando le variazioni di composizione chimica verificatesi nel corso della storia conservativa di un oggetto, e contribuire alla pro-

grammazione mirata di interventi di restauro e conservazione dei Beni Culturali di ogni natura, dal momento che la conoscenza dello stato di degrado del materiale è un presupposto fondamentale per una corretta impostazione e valutazione degli interventi. Basti pensare, solo a titolo di esempio, ai materiali come i metalli, la carta, il legno, i coloranti, gli inchiostri, i vetri, ciascuno con le proprie specificità, che determinano un diverso e mirato approccio analitico, oppure alle opere pittoriche realizzate con complesse misture di materiali organici (leganti) ed inorganici (pigmenti), o ai manufatti lapidei, naturali e derivati, soggetti a un degrado costante e variabile nel tempo, per il mutare delle condizioni ambientali, come per esempio il problema del degrado degli edifici in terra cruda a causa dell'aumento delle precipitazioni in molte aree storicamente secche (Medio Oriente, America Latina); o ancora il degrado dei materiali carbonatici in edifici storici affetti da croste nere in ambienti urbani sempre più inquinati.

Le indagini scientifiche sono inoltre fondamentali per supportare studi attributivi di opere d'arte o indagini volte ad accertarne l'autenticità (ad esempio tramite una datazione diretta o mediante l'accertamento della presenza o assenza di composti particolari, caratteristici del tempo presunto di manifattura o del luogo di ritrovamento oppure anacronistici). Questo tipo di applicazioni sono quindi indirizzate anche alle problematiche legate al riconoscimento delle falsificazioni delle opere d'arte e quindi alla tutela del Patrimonio Culturale, un ambito molto complesso e delicato, connesso anche con il commercio, con il collezionismo delle opere d'arte e con le frodi associate. Questo insieme di informazioni permette a chi conduce l'indagine di collocare il reperto in una dimensione conoscitiva molto più ampia e completa.

Un punto chiave che deve essere sempre preventivamente preso in considerazione, per progettare al meglio una campagna diagnostica, è la tipologia di informazione che si vuole ottenere e il fine ultimo delle indagini (storico-artistico, archeologico, museale, di restauro, valutazione dell'autenticità, etc.). Queste, infatti, determinano la scelta della sequenza delle analisi da effettuare, che potrebbero richiedere prestazioni strumentali con costi molto variabili, e che coinvolgono competenze specialistiche diverse. Altri punti fondamentali da chiarire per una corretta progettazione del piano diagnostico è la possibilità di impiegare le tecniche distruttive e non-distruttive, la possibilità di fare prelievi (e in caso affermativo, che siano ovviamente pertinenti e rappresentativi), la quantità di campione necessaria per la corretta esecuzione delle analisi, la tipologia e lo stato fisico del campione (ad esempio polvere, frammento, solido, liquido).

Quando possibile, è sempre bene prediligere tecniche analitiche non

distruttive. La non-distruttività per eccellenza implica lo studio dell'oggetto senza alterarlo o modificarlo. Tuttavia, anche l'impiego di tecniche che garantiscono l'integrità del campione prelevato dall'oggetto e sottoposto all'analisi, rientrano in questa categoria, quindi, anche quelle che prevedono il prelievo di una porzione dell'oggetto, a patto che questa porzione non venga distrutta durante l'analisi stessa. Le tecniche analitiche vengono invece definite "non invasive" quando possono essere applicate sull'oggetto tal quale, senza necessità di prelevare campione e senza alterarne le caratteristiche chimico-fisiche. Attualmente vi sono comunque molte tecniche che prevedono l'utilizzo di una quantità così piccola di campione che i segni lasciati dal prelievo sono spesso invisibili ad occhio nudo (micro-distruttive). In ogni caso, l'esecuzione delle indagini tecnico-scientifiche deve tendere ad un compromesso tra l'esigenza di preservare l'oggetto e quella di poter ottenere le risposte più accurate utilizzando una quantità di campione sufficiente e necessario per eseguire correttamente l'analisi.

A solo scopo semplificativo, le tecniche analitiche per la diagnostica dei Beni Culturali e l'archeometria, possono essere divise in varie macro-categorie:

– *Tecniche di datazione*: questo gruppo comprende tutte quelle tecniche che permettono di "datare" in modo assoluto l'oggetto e di individuarne l'età di manifattura. I metodi di datazione utilizzati in archeometria sono diversi in funzione della natura organica o inorganica del materiale e del suo presunto intervallo temporale di realizzazione. Le tecniche più note sono il metodo del radiocarbonio, che si basa sulla quantificazione della concentrazione di ^{14}C nei materiali di origine organica, e il metodo della termoluminescenza che viene impiegato per datare manufatti che hanno subito processi di cottura (principalmente materiali ceramici e terre di fusione dei bronzi), misurando la cosiddetta "dose di radiazione" assorbita dal materiale, dal momento dell'ultima cottura al presente. Segnaliamo, inoltre, il metodo di datazione radiometrica potassio /argon (K/Ar), basato sul decadimento radioattivo dell'isotopo ^{40}K in ^{40}Ar, che viene utilizzato per datare le rocce incassanti i reperti, e che può essere applicato unicamente per periodi temporali superiori ai 100.000 anni. Queste tecniche non verranno ulteriormente discusse in questo capitolo.
– *Tecniche di analisi per immagini*: tutte quelle tecniche che restituiscono informazioni bidimensionali sulla composizione e distribuzione dei materiali, sfruttando l'interazione fra vari tipi di radiazione elettromagnetica e la materia. In questo capitolo verranno presentate la fluorescenza nel visibile indotta da UV, la riflettografia IR e la radiografia a raggi X.
– *Tecniche di microscopia e di analisi mineralogica del campione in massa (analisi di*

"bulk"): queste includono le tecniche che permettono una visione microscopica e sub-microscopica dei materiali. Verranno presentate in questo capitolo la microscopia ottica, che sfrutta come sorgente la luce visibile polarizzata e la microscopia elettronica (SEM: *Scanning Electron Microscopy*), che invece impiega una "luce" di elettroni, di cui ne sfrutta sia la natura ondulatoria che corpuscolare. La diffrazione di raggi X viene qui considerata come tecnica "di bulk" nel senso che permette invece un'analisi mineralogica complessiva delle fasi presenti nel campione, sfruttando l'interazione dei raggi X con il materiale.

– *Tecniche spettroscopiche*: in questa categoria vengono raggruppate tutte le tecniche che si basano direttamente sull'interazione tra una radiazione elettromagnetica e la materia, fornendo come risultato uno "spettro", cioè un grafico che riporta l'intensità del segnale raccolto rispetto alla grandezza fisica associata alla radiazione. L'intensità e il tipo di questa interazione possono essere sfruttati sia a scopo qualitativo per identificare elementi o composti chimici, che a scopo quantitativo per determinarne la concentrazione nel campione. Irraggiando il campione con una radiazione elettromagnetica si generano effetti diversi a seconda dell'energia utilizzata: si va da fenomeni che interessano gli elettroni interni dell'atomo (raggi X) a quelli che interessano gli elettroni su orbitali più esterni (radiazione UV, visibile) o i legami tra atomi (infrarosso). Ciascuna di queste tecniche fornisce una informazione diversa, che varia dalla presenza di singoli elementi chimici ad aggregazioni molecolari (molecole organiche, acqua, gruppi carbonatici ecc.) per cui, generalmente, per una completa caratterizzazione di un materiale è necessario combinare più tecniche spettroscopiche. Fra queste, verranno qui approfondite la fluorescenza di raggi X, la spettroscopia di assorbimento IR e la spettroscopia Raman.

La conoscenza e la comprensione dei principi fisici alla base dell'interazione tra la radiazione elettromagnetica e la materia è fondamentale per comprendere e distinguere il tipo di informazioni ottenibili mediante le tecniche che verranno presentate nei paragrafi successivi, e pertanto è necessario un breve approfondimento su questi aspetti.

La materia è composta di atomi che si legano fra di loro per formare molecole o strutture più complesse. Ogni informazione che possiamo ottenere su un materiale – la sua composizione chimica, la struttura cristallina, le trasformazioni subite nel tempo – deriva dal modo in cui esso interagisce con l'energia trasportata dalla radiazione elettromagnetica generata appositamente dagli strumenti di analisi.

Una radiazione elettromagnetica consiste nella propagazione nello spazio dell'energia del campo elettrico e del campo magnetico. Questi oscillano perpendicolarmente fra loro e rispetto alla direzione di propagazione della radiazione, con moto sinusoidale. La radiazione elettromagnetica viaggia nel vuoto con una velocità pari a circa 300.000 km/s (velocità della luce, detta "*c*").

La radiazione elettromagnetica è, pertanto, una forma di energia che viaggia nello spazio sotto forma di onde, ma che si comporta, in determinate condizioni, anche come un flusso di particelle chiamate fotoni (fenomeno noto come dualismo onda-particella). I fotoni sono particelle elementari prive di massa e carica elettrica, che trasportano una quantità discreta ("pacchetto" o "quanto") di energia.

La radiazione elettromagnetica è caratterizzata da una lunghezza d'onda (λ, che corrisponde alla distanza fra due creste o due ventri successivi) e una frequenza (ν, che è definita come il numero di oscillazioni in 1 secondo). Queste grandezze fisiche, che descrivono le onde elettromagnetiche, sono legate da due relazioni fondamentali:

$c = \lambda\nu$ ($m \cdot s^{-1}$) → che definisce la *velocità di propagazione dell'onda*
$E = h\nu$ (J) → che definisce l'*energia trasportata dall'onda*

Combinando le due relazioni, possiamo riscrivere la 2) come: $E = \frac{hc}{\lambda}$

dove h è la *costante di Plank,* pari a $6{,}62618 \cdot 10^{-34}$ J ·s. Nel campo dei Beni Culturali, si usa spesso esprimere l'energia della radiazione in elettronvolt (eV) piuttosto che in joule (J), dove 1 eV corrisponde a $1{,}602176634 \times 10^{-19}$ J.

L'insieme di tutte le lunghezze d'onda costituisce lo spettro elettromagnetico (Fig. 1), che si estende dalle onde radio (lunghezze d'onda dell'ordine dei metri) ai raggi gamma (lunghezze d'onda inferiori a un miliardesimo di metro). Nel campo dei Beni Culturali si utilizzano principalmente radiazioni come l'ultravioletto (UV), i raggi X, il visibile (VIS) e l'infrarosso (IR). In Tabella 1 vengono riportati, per ciascuna regione dello spettro elettromagnetico di interesse, il nome della radiazione, l'intervallo di lunghezze d'onda e le possibili applicazioni al campo dei Beni Culturali, evidenziando le tecniche che verranno discusse nei paragrafi successivi.

Ogni regione dello spettro è associata a un diverso tipo di interazione con la materia: ad esempio le radiazioni (quindi i fotoni) ad alta energia

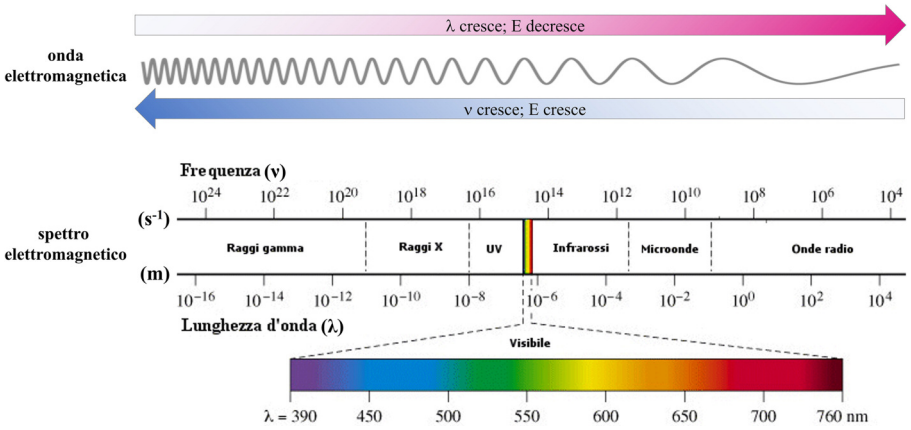


Fig. 1. Rappresentazione schematica dello spettro elettromagnetico, che mette in relazione le varie grandezze fisiche che descrivono l'onda elettromagnetica.

Regione dello spettro	**Intervallo approssimativo**	**Applicazioni nei Beni Culturali**
Raggi X	λ = 0.01–10 nm E = 100 eV–100 keV	informazioni di imaging, elementari e cristallografiche → Radiografia a raggi X (RX) → Fluorescenza a raggi X (XRF) → Diffrazione di raggi X (XRD) → Imaging e microanalisi XRF (SEM-EDS)
Ultravioletto (UV)	λ = 10–400 nm E = 3–100 eV	informazioni di imaging su vernici e restauri, etc. → Fluorescenza nel visibile indotta da UV (UVF)
Visibile (Vis)	λ = 400–700 nm E = 1–3 eV	informazioni di imaging e molecolari → Spettroscopia Raman (con sorgente laser nel visibile) → Microscopia ottica in luce polarizzata
Infrarosso (IR)	λ = 700 nm–1 mm E = 10^{-3}–1 eV	informazioni di imaging e molecolari → Riflettografia IR (IRR) → Spettroscopia IR (FTIR) → Spettroscopia Raman (con sorgente laser infrarossa)

Tab. 1. Applicazioni delle varie radiazioni elettromagnetiche alle analisi dei materiali costitutivi e allo studio del degrado nei Beni Culturali e associazione alle tecniche analitiche che saranno trattate in questo capitolo.

come i raggi X e il lontano UV sono in grado di ionizzare gli atomi, la luce visibile interagisce con gli elettroni più esterni degli atomi, mentre la radiazione a più bassa energia come l'IR e le microonde interagisce con le vibrazioni e rotazioni molecolari.

Sebbene un fotone possa assumere qualsiasi energia all'interno dello spettro elettromagnetico (come mostrato dall'andamento continuo della rappresentazione della lunghezza d'onda in Figura 1), questo non avviene quando il fotone è emesso da un atomo o da una molecola proprio a seguito dell'assorbimento di una radiazione elettromagnetica. Questo perché atomi e molecole, che formano la materia, sono "sistemi quantizzati": in essi le energie elettroniche (associate alla distribuzione degli elettroni nell'atomo), quelle molecolari (associate alla formazione delle molecole) e le energie rotovibrazionali (associate alle rotazioni e alle vibrazioni molecolari) possono assumere solo determinati e specifici valori, senza possibilità di valori intermedi.

L'assorbimento di un fotone da parte della materia può avvenire solo se l'energia del primo è in grado di portare il sistema da un livello energetico (sia esso elettronico, molecolare, rotazionale o vibrazionale, a seconda dell'energia del fotone assorbito) più basso ad un valore più alto (salto o transizione energetica). Avremo invece una cessione di energia (mediante emissione di fotoni) da parte di un sistema molecolare quando il sistema passa da uno stato energetico più alto ad uno più basso. Non tutte le transizioni sono possibili, ma quello che conta in questa sede è chiarire che è il sistema quantizzato che fa sì che solo alcuni fotoni con energia specifica possano essere assorbiti così come solo fotoni con determinati valori di energia possono essere generati (emessi).

Le transizioni energetiche che avvengono, pertanto, in seguito all'assorbimento o all'emissione di radiazione, sono specifiche per ciascun materiale, e proprio per questo possono essere sfruttate per l'identificazione chimica dei materiali.

Oltre all'assorbimento e all'emissione, che sono casi specifici di interazione tra radiazione e materia, quando una radiazione elettromagnetica interagisce con un materiale possono verificarsi anche altri processi fisici, spesso in combinazione tra loro. Riproponiamo qui un breve riepilogo:

– *Assorbimento*: la radiazione cede parte della propria energia alla materia, provocando transizioni tra livelli energetici degli elettroni o delle vibrazioni molecolari. Questo fenomeno è alla base della spettroscopia di assorbimento IR, della fluorescenza a raggi X e in parte delle tecniche di imaging multispettrale (UVF e IRR).
– *Emissione*: si verifica quando alcuni materiali, a seguito della eccitazione

e della ionizzazione, emettono fotoni caratteristici degli atomi di provenienza. Questo è il caso della fluorescenza UV o ancor più della fluorescenza a raggi X (XRF), che viene usata per identificare gli elementi chimici presenti, ad esempio, nei pigmenti e nelle leghe.

– *Trasmissione*: nei materiali che si presentano parzialmente trasparenti ad una data lunghezza d'onda (come vetri o gemme nel caso del visibile, parzialmente le vernici e i leganti nel caso dell'IR, o i materiali a basso numero atomico nel caso dei raggi X) parte della radiazione prosegue il suo percorso oltre la superficie ed attraversa il materiale. Le variazioni di intensità e di lunghezza d'onda della radiazione trasmessa permettono di dedurre la composizione e la purezza del materiale. Sui processi selettivi di trasmissione e assorbimento nei materiali si basa ad esempio la radiografia a raggi X.
– *Diffusione*: la diffusione prevede invece un cambio di direzione nel cammino dei fotoni e può avvenire in modo elastico o anelastico, ossia con fotoni emessi con la stessa energia di quelli incidenti o con un'energia diversa. La diffusione anelastica della radiazione elettromagnetica è alla base della spettroscopia Raman, che fornisce informazioni sulle vibrazioni molecolari.
– *Riflessione*: una parte della radiazione incidente viene "rimbalzata indietro" dalla superficie dal materiale. L'analisi della riflettanza diffusa è ampiamente impiegata per lo studio non invasivo di superfici microscopicamente molto irregolari (tanto da non consentire un approccio speculare) come nel caso delle polveri e delle superfici pittoriche, consentendo di riconoscere pigmenti e vernici. Le tecniche di imaging multispettrale (UVF e IRR) si basano proprio su questo principio, registrando per ogni punto del dipinto la luce riflessa a varie lunghezze d'onda, combinata in contrasto all'assorbimento.
– *Diffrazione:* è un caso particolare di interazione radiazione-materia dove i raggi diffusi interferiscono generando segnali che possono essere utilizzati a fini identificativi. La diffrazione dei raggi X, come spiegato successivamente, rappresenta anch'essa una tecnica molto comune in archeometria.

Nei paragrafi successivi verranno presentate alcune delle principali tecniche utilizzate nel campo dei Beni Culturali, e verrà, per ciascuna di queste, evidenziato il principio fisico su cui si basa, descritto brevemente l'apparato sperimentale e verranno riportate applicazioni specifiche ai Beni Culturali, dettagliando i vantaggi e i limiti della singola tecnica.

Ricordiamo che ogni tecnica fornisce una informazione diversa sul ma-

teriale analizzato: composizione elementare, struttura molecolare, stato cristallino o fenomeni di alterazione. La loro combinazione è ciò che permette una visione integrata e completa del manufatto: nella pratica diagnostica, le tecniche analitiche non operano mai in maniera isolata, ma si predilige un approccio multi-tecnica, che combina misure spettroscopiche e imaging multispettrale all'analisi visuale.

Alla fine di questo contributo si è scelto di riportare un esempio di caso studio da cui si evince l'importanza di un ampio approccio multi-analitico per caratterizzare con successo oggetti con una elevata complessità come i Beni Culturali.

Bibliografia

Artioli, Oberti 2019

G. Artioli, R. Oberti, *The Contribution of Mineralogy to Cultural Heritage. EMU Note in Mineralogy*, 448, 2019, pp., ISBN: 978-0903056-61-8.

Bacci *et al.* 2005

M. Bacci, M. Picollo, A. Casini, *"Non-invasive spectroscopic methods in art conservation: An overview"*, «Accounts of Chemical Research», 38 (11), 2005, pp. 783-791.

D'amico, Venuti 2022

S. D'amico, V. Venuti (a cura di), *Handbook of Cultural Heritage Analysis,* Switzerland 2022, pp. 2256 ss.

Quinn 2022

P.S. Quinn, Thin section petrography, geochemistry and scanning electron microscopy of archaeological ceramics. «Archaeopress Publishing», Oxford 2022, pp. 466 ss.

Martini, Castellano, Sibilia 2002

A. Martini, A. Castellano, E. Sibilia (a cura di), *Elementi di archeometria: metodi fisici per i Beni Culturali,* Milano 2002.

Piccolo, Puppin 2008

O Piccolo, E. Puppin, *Tecniche diagnostiche per i Beni Culturali*, 267, Santarcangelo di Romagna (RN) 2008, pp., ISBN-10: 8838743312.

Paolillo, Guidicianni 2009

L. Paolillo, I. Guidicianni, *La diagnostica nei Beni Culturali. Moderni metodi d'indagine,* 369, Napoli 2009, pp., ISBN-10: 8895122178.

Siano, Pini 2018

S. Siano, R. Pini, *Luce e materia: principi fisici per la diagnostica dei Beni Culturali*. Firenze 2018.

Antonella Privitera

2. Tecniche di analisi per immagini

Le tecniche di analisi per immagini rientrano nel novero delle metodologie fisiche cosiddette di *imaging*, non distruttive e non invasive, fondamentali nelle indagini diagnostiche applicate ai Beni Culturali. Esse trovano la più ampia applicazione nell'analisi qualitativa dei dipinti su tela e su supporto ligneo, ma anche su materiali cartacei (papiri, manoscritti, libri, documenti d'archivio, disegni e stampe), membranacei (pergamene) e, con opportuni adattamenti e alcuni limiti, anche per l'analisi di pitture murali. Tali metodologie concorrono, assieme ad altre metodologie chimico-fisiche, all'acquisizione di informazioni sulla natura dei materiali costitutivi, sulle modalità esecutive, sui processi di degrado, fornendo indizi utili per la datazione indiretta, l'attribuzione, l'autenticazione e per la ricostruzione della storia conservativa delle opere.

Quando pensiamo ai dipinti, siamo generalmente portati a considerarli come oggetti bidimensionali, perché ciò che vede il nostro occhio si limita all'aspetto di superficie. La struttura di un dipinto è invece costituita da una sequenza stratigrafica di materiali di diversa natura (Fig. 2): organici (ad esempio il supporto, tela o tavola, i leganti pittorici, le colle, le vernici) e inorganici (i pigmenti). Con l'analisi per immagini è possibile investigare simili strutture, anche quelle non visibili all'occhio perché coperte dallo strato pittorico più superficiale, sfruttando l'interazione radiazione-materia, cambiando la lunghezza d'onda della sorgente e rivelando la diversa risposta spettrale con opportuni rivelatori e filtri ("l'occhio artificiale"). L'impiego combinato della fluorescenza nel visibile indotta da raggi ultravioletti (UVF), della riflettografia infrarossa (IRR), nonché della radiografia (RX), rappresenta un protocollo ormai ben consolidato nello studio dei dipinti, che sfrutta selettivamente diverse lunghezze d'onda dello spettro elettromagnetico.

2.1. La fluorescenza nel visibile indotta da radiazione ultravioletta (UVF)

L'irraggiamento con la radiazione ultravioletta (UV) è in grado di promuovere l'emissione di luce visibile da parte di sostanze luminescenti, che si manifesta con colori variabili, come blu, verde, giallognolo, in funzione della risposta spettrale del materiale. Le regioni dell'immagine che appaiono più scure sono invece quelle che assorbono l'UV. Si generano così immagini che evidenziano sovrapposizioni materiche, integrazioni, ritocchi e fenomeni di degrado superficiale. Tra le sostanze con risposta luminescente caratteristica, si menzionano le vernici naturali e sintetiche, le colle, le cere, le

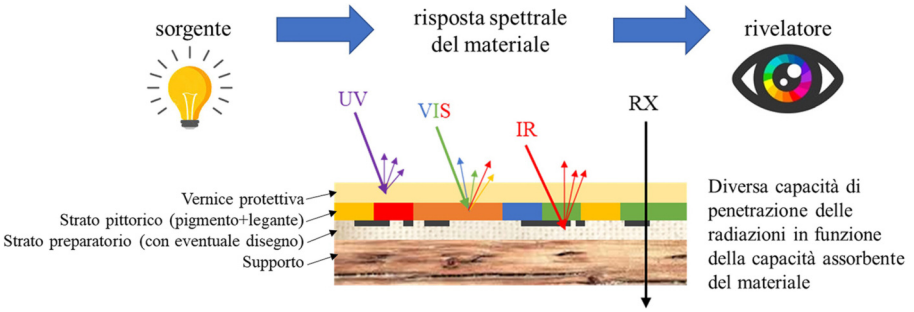


Fig. 2. Sequenza stratigrafica dei materiali che compongono un dipinto e interazione radiazione-materia. UV=ultravioletto (~360 nm), VIS=visibile (~380-780 nm), IR=infrarosso (~780-1.200 nm), RX=raggi X (~0.01-10 nm). La diversa capacità di penetrazione delle varie radiazioni dipende dalla capacità dei materiali di riflettere, assorbire o trasmettere tali radiazioni.

resine e alcuni pigmenti. Per confronto tra le immagini ricavate in UVF e banche dati di materiali UV-fluorescenti noti (acquisite con lo stesso set-up di misura), è possibile quindi associare il colore emesso nel visibile ai vari materiali. In assenza di una banca dati, l'immagine UVF è ugualmente utile per comprendere la distribuzione superficiale dei diversi componenti.

2.1.1. Principio fisico, strumentazione e set-up di ripresa

I fotoni della radiazione UV, tipicamente nel range del vicino ultravioletto (NUV, 320-380 nm), hanno energia più elevata della luce visibile ed essendo assorbiti da molecole presenti nei materiali pittorici in superficie, non sono in grado di penetrare in profondità. L'assorbimento di un fotone UV, da parte di una molecola con proprietà fluorescenti, comporta una transizione elettronica da uno stato energetico fondamentale a uno stato eccitato instabile. Parte dell'energia assorbita in questa interazione si dissipa rapidamente mediante processi di decadimento non radiativi, legati ad esempio a moti vibrazionali della molecola. Per loro natura, i sistemi atomici e molecolari tendono a tornare spontaneamente allo stato di minor energia. Avendo però perso parte dell'energia incidente, il ritorno dell'elettrone allo stato fondamentale comporta l'emissione, quasi simultanea all'irraggiamento (dopo ~10^{-8} secondi), di un fotone di energia minore rispetto all'UV incidente, solitamente a lunghezze d'onda corrispondenti a ~380-600 nm dello spettro visibile, che quindi non raggiungono quelle tipiche dell'arancio-rosso. Una parte della radiazione UV incidente può essere inoltre riflessa dal sistema, con la stessa energia di eccitazione. Questo comporta la necessità di

impiego di un filtro "UV-cut" (oppure "long-pass") davanti al rivelatore, per bloccare l'UV riflesso e lasciare passare solo la fluorescenza nel visibile, ovvero quella utile ad analizzare la superficie del dipinto.

La sorgente impiegata per questa indagine è solitamente una lampada di Wood che genera la radiazione ultravioletta, in genere usata a coppia, poste a 45° rispetto alla superficie del dipinto. Alle lampade è anteposto un filtro con picco di emissione centrato a ~360 nm, per bloccare la componente "parassita" nel visibile, generata da questo tipo di lampade. Il rivelatore è un sensore ad accoppiamento di carica CCD (dall'inglese *Charge-Coupled Device*) che rivela luce visibile, posto a 90° rispetto alla superficie del dipinto, a cui è anteposto il filtro UV-cut/long-pass. Poiché il segnale della fluorescenza nel visibile è di debole intensità, per evitare l'inquinamento luminoso, questa indagine viene realizzata in ambiente buio. Occorre, di norma, anche indossare occhiali con filtro UV per limitare l'esposizione degli operatori a tali raggi e prevenire effetti lesivi per gli occhi.

2.1.2. Applicazione

La diversa risposta spettrale UVF ci consente di valutare se una vernice è antica (in tal caso darà una fluorescenza più giallognola) o più recente (fluorescenza più azzurra). Questi colori di fluorescenza caratteristici delle vernici sono determinati dalla diversa struttura elettronica del materiale e quindi dalla chimica. Infatti, le vernici storiche, costituite da resine naturali filmogene (dammar, mastice, sandracca, copale, gommalacca, ecc.), col tempo invecchiano a causa della foto-ossidazione, polimerizzazione/reticolazione, ma soprattutto della comparsa di doppi legami coniugati che fungono da cromofori (C=O, C=C–C=O), con un effetto esteso su tutta la vernice. Questo invecchiamento comporta la riduzione del gap energetico tra stato fondamentale e lo stato eccitato, con conseguente spostamento dell'emissione UVF verso lunghezze d'onda più lunghe (verde→giallo→ambra). Le vernici moderne sono invece costituite da resine sintetiche con possibili additivi ottici e anti-invecchiamento. La loro stabilità fotochimica riduce la formazione di cromofori ossidati e mantiene più ampio il gap energetico tra lo stato fondamentale e lo stato eccitato. Il risultato, sotto lo stimo di una luce UV, è una fluorescenza fredda (azzurra), più omogenea e brillante. L'UVF consente di valutare, inoltre, la presenza di sovradipinture, ritocchi (visibili come spot scuri) o apposizioni di firme apocrife sopra-vernice e, in genere, aspetti che riguardano gli strati più superficiali. Nell'analisi dei dipinti, l'UVF è raccomandata come prima indagine da compiere, perché consente di visualizzare e quindi scegliere in modo critico le aree da investigare successivamente con altre tecniche, ad esempio spettroscopiche.

2.2. La riflettografia infrarossa (IRR)

Utilizzando la riflettografia infrarossa (IRR) in modalità multibanda scendiamo gradualmente verso i livelli più interni del dipinto, dallo strato pittorico fino allo strato cosiddetto preparatorio, sfruttando la maggiore trasparenza di vernici e molte matrici pittoriche alle radiazioni infrarosse. Selezionando il range infrarosso mediante opportuni filtri è possibile caratterizzare la natura dei materiali in base alla diversa risposta spettrale. Si ottengono così immagini, solitamente in bianco e nero (e gradazioni di grigio intermedie), in cui i materiali IR assorbenti appariranno scuri rispetto a quelli IR trasparenti. La scelta selettiva del range IR da investigare è determinata dal fatto che molti pigmenti e materiali pittorici mostrano comportamenti caratteristici di trasparenza/assorbimento a ben determinate lunghezze d'onda ricadenti nell'infrarosso.

2.2.1. Principio fisico, strumentazione e set-up di ripresa

Nella riflettografia infrarossa il dipinto viene irradiato con luce nel vicino infrarosso (NIR). A queste lunghezze d'onda molti pigmenti e materiali superficiali, come leganti, velature e vernici, sono parzialmente trasparenti. I fotoni IR possono quindi attraversare la compagine pittorica ("trasmissione") fino ad incontrare materiali che invece assorbono nell'infrarosso. L'assorbimento dell'IR da parte di un materiale dipende dal fatto che la radiazione infrarossa possiede energie paragonabili a quelle delle vibrazioni molecolari e, quindi, può essere impiegata da molecole o strutture cristalline per i loro modi vibrazionali in risonanza con quest'energia. Questi materiali IR-assorbenti sottraggono fotoni IR alla rivelazione, producendo un segnale scuro nell'immagine riflettografica. La restante parte dei fotoni IR non prosegue oltre lo strato preparatorio, ma viene riflessa verso il rivelatore, producendo un segnale più chiaro. La risposta selettiva di assorbimento/riflessione nell'immagine IRR, utile a documentare i livelli interni (livelli di *core*) del dipinto, può dipendere da: composizione dei pigmenti, granulometria, tipo di legante e spessore degli strati attraversati.

Per questa indagine si impiegano lampade a incandescenza ad ampio spettro, solitamente poste a 45° rispetto al dipinto e dotate di ombrello diffusore per omogenizzare il flusso di fotoni incidenti sulla superficie. Il rivelatore, nei sistemi più convenzionali, è un sensore CCD al silicio dotato di più filtri centrati su singole bande nella regione NIR, solitamente da 800 nm a circa 1.100 nm. Alcuni sistemi avanzati, come i sensori InGaAs (*Indium Gallium Arsenide*) o MCT (*Mercury Cadmium Telluride*), estendono la sensibilità IR a lunghezze d'onda maggiori, arrivando anche a 3.500 nm, permettendo la riflettografia "a banda estesa". Per evitare l'inquinamento

luminoso, anche questa indagine viene realizzata in ambiente buio. Inoltre, in fase di ripresa viene eseguita la compensazione del canale (correzione radiometrica), che è una sorta di normalizzazione per ciascuna banda, mediante l'impiego di standard certificati a riflettanza nota.

2.2.2. Applicazione

L'IRR trova la sua principale applicazione nel rivelare ciò che sta sotto lo strato pittorico, come il disegno o la traccia dell'impianto compositivo (sinopia, preparazioni carboniose o ferruginose, impiego dello spolvero o traccia a mano libera), pentimenti dell'artista, firme e note sottostanti, o ulteriori strati pittorici nascosti da quello a vista. Nell'analisi dei dipinti, questa tecnica è quindi molto potente, in primo luogo, nella valutazione del processo creativo e del modus operandi dell'artista (o del falsario), ma anche nella rivelazione selettiva di dipinti eventualmente celati da pitture più recenti, avendo l'artista riciclato la tela, o celati da croste pittoriche posticce messe in opera in pregressi interventi fraudolenti, o ancora, per la rilevazione di interventi di restauro non osservabili nel campo del visibile. Anche alcuni pigmenti possono essere caratterizzati qualitativamente tramite l'IRR. Ad esempio, il carbone/nerofumo, tipico delle tracce di disegno preparatorio, è fortemente IR assorbente e nell'IRR appare nero. Il blu di Prussia è molto IR assorbente da 750 a 1100 nm e pertanto apparirà nero nelle varie immagini IRR; il blu di lapislazzuli è debolmente IR-assorbente nell'intero range 750-1.100 nm, apparendo grigio, mentre il suo omologo sintetico "blu oltremare" è IR-assorbente a 750 e a 800 nm, ma è più IR-trasparente a 1.100 nm, apparendo quasi nero nelle prime due immagini e molto chiaro nella terza; l'azzurrite è molto IR-assorbente fino a 800 nm, apparendo quindi nero, e più IR-Trasparente a 1.100 nm, apparendo grigio. Da cui l'importanza di avere, anche per questa indagine, banche dati di stesure pittoriche note con cui confrontare le immagini IRR del dipinto.

La diversa risposta spettrale dei pigmenti permette inoltre di riconoscere l'estensione dei materiali della compagine pittorica incongruenti con l'epoca presunta dell'opera, contribuendo così a valutazioni attributive, cronologiche e alla storia degli interventi sull'opera. Data l'enorme potenzialità dell'IRR nell'analisi di altri materiali dei Beni Culturali, vale la pena menzionare rapidamente anche altre applicazioni, ad esempio, per ricostruire i testi evanescenti, abrasi o comunque degradati in materiali cartacei, archivistici e simili, o per contribuire a distinguere la tecnica di pittura murale "a secco" da quella "a fresco".

2.3. La radiografia (RX)

Le acquisizioni di immagini radiografiche (RX) consentono di integrare le informazioni ottenute tramite le altre tecniche di *imaging*, attraverso lo studio delle discontinuità dei materiali. Tra le tecniche di analisi per immagini, questa non nasce propriamente per le indagini sui Beni Culturali, ma è stata mutuata dall'ambito medico e si basa sugli stessi principi della comune radiografia. Nella configurazione più moderna, non vengono più utilizzate le lastre radiografiche impresse, ma la modalità di acquisizione digitale, con tutti i vantaggi che ciò può comportare nel trasporto, elaborazione e manipolazione dell'immagini ai fini diagnostici. Le discontinuità rivelate sono dovute alla diversa capacità dei materiali di attenuare il fascio di raggi X ("radiopacità"), che attraversa l'opera d'arte per tutto il suo spessore, producendo un'immagine in bianco nero. Nell'analisi dei dipinti, la radiografia è ugualmente efficace (assieme all'IR) nell'individuazione degli strati pittorici sottostanti, rivelando le caratteristiche anche degli strati più profondi dove invece non arriva l'IR, vale a dire il supporto. Pur essendo una metodologia non distruttiva, a differenza delle altre tecniche di analisi per immagine, la radiografia può risultare invasiva per l'opera e per l'operatore, in quanto impiega fotoni molto energetici in grado di promuovere ionizzazione nei materiali e, pertanto, è una metodologia sottoposta a vincoli e raccomandazioni. Anche se la dose di radiazione comunemente impiegata per analisi sui dipinti è molto bassa, vale la pena precisare i possibili effetti di una esposizione prolungata ai raggi X (ben al di sopra dei comuni protocolli standard), che vanno dall'alterazione cromatica di alcuni pigmenti fotosensibili, all'invecchiamento accelerato di alcuni materiali organici, come la denaturazione delle proteine in leganti e colle animali. Nell'operatore provocherebbero effetti stocastici legati alla mutazione del DNA, pertanto è necessario attenersi ai comuni protocolli di sicurezza, che sono di regola adottati nel campo nei Beni Culturali.

2.3.1. Principio fisico, strumentazione e set up di ripresa

La radiografia si basa sull'interazione dei raggi X con i materiali che compongono un dipinto, ed in particolare sull'attenuazione selettiva dei raggi X per assorbimento e per scattering (diffusione). Quando un fascio di fotoni X, tipicamente con energia di qualche decina di chilo elettronvolt, attraversa un dipinto, il fascio procede seguendo la legge di Lambert-Beer, secondo cui l'intensità della radiazione che attraversa il materiale diminuisce progressivamente in funzione dello spessore, della densità e soprattutto della composizione chimica dei materiali presenti lungo il percorso. Viene rilevata un'immagine radiografica dove le zone più chiare sono riconducibili

a materiali con elementi ad alto numero atomico, che assorbono in misura significativa la radiazione incidente; al contrario, i dettagli più scuri sono riconducibili a materiali a basso numero atomico, che oppongono un'attenuazione minima. Anche lo *scattering* contribuisce all'immagine radiografica, anche se in misura minore rispetto all'assorbimento, producendo un aumento del livello di grigio nel fondo della radiografia, con perdita di contrasto ("*fog*" radiografico). In sostanza, si tratta di rumore fisico non utile ai fini diagnostici e che, anzi, peggiora la qualità dell'immagine e può essere minimizzato con opportuni accorgimenti nel set up di ripresa.

Il set-up può variare in base alle dimensioni dell'opera e all'apparato strumentale, ma può essere schematizzato come segue. La sorgente impiegata è un tubo a raggi X che produce fotoni con energie dell'ordine di ~10–50 keV, in grado di attraversare l'opera. La sorgente può essere dotata di opportuni filtri, per la modellazione dello spettro di raggi X prodotto, e di un sistema di collimazione del fascio per ridurre lo scattering. La sorgente è posta davanti all'opera e ad una distanza ottimale, regolata in modo da raggiungere un buon compromesso tra la qualità dell'immagine e la quantità di superficie investigata (tipicamente 1-3 m, a seconda della divergenza del fascio e delle dimensioni del dipinto). Per superfici molto ampie si può ovviare facendo più riprese e montando le radiografie a mosaico in fase di *post-processing*.

Nei vecchi sistemi, il rivelatore era una pellicola radiografica ai sali d'argento, ormai in disuso anche nelle applicazioni mediche, mentre adesso sono diffusamente impiegati sistemi digitali diretti, costituiti da un pannello piatto al silicio amorfo a stato solido, che viene investito dai raggi X trasmessi dall'opera. La geometria di ripresa deve garantire una proiezione perpendicolare (normale): il fascio incide ortogonalmente sulla superficie del dipinto, mentre il pannello rivelatore è posto a distanza minima, quasi a contatto, dietro il dipinto. Tutto il set up deve essere necessariamente ancorato a supporti stabili.

2.3.2. Applicazioni

L'indagine radiografica è particolarmente efficace nell'analisi delle stratigrafie pittoriche e dei supporti nei dipinti, ma può essere applicata in qualunque caso in cui si voglia indagare la struttura interna dell'oggetto, altrimenti non accessibile. In particolare, nelle opere su tavola permette un'accurata analisi strutturale dei supporti lignei, consente di individuare il tipo di legno, chiodature e chiavarde, incastri e giunzioni, fratture e fessure, restauri strutturali pregressi con materiali a diversa densità, presenza di degrado biologico (gallerie e fori di tarlo), strutture di rinforzo e la parchet-

tatura[1]. Nelle pitture su tela permette lo studio accurato del tipo di tessuto, come anche nell'incamottatura[2] delle pitture su tavola, grazie all'osservazione dettagliata del filato, di trama e ordito, tensionamento e difetti della tela (giunzioni, squarci, sfilacciature), oltre all'osservazione di elementi strutturali e caratteristiche morfologiche del telaio. Nelle ceramiche consente di valutare la tecnica di foggiatura, il grado di porosità e il tipo di difetti interni (fessure, fratture, zone a diversa densità).

Per quanto riguarda la compagine pittorica, nelle immagini RX si osservano differenze nella composizione chimica. I pigmenti a base di piombo (biacca, litargirio, massicot), mercurio (cinabro), rame (azzurrite, malachite, verdigris) che assorbendo maggiormente i raggi X appaiono chiari, mente il legante organico, le colle, il gesso o la calcite, assorbendo poco appaiono scuri. Si osserva anche la matericità e lo sviluppo delle pennellate (*ductus*), il cretto o "*craquelure*", la presenza di foglie metalliche applicate sotto lo strato pittorico (nel fondo oro, nei dettagli dei tessuti broccati o delle armature e bardature nelle scene di battaglia).

La radiografia offre quindi elementi diagnostici solidi e preziosi sia per lo studio tecnico dell'opera, utile a formulare ipotesi attributive, datazioni indirette, autenticazioni, sia per programmare interventi conservativi.

[1] Intervento di restauro strutturale applicato alle pitture su tavola che consiste nel fissare sul retro del supporto ligneo un sistema di listelli mobili, realizzati in legno stabile e stagionato) che scorrendo in apposite guide mira a controllare e limitare le deformazioni naturali del legno dovute a variazioni igrometriche.

[2] L'incamottatura, o ammannitura a stoffa, è una tecnica preparatoria tipica della pittura su tavola, che consiste nell'applicare uno strato di tessuto, lino o canapa, sulla superficie lignea prima della stesura dell'imprimitura e della preparazione gessosa o al bolo, allo scopo di imitare i danni sulla compagine pittorica dovuti al movimento naturale della tavola nel tempo. L'incamottatura a tela di lino viene introdotto dall'XI secolo, in sostituzione della più costosa pergamena, è di consueto uso nell'arte toscana durante tutto il Trecento, mentre a partire dal Quattrocento non è più estesa su tutta la superficie, ma solo in corrispondenza di giunti, gradualmente abbandonata nel corso del Cinquecento, da cui risulta un elemento utile per la datazione indiretta di simili opere.

Bibliografia

Abdrabou *et al.* 2022
A. Abdrabou, A. Hussein, G.M. Sultan, *New insights into a polychrome Middle Kingdom palette applied to a wooden coffin: A multidisciplinary analytical approach,* «Journal of Cultural Heritage», 54, 2022 pp. 118-129.
Aldrovandi, Picollo 2007
A. Aldrovandi, M. Picollo, *Metodi di documentazione e indagini non invasive sui dipinti*, Saonara (PD) 2007.
De Luca 2006
M. De Luca, *Le tecniche pittoriche: l'esecuzione, la teoria, il restauro,* Napoli 2006.
Gianni 2023
C. Gianni (a cura di), *Dizionario del Restauro e della diagnostica*, Firenze 2023.
Ludwig 2015
N. Ludwig, *Misurare l'arte. Tecniche di datazione e di imaging per i Beni culturali,* Lecce 2015.
Matteini, Moles 1994
M. Matteini, A. Moles, *Scienza e restauro. Metodi di indagine*, Firenze 1994 (4° edizione).
Moustafa *et al.* 2022
M. Moustafa, M.A. Abdrabou, H.M. Kamal ustafa, *A multi-analytical investigation of an ancient Egyptian painted wooden coffin from the late period,* «International Journal of Conservation Science», 13 (1), 2022, pp. 3-14.
Nicola *et al.* 2008
G.L. Nicola, M. Nicola, A. Nicola, Preservation and conservation of mummies and sarcophagi, «*e-conservation*», (3), 2008, pp. 22-47.
Triolo 2020
P.A.M. Triolo, *Manuale Pratico di documentazione e diagnostica per immagine per i BB.CC*, Saonara (PD) 2020.
Villari 2004
P.L. Villari, *Il restauro dei supporti lignei. Le parchettature e le nuove strutture di sostegno,* Milano 2004.

Giancarlo Della Ventura

3. Tecniche di microscopia e di analisi mineralogica di bulk

3.1. Microscopia ottica in luce polarizzata

La microscopia ottica in luce polarizzata è una tecnica diffusamente applicata in geologia per lo studio di rocce e minerali, ed è l'unica che consente di vedere con i nostri occhi direttamente il campione nel suo interno, basandosi sull'osservazione, a vari ingrandimenti, di frammenti ridotti in fettine sottili. Costituisce pertanto una fase preliminare fondamentale per lo studio dei materiali dei Beni Culturali; essa ci permette di studiare, oltre alla composizione mineralogica, anche caratteristiche strutturali e tessiturali (spesso denominate "fabric") di manufatti come ceramiche, rocce ornamentali o malte, ed osservare caratteristiche difficili da valutare con altre tecniche, come le porosità o la relazione stratigrafica dei vari minerali nelle sezioni trasversali.

Il grande vantaggio della microscopia ottica è il suo basso costo (un microscopio professionale costa 3-5.000 euro) e la sua facilità di utilizzo. Questa tecnica permette di raccogliere molte informazioni sul manufatto e di identificare i principali minerali costituenti il campione. Il suo limite principale è che necessita del taglio di un frammento del campione per la preparazione della sezione sottile, che tuttavia può essere opportunamente archiviato o sfruttato per ulteriori analisi.

3.1.1. Principi teorici e strumentazione

Questa tecnica utilizza la luce bianca che è l'insieme di radiazioni con lunghezze d'onda variabili convenzionalmente tra 750 nm (rosso) e 380 nm (violetto); il detector è l'occhio umano. Il campione da studiare deve essere preparato sotto forma di una sottile lamina, incollata su una base di vetro, spessa per convenzione 30 micron (Fig. 3a). Questo metodo è quindi distruttivo. Lo strumento per le analisi è il microscopio petrografico (Fig. 3b) dove la luce emessa da una lampadina viene polarizzata (il campo elettrico della luce vibra su un solo piano, Fig. 3c), attraversa la sezione sottile e procede verso l'occhio, passando per un obiettivo ed un oculare che hanno un effetto di ingrandimento dell'immagine. Un secondo polarizzatore ("analizzatore"), orientato a 90° rispetto al primo, può essere inserito oppure disinserito sul cammino ottico della luce dopo l'attraversamento del campione. Nel primo caso ("polarizzatori paralleli") si possono osservare i colori dei minerali (ove presenti), ed una serie di caratteristiche come il rilievo e le sfaldature (Fig. 3d, in alto). Nel secondo caso ("polarizzatori

incrociati") tutti i materiali cristallini assumeranno dei colori, detti "di interferenza" (Fig. 3d, in basso). Nei materiali anisotropi, vale a dire quelle sostanze le cui proprietà fisiche variano con la direzione (la gran parte dei minerali), quando un raggio luminoso attraversa il campione, viene scisso in due raggi polarizzati perpendicolarmente tra loro: il fenomeno è detto birifrazione o doppia rifrazione. Questi due raggi hanno diverso indice di rifrazione (una caratteristica correlata con la velocità di propagazione dell'onda nel materiale), pertanto attraverseranno il minerale con velocità diversa. All'uscita della lamina avranno accumulato un ritardo $R = (s \times B)$, funzione dello spessore attraversato (s) e della differenza di velocità tra loro (B, birifrangenza), e risulteranno quindi sfasati. Entrando nell'analizzatore, i due raggi si ricompongono (il fenomeno fisico si chiama interferenza) generando una nuova onda con lunghezza diversa rispetto alla luce incidente. Questa nuova onda sarà percepita dall'occhio come un colore che viene chiamato "colore di interferenza" (Fig. 3d, in basso) che non ha nulla a che vedere con il colore proprio del minerale, che dipende invece dalla sua capacità di assorbire parte delle frequenze che compongono la luce visibile bianca. Se lo spessore della lamina è costante[3], il colore di interferenza sarà funzione della birifrangenza del minerale (B). Dal momento che ogni minerale ha una sua birifrangenza caratteristica, avrà anche un colore di interferenza caratteristico pertanto potrà essere identificato, avendo un po' di esperienza, per confronto con una scala cromatica detta "tavola di Michel-Levy (Fig. 3e).

Le sostanze amorfe come il vetro, o i minerali a simmetria monometrica (es. i granati, o molte zeoliti) hanno proprietà fisiche che non variano con la direzione ed in questo caso non saranno capaci di sdoppiare la luce. Queste appariranno quindi sempre nere ("estinte") quando osservate tra polarizzatori incrociati, per cui potranno essere facilmente distinte (Fig. 3f) nella massa del campione.

3.1.2. Applicazioni

Come già accennato, oltre al riconoscimento dei minerali principali costituenti il manufatto, l'interesse principale di questo tipo di analisi è l'osservazione diretta delle caratteristiche tessiturali del materiale, fondamentale nello studio, ad esempio, di ceramiche e malte. Per "caratteristiche tessiturali" si intende il rapporto tra grani, vuoti e matrice (Fig. 3g). Le dimensioni, distribuzione spaziale e quantità dei grani, la presenza e disposizione delle

[3] Per questo motivo le sezioni sottili per l'analisi petrografica vengono realizzate con spessore noto di 30 micron.

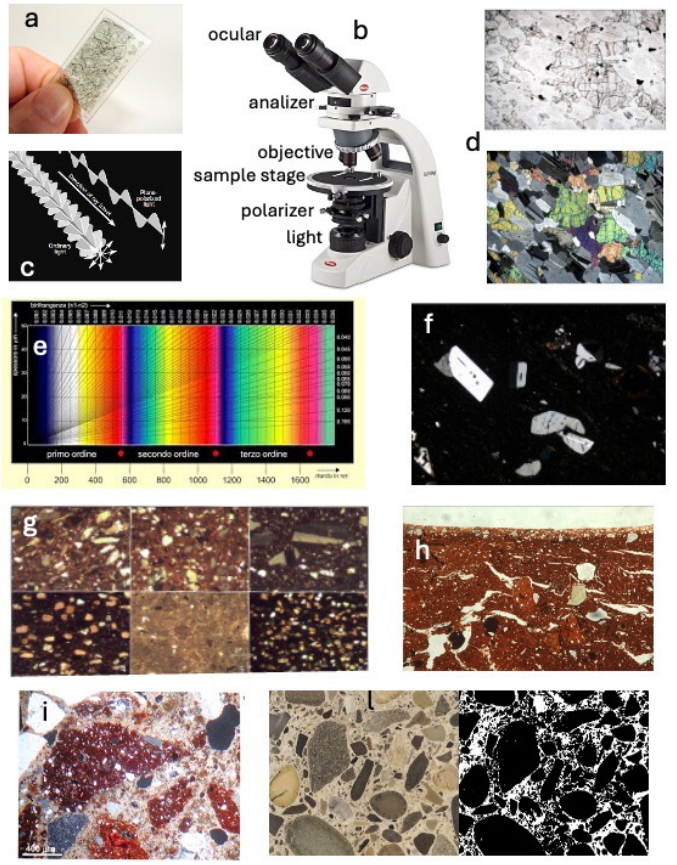


Fig. 3. (a) sezione sottile; (b) microscopio petrografico a luce polarizzata; (c) schema di polarizzazione della luce; (d) una sezione sottile osservata a polarizzatori paralleli (PPL) in alto) ed incrociati (XPL) in basso): osservare la comparsa dei colori di interferenza. (e) tavola dei colori di Michel-Levy; (f) ossidiana, osservare i cristalli di quarzo e feldspato in grigio e il vetro estinto (nero); (g) ceramiche con diverso contenuto in clasti; (h) ceramica osservata in PPL, notare le porosità in bianco. (i) malta osservata in XPL, notare i frammenti di cocciopesto (rossi). (l) esempio di binarizzazione di foto ottica per analisi di immagine.

porosità, in rapporto con la matrice (Fig. 3h), oppure la presenza di cocciopesto comunemente osservato nelle malte (Fig. 3i), rappresentano informazioni preziose per risalire alle procedure di manifattura dell'oggetto in studio. Le tecniche moderne di analisi di immagine (Fig. 3l) permettono, utilizzando dei software adatti, di quantificare le porosità e i rapporti ma-

trice/clasti (Quinn 2022)[4]. Un esempio pratico può essere trovato nel lavoro di Della Ventura *et al.* (2022) riguardante lo studio di materiali particolari, ovvero le "terre di fusione" campionati all'interno di teste bronzee riproducenti il ritratto di Michelangelo Buonarroti e attribuite a Daniele da Volterra (1509-1566). In questo lavoro la microscopia ottica è stata fondamentale per osservare le diverse caratteristiche tessiturali delle terre, in termini sia di quantità che di qualità dei granuli costituenti i campioni provenienti da teste conservate nei diversi Musei.

3.2. Microscopia elettronica

Il microscopio elettronico (SEM, Fig. 4a) è uno strumento indispensabile in un moderno laboratorio di diagnostica, perché permette l'osservazione di particolari non accessibili con altre tecniche (alterazioni, minerali di neoformazione etc.) e permette l'analisi microchimica *via* spettrometria XRF (vedi dopo) simultaneamente allo studio microscopico con una risoluzione spaziale estremamente raffinata (decine di nanometri), superando quindi i limiti di risoluzione della microscopia ottica.

3.2.1. Principi teorici e strumentazione

Il microscopio elettronico è uno strumento tra i più costosi (da 100-200 a 500 mila euro) e necessita di personale altamente specializzato per il suo corretto uso. È costituito da una colonna all'interno della quale vi è una sorgente di elettroni e da un sistema di lenti elettromagnetiche che focalizza il fascio elettronico sul campione (vedi lo schema di Figura 4b). Il SEM permette di osservare un oggetto con ingrandimenti fino a due ordini di grandezza superiori ad un sistema ottico (pochi nm contro 0,5 micron) e fornisce inoltre immagini con una superiore profondità di campo[5]. L'interazione del fascio elettronico con il campione è molto complessa e genera l'emissione di diverse radiazioni da parte del materiale bombardato con il fascio di elettroni (Fig. 4c). Di questi, gli elettroni secondari (SE) e gli elettroni retrodiffusi (BSE) vengono raccolti da due detector ed utilizzati per generare delle immagini (*imaging*). Le immagini SE (dovute agli elettroni diffusi dalla superficie) servono per studiare la topografia/morfologia di superficie del campione (Fig. 4d), mentre le immagini BSE (dovute agli elettroni diffusi dall'interno degli atomi) vengono utilizzate per visualizzare minerali con diverso peso atomico (Fig. 4e). I raggi X di fluorescenza, in-

[4] Per la bibliografia si rimanda all'apposita sezione alla fine del paragrafo.

[5] Intervallo di distanza lungo la direzione di osservazione entro la quale i dettagli del campione risultano accettabilmente a fuoco nella stessa immagine.

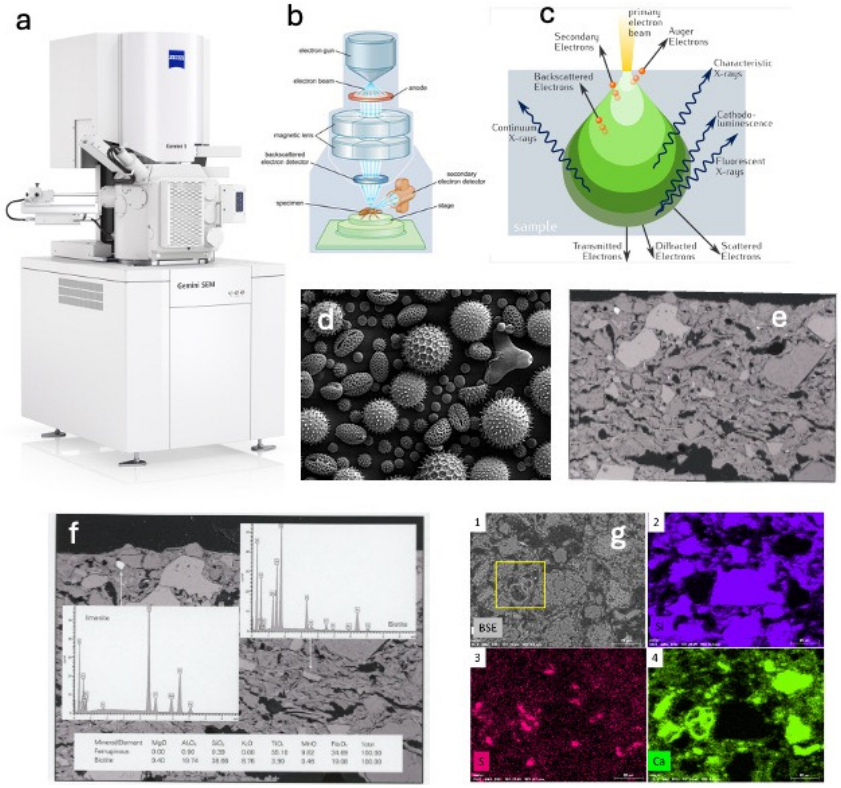


Fig. 4. . (a) moderno SEM e (b) schema della colonna elettronica. (c) Interazione tra fascio elettronico e campione e tipo di radiazioni emesse;(d) immagine tipica in SE di spore (dimensione circa 20 micron), notare la profondità di campo; (e) immagini di una sezione di ceramica in BSE (e). (f) esempio di analisi puntuale su due cristalli della sezione in (e): sono indicati gli spettri EDS e la valutazione in ossidi. (g) immagine BSE di un campione (1) e immagini chimiche EDS di diversi elementi chimici singolarmente (vedi Della Ventura *et al.*, 2022).

vece, sono raccolti da un detector EDS (energy dispersive system), di cui quasi tutti i SEM sono dotati, e permettono di ottenere analisi chimiche puntuali o areali (*microanalisi e mapping*). L'emissione di raggi X di fluorescenza ottenuta all'interno del SEM avviene secondo lo stesso fenomeno di ionizzazione descritto nell'introduzione di questo capitolo (Fig. 4f). Se il campione entra nella camera di analisi (Fig. 4a) non c'è necessità di manipolazione dell'oggetto. Il campione deve comunque essere conduttivo per poter essere analizzato con un SEM; nel caso in cui l'oggetto non sia

metallico (come sono invece un monile d'oro o argento od un oggetto di rame) ma sia isolante (silicati come le ceramiche o le malte, carbonati come i marmi), il campione deve essere ricoperto da un sottile strato di grafite conduttiva o di oro che può essere poi rimosso. Una applicazione interessante del SEM-EDS è quella di poter ottenere direttamente mappe chimiche in zone selezionate dell'oggetto (Fig. 4g).

3.2.2. Applicazioni

Le applicazioni del SEM sono innumerevoli (vedi Olsen 1988, Freestone e Middleton 1987) e vanno dall'analisi di leghe metalliche (Setién e Cisneros 2023), allo studio microchimico di ceramiche (Quinn 2022) e malte, allo studio delle alterazioni e degrado dei manufatti nel tempo. Un esempio interessante come lo studio dell'alterazione di strutture lignee preistoriche si può trovare in Balzano *et al.* (2022) a riprova dell'ampia gamma di materiali e di ambiti di interesse della microscopia elettronica. Anche la microbiologia e la micropaleontologia, entrambe importanti negli studi interdisciplinari dei Beni Culturali, beneficiano dei vantaggi del SEM.

3.3. Diffrazione di raggi X (XRD)

La diffrazione da raggi X è una tecnica estremamente diffusa nell'ambito delle scienze geologiche e dei materiali perché permette di ottenere in breve tempo, con grande affidabilità e in modo relativamente semplice la composizione mineralogica (non chimica) di un oggetto, a partire da campioni molto piccoli sotto forma di polveri o di cristalli singoli.

L'intero processo di analisi, dalla preparazione del campione alla misura, dura anche meno di un'ora. Va considerato che con questa tecnica si ottiene solo una identificazione strutturale di minerali, ma non la loro composizione chimica, aspetto da tenere in considerazione se pensiamo che molti minerali con stessa struttura, ammettono composizioni chimiche variabili. Inoltre, questo metodo non consente di identificare materiali amorfi, come molti composti sia organici che inorganici, limitando le possibilità di studio dei materiali di interesse dei Beni Culturali. Utilizzando metodi di calcolo relativamente sofisticati (come il metodo Rietveld) l'analisi può essere anche quantitativa, ma non permette l'identificazione certa di minerali in traccia, presenti in quantità al di sotto del 5%.

3.3.1. Principi teorici e strumentazione

La diffrazione è quel fenomeno fisico che si verifica quando un'onda elettromagnetica interagisce con un ostacolo di dimensioni confrontabili con la sua lunghezza d'onda, il quale diventa emettitore di onde che si pro-

pagano in modo sferico. In un sistema periodico di ostacoli (es. un reticolo cristallino costituito da atomi disposti in modo ordinato), le onde diffratte dai singoli atomi interferiranno in modo da generare un insieme di punti (pattern di diffrazione) la cui disposizione contiene l'informazione sul reticolo che l'ha generata. Il fenomeno era ben conosciuto già dagli inizi del 1800, ma è solo con gli esperimenti di Max von Laue degli inizi del 1900 che si dimostrò la natura cristallina "ordinata e periodica" dei minerali, facendo interagire raggi X (all'epoca ancora poco esplorati) con il reticolo di un cristallo (di ignota spaziatura). Si ottenne un effetto di diffrazione dimostrando contemporaneamente la natura ondulatoria dei raggi X e l'ordine cristallino dei minerali costituiti da atomi le cui distanze erano sub-nanometriche. Implicito in questo risultato era anche il fatto che la lunghezza d'onda dei raggi X doveva essere dell'ordine dei nanometri. Questo risultato pose le basi della moderna Scienza come la conosciamo oggi, permettendo una miriade di applicazioni in tutti i campi della ricerca e dell'industria. I concetti esposti implicano l'inefficacia della diffrazione dei raggi X su materiali amorfi, come i vetri che non hanno natura cristallina.

Un diffrattometro commerciale per analisi mineralogiche (Fig. 5a) è costituito da un tubo che produce i raggi X di lunghezza d'onda (λ) nota, e li focalizza su un campione che può essere un cristallo singolo anche di ridotte dimensioni (qualche decina di micron), ma più generalmente una polvere (anche poche decine di milligrammi) depositata su un portacampioni (Fig. 5b). Nelle strutture cristalline dei minerali, gli atomi sono tridimensionalmente disposti su piani; quando il fascio di raggi X colpisce i piani del reticolo cristallino con un angolo θ, si ha diffrazione se la differenza di cammino tra il raggio incidente su una famiglia di piani reticolari e il raggio riflesso è pari a un numero intero (n) di lunghezze d'onda (Fig. 5c). Questa condizione è descritta dalla legge di Bragg:

$$2d\text{sen}\,\theta = n\lambda$$

dove *d* è la distanza tra i piani reticolari (caratteristica del tipo di struttura e quindi indicativo del minerale), θ è l'angolo di incidenza e λ è la lunghezza d'onda dei raggi X. Il risultato dell'analisi è un diffrattogramma, mostrato in Figura 5b, ovvero un tracciato che riporta gli angoli θ in ascissa e l'intensità della diffrazione in ordinata. I picchi mostrati sul diffrattogramma corrispondono a valori di θ dove si è avuta diffrazione. Quindi, leggendo questi valori è possibile, tramite l'equazione di Bragg, determinare *d* e quindi identificare il tipo di cristallo analizzato. In pratica l'intera operazione viene effettuata tramite programmi installati sulla macchina che, una volta letti

gli angoli θ procedono all'identificazione dei minerali costituenti la polvere, per confronto con i dati esistenti in apposite librerie.

3.3.2. Applicazioni

Le applicazioni tipiche di questa tecnica riguardano i geomateriali impiegati nei Beni Culturali e nell'arte, come malte, ceramica, vetri compositi, pigmenti, ecc. Nel caso delle ceramiche, la diffrazione è fondamentale per identificare i minerali neoformati tipici dei processi di cottura, che sono di difficile o impossibile studio per via ottica. L'identificazione di minerali di neoformazione dovuti ai processi di degrado del manufatto, per esposizione agli agenti atmosferici o per seppellimento, è un altro impiego diffuso.

Esempi di applicazioni della diffrazione X ai materiali ceramici e lapidei si possono trovare in molti lavori scientifici (Artioli 2013, Franceschi 2014). Queste spaziano dal semplice riconoscimento dei vari minerali nel campione (Della Ventura *et al.* 2022) allo studio della provenienza di marmi (Antonelli e Nestola 2021), alla comprensione delle tecnologie di produzione dei manufatti, come la temperatura di cottura delle ceramiche archeologiche (Mangueira *et al.* 2011), fino alle forme di degrado (Brai *et al.* 2010).

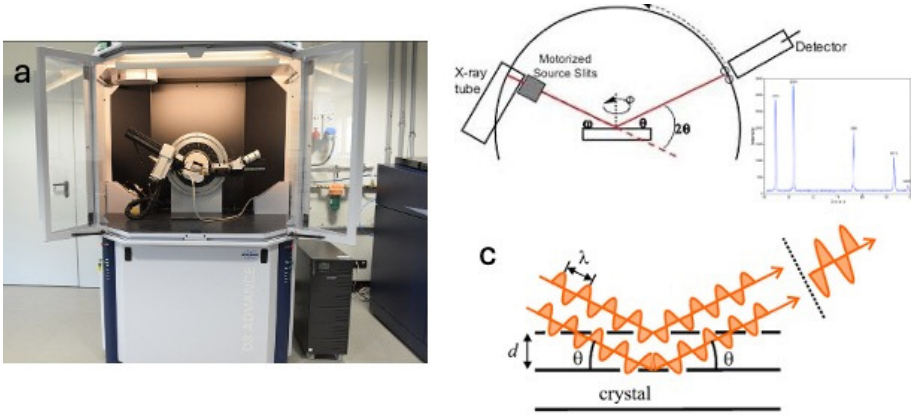


Fig. 5. (a) diffrattometro per polveri; (b) schema del diffrattometro: il raggio X prodotto da un tubo incide sul campione con un angolo θ; se la legge di Bragg è soddisfatta (c), le due onde interferiranno in modo positivo e un effetto di diffrazione verrà registrato dal detector, con comparsa di un picco nel tracciato (vedi b, destra).

Bibliografia

Anotnelli, Nestola 2021
F. Anotnelli, F. Nestola, *An innovative approach for provenancing ancient white marbles: the contribution of X-ray diffraction to disentangling the origins of Göktepe and Carrara marbles*, «Scientific Reports», 11, 2021, 22312.
Artioli 2013
G. Artioli, S*cience for the cultural heritage: the contribution of X-ray diffraction. Rend,* Fis. Acc. Lincei 24, 2013, pp. 55-62. <https://doi.org/10.1007/s12210-012-0207-z> (ultimo accesso 19.01.2026).
Balzano *et al.* 2022
A. Balzano, M. Merla, K. Čufar, *Scanning Electron Microscopy Protocol for Studying Anatomy of Highly Degraded Waterlogged Archaeological Wood,* «Forests», 13, 161, 2022. <https://doi.org/10.3390/f13020161> (ultimo accesso 19.01.2026).
Brai *et al.* 2010
M. Brai, M.P. Casaletto, G. Gennaro, M. Marrale, T. Schillaci, L. Tranchina, *Degradation of stone materials in the archaeological context of the Greek-Roman Theatre in Taormina (Sicily, Italy)*, *Applied Physics A*, vol. 100, 2010, pp. 945-951.
Della Ventura *et al.* 2022
G. Della Ventura, A. Privitera, A. Sodo, *A mineralogical study of casting cores of the Michelangelo bronze portraits,* in *Michelangelo: l'effige in bronzo di Daniele da Volterra,* a cura di C. Hollberg, Firenze 2022, pp. 161-167.
Franceschi 2014
E. Franceschi, *X-Ray Diffraction in Cultural Heritage and Archaeology Studies,* «Open Access Library Journal», 1, 2014, pp. 1-10. <http://dx.doi.org/10.4236/oalib.1100437> (ultimo accesso 19.01.2026).
Freestone, Middleton 1987
I.C. Freestone, A.P. Middleton, *Mineralogical applications of the analytical SEM in archaeology,* «Mineralogical Magazine», 51, 1987, pp. 21-31. <https://doi.org/10.1180/minmag.1987.051.359.03> (ultimo accesso 19.01.2026).
Mangueira *et al.* 2011
G.M. Mangueira, R. Toledo, S. Teixeira, R.W.A. Franco, *A study of the firing temperature of archeological pottery by X-ray diffraction and electron paramagnetic resonance,* «Journal of Physics and Chemistry of Solids», 72, 2011, pp. 90-96.
Olsen 1988
S.L. Olsen, *Applications of Scanning Electron Microscopy in Archaeology, in dvances*

in Electronics and Electron Physics, Amsterdam 1988, pp. 357-380.

Quinn 2022

P.S. Quinn, *Thin section petrography, geochemistry and scanning electron microscopy of archaeological ceramics*, Oxford 2022, pp. 466 e ss.

Setién Cisneros 2023

J. Setién, M. Cisneros, *Archeometrical Study of Metallic Remains from "La Ulaña" Archeological Site,* in *Metallography, Microstructure, and Analysis,* 12, Milano 2023, pp. 327-348. <https://doi.org/10.1007/s13632-023-00952-4> (ultimo accesso 19.01.2026).

Valerio Graziani, Antonella Privitera, Armida Sodo, Luca Tortora

4. Tecniche spettroscopiche

4.1. La spettroscopia di fluorescenza a raggi X (XRF)

Negli ultimi trenta anni, l'impiego di tecniche spettroscopiche per la diagnostica dei Beni Culturali ha rivoluzionato il modo in cui storici dell'arte e archeologi osservano le opere del passato. Non si tratta più soltanto di "guardare" un manufatto, ma di leggerne la materia, comprenderne la costituzione alla luce della storia della tecnica, rivelarne i segreti esecutivi e i processi di alterazione. Tra queste rientra la spettroscopia di fluorescenza a raggi X (XRF). L'XRF non dà informazioni su come gli elementi chimici siano combinati in molecole e ciò la rende una metodologia complementare ad altre metodologie diagnostiche (Raman, IR, multispettrale), nella ricostruzione più completa dei materiali e delle tecniche esecutive. La tecnica permette un'identificazione efficace degli elementi con numero atomico $Z \geq 15$, tra cui i metallici, e più ma comunque possibile per gli elementi fluoro, sodio, magnesio, alluminio e silicio. Per quelli più leggeri del silicio ($Z < 14$) si ricorre, ove possibile, alla microanalisi SEM-EDS o alla spettrometria di massa. La tecnica è quindi particolarmente efficace nella caratterizzazione di composti inorganici, spesso ricchi di elementi metallici (es. piombo, rame, ferro, mercurio, arsenico, cobalto, stagno), e di alcuni eteroatomi in composti organici (es. fosforo, zolfo e cloro). È quindi ideale per identificare pigmenti e materiali decorativi (es. foglie metalliche), distinguere interventi originali da restauri successivi, riconoscere alterazioni e prodotti di degrado. Nonostante sia una tecnica prediletta nell'analisi delle superfici decorate, impiegando una radiazione penetrante come i raggi X essa è in grado di fornire anche un'accurata composizione di bulk, arrivando a rivelare perfino elementi in tracce (es. zirconio, rubidio, terre rare in un campione di intonaco). Ciò la rende una tecnica affidabile nell'analisi dei corpi ceramici, metalli e leghe, materiali lapidei.

L'indagine può essere svolta in singoli punti (XRF "puntuale") per conoscere la natura chimica di aree selezionate, oppure è possibile indagare intere aree del manufatto realizzando una mappa di distribuzione degli elementi costituitivi dell'opera. Negli ultimi anni, infatti, accanto alla XRF puntuale, si è diffusa la Macro-XRF (MA-XRF), che permette di mappare a grande campo la distribuzione elementale sulla superficie di dipinti, affreschi, sculture policrome e persino di vetrate istoriate e ceramiche rivestite. La possibilità di associare il dato chimico e quello "topografico" (ossia la forma che hanno le distribuzioni dei singoli elementi) consente di co-

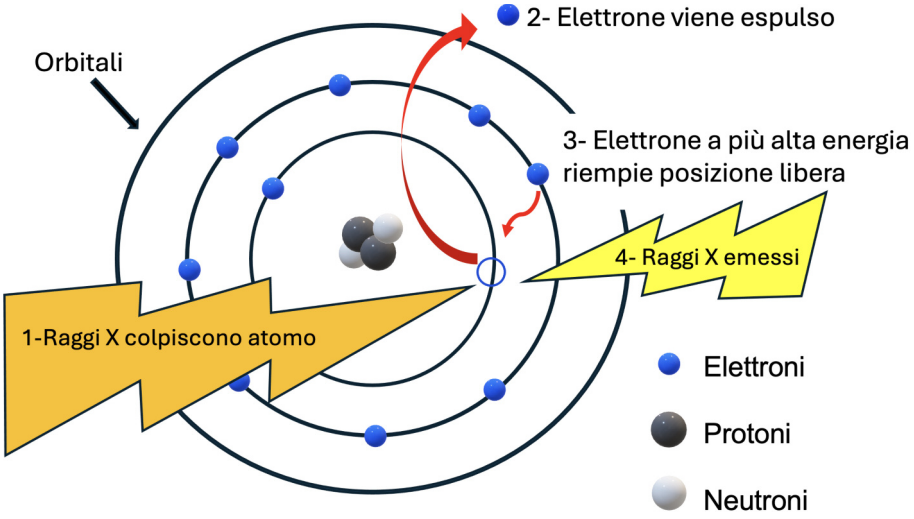


Fig. 6. Principio fisico alla base della spettroscopia XRF. Quando un fascio di raggi X colpisce un atomo, espelle un elettrone da un livello energetico interno (orbitale di core). Un elettrone più esterno (da un orbitale a più alta energia) scende per colmare il vuoto emettendo un fotone di fluorescenza X caratteristico dell'elemento. Questo fenomeno è noto come "effetto fotoelettrico".

gliere aspetti tecnici e compositivi altrimenti non rilevabili o la presenza di livelli nascosti e pentimenti, sebbene la forte penetrazione dei raggi X renda complessa la discriminazione di strati sovrapposti. L'approccio mappante della MA-XRF, maggiormente dispendioso in termini di tempo, consente di ridurre l'incertezza legata alla scelta del punto di misura, tipica l'aspetto critico nelle analisi puntuali (per le quali si trova aiuto con l'impiego preliminare dell'imaging UVF).

Infine, uno dei vantaggi dell'XRF, sia puntuale sia macro, è la sua natura non distruttiva, che consente analisi rapide in situ senza prelievo di campioni, favorendone l'ampia diffusione nei musei, nei contesti archeologici e in tutti i casi in cui vi siano opere inamovibili.

4.1.1. Principio fisico e strumentazione

Sebbene la spettroscopia XRF sia una tecnica fisica avanzata, basata sull'effetto fotoelettrico (ionizzazione→emissione radiativa a seguito del rilassamento dell'atomo), il principio generale può essere spiegato con un'immagine semplice (Fig. 6). Quando un materiale viene irradiato con raggi X, gli atomi che lo compongono assorbono energia. Tale energia è sufficiente

ad espellere un elettrone da un orbitale più interno "scompaginando" temporaneamente l'equilibrio proprio dell'atomo. L'elettrone fuggitivo lascia una lacuna nel suo livello energetico di partenza che viene colmata da un altro elettrone più energetico dello stesso atomo, in un processo detto "rilassamento". La transizione dell'elettrone di rimpiazzo verso la lacuna rilascia un fotone di radiazione X, che per ragioni storiche prende il nome di "emissione K, L o M", a seconda dei livelli energetici coinvolti. Queste transizioni hanno valori di energia determinati (quantizzati) e caratteristici per ogni elemento chimico. In altre parole, ogni elemento chimico possiede una firma di fluorescenza X unica, proprio come una nota musicale.

Lo spettrometro XRF è lo strumento che permette di produrre, rilevare e interpretare queste emissioni. La sorgente è il tubo a raggi X che produce un fascio di fotoni a energia nota (~keV) che viene diretto verso la superficie dell'opera. L'interazione con gli atomi del materiale genera la fluorescenza caratteristica, anch'essa costituita da raggi X. Un rivelatore molto sensibile, solitamente posto a 90° rispetto alla sorgente, registra ogni fotone emesso. Il rivelatore non si limita a contare i fotoni: misura anche la loro energia. Il risultato è uno spettro (Fig. 9), cioè un grafico che mostra quanta radiazione (conteggi) è stata rilevata per ciascun livello energetico (keV). In questo grafico emergono picchi ben definiti, ciascuno corrispondente a una data emissione di un elemento chimico. Le versioni portatili funzionano esattamente allo stesso modo, ma sono progettate per essere leggere e abbastanza robuste da operare direttamente in musei, chiese, depositi o siti archeologici (Fig. 7). L'analisi qualitativa XRF non è distruttiva[6] e si esegue appoggiando la sonda sull'opera o puntandola a distanza di pochi millimetri. Questa tecnica è limitata esclusivamente alla rivelazione degli elementi chimici (esclusi quelli più leggeri, con $Z \leq 12$), ma da questa informazione è però possibile risalire in molti casi ai materiali (o a classi di materiali possibili), come nel caso dei pigmenti. Il dato va pertanto interpretato alla luce della conoscenza storica e tecnologica dei materiali.

4.1.2. Applicazioni

L'archeologia ha tratto benefici significativi dalla spettroscopia XRF, grazie alla sua capacità di individuare gli elementi chimici costituenti pigmenti e materiali decorativi anche su frammenti molto deteriorati. Nelle ceramiche policrome, ad esempio, la tecnica permette di ricostruire schemi

[6] Per analisi quantitative o semi-quantitative affidabili si ricorre invece alla preparazione del pellet (il campione viene polverizzato, omogeneizzato, pressato e sinterizzato) e all'uso di standard di riferimento.

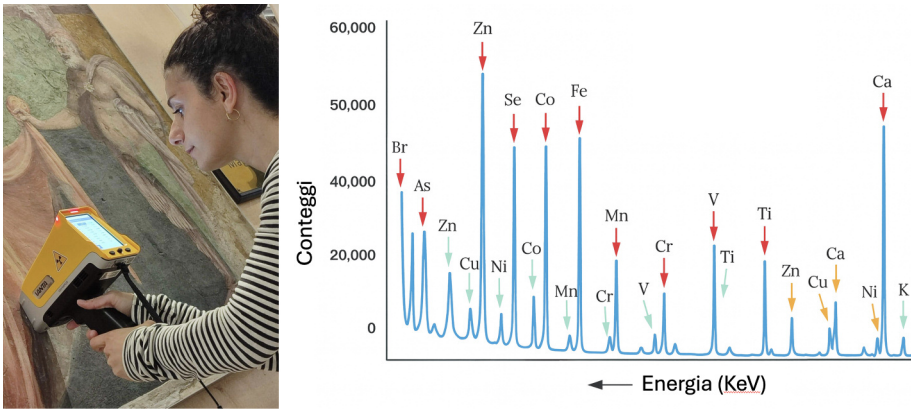


Fig. 7. Operatrice effettua analisi XRF puntuali su affresco mediante strumentazione portatile. Il peso di un XRF portatile può variare da 1,5 Kg a 4 Kg, circa. La strumentazione portatile è solitamente dotata di un display in grado di fornire le informazioni essenziali quali gli elementi più abbondanti, la loro percentuale ed anche un grafico con le energie caratteristiche rilevate (spettro XRF). A destra, spettro XRF esemplificativo dove si possono apprezzare i picchi ad energia differente (keV) che caratterizzano i diversi elementi chimici. La loro intensità dipende dal numero di fotoni X emessi dall'elemento e rilevati dallo strumento (conteggi) una volta che questo viene eccitato dai raggi X incidenti.

decorativi e processi tecnici anche quando i colori sono appena percepibili. Studi recenti hanno identificato l'uso di pigmenti sintetici in contesti inattesi, suggerendo scambi commerciali o innovazioni tecnologiche insospettate (Manhas *et al.* 2025). La scultura antica policroma rappresenta un altro campo di applicazione privilegiato. Molti marmi e terrecotte conservano tracce minime di pigmenti, invisibili a occhio nudo ma rilevabili dalla tecnica XRF. La presenza di cinabro sulle labbra delle statue, di blu rameici negli abiti o di foglia d'oro nelle decorazioni, ha permesso di ricostruire l'aspetto originario di opere che oggi ci appaiono spoglie, cambiando radicalmente la percezione dell'estetica antica. Gli studi XRF su dipinti antichi hanno chiarito la tavolozza di grandi maestri, rivelando non solo quali pigmenti venissero utilizzati, ma anche come fossero sovrapposti, mescolati o modificati nel corso del tempo. In alcune opere del Rinascimento la XRF ha mostrato restauri ottocenteschi fino ad allora non documentati, oppure ha rivelato pentimenti dell'artista, come lo spostamento di una mano o il cambiamento nella forma di un volto. Le icone bizantine offrono esempi dove la tecnica ha permesso di individuare preparazioni complesse, pigmenti rari e dorature non sempre realizzate in oro puro, ma talvolta ottenute con leghe più economiche. Negli affreschi, la tecnica ha mostrato sostituzioni di pig-

menti avvenute durante restauri moderni e ha identificato pigmenti blu preziosi che, pur alterati, conservano una traccia elementare caratteristica.

– *XRF puntuale: la comprensione della natura chimica*

Gran parte dei colori utilizzati nella storia della pittura e della decorazione sono pigmenti minerali, spesso contenenti elementi metallici facilmente distinguibili grazie alla fluorescenza X. La presenza di piombo (Pb), ad esempio, rivela quasi sempre l'impiego di bianchi o gialli antichi estremamente diffusi, come la biacca, la cui formula chimica è $(PbCO_3)_2 \cdot Pb(OH)_2$), o il giallorino con le seguenti formule Pb_2SnO_4 o $PbSnO_3$, se nello spettro XRF si manifesta anche lo stagno; oppure ancora il giallo Napoli (Pb_3 $(SbO_4)_2$) in co-presenza con l'antimonio. Un segnale intenso di mercurio indica con ottima probabilità il celebre rosso cinabro (HgS), già diffusamente impiegato in epoca classica e comune nei dipinti medievali e rinascimentali. Allo stesso modo, il rame (Cu) compare in una serie di pigmenti blu e verdi, come l'azzurrite ($Cu_3(CO_3)_2(OH)_2$) e la malachite ($Cu_2CO_3(OH)_2$), mentre il ferro (Fe) caratterizza le ocre rosse e gialle che contengono ossidi e idrossidi di ferro (Fe_2O_3; FeOOH) e le terre verdi (argille), dove il ferro è associato tipicamente al potassio e al silicio. In opere più recenti, dal XVIII secolo in poi, appaiono altri elementi come il cobalto (Co), impiegato per pigmenti blu di nuova produzione, oppure l'arsenico (As), legato sia a pigmenti gialli e arancioni come l'orpimento (As_2S_3) e il realgar (As_2S_4), sia ai verdi sintetici dell'Ottocento. Questa capacità di riconoscere rapidamente la natura dei pigmenti permette agli studiosi di individuare la tavolozza dell'artista, confrontarla con tradizioni regionali o temporali, ma anche scoprire materiali sospetti. Un pigmento anacronistico, come un verde industriale su un dipinto del Quattrocento, può suggerire interventi di restauro non documentati o addirittura falsificazioni. È importante ricordare però che la spettroscopia XRF non identifica direttamente il pigmento, ma gli elementi chimici che lo compongono. Per comprendere quale pigmento specifico sia utilizzato, occorre sempre integrare la misura con eventuali altre tecniche ma anche con la conoscenza storica dell'uso dei materiali in un determinato contesto artistico o produttivo. Oltre ai pigmenti, la tecnica in oggetto è in grado di fornire indicazioni sulle preparazioni e sui materiali di supporto. Il calcio (Ca), ad esempio, segnala la presenza di gesso o carbonato nelle preparazioni così come il bario (Ba) suggerisce cariche moderne come la barite oppure lo stronzio (Sr), individuato in alcuni casi su icone bizantine, indica preparazioni con materiali meno comuni. Anche le dorature possono essere studiate efficacemente: l'oro (Au) lascia un'impronta inequivocabile, mentre materiali che imitano

l'oro alla vista, come leghe a base di stagno (Sn) e rame (Cu), rivelano facilmente la loro natura ai raggi X. La spettroscopia di fluorescenza X offre anche un importante contributo allo studio dei processi di alterazione dei materiali. Alcuni pigmenti subiscono trasformazioni chimiche nel tempo e la tecnica permette di individuarne i prodotti di degrado soprattutto quando manca la corrispondenza con il colore atteso. Nel caso dei verdi a base di malachite, si possono osservare ossalati di rame (CuC_2O_4) formatisi a seguito dell'azione di microrganismi oppure riconoscere il cinabro trasformato in prodotti secondari ricchi di zolfo o cloro (come lo scuro calomelano, Hg_2Cl_2). Il realgar (As_4S_4), pigmento arancione-rosso, tende a convertirsi sotto l'azione della luce nel suo polimorfo pararealgar, più chiaro e tendente al giallo. Queste informazioni sono preziose non solo per la comprensione della storia materiale dell'opera, ma anche per la progettazione di interventi conservativi mirati e consapevoli.

– *MA-XRF: mappe chimiche su larga scala*

La MA-XRF rappresenta un'evoluzione sostanziale rispetto alla XRF puntuale, portando le potenzialità della tecnica a una dimensione completamente nuova: quella dell'immagine. Invece di analizzare singoli punti, la MA-XRF scansiona l'intera superficie dell'opera, ricostruendo mappe che mostrano la distribuzione di ciascun elemento chimico, rivelando ciò che la pittura visibile a occhio nudo spesso nasconde (Fig. 8). Queste mappe permettono di osservare come un artista abbia stratificato i suoi colori, come abbia costruito le ombre, quali pigmenti abbia utilizzato per certe aree del dipinto. Permettono anche di scoprire pentimenti, cioè cambiamenti nella composizione dell'opera, che emergono sotto forma di variazioni della composizione elementare che non corrisponde ai colori visibili dall'occhio umano. Studi condotti su grandi capolavori, come la *Ragazza con l'orecchino di perla* di Vermeer, hanno mostrato come la MA-XRF possa distinguere con chiarezza diverse tonalità di blu, rivelare aree dipinte e poi coperte, o individuare variazioni legate alla tecnica dell'artista (Delaney 2020). La MA-XRF è oggi utilizzata con successo anche su affreschi, sculture policrome, maioliche (Fig. 8) e persino vetrate istoriate. Nel caso delle vetrate, la tecnica permette di riconoscere gli elementi responsabili delle diverse colorazioni, come il cobalto dei blu o il rame dei verdi. La possibilità di ottenere informazioni così estese senza toccare l'opera rende la MA-XRF uno strumento particolarmente prezioso in situazioni in cui altre tecniche risulterebbero difficili o invasive.

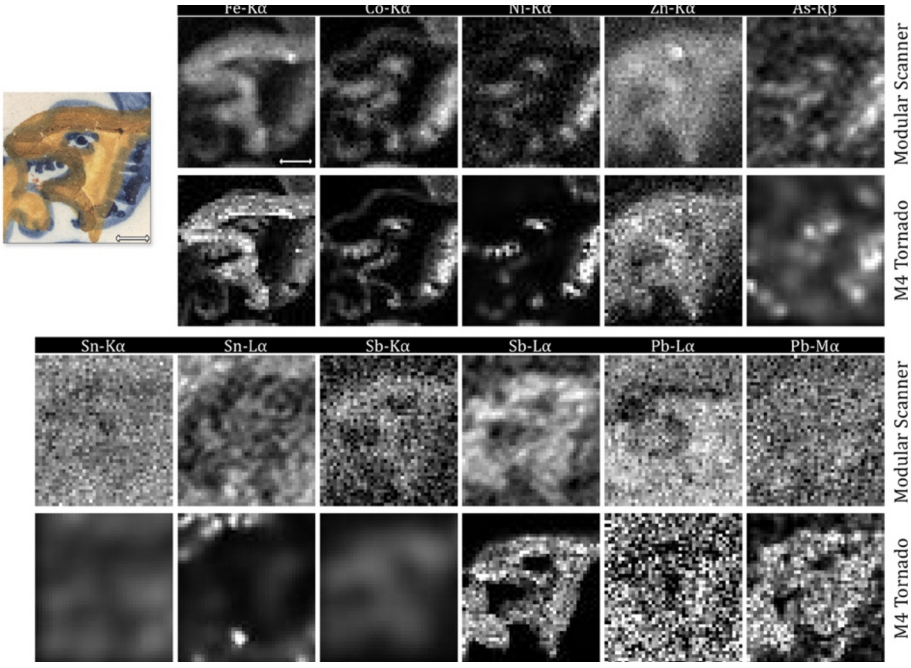


Fig. 8. Indagini MA-XRF effettuate su un tassello di maiolica portoghese (*azulejo*) del XVII secolo. Le indagini hanno permesso di identificare i pigmenti come blu di cobalto e giallo Napoli modificato con zinco. A destra sono riportate le mappe chimiche ottenute selezionando l'energia della radiazione X emessa dal singolo elemento chimico e rivelandone la distribuzione sull'area investigata. [immagine adattata da Barcelo Lins S.A. 2021].

4.2. Spettroscopia IR

Nel campo della diagnostica dei Beni Culturali, la spettroscopia infrarossa occupa un ruolo privilegiato, soprattutto perché permette di indagare in modo diretto la natura molecolare dei materiali. A differenza di tecniche come la fluorescenza a raggi X, che identificano gli elementi chimici, l'IR consente di riconoscere le molecole sulla base delle vibrazioni caratteristiche della loro struttura. Ogni sostanza possiede infatti una "impronta digitale" nel campo dell'infrarosso, una serie di segnali unici che derivano dal modo in cui i legami chimici che la compongono e i cosiddetti gruppi funzionali delle molecole[7] assorbono la radiazione IR, impiegando quell'ener-

[7] Insieme di atomi legati tra loro a formare unità strutturali caratteristiche di classi di molecole.

gia assorbita per passare a livelli vibrazionali superiori[8].

Nonostante la spettroscopia IR sia in grado di caratterizzare sia composti organici che inorganici, essa risulta nettamente più efficace e vantaggiosa nell'identificazione delle molecole organiche, in quanto i legami come C–H, O–H, N–H, C=O, C–O producono bande di assorbimento IR intense e diagnostiche di leganti (oli, proteine, polisaccaridi), vernici e resine, pigmenti organici e coloranti, adesivi, prodotti organici dovuti all'alterazione (ossidazione, idrolisi). Nei composti inorganici è limitata alla rilevazione delle vibrazioni di anioni poliatomici, come carbonati (CO_3^{2-}), solfati (SO_4^{2-}), fosfati (PO_4^{3-}), nitrati (NO^{3-}), ossalati ($C_2O_4^{2-}$) e ossidrili (OH^-), mentre è poco sensibile nella rilevazione di ossidi semplici e non lo è verso i metalli. La scarsa efficacia nell'identificazione di pigmenti inorganici privi di segnali nel medio infrarosso, rende spesso necessario il ricorso a tecniche complementari (Raman, spettrometria di massa, XRF). Proprio per colmare questa lacuna, si sta esplorando l'uso del far-IR (radiazione infrarossa "lontana", ossia meno energetica di quella dell'infrarosso medio), che analizza i modi vibrazionali a bassa frequenza in atomi pesanti e nei reticoli.

La caratterizzazione dei materiali organici è fondamentale nello studio delle opere d'arte, perché essi costituiscono spesso la parte più instabile e vulnerabile all'invecchiamento.

Una pletora di tecniche artistiche antiche e moderne, decorative così come di restauro, utilizza materiali a base di sostanze organiche precedentemente citate. Riconoscere questi materiali è essenziale per ricostruire la tecnica esecutiva, distinguere parti originali da interventi moderni, valutare lo stato di degrado e scegliere trattamenti di conservazione compatibili. Il vantaggio di questa tecnica sta proprio nella capacità di distinguere famiglie chimiche anche quando sono presenti in quantità minime. Grazie all'analisi delle bande vibrazionali è possibile riconoscere materiali degradati, miscele complesse e prodotti secondari.

La spettroscopia infrarossa nella tecnica FT-IR (*Fourier Transform Infrared*) ha rivoluzionato questo ambito perché permette di ottenere molte informazioni anche da quantità minime di materiale. Le versioni portatili consentono analisi in situ su superfici relativamente ampie, mentre la FT-IR in microscopia rende possibile lo studio di campioni microscopici prelevati in modo micro-distruttivo o non-invasivo. Inoltre, le tecniche di imaging spettroscopico IR, sviluppate negli ultimi anni, consentono di generare mappe di distribuzione dei materiali, mostrando come si dispongono i diversi composti all'interno delle stratigrafie pittoriche o degli strati di un

[8] Da cui questa metodologia è annoverata tra le cosiddette "spettroscopie vibrazionali".

affresco.

L'approccio analitico nella spettroscopia IR è relativamente rapido, non distruttivo o micro-distruttivo, e produce una ricchezza di dettaglio impensabile fino a pochi decenni fa. Il limite principale di questa tecnica è legato all'interpretazione degli spettri, quando la sovrapposizione delle bande IR può rendere difficoltosa l'identificazione dei materiali, soprattutto quelli degradati, e alcune modalità di misura richiedono condizioni specifiche del campione (come si vedrà più avanti con la tecnica ATR). Inoltre, la presenza di materiali altamente IR assorbenti o opachi può rendere difficili le analisi in trasmissione.

4.2.1. Principio teorico

Come anticipato, la spettroscopia FT-IR si basa sull'interazione tra la radiazione infrarossa e l'energia associata alle vibrazioni delle molecole. Quando una molecola viene irradiata con luce IR, assorbe energia solo se la frequenza del fascio coincide con quella di una sua vibrazione naturale (Fig. 11-A). È un fenomeno molto simile alla risonanza: come un diapason vibra spontaneamente solo alla giusta nota, così un legame chimico assorbe solo alla lunghezza d'onda che corrisponde al suo movimento caratteristico.

Ogni diverso tipo di legame tra due atomi o in un gruppo poliatomico (come quelli precedentemente descritti ad esempio) presente in una molecola è chiamato "gruppo funzionale" e ha un modo particolare di vibrare: gruppi carbonilici, ossidrilici, ammidici, aromatici e altri ancora producono bande di assorbimento in regioni precise dello spettro (Tab. 2). Queste bande sono così riproducibili da costituire una vera e propria "firma" chimica, che permette di riconoscere materiali anche molto complessi (Fig. 11 B-C). Si ottiene così lo spettro IR che rappresenta la scansione di tutte le frequenze e le energie nel campo dell'infrarosso; dove compare il picco o la banda, significa che la radiazione è stata assorbita dal gruppo chimico caratteristico rivelandone la presenza.

Ogni volta che la radiazione viene assorbita, lo spettrofotometro registra l'intensità del segnale in funzione del tempo e lo trasforma, grazie ad un'operazione matematica chiamata "trasformata di Fourier" (FT), nel grafico finale. Ogni segnale corrisponde a un gruppo funzionale e la loro combinazione permette di attribuire con precisione una classe di materiali (Tab. 2).

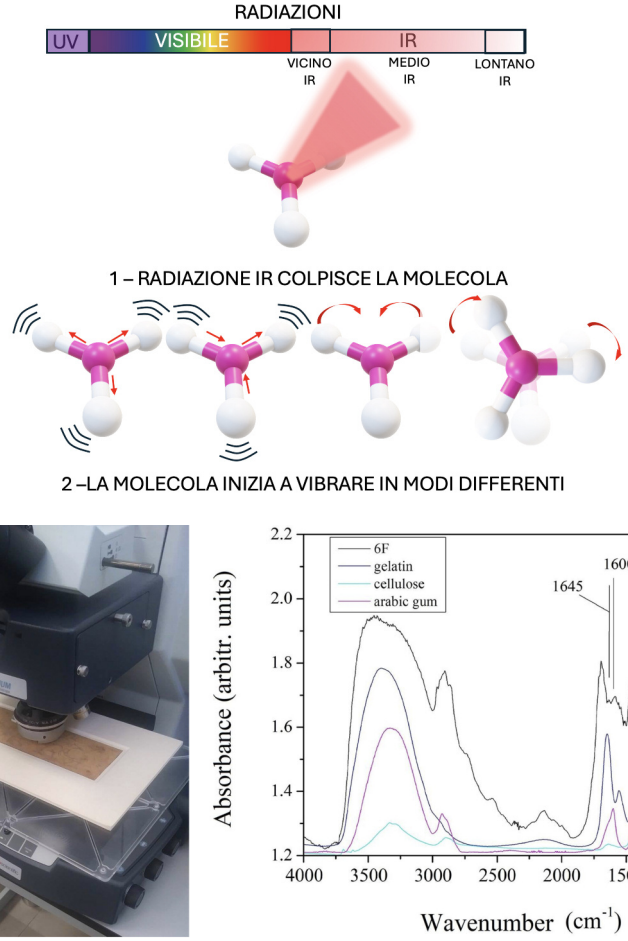


Fig. 9. Principio fisico e chimico legato al funzionamento della spettroscopia IR (A). Quando una radiazione infrarossa colpisce una molecola, questa assorbe la radiazione corrispondente ai suoi livelli vibrazionali, la cui distribuzione varia a seconda della sua struttura e composizione chimica. Il legame chimico tra atomi vibra (oscilla), accorciandosi o allungandosi (stretching) oppure ruotando, deformandosi (bending), allontanandosi ed avvicinandosi come un paio di forbici (scissoring). (B-C) Analisi mediante microscopia FT-IR della "Incoronazione della Vergine", attribuito a Giorgio Vasari e databile al 1560-70. Il campionamento del segnale è stato effettuato sia in riflessione che in ATR muovendo il tavolo porta-campione. A destra, spettro FT-IR esemplificativo registrato da un'area dell'opera. I numeri riportati nello spettro evidenziano i numeri d'onda (equivalenti a frequenze ma anche ad energie) caratteristici dello spettro FT-IR di sostanze quali: gomma arabica, cellulosa e gelatina. [Microchemical Journal Volume 170, November 2021, 106757].

Gruppo funzionale	Vibrazione IR attiva	Range (cm^{-1})	Esempi di assegnazioni
O–H (alcoli, fenoli)	stretching ν(O–H)	3600–3200	Banda larga; idrogeno legato
O–H (acqua)	ν(O–H)	3400–3200	Presenza di umidità o acqua strutturale
N–H (ammine, proteine)	ν(N–H)	3500–3300	Colle animali, leganti
C–H (alifatici)	ν(C–H)	2960–2850	Oli, cere, resine
C–H (aromatici)	ν(C–H)	3100–3000	Larga varietà di composti
C=O (carbonili)	ν(C=O)	1750–1650	Esteri, acidi, aldeidi, chetoni
CO_3^{2-} (carbonati)	ν_3 asimmetrica	1500–1400	Calcite, malachite, azzurrite
	ν_2 fuori piano	~870	
SO_4^{2-} (solfati)	ν_3 asimmetrica	1150–1050	Gesso, anidrite
PO_4^{3-} (fosfati)	ν_3	1100–1000	Apatite, ossa
C–O (alcoli, esteri)	ν(C–O)	1200–1000	Polimeri naturali e sintetici
C–O–C	ν asimmetrica	1150–1050	Eteri, polisaccaridi
COO^- (ossalati)	ν asimmetrica	1650–1600	Ossalati di Ca, Cu
	ν simmetrica	1350–1300	Alterazioni
Si–O (silicati)	ν(Si–O)	1100–900	Argille, quarzo (silicati)
M–O (ossidi, idrossidi)	ν(M–O)	< 600	Spesso nel far-IR

Tab. 2. Principali gruppi funzionali e relativi intervalli tipici delle bande IR caratteristiche.

4.2.2. Strumentazione e tecniche di campionamento del segnale

La scelta tra le diverse modalità di analisi FT-IR dipende dallo stato dell'opera, dalla natura dei materiali e dalla quantità di campione che si può prelevare. Dal punto di vista della scala della misura, le analisi macro FT-IR, spesso realizzate con strumenti portatili in riflessione, permettono di acquisire rapidamente uno spettro sulla superficie di un'opera senza alcun prelievo. Sono utili per una prima caratterizzazione dei materiali superficiali, come vernici degradate o depositi. Tuttavia, a causa della dimensione relativamente ampia del punto di misura, il segnale può rappresentare una media di più materiali sovrapposti. La micro FT-IR, ottenuta mediante microscopia IR (Fig. 2), viene invece utilizzata su piccolissimi frammenti, se-

zioni stratigrafiche o particelle isolate. Con questa tecnica si raggiungono risoluzioni spaziali molto elevate, consentendo di distinguere strati sottilissimi di pigmento o di valutare la composizione di particelle inglobate in una matrice pittorica. L'uso della micro-FT-IR in combinazione con dispositivi come celle in diamante o sezioni sottili montate su speciali supporti trasparenti permette di acquisire spettri in condizioni ottimali.

Anche dal punto di vista fisico, le modalità di acquisizione del segnale possono essere differenti. L'ATR (*Attenuated Total Reflection*) è oggi molto diffusa perché consente di registrare spettri di ottima qualità semplicemente appoggiando il campione su un cristallo ad alto indice di rifrazione. Il fascio IR penetra solo per pochi micrometri nel materiale, permettendo di indagare aree molto piccole e superficiali del campione. L'ATR richiede un contatto perfetto tra il campione e il cristallo, cosa non sempre possibile quando i frammenti sono irregolari oppure molto rigidi.

Le misure in trasmissione richiedono invece campioni estremamente sottili o polveri disperse tra finestrelle trasparenti all'IR; sono molto sensibili, ma necessitano di preparazioni accurate. Le analisi in riflessione sono utili quando non è possibile prelevare campioni, poiché sfruttano la radiazione riflessa dalla superficie dell'opera; la loro interpretazione, però, è talvolta più complessa a causa della presenza di effetti di distorsione che devono essere trattati matematicamente. Le tecniche di imaging, sia in trasmissione sia in ATR, permettono oggi di costruire vere e proprie mappe di distribuzione dei materiali all'interno di una sezione stratigrafica. Grazie a rivelatori a matrice (FPA), è possibile registrare centinaia di spettri contemporaneamente, accelerando notevolmente la raccolta dei dati. Questo approccio ha permesso di identificare strati sottilissimi di pigmenti, leganti e prodotti di degrado nelle sezioni pittoriche studiate.

4.2.3. Applicazioni

La spettroscopia FT-IR ha aperto nuove prospettive nello studio dei reperti archeologici e delle opere d'arte, grazie alla sua elevata sensibilità, permettendo di identificare materiali che non sono più riconoscibili a occhio nudo. Nelle pitture murali antiche, ad esempio, la tecnica consente di distinguere i leganti organici originari dai prodotti di degradazione accumulati nel corso dei secoli. Può identificare le sostanze applicate in epoche successive come protettivi, vernici o restauri, aiutando a ricostruire la storia conservativa dell'opera.

Nell'archeologia dei materiali organici, la FT-IR è in grado di riconoscere tracce di resine utilizzate come adesivi o impermeabilizzanti, lipidi provenienti da contenitori ceramici, proteine residue in strumenti litici o

metallici, e prodotti di alterazione termica in reperti combusti. In campo ceramico permette di valutare la presenza di carbonati, ossalati e residui organici legati al processo produttivo o all'uso dell'oggetto. Nei manufatti lignei, consente di seguire il processo di degradazione della lignina e della cellulosa, aiutando a stabilire strategie di consolidamento più efficaci.

Per quanto riguarda le opere pittoriche, l'FT-IR in microscopia ha reso possibile analizzare la struttura interna delle stratigrafie, identificare pigmenti, coloranti e leganti degli strati pittorici e preparatori, riconoscere la presenza di colle animali o di oli siccativi, distinguere le vernici originali da quelle applicate nei restauri moderni (Zuena 2021). Grazie alle tecniche di imaging, è oggi possibile osservare la distribuzione di sottilissimi strati di proteine, gesso, calci e pigmenti organici, come dimostrato in numerosi studi su opere rinascimentali e medievali. In alcuni casi, l'FT-IR ha permesso di localizzare materiali protettivi applicati in passato e valutare la loro efficacia o i loro problemi di degrado, fornendo informazioni preziose per programmare interventi di restauro (Iorio 2019).

Nella scultura policroma, la tecnica aiuta a riconoscere gli strati preparatori, le colle animali impiegate come adesivi, le dorature originali protette da resine naturali, e i successivi trattamenti con vernici moderne. Nei reperti metallici, l'FT-IR permette di identificare composti organici depositatisi durante la corrosione o introdotti nel corso dei trattamenti conservativi sebbene non possa identificare la natura del metallo.

In sintesi, la spettroscopia FT-IR è oggi uno strumento fondamentale per la diagnostica dei Beni Culturali. La sua capacità di riconoscere materiali organici e prodotti di degrado, la versatilità delle tecniche di campionamento e la possibilità di combinare l'analisi molecolare con l'imaging la rendono un mezzo insostituibile per comprendere la storia materiale delle opere d'arte e per guidare interventi di restauro consapevoli, rispettosi e scientificamente fondati.

4.3. La spettroscopia Raman

La spettroscopia Raman (RS) rientra tra le spettroscopie vibrazionali, in quanto, similmente alla spettroscopia IR, studia la distribuzione dei livelli energetici associati ai moti vibrazionali di atomi e molecole. A differenza della spettroscopia IR, però, la spettroscopia Raman si basa sul fenomeno della diffusione della radiazione elettromagnetica e non dell'assorbimento. La RS sfrutta l'interazione di un fascio laser, tipicamente nell'UV, nel visibile e nell'infrarosso, con la materia per fornire informazioni sulla struttura molecolare e sui legami chimici. È attualmente uno degli strumenti più potenti e versatili per l'analisi dei materiali dei Beni Culturali. La sua rilevanza deriva

dalla possibilità di ottenere dati rapidamente e in maniera non distruttiva, preservando l'integrità dell'oggetto, caratteristica fondamentale nel contesto del patrimonio culturale e perfino necessaria in settori come quello forense.

Oltre che sull'oggetto tal quale, l'analisi Raman può essere eseguita con elevata accuratezza su frammenti, di cui si sfrutta spesso la frattura fresca priva di alterazioni, su sezioni sottili e su polveri (microgrammi), divenendo in tal caso micro o para-distruttiva, mantenendo comunque inalterato il campione.

Questa metodologia ha subito un'evoluzione notevole con l'integrazione della spettroscopia Raman e il microscopio ottico confocale, da cui "micro-Raman", superando i limiti di mediazione spaziale della spettroscopia Raman convenzionale e rendendo possibile l'identificazione selettiva e puntuale (micro-aree) delle fasi in sistemi eterogenei e stratificati, oppure la realizzazione di mappe di distribuzione dei composti in superfice. La spettroscopia micro-Raman (μ-RS) si caratterizza infatti per l'elevata risoluzione laterale e la ridotta profondità di campo, entrambe dell'ordine di pochi micrometri.

Sebbene gli strumenti da banco (fissi in laboratorio) forniscano prestazioni più elevate, sono stati recentemente sviluppati anche modelli "portatili", alcuni più compatti e maneggevoli, altri più articolati ma trasportabili, che consentono di effettuare analisi *in situ*.

Queste caratteristiche, insieme alla capacità di identificare sia strutture molecolari amorfe, sia forme cristalline delle sostanze organiche e inorganiche presenti nel campione, ne fanno una valida metodologia diagnostica prediletta nello studio di un'ampia varietà di materiali dell'arte e dell'archeologia. Primi fra tutti i pigmenti e coloranti, ma anche i minerali nei geomateriali e derivati (terrecotte e ceramiche rivestite, malte, intonaci e superfici murali decorate, materiali lapidei del costruito, ecc.), inchiostri e materiali da disegno (carboncino, matita, sanguigna), preparative e supporti in materiali pittorici, cartacei e pergamenacei, forme di alterazione e degrado nelle superfici dei materiali costituenti i Beni Culturali (es. patine di ossidazione e corrosione in metalli e leghe, incrostazioni terrose e organiche).

La lista è davvero ampia, tuttavia, esistono classi di sostanze e condizioni del campione per le quali la μ-RS ha forti limiti o non è applicabile. Un limite è la scarsa sensibilità nella rilevazione di fasi a bassa cristallinità e a grana eccessivamente fine, in quanto manifestano un segnale Raman debole.

Esistono inoltre sostanze intrinsecamente fluorescenti, che diffondono cioè la luce incidente del laser, prevalentemente mediante una transizione (eccitazione-diseccitazione) diversa rispetto all'effetto Raman e che produce

un segnale continuo e molto intenso, la "fluorescenza", che spesso sovrasta il segnale Raman. Materiali organici complessi e degradati (es. vernici e leganti naturali alterati, resine ossidate), rientrano tra questi, dove l'effetto di fluorescenza, antagonista dell'effetto Raman, può essere mitigato con l'impiego del laser nel vicino IR (785-1064 nm), ma non sempre risolutivo.

Per ragioni legate al principio fisico alla base di questa metodologia, non è possibile caratterizzare alcune sostanze, che risultano pertanto intrinsecamente Raman inattive: è il caso di metalli (es. oro, argento rame, ferro) e leghe (bronzi, acciai, ecc)[9] e altri minerali ad elevata simmetria molecolare e strutturale (es. halite CuCl, periclasio MgO, wüstite FeO, ecc)[10]. Per queste sostanze, soluzioni solide con altre fasi al loro interno, impurezze e difetti strutturali, possono causare l'attivazione di uno o più modi Raman, rendendo possibile la rivelazione delle relative bande nello spetto.

Un altro aspetto sfavorevole della spettroscopia Raman riguarda i materiali termicamente instabili o fotosensibili, per i quali è richiesta una particolare attenzione nel set up di misura (potenza del laser, tempo di esposizione) in quanto possono restituire segnali Raman di fasi di alterazione *in situ*, fuorvianti per la caratterizzazione del materiale.

Infine, la sovrapposizione di più segnali Raman di molteplici fasi in campioni eterogenei può rendere difficoltosa l'interpretazione dello spettro, resa possibile grazie all'esperienza dell'operatore.

Poiché questa metodologia non è in grado di fornire direttamente la composizione chimica elementare, nello studio dei Beni Culturali ci si avvale in genere di metodologie complementari alla spettroscopia Raman (XRF, SEM-EDS, spettrometria di massa).

4.3.1. Principio fisico e strumentazione

La spettroscopia Raman prende il nome dal fisico indiano C.V. Raman, che nel 1928 osservò un fenomeno inaspettato durante un esperimento: studiando la diffusione della luce generata da un raggio di Sole opportunamente focalizzato e filtrato su un volume d'acqua, notò accanto alla componente dovuta alla diffusione elastica, la presenza di un debole segnale a frequenza (energia) diversa da quella incidente. Questa scoperta valse al fisico indiano il premio Nobel nel 1930 ed il titolo di Sir.

Il fenomeno è piuttosto complesso e per essere spiegato in tutti i suoi

[9] Hanno strutture cristalline con celle elementari cubiche o cubiche a facce centrate.

[10] Un elenco esaustivo dei minerali Raman inattivi è riportato nel report open access "Bartholomew, P.R., & Post, J.E. (2024), Raman Spectroscopy for Mineral Identification: A Practical Guide, v 1.0".

aspetti richiederebbe di ricorrere a concetti della fisica quantistica. Tuttavia, può essere riassunto più semplicemente come segue: quando la materia viene irraggiata con luce monocromatica di una certa frequenza, scelta in modo da non essere assorbita dal campione stesso, una sua parte viene diffusa dalle molecole in direzioni diverse da quella del raggio incidente. La maggior parte della radiazione diffusa mantiene la stessa frequenza della sorgente: tale fenomeno è detto diffusione elastica o "Rayleigh". Una piccolissima frazione dei fotoni incidenti (circa 1 su 1 milione), invece, genera una diffusione anelastica, dovuto all'interazione con le vibrazioni molecolari del materiale, che si manifesta osservando uno spostamento in frequenza (energia) rispetto a quella della radiazione incidente. La diffusione anelastia della luce è alla base dell'effetto Raman (Fig. 10-A). Mentre la luce diffusa elasticamente (Rayleigh) mantiene la stessa energia dei fotoni incidenti, i fotoni Raman vengono invece diffusi con energia leggermente minore ("Raman Stokes") o leggermente maggiore ("Raman anti-Stokes"), entrambe di debole intensità rispetto alla radiazione Rayleigh.

L'esito di questa interazione è uno spettro Raman che fornisce una "impronta digitale" unica per ciascuna sostanza, in cui ciascun picco (segnale Raman) è associabile ad uno specifico modo vibrazionale dei legami chimici/molecolari di quella sostanza. Tra le due diffusioni anelastiche Raman, statisticamente si verificano più Stokes, che quindi danno segnali più intensi (Fig. 10-B) e pertanto sono quelle comunemente considerate per caratterizzare i materiali[11].

In generale, gli spettri Raman dei solidi cristallini, presentano bande strette, mentre nei sistemi amorfi o poco cristallini, le bande Raman appaiono più larghe e meno definite.

La scoperta di Raman non fu solo un evento di laboratorio, ma aprì la strada a una nuova metodologia analitica, in grado di leggere la struttura molecolare dei materiali senza alterarne la superficie. Questo principio è alla base di tutti gli strumenti spettroscopici Raman moderni.

Per effettuare una misura di spettroscopia Raman sono necessari i seguenti componenti strumentali fondamentali:

– Sorgente laser: le sorgenti maggiormente impiegate nel campo dei Beni Culturali per illuminare il campione sono diodi laser che emettono radiazione nel verde (532 nm), nel rosso (633 nm) o nel vicino-infrarosso (785-830 nm). Dal momento che l'intensità della radiazione diffusa anelasticamente (effetto Raman) è intrinsecamente molto debole, la scelta

[11] Per un elenco dei modi Raman attivi dei vari gruppi funzionali/classi di composti, si rimanda a "Yvon 2017".

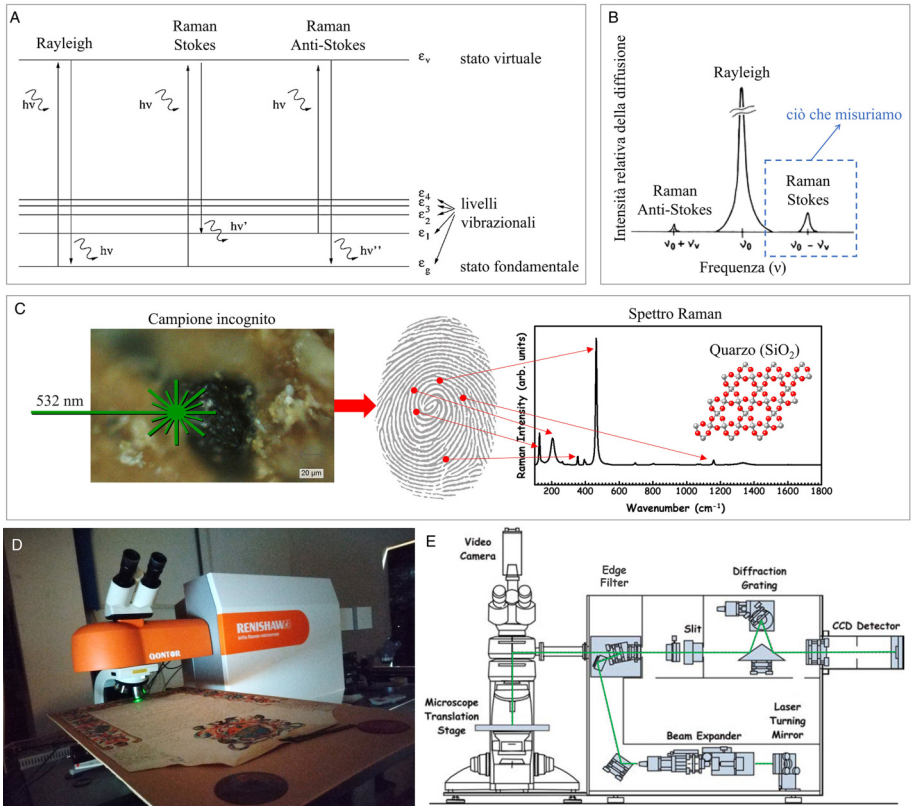


Fig. 10. Il fenomeno fisico alla base della spettroscopia Raman (A-B) e la modalità di acquisizione di uno spettro Raman da un campione incognito (C), che rappresenta "l'impronta digitale" univoca di quella data sostanza. Sono rappresentati anche un tipico spettrometro micro-Raman da banco (D), con la raffigurazione a blocchi dell'apparato strumentale (E) che lascia vedere il cammino ottico del laser, rappresentato dalla linea verde (crediti: Renishaw plc, UK).

di una sorgente di luce coerente, monocromatica e ad elevata brillanza (laser) è assolutamente necessaria per poter utilizzare la tecnica a fini analitici. La scelta del tipo di laser è invece dettata da due importanti aspetti che influenzano la qualità dello spettro Raman: da una parte, poiché l'intensità del segnale Raman è proporzionale alla quarta potenza della frequenza di eccitazione, è preferibile impiegare radiazioni ad alta energia (meglio il visibile rispetto all'IR), dall'altra, l'impiego di sorgenti ad alta energia può generare assorbimento della radiazione con conseguente emissione di fluorescenza, che copre il debole segnale Raman,

e pertanto per minimizzare questo problema è preferibile usare laser nell'IR rispetto a quelli nel visibile. Diventa perciò importante avere a disposizione più sorgenti laser per variarle in funzione del campione analizzato.
– Sistema ottico di raccolta: lenti e specchi che focalizzano la radiazione incidente sul campione e raccolgono la luce diffusa (generalmente in modalità di retrodiffusione, "backscattering").
– Filtro: elimina o blocca la componente elastica (Rayleigh) in modo da poter analizzare solo la componente di luce diffusa anelasticamente (Raman).
– Rivelatore: tipicamente una fotocamera CCD, che registra lo spettro Raman come intensità in funzione della frequenza (shift Raman, o numero d'onda in cm^{-1}).

Esistono configurazioni da laboratorio (un esempio è riportato in Figura 10 D-E) e sistemi portatili, che permettono di analizzare oggetti direttamente *in situ* senza prelievo di campioni. L'analisi può essere puntuale, su micro-scala, o creando dettagliate mappe composizionali di superficie.

Poiché, come già detto, l'effetto Raman è intrinsecamente debole, oltre a richiedere sistemi ottici sofisticati, le misure necessitano di ambiente buio per minimizzare l'inquinamento luminoso sullo spettro.

4.3.2. Applicazioni

È davvero difficile sintetizzare le molteplici applicazioni della RS, dal momento che i suoi vantaggi la rendono un passe-partout, spesso in coppia con l'XRF, nello studio di Beni Culturali, opere d'arte e per le applicazioni forensi. A seguire sono state selezionate e approfondite alcune delle applicazioni che possono essere di maggiore interesse per i lettori del volume.

– *Datazione indiretta, attribuzione e autenticazione delle opere pittoriche*

Poiché la μ-RS è la tecnica regina nell'individuazione univoca di pigmenti e coloranti, una sua eccellente applicazione è la datazione indiretta delle opere pittoriche e quindi l'autenticazione.

La conoscenza sui pigmenti impiegati nelle opere, infatti, contribuisce efficacemente a formulare sia ipotesi attributive, per confronto con banche dati o pubblicazioni di opere di pari attribuzione, sia a determinare una "datazione indiretta" dell'opera, ovvero, una valutazione critica sulla compatibilità dell'associazione dei pigmenti rilevati, col periodo ipotizzato.

Questo è consentito dal fatto che attraverso il commercio e l'evoluzione tecnologica la disponibilità e l'uso di pigmenti e coloranti nella storia dell'uomo è variata nel tempo e ha avuto alcune tappe miliari, relativamente

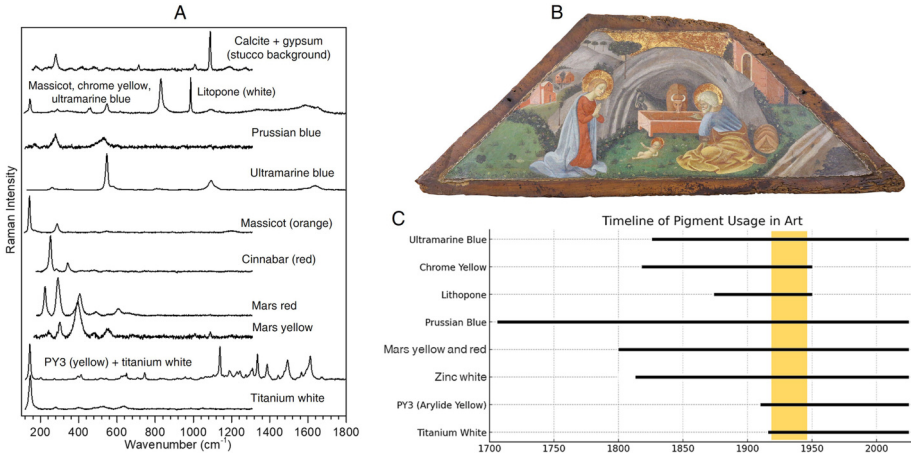


Fig. 11. Analisi in spettroscopia micro-Raman (A) su un dipinto a tempera su tavola a fondo oro riproducente una *Natività* (B), circolante sul mercato con datazione al XV secolo. Grazie al riconoscimento univoco dei pigmenti e coloranti impiegati nella compagine pittorica, è stato possibile datare indirettamente l'esecuzione del dipinto al secondo quarto del 1900, sfruttando le linee temporali di utilizzo di alcuni pigmenti marker nella storia dell'arte (C).

alla comparsa, diffusione e disuso di alcuni pigmenti-marker, che sono quindi altrettanto utili nel riconoscimento dei falsi. A scopo esemplificativo, si riporta il caso di una tavola a fondo oro riproducente una *Natività*, di datazione supposta al XV secolo (Fig. 11). L'esame dei pigmenti e coloranti mediante μ-RS (supportata da XRF e misure spettroscopiche del colore FORS, che qui non si riportano), ha consentito di collocare l'esecuzione dell'opera al secondo quarto del '900, utilizzando le linee temporali di uso dei pigmenti nella storia dell'arte.

La valutazione della tavolozza pittorica e della datazione indiretta va comunque sempre verificata tramite una ricerca di letteratura, considerando la diffusione e la disponibilità dei pigmenti anche su scala regionale e locale.

– *Autenticazione di manufatti archeologici mediante analisi delle materie prime e delle forme di alterazione e degrado nelle superfici*

Il contributo della spettroscopia Raman risulta particolarmente rilevante nello studio della materia costitutiva delle opere (supporti, pigmenti, leganti, trattamenti di varia tipologia), delle tecnologie di produzione e, soprattutto, delle forme di alterazione e degrado superficiale, che costituiscono uno dei principali indicatori di autenticità o di contraffazione dei beni archeologici.

Infatti, come è emerso da studi condotti negli ultimi anni, in collaborazione con il Laboratorio sul Falso[12], i falsari dedicano particolare attenzione alla fase di invecchiamento artificiale delle loro creazioni, con modalità che vanno dal seppellimento dell'oggetto in suoli naturali, alla superfetazione delle superfici con ricette adoperate in campo artistico o frutto del loro ingegno ed esperienza empirica.

Negli studi dedicati a oggetti metallici e ceramici di dubbia autenticità, la micro-Raman consente di discriminare tra prodotti di alterazione/degrado naturali, formatisi nel corso di lunghi processi di interazione del manufatto con l'ambiente di sepoltura o di esposizione, e alterazioni artificiali, indotte intenzionalmente per simulare l'invecchiamento archeologico.

Nel caso dei bronzi (Privitera 2021), l'identificazione puntuale delle fasi di corrosione è cruciale: patine autentiche mostrano assemblaggi mineralogici coerenti con processi elettrochimici lenti e stratificati (ad esempio ossidi e carbonati di rame stabili), mentre patine artificiali presentano frequentemente specie metastabili, solfati o solfuri anomali, associati a specifici trattamenti chimici o termici accelerati. La micro-Raman permette di riconoscere tali fasi anche quando sono presenti in domini micrometrici o in miscela, fornendo un criterio diagnostico robusto per distinguere tra invecchiamento naturale e artificiale, quest'ultimo indiziario di falsità. I dati così ricavati possono essere messi a confronto con i dati composizionali della lega (ad esempio con l'XRF o il SEM-EDS) per confermare la falsità dell'oggetto.

Un ulteriore punto di forza della micro-Raman è la possibilità di investigare alterazioni e depositi superficiali delle ceramiche (incrostazioni pseudo-terrose, sali, patine cromatiche) come veri e propri marker di autenticità. Le alterazioni naturali riflettono condizioni ambientali specifiche e mostrano una composizione mineralogica coerente con il contesto di sepoltura; viceversa, le incrostazioni artificiali risultano spesso costituite da miscele incoerenti o da materiali facilmente reperibili e applicati superficialmente, mediante l'uso di filler adesivi e consolidanti (colle, bitume, resine, gesso), privi pertanto di una qualsivoglia integrazione con il substrato archeologico (Privitera 2024: Sardara 2025).

Nel campo della ceramica archeologica figurata, la micro-Raman si rivela altrettanto strategica. L'analisi degli ingobbi e dei pigmenti nelle decorazioni consente di individuare anacronismi materiali, come l'uso di

[12] Centro di studi per il contrasto alla falsificazione dei Beni Culturali e opere d'arte, istituito nel 2017 presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi Roma Tre.

pigmenti sintetici moderni, additivi vetrosi o composti organici polimerici incompatibili con le manifatture e tecnologie antiche. In particolare, la caratterizzazione delle fasi presenti nelle vernici nere di ceramiche decorate a figure nere o a figure rosse, e dei pigmenti nelle sovradipinture, permette di valutare se i processi di cottura e di applicazione siano coerenti con le pratiche antiche o se, al contrario, rivelino soluzioni tecnologiche semplificate o "a freddo", tipiche delle produzioni falsarie meno impegnative (Privitera 2024; Privitera 2025).

Anche nel caso delle ceramiche, l'integrazione della Raman con tecniche di analisi multi-elementare completa la definizione delle materie prime impiegate, dal ceramista o dal falsario.

Nel complesso, gli studi considerati dimostrano come la spettroscopia micro-Raman, sebbene sia in grado di fornire evidenze composizionali difficilmente eludibili, non debba essere intesa come uno strumento isolato, ma come parte integrante di un approccio multi-analitico e interdisciplinare, in dialogo con osservazioni archeologiche, analisi chimiche elementari e dati tecnologici.

Bibliografia

Barcellos *et al.* 2021

S.A.B. Lins, Barcellos, M. Manso, A, Brunetti, A. Sodo, et al., *Modular MA-XRF Scanner Development in the Multi-Analytical Characterisation of a 17th Century Azulejo from Portugal,* «Sensors», 21 (5), 1913, 2021. < https://doi.org/10.3390/s21051913> (ultimo accesso 19.01.2026).

Burgio, Clark 2001

L. Burgio, R.J.H. Clark, *"Library of Raman spectra of pigments, minerals, pigment media and varnishes, and its application to the identification of pigments on art objects*", «Journal of Cultural Heritage», 2(1), 2001 pp. 101-113.

Campanella *et al.* 2007

L. Campanella, A. Casoli, M.P. Colombini *et al.*, *Chimica per l'arte,* Bologna 2007. ISBN 8808068536.

Casadio, milani 2011

F. Casadio, C. milani, *"Portable Raman spectroscopy in cultural heritage: Progress and perspectives",* «Journal of Raman Spectroscopy», 42(12), pp. 1662-1670, 2011.

Colombini, Modugno 2009

M.P. Colombini, F. Modugno, *Analytical Methods for the Identification of Or-*

ganic Dyes in Archaeology and Art History, Firenze 2009.

Delaney *et al.* 2020

J.K. Delaney, K.A. Dooley, A. Van loon *et al.*, *Mapping the pigment distribution of Vermeer's Girl with a Pearl Earring,* «Heritage Science» 8, 4, 2020. <https://doi.org/10.1186/s40494-019-0348-9> (ultimo accesso 19.01. 2026).

Hedwards, Vandenabeele 2013

H.G.M. Hedwards, P. Vandenabeele, *Practical Raman Spectroscopy: An Introduction,* Chichester 2013.

Iorio *et al.* 2019

M. Iorio, V. Graziani *et al.*, *Exploring manufacturing process and degradation products of gilt and painted leather*, «Appl. Sci.», 9, 2019, pp. 1-15 <https://doi.org/10.3390/app9153016> (ultimo accesso 19.01.2026).

Janssens et al. 2017

K. Van Der Snickt G. Janssens, F. Vanmeert, S. Legrand, *Non-Invasive and Non-Destructive Examination of Artistic Pigments, Paints, and Paintings by Means of X-Ray Methods,* in *Analytical Chemistry for Cultural Heritage. Topics in Current Chemistry Collections,* a cura di R. Mazzeo, Cham 2017. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-52804-5_3> (ultimo accesso 19. 01.2026).

Liritzis, Zacharias 2011

I. Liritzis, N. Zacharias, *Portable XRF of Archaeological Artifacts: Current Research, Potentials and Limitations,* in *X-Ray Fluorescence Spectrometry (XRF) in Geoarchaeology,* a cura di M. Shackley, New York 2011. <https://doi. org/10.1007/978-1-4419-6886-9_6> (ultimo accesso 19. 01.2026).

Manhas *et al.* 2025

M. Manhas, A. Tomar, M. Tiwari, S. Sharma, *Application of X-ray fluorescence in forensic archeology: A review*, «X-ray spectrometry», 54(1), 2025, pp. 26-37.

Miliani *et al.* 2010

C. Miliani, F. Rosi, A. Sgamellotti, *"Raman spectroscopy of historical pigments",* «Accounts of Chemical Research», 43(6), pp. 843-853.

Privitera *et al.*. 2021

A. Privitera, A. Corbascio, G. Calcani, G. Della Ventura, M.A. Ricci, A. Sodo, *Raman approach to the forensic study of bronze patinas*. «Journal of Archaeological Science: Reports», 39, 103115.

Privitera *et al.* 2024

A. Privitera, F. Palermo, S. Ridolfi, A. Sodo, *A multi-analytical approach to unmask two Etruscan-Corinthian fake vases: A contribution to the illicit trafficking of cultural goods,* «Journal of Raman Spectroscopy», 55(2), 2024,

pp. 216-226.

Privitera *et al.* 2025

A. Privitera, M. Sardara, A. Sodo, *Raman approach to investigate painted decorations and manufacture technology of fake Greek and Italic pottery: a contribution to authentication,* «The European Physical Journal Plus», 140(3), 234, 2025.

Sardara *et al.* 2025

M. Sardara, A. Privitera, A. Sodo, *Multi-analytical approach for the characterisation of earthy encrustation collected from authentic and forged ceramic vessels for artworks authentication*, *PLINIUS* 51, (2025). Special Issue Raman Spectroscopy in Art and Archaeology. doi.org/10.19276/PLINIUS.2025.SI.019

Silvera, Falcade 2022

P. Silveira, T. Falcade, *Applications of energy dispersive X-ray fluorescence technique,* in *Modern Raman Spectroscopy: A Practical Approach,* a cura di E. Smith, G. Dent, Chichester 2022.

Vandenabeele *et al.* 2007

P. Vandenabeele, H.G. Hedwards, L. Moens, *A decade of Raman spectroscopy in art and archaeology,* «Chemical reviews» 107(3), 2007, pp. 675-686.

Vandenabeele 2007

P. Vandenabeele, H.G. Hedwards, L. Moens, *Raman Spectroscopy in Archaeology and Art History,* Chichester 2007.

Vanhoof *et al.* 2020

C. Vanhoof, J.R. Bacon, U.E.A. Fittschenc, L. Vinczed, *2020 atomic spectrometry update – a review of advances in X-ray fluorescence spectrometry and its special applications,* «Journal of Analytical Atomic Spectrometry», 35, pp. 1704-1719, 2020.

Yvon 2017

H.J. Yvon, *Raman spectroscopy for analysis and monitoring. Horiba Jobin Yvon*, «Raman Appl», Note, 1-2.

Zuena *et al.* 2021

M. Zuena L. Baroni, V. Graziani, M. Iorio, S. Lins, M.A. Ricci, S. Ridolfi, L. Ruggero, L. Tortora, L. Valbonetti, A. Sodo, *The techniques and materials of a 16th century drawing by Giorgio Vasari*: *a multi-analytical investigation*. «Microchemical Journal», 170, 106757. <https://doi.org/10.1016/j.microc.2021.106757> (ultimo accesso 19.01.2026).

V

Professionisti del patrimonio culturale e della legalità

Giuliana Calcani

Le professioni dell'archeologo

Lo scavo e lo studio delle testimonianze del passato sono le attività verso le quali si concentra prevalentemente la formazione universitaria. Nella migliore delle ipotesi si attualizzano le metodologie con le quali affrontare la ricerca su contesti e reperti, ma sostanzialmente la richiesta sempre più variegata di professionalità precede l'offerta didattica nei corsi di archeologia.

La figura dell'archeologo sembra appartenere a una storia remota di esplorazione del passato, eppure è solo dalla metà del XX secolo che si è messo in atto il processo di riconoscimento di una professione[1] che, in precedenza, era stata diletto per aristocratici e attività da svolgere nel tempo libero da altre occupazioni. Prima dell'impegno a tempo pieno di studiosi dotati di conoscenze specifiche[2], dobbiamo infatti a eruditi mercanti, avvocati, medici, speziali, prelati, l'esplorazione di territori locali o addirittura esteri[3].

Tra slogan di segno contrario, come "*potremmo vivere di sola cultura*" o "*con la cultura non si mangia*", il riconoscimento della figura professionale dell'archeologo, così come di altri professionisti dei beni culturali è arrivato solo nel 2014 con l'approvazione della Legge 110/2014[4]. Tale legge mira a garantire che solo professionisti qualificati e con adeguata formazione come archeologi (o archivisti e restauratori) possano operare sui beni culturali. Il suo regolamento attuativo è stato approvato nel 2019 (DM 244/2019) e ha portato alla costituzione di un Elenco dei Professionisti dei Beni Culturali[5]. Si tratta di un decisivo salto di qualità per attività specialistiche che non sono tutelate da Ordini professionali in Italia, dovuto anche alla ne-

[1] Knobloch 2016.

[2] Augenti 2025.

[3] Schnapp 2025.

[4] <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2014/08/08/14G00124/sg> (ultimo accesso 12.02.2026).

[5] <https://dgeric.cultura.gov.it/professioni/elenchi-nazionali-dei-professionisti/> (con ultimo aggiornamento al 24.09.2024, risultante il 12.02.2026).

goziazione delle Associazioni di categoria come CNA e ANA[6].

La professione dell'archeologo oggi prevede nuove possibilità di sviluppo lavorativo, rispetto a poco tempo fa, che seguono l'ampliamento del concetto di "bene culturale" e della domanda sociale, oltre allo sviluppo di nuove tecnologie che sono applicate sia alle attività conoscitive, sia a quelle della comunicazione culturale[7]. Dal territorio fisico (emerso e sommerso) a quello digitale, l'archeologia ha conquistato nuovi spazi da esplorare, dove è necessario portare la cultura della legalità. La duplicazione digitale di fonti e la creazione continua di documentazione sul web amplia i beni da tutelare, che non sono più soltanto quelli analogici.

La trasformazione digitale apre nuove opportunità, ma anche nuovi rischi per gli aspetti di conservazione e sicurezza del patrimonio culturale (materiale e immateriale), pensando in particolare agli attacchi nel contesto di scenari di guerra e da parte della criminalità organizzata[8]. Il tema della sicurezza è quello che si impone in maniera trasversale, a tutti i livelli di operatività e gestione di beni culturali[9]

Le competenze che gli archeologi possono acquisire oggi si arricchiscono grazie al consueto meccanismo della contaminazione di campo con altre discipline, ma ci sono ambiti da approfondire anche nella dimensione stessa degli studi umanistici. Lo studio della documentazione che accompagna la scoperta o i passaggi collezionistici di un bene, ad esempio, ha dato vita a un settore specialistico di ricerca sulla provenienza, già segnalato come elemento sensibile per valutarne la liceità, o meno, di circolazione[10]. Così come la funzionalità culturale di beni archeologici recuperati dopo essere stati vittime di traffici illeciti, che non può essere sottovalutata nella sua importanza di testimone del crimine, ma valorizzata per un'efficace comunicazione al pubblico, come si è iniziato a fare nel Museo dell'Arte Salvata[11].

Da più voci è sottolineato il danno provocato dalla perdita del contesto per i beni recuperati clandestinamente[12] dal sottosuolo o da aree subacquee,

[6] Si rinvia ai siti delle due principali Associazioni: <https://www.archeologi-italiani.it/>; <https://www.archeologi.org/> (ultimo accesso 12.02.2026).

[7] Dal Maso 2018; Falcone, D'Eredità 2018.

[8] Bellini *infra*.

[9] Colasanti *infra*.

[10] Zamparo *infra*.

[11] Satta, Epifani *infra*.

[12] Ad esempio Russo 2023.

e questo è indubbiamente vero, ma oltre a mantenere caratteristiche valutabili come oggetti in sé, quei beni hanno acquisito una storia recente, che non ha minore valenza formativa rispetto a quanto sarebbe stato trasmesso dal loro contesto d'origine, anche se parla di abusi. Lo *storytelling* sulle luci e sulle ombre che accompagnano l'archeologia rientra in una ulteriore specializzazione, basata su conoscenze operative e scientifiche che nei musei, così come nelle aree archeologiche, dovrebbe trovare sempre più spazi di condivisione per la diffusione della cultura della legalità.

Bibliografia

Augenti 2025
A. Augenti, *Archeologi. I maestri del passato*, Carocci, Roma 2025.
Dal Maso 2018
C. Dal Maso (a cura di), *Racconti da museo. Storytelling d'autore per il museo 4.0* (Le vie maestre 6), Bari 2018.
Falcone, D'Eredità 2018
A. Falcone, A. D'Eredità (a cura di), *Archeosocial. L'archeologia riscrive il web: esperienze, strategie e buone pratiche*, Villafranca di Verona 2018.
Knobloch 2016
R. Knobloch, *La professione dell'archeologo. Nascita e sviluppo di una professione dalla metà del Novecento agli anni Duemila*, Villafranca di Verona 2016.
Russo 2023
A. Russo, *La tutela del patrimonio archeologico. Disciplina, previsioni penali e polizia giudiziaria*, Editoriale Scientifica, Napoli 2023.
Schnapp 2025
A. Schnapp, *La conquista del passato*, a cura di G.P. Tabone, Johan & Levi, Milano 2025 (prima trad. It.), Milano1994.

Luca Zamparo*

Introduzione agli studi sulla provenienza: il metodo archeologico al servizio della legalità

La "scienza archeologica" e il concetto di "diagnosi"

Se nel 1968 David Clarke definiva l'archeologia[1] come la disciplina "che si occupa del recupero, della descrizione sistematica e dello studio della cultura materiale del passato"[2], negli ultimi sessant'anni essa ha conosciuto un notevole sviluppo[3], includendo elementi all'epoca inimmaginabili. Le fondamenta, però, sono rimaste intatte: "è una disciplina estremamente pratica che si caratterizza per studiare oggetti concreti a scopo di ricostruzione storica"[4]. Grazie allo sviluppo della disciplina, al miglioramento dei metodi e all'avanzamento delle conoscenze, oggi non risulta per nulla anomalo studiare un manufatto decontestualizzato o procedere con la verifica della sua autenticità, anche perché le tappe fondanti della ricerca archeologica[5] permangono le stesse anche in questi casi: la formulazione di un progetto, basato su un'ipotesi, è il punto di partenza anche di una perizia; il recupero dei dati archeologici è il medesimo; la classificazione delle informazioni raccolte viene parimenti eseguita, così come la loro interpretazione e la loro edizione.

Nonostante un metodo oggi consolidato, per decenni si è osservato un allontanamento dallo studio dei materiali privi di provenienza (o contesto), comportando una perdita parallela di fiducia[6] nell'opinione del "conoscitore"[7], a favore di una tendenza, sempre più diffusa, di ricorso a tecniche e metodi ritenuti più affidabili[8] e riconducibili al campo delle scienze natu-

* Università degli Studi di Padova, Coordinatore del Gruppo di Lavoro "Musei, legalità e territorio" - ICOM Italia.

[1] Bianchi Bandinelli 1973, pp. 724-725. Cfr. Carr 2000, pp. 31-35.

[2] Nell'edizione italiana, Clarke 1998, p. 21.

[3] Si prenda esempio dalle parole in Hodder 2012, pp. 210-216.

[4] Giannichedda 2012, p. 7.

[5] Una descrizione in Guidi 2008, pp. 3-10.

[6] Calcani 2018, pp. 471-472.

[7] Una storia della *connoisseurship* è presente in Brainerd 2007, pp. 29-56 e pp. 123-159.

[8] Friedländer 1995, p. 86.

rali e matematiche. Si è generato un collettivo sentimento di disaffezione verso le discipline umanistiche, dovuto più alla paura dell'errore che a posizioni teoriche e metodologiche effettivamente sostenibili[9]; un moto generale che ha provocato un distacco degli studenti (quindi degli esperti oggi presenti) da queste tematiche, causando – al contempo – che le domande in attesa di risposta trovassero riscontri in altri soggetti (con altri metodi e approcci).

Questo saggio intende introdurre i metodi, gli strumenti, i limiti e gli approcci teorici alla base del "paradigma indiziario"[10], utili alla ricostruzione della provenienza di un manufatto, attraverso la combinazione di più discipline, seguendo la "*due diligence trinity*"[11].

Possono oggi l'archeologia, la storia e la storia dell'arte riaffermare la loro validità e affidabilità agli occhi della società civile? Una risposta viene proprio dalla definizione di "diagnostica umanistica"[12] che si configura come quell'insieme di conoscenze, nozioni, metodi, approcci e strumenti utili per la risoluzione di un problema, ossia per l'elaborazione di una "diagnosi[13]": in botanica e zoologia, quest'ultimo termine indica la "definizione di una categoria sistematica" (quella che in archeologia è definibile come "classe materiale" entro cui riconoscere determinate caratteristiche comuni); in informatica, invece, esso indica il "processo consistente nell'individuare e localizzare errori" (ossia una anormalità rispetto a un campo determinato, un'incoerenza materica, formale, stilistica, dimensionale, per esempio); in medicina, infine, rappresenta il "giudizio che mira a riconoscere una condizione" (in questo caso, l'autenticità o la falsità di un oggetto). Inoltre, la "diagnostica umanistica" rappresenta l'aggiornamento necessario della *connoisseurship*. Quest'ultima non è distante dal metodo archeologico, poiché si basa proprio sulla capacità di "riposizionare" idealmente gli oggetti in uno o più contesti[14] appropriati, ossia nel tempo e nello spazio[15]. Se l'attività del "conoscitore" si è allontanata dall'archeologia, la sua riappropriazione in seno alla disciplina potrà avvenire solamente con

[9] De Marchi 2016, p. 22.

[10] Argomento ampiamente indagato in Pucci 2009.

[11] Analisi visiva tecnico-formale, studi sulla provenienza e analisi tecnologico-scientifiche. Sladen 2010, p. 48.

[12] Calcani 2018, pp. 471-473.

[13] Dal greco *διάγνωσις*, dal tema di *διαγιγνώσκω*, "riconoscere attraverso".

[14] L'analisi del termine è riportata in Terrenato 2009.

[15] Barker 2012, p. 22; De Marchi 2016, p. 19.

un netto ragionamento sui metodi e sugli strumenti, ossia sul ricorso a un modello operativo combinato fra la "diagnostica umanistica" e quella "tecnologico-scientifica"[16], prevedendo la relazione fra diverse esperienze e conoscenze, tutte ugualmente utili per ricostruire la storia e la biografia di un oggetto[17] e determinarne, nel caso qui di interesse, l'autenticità e la provenienza.

Il materiale decontestualizzato

Sebbene non sempre accettate[18], le affinità fra *connoisseurship*[19] e archeologia risultano nette[20]: la prima deve insegnare a guardare con attenzione i dettagli; la seconda deve spostare il discorso "dal micro al macro", secondo un processo logico e determinato.

Un caso eclatante è rappresentato dal lavoro di John D. Beazley[21] che, applicando il metodo morelliano, classifica circa trentamila vasi figurati greci, identifica diversi ceramografi o ceramisti e ne delinea lo stile: secondo alcuni, questa operazione ha permesso alle generazioni successive di archeologi di concentrare maggiormente l'attenzione sullo studio dei contesti, avendo posto una pietra miliare negli studi ceramologici. Beazley ha classificato e creato seriazioni ancora oggi valide, togliendo dall'anonimato gli oggetti e fornendo un modo per omogeneizzare la disciplina (e il suo lessico) a livello globale[22].

Altri esempi possono derivare dalle ricerche sulla statuaria antica o, soprattutto, da tutto quell'inestimabile, complesso e sfaccettato ambito degli oggetti privi di un contesto di provenienza, tipici dei musei, caratterizzati da una storia secolare a causa delle vicende antiquarie e collezionistiche che si sono susseguite nel tempo. Proprio questi oggetti sono, fra gli altri, al centro delle ricerche archeologiche volte a verificarne l'autenticità (non mancano nemmeno casi di scavi fittizi utilizzati per sostenere la "scoperta" o la vendita). Infatti, i manufatti archeologici non sono riconducibili sempre

[16] Scott 2016, p. 3.

[17] Da Appadurai 1986 a Arnesano 2016.

[18] Arrington 2017, p. 21, e prima Schnapp 1996.

[19] Sviluppi indagati in von Bothmer 1987. Successivamente, Sparkes 1996, pp. 34-63 e pp. 90-113; Borbein 2015.

[20] Si veda l'opinione di van Wijngaarden 1999, pp. 2-3.

[21] Boardman 2004, pp. 128-138.

[22] Arrington 2017, p. 23. Il rinnovamento del metodo è descritto in Isler-Kerényi 1980, p. 22.

alle sole ricerche effettuate diligentemente con scopi scientifici e/o con metodi stratigrafici[23]: mancanza di documentazione, rinvenimenti fortuiti, scavi clandestini, deturpazioni di monumenti antichi e furti, sono tutti elementi da tenere in considerazione quando si pensa alla natura di un oggetto, ossia quando si ragiona attorno alle diverse strade che hanno portato alla sua conoscenza. Questi fatti illeciti appaiono fra le principali cause di distruzione dei contesti di rinvenimento, isolando il manufatto in un "limbo informativo" che spesso comporta il disinteresse di molti studiosi[24]. Secondo questa linea di pensiero, i manufatti perdono – a causa della decontestualizzazione – la loro qualità di fonte storica e il loro potenziale informativo sul passato. Contrariamente, un'impostazione diversa (e, si spera, sempre più diffusa), sebbene riconosca il danno documentale arrecato, individua comunque una forte componente chiarificatrice intrinseca alla natura stessa dei manufatti. Tali considerazioni possono trovare un esempio pratico nella ceramica, ritenuta generalmente la classe di oggetti più comune nei contesti archeologici[25] (e nelle collezioni pubbliche e private) e generatrice di una tradizione ormai secolare di studi[26]. Sebbene per un archeologo la perdita del contesto di provenienza/rinvenimento di un oggetto sia un vero e proprio danno, esso, come singolo, può fornire diverse e qualificate informazioni[27]:

1) *sulla contestualizzazione tecnologica:* tutte le informazioni sulle modalità e sulle tecniche produttive[28], ossia sulle conoscenze e sulle abilità della civiltà (e dell'artigiano) che ha creato il manufatto (grazie al ricorso degli studi dell'archeologia delle produzioni[29], dell'etnoarcheologia[30], dell'archeologia sperimentale[31] e dell'archeometria)[32];
2) *sulla contestualizzazione geografica, sociale ed economica primaria:* attraverso lo studio tecnologico-formale si giunge alla contestualizzazione geogra-

[23] Calcani 2007.

[24] Le diverse posizioni sono esplicitate in Hilgert 2016.

[25] Breve guida pratica in Ceci, Santangeli Valenzani 2016.

[26] Due letture introduttive sul tema: Giannichedda 2012 e Vidale 2013.

[27] Sulla potenzialità informativa, Gliozzo 2020.

[28] "Lo studio dell'uomo che pensa e agisce tecnicamente". Leroi-Gourhan 1993, p. 14.

[29] Su questo aspetto, il testo di riferimento rimane Mannoni, Giannichedda 2003.

[30] Innanzitutto, Hodder 2012, pp. 28-46.

[31] Fra gli altri, Vidale 2014.

[32] Da ultimo, Hunt 2017.

fica, storica e culturale[33] e, mediante lo studio seriale e complessivo della produzione, all'analisi della condizione sociale ed economica[34] di coloro che hanno prodotto quel manufatto, di coloro che lo hanno comprato, utilizzato e disperso (mediante le possibili fonti scritte, iconografiche, epigrafiche, l'analisi della vocazione del territorio, delle capacità infrastrutturali, della facilità di reperimento delle materie prime e, se possibile, grazie alla tradizione produttiva giunta sino ai giorni attuali);

3) *sulla contestualizzazione funzionale:* allo stesso tempo, è possibile ricostruire il contesto sociale in cui questo oggetto veniva commercializzato (archeologia del commercio)[35] e, grazie alle considerazioni tecnologiche, stabilire il suo utilizzo (archeologia del consumo)[36], ipotizzando così anche le diverse fasi della sua "vita" materiale (utilizzo, rottura, riparazione/ricomposizione, riutilizzo, eventuale defunzionalizzazione e relativa rifunzionalizzazione, rottura o perdita definitiva della funzione e sua deposizione)[37];
4) *sulla contestualizzazione fisica:* contemporaneamente, tale oggetto può mostrare (grazie al connubio fra analisi autoptica, restauro e archeometria) le alterazioni subite durante il suo utilizzo o nel suo contesto di deposizione, ossia come gli agenti naturali e le azioni antropiche lo possano aver modificato durante la sua "vita" o il suo lungo riposo;
5) *sulla contestualizzazione geografica, sociale ed economica secondaria:* infine, per tutti quei manufatti privi di un contesto definito si possono ricostruire le vicende inerenti alla loro "seconda vita"[38], dal momento della loro riscoperta sino all'ultimo possessore, ossia ricostruire come la società moderna e contemporanea abbia concepito, concepisca e si rifletta nel mondo antico.

Questo approccio integrato[39] supera i limiti della *connoisseurship* del passato e consente lo sviluppo dell'intera disciplina archeologica[40]. Appare si-

[33] Si rammenti che "dai manufatti si passa alle amni, poi al cervello, all'ambiente geografico, alle relazioni fra gli uomini". Leroi-Gourhan 1993, p. 11.

[34] Fondativo Peacock 1977.

[35] Una sintesi in Arthur 2009.

[36] Giannichedda 2009.

[37] Risolutivo il volume di Skibo 2013.

[38] Una riflessione in Holtorf 2002.

[39] Carandini 2000, p. 223. Più di recente, Ragai 2015, pp. 201-213.

[40] Arrington 2017, pp. 22-23.

gnificativo ricordare la lezione di Ranuccio Bianchi Bandinelli quando descrisse l'opera d'arte come un poliedro, di cui ciascuna faccia è da indagare singolarmente e in relazione alle altre[41]: per questo motivo, uno studio sistematico dei manufatti (anche privati del proprio contesto), mediato dal metodo diagnostico-archeologico e supportato dal dato diagnostico-analitico, può colmare alcuni vuoti informativi ancora irrisolti. Grazie allo studio di questo materiale, sulla base delle conoscenze sviluppate attraverso i contesti noti e stratigraficamente indagati, ovvero attraverso le seriazioni e le tipologie, si possono ampliare le conoscenze sul mondo antico, sulle sue produzioni, sulle abilità dei suoi artigiani e sulla società a cui essi si rivolgevano. Inoltre, questo materiale decontestualizzato[42], spesso sinonimo proprio della "seconda vita" degli oggetti, fornisce notizie sulla stessa età moderna e contemporanea:

1) sulla ripresa del gusto antico nella società, sulla sua diffusione, sulle sue conseguenze nella produzione artistica e sulle ricadute culturali, sociali ed economiche che i ritrovamenti hanno comportato;
2) sulla nascita di nuove produzioni imitanti la tradizione antica, con la ripresa di temi, iconografie, forme, materiali, conoscenze e tecniche, ovvero sui prototipi antichi utilizzati;
3) sullo sviluppo, contestuale, delle modalità per la tutela dei manufatti archeologici, delle ricerche archeologiche e dei rinvenimenti, soprattutto per il contrasto degli scavi clandestini, del traffico illecito e del fenomeno della falsificazione;
4) sulla storia del collezionismo privato, sulle modalità di accesso di questi manufatti in un sistema socio-economico, ovvero di come essi abbiano modificato il mercato, la società e i suoi desideri;
5) sulla formazione, soprattutto ottocentesca, dei musei archeologici mediante l'acquisizione diretta di manufatti o attraverso lasciti e donazioni, ossia sulla capacità di questi manufatti di modificare la stessa percezione della cultura antica attraverso la loro esposizione.

Tutte queste informazioni, altrimenti perdute, forniscono una fotografia non solo della società antica (attraverso l'oggetto stesso) ma anche di quelle che si sono susseguite nel tempo. Sulla base di quanto appena visto, il dovere di un professionista della cultura è di non tralasciare neanche uno di questi elementi.

[41] Bianchi Bandinelli 1974-1975.

[42] Riflessioni utili in Wingfield 2017.

Questione di metodo

La forte domanda di beni archeologici, ancor oggi viva nel mercato[43], alimenta un'intensa attività criminale (scavi clandestini, furti, traffici internazionali, contraffazioni), sempre più difficile da identificare a causa dell'uso di tecniche costantemente aggiornate. A causa di tutti questi fenomeni delittuosi, il patrimonio culturale rischia di perdere il legame con il suo contesto originario e di entrare a far parte di un nuovo sistema economico, sociale e culturale, un nuovo contesto.

L'analisi archeologica si basa sull'ipotesi che il manu-(arte-)fatto contenga tutte le informazioni necessarie per ricostruire la propria storia, in modo parzialmente evidente e parzialmente nascosto, una narrazione che non si conclude una volta per tutte con la sua realizzazione, ma di cui fanno parte deterioramenti e ricostituzioni, ulteriori correzioni, cambiamenti di destinazione, oltre a comprendere l'insieme delle interpretazioni e delle tradizioni di studi che lo riguardano. Tutto questo lungo processo costituisce la "memoria" o la "biografia" degli oggetti.

Molto sfuggente risulta, invece, la ricostruzione della storia di un oggetto solo "presumibilmente antico" o decontestualizzato: quando è stato prodotto? Com'è stato realizzato? Da cosa è stato ispirato? A chi si rivolgeva il suo artefice? Com'è stato "narrato" al suo acquirente? Quanto è costato? Com'è stato conservato dal collezionista? Dov'è stato esposto? Queste sono solo alcune domande da porsi per definire, comprendere e riconoscere questi fenomeni[44].

Sovente l'archeologo è chiamato a rispondere a queste domande da soggetti molto diversi (enti pubblici, autorità giudiziaria, privati cittadini, soprintendenze, case d'asta, ecc.), soprattutto in occasione di un passaggio di proprietà, di una donazione, di una vendita presso commercianti autorizzati, o durante l'acquisto di beni per scopi museali. In questo modo, si entra in contatto con le storie di persone (e non solo di oggetti) estremamente diverse, accomunate sostanzialmente da un diffuso gusto culturale e spesso inconsapevoli di ciò che hanno davvero acquisito nel tempo. Le spinte emotive, il desiderio di primeggiare, l'autocompiacimento e l'affermazione di sé rappresentano soltanto pochi esempi del "moto acquirente" dei collezionisti, non solo contemporanei.

Tutto prende avvio dall'analisi storica, tecnica, stilistica e formale, propria del mestiere dell'archeologo, per poi convergere nella valutazione della provenienza e dell'autenticità dell'opera: dal cambiamento delle forme e

[43] Fondamentale, Nørskov 2002.

[44] Per esempio, Pierrat-Bonnefois 2018.

degli stili, alle variazioni delle condizioni di rappresentabilità, fino al gusto legato ai soggetti e ai temi figurativi[45]. La situazione "peggiore" si configura quando si è chiamati a studiare e autenticare oggetti totalmente privi di un contesto di provenienza, ossia di cui non si abbiano informazioni sul luogo di rinvenimento e nemmeno sulle modalità di ingresso nella collezione e/o raccolta, cioè non si abbiano notizie né sulla loro storia passata né, tantomeno, su quella recente. Come agire in queste circostanze? È sicuramente una questione di metodo[46].

Attualmente non esiste un protocollo operativo riconosciuto unanimemente a livello nazionale o internazionale. In assenza di un protocollo operativo normato a livello nazionale o internazionale, è opportuno ribadire alcuni capisaldi fondamentali. Il metodo di indagine deve essere obiettivo (non lasciandosi sviare da pregiudizi o preconcetti), evidente (deve essere chiaro a chiunque sia interessato ad approfondire, verificare o confutare una delle possibili tesi conclusive), logico (ossia coerente sia nei singoli passaggi intermedi sia nella composizione del tutto), multidisciplinare (fondamentale per l'archeologia contemporanea). In una parola, questo metodo deve essere "scientifico[47]", nell'accezione che ogni ipotesi di partenza e ogni tesi sostenuta possano (e debbano) essere oggetto di dibattito e di controllo[48].

Il primo passo per svolgere un attento, scrupoloso e utile studio sulla provenienza e sull'autenticità è effettuare una totale "*tabula rasa*" di quanto già si conosce sull'oggetto. Tutto deve essere rivisto con occhio critico e valutato (e, se necessario, confutato) sulla base di elementi fattuali[49]. Come per qualsiasi lavoro di indagine storica, si richiede sempre la verifica della fonte e, così come ogni singola evidenza, deve essere attentamente analizzata (e documentata) alla ricerca di ulteriori indizi o per la sua eventuale confutazione. Allo stesso modo, la validità di un elemento è accertabile quando è riconducibile ad altri indizi emersi, secondo la logica dei riferimenti incrociati. Riprendendo il concetto di "poliedro", in questo campo appare particolarmente importante lo sviluppo del pensiero laterale, ossia

[45] Calcani 2018, p. 473.

[46] La "grammatica archeologica". Clarke 1998, pp. 355-361.

[47] Brainerd 2007, p. 536.

[48] Bloch 2009, pp. 86-92.

[49] "*Connoisseurs' paradox*": eccessivo ricorso alla propria esperienza passata e, soprattutto, alle emozioni stimolate dall'oggetto in esame anziché dalle sue proprietà oggettive. Phillips 1997, pp. 28-41.

la capacità di risolvere un problema scomponendolo e osservandolo da diversi punti di vista[50].

Per quanto oggetto di questa trattazione, ogni manufatto archeologico presenta un numero di caratteristiche osservabili potenzialmente illimitato. Le informazioni singole forniscono dati con cui impostare la propria tesi conclusiva, e l'insieme degli indizi offre un elemento qualitativamente diverso rispetto alla somma delle sue parti. Il professionista, allora, deve stare attento al procedimento mentale che compie: spesso egli non esegue una deduzione (ossia elabora ed esplica le informazioni già contenute nei suoi dati primari) bensì svolge un'abduzione. In questo secondo caso, muovendosi dagli indizi, egli trae una conclusione, affidandosi esclusivamente a un ragionamento plausibile, ossia contenente un discreto margine di errore (anche partendo da premesse vere): possono essere considerate vere, sempre e in ogni caso, le informazioni derivanti da un manufatto su cui si stia indagando l'autenticità o la provenienza? L'abduzione può portare a soluzioni non vere. In questa fase degli studi, però, non è più accettabile che l'enunciazione finale risulti soltanto probabile e non provabile (caratteristica dell'abduzione e sua principale critica). È infatti assolutamente necessario allora affidarsi agli indizi al fine di giungere ad argomentazioni (e non semplici dimostrazioni) mediate da un codificato metodo di ricostruzione delle cause e degli effetti[51].

In questa sede è necessario approfondire uno dei passaggi fondamentali della "*due diligence trinity*" già citata: gli studi sulla provenienza (Fig. 1).

L'analisi documentale sulla provenienza

Gli studi sulla provenienza[52] qui descritti riguardano la ricostruzione della storia documentale (e sociale) dell'oggetto, soprattutto in relazione a tutti coloro che lo hanno posseduto, acquisito, venduto, trasportato, studiato, conservato o esposto.

Solitamente, un archeologo ragiona a partire dal momento della realizzazione del manufatto, collocandolo all'interno di una classe di materiali e quindi attribuendogli una determinata funzione, precise caratteristiche tec-

[50] Ginzburg 2014. Cfr. Carandini 2000, pp. 249-257.

[51] Pucci 2009, p. 219.

[52] Derivante dal verbo intransitivo francese "*provenir*". In ambito internazionale, con il termine "*provenience*" si indica il luogo di rinvenimento di un dato oggetto mentre con "*provenance*" si intende la ricostruzione degli spostamenti e la registrazione di tutti i passaggi di proprietà. Barker 2012, p. 19. Si vedano, inoltre, Feigenbaum, Reist 2013, Lyons 2016 e Tompkins 2020.

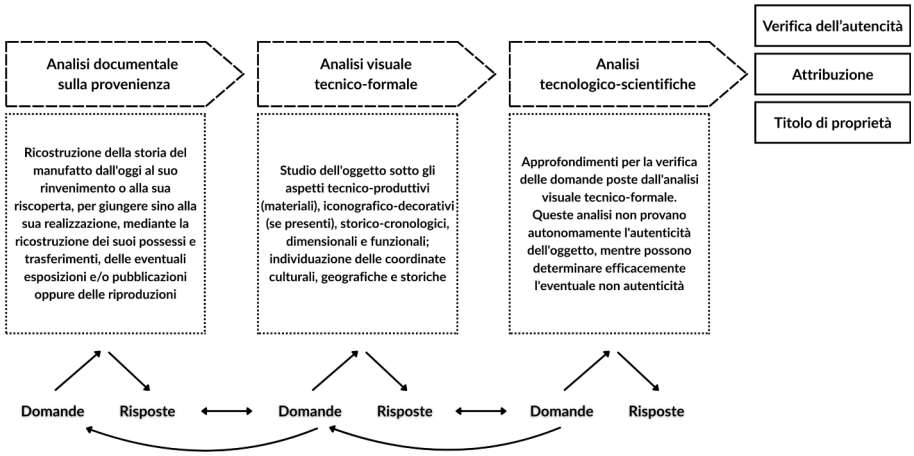


Fig. 1. Rappresentazione grafica della *Due Diligence Trinity* (elaborazione dell'Autore).

niche e formali, ossia ponendolo in una determinata civiltà e, quindi, attribuendogli una specifica cronologia. Da questo punto si riflette su tutto ciò che è accaduto dopo. Gli studi sulla provenienza, invece, funzionano al contrario: il punto di partenza è l'oggetto posto davanti al professionista. Si procede a sbrogliare la matassa della sua storia dal giorno attuale (unico dato certo e incontrovertibile) sino al momento della sua riscoperta/ricomparsa in tempi moderni/contemporanei e, quindi, sino all'atto della sua realizzazione. Si intuisce quanto i due approcci (le analisi visuali tecnico-formali e gli studi sulla provenienza) siano rilevanti se considerati congiuntamente. Essi sono in grado di narrare e descrivere il contesto interno (caratteristiche fisiche e formali, peculiarità tecnologiche) e quello esterno (aspetti socio-economici e culturali) di un manufatto (Fig. 2). Questo è fondamentale per la gestione del patrimonio artistico e culturale. Dalla riconnessione con il proprio contesto primario (per il materiale archeologico)[53] al riferimento alle comunità di origine o provenienza (per i beni demoetnoantropologici[54], per esempio), questi studi rappresentano tasselli fondamentali per la lotta al traffico illecito dei beni culturali, per il contrasto ai saccheggi (attuati in passato[55] e ancora oggi durante i conflitti armati), agli scavi clandestini, alle contraffazioni e ai furti. Allo stesso tempo, questi

[53] Alcuni esempi in JACKSON 2008.

[54] Per una panoramica introduttiva: STAHN 2023; HICKS 2020.

[55] Uno dei principali campi di impiego riguarda i beni sottratti durante il Nazifascismo. Fra gli altri, sul tema, HAY 2017.

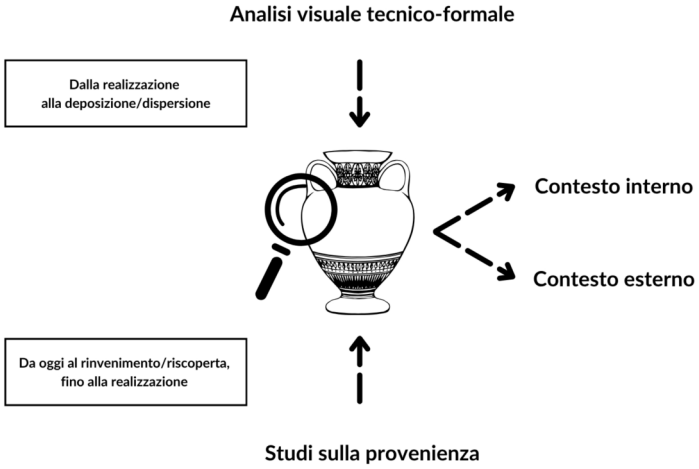


Fig. 2. Rappresentazione grafica del rapporto fra le analisi visuali tecnico-formali e gli studi sulla provenienza (elaborazione dell'Autore).

studi risultano fondamentali per la legittimazione dei diritti di proprietà sui vari manufatti e per il loro posizionamento in un luogo e in un tempo definito, elementi imprescindibili per la valutazione delle leggi nazionali sul patrimonio culturale (se esistenti, applicabili o vigenti) e delle convenzioni internazionali in materia e per la, successiva ed eventuale, predisposizione della base teorica utile all'azione giuridica di restituzione[56] o rimpatrio[57]. Per questi motivi, gli studi di provenienza rappresentano un obbligo (morale, etico, giuridico)[58] di diligenza[59] per gli acquirenti, i venditori, i musei e

[56] Atto di restituzione di esemplari, oggetti, opere culturali o naturali ai proprietari originari.

[57] Processo di trasferimento fisico del materiale culturale al suo luogo di origine.

[58] Oliveri *et al.* 2022.

[59] La "*due diligence*" è un concetto anglosassone, inizialmente comparso nel diritto commerciale, che si basa sul principio del *caveat emptor*, ossia sulla diligenza necessaria che un acquirente è tenuto a esercitare nei confronti di ciò che acquista. Nel diritto comunitario, per esempio, questo dovere è riportato nella Direttiva 2014/60/UE relativa alla restituzione dei beni culturali usciti illecitamente dal territorio di uno Stato membro. Al fine di prevenire i comportamenti illeciti, il Codice penale italiano prevede, all'art. 518-*octies*, il reato di falsificazione in scrittura privata relativa ai beni culturali ("chiunque forma, in tutto o in parte, una scrittura privata falsa o, in tutto o in parte, altera, distrugge, sopprime od occulta una scrittura privata vera, in relazione a beni culturali mobili, al fine di farne

i professionisti di tutto il mondo[60].

Come si evince, questi studi richiedono un approccio interdisciplinare, che si integra con conoscenze giuridiche, economiche, archivistiche e sociali. In questo contesto, risulta fondamentale, allora, dotarsi di un metodo di lavoro che preveda la verifica di tutte le informazioni (la loro attendibilità, la rispettiva provenienza), la documentazione di ogni passaggio d'indagine e l'elaborazione finale di un parere tecnico, in cui si evinca l'attenzione posta anche ai più piccoli dettagli (nella ricerca costante della coerenza e dell'incoerenza) e della messa in discussione di ogni possibile assunto, con l'obiettivo, come si è detto in precedenza, di giungere a una conclusione verificabile e basata su elementi oggettivi, ossia di ricostruire una Storia vera.

Si faccia però attenzione: se non vengono supportati da ulteriori approfondimenti diagnostici, riprendendo il lessico della logica matematica, gli studi sulla provenienza rappresentano una "condizione necessaria ma non sufficiente"[61] per la verifica dell'autenticità o dell'attribuzione di un oggetto. Un manufatto solo "presumibilmente archeologico", infatti, potrebbe presentare una documentazione comprovante la sua autenticità (o la sua provenienza), ma anch'essa potrebbe esser stata falsificata[62]. Allo stesso tempo, l'appartenenza di un oggetto a una collezione "storica" (nota agli studiosi, custodita in un museo, ecc.) non garantisce la sua autenticità (o il suo lecito possesso): un manufatto falso potrebbe essere stato acquisito ingenuamente insieme ad altri beni autentici; possono essere intervenuti furti e relative sostituzioni; può esser intervenuto un errato giudizio sulle sue qualità. Anche per questo motivo, l'analisi documentale sulla provenienza di un oggetto si compone di diversi elementi[63]:

---

apparire lecita la provenienza, è punito con la reclusione da uno a quattro anni"), così come, con l'art. 518-*quaterdecies*, si punisce "chiunque, conoscendone la falsità, autentica opere od oggetti […] contraffatti, alterati o riprodotti; chiunque, mediante altre dichiarazioni, perizie, pubblicazioni, apposizione di timbri o etichette o con qualsiasi altro mezzo, accredita o contribuisce ad accreditare, conoscendone la falsità, come autentici opere od oggetti […] contraffatti, alterati o riprodotti". È bene rimarcare, con l'art. 518-*sexiesdecies*, il fatto che la pena è aumentata da un terzo alla metà quando un reato è commesso "da un pubblico ufficiale o da un incaricato di pubblico servizio, preposto alla conservazione o alla tutela di beni culturali".

[60] Fra tutti, Murphy 2016.

[61] Phillips 1997, p. 54.

[62] Il fenomeno è ampiamente descritto in Bell 2013.

[63] Sull'importanza di questi studi: Levine 2009.

- le pubblicazioni scientifiche (periodici, monografie, cataloghi ragionati) riportanti la descrizione dell'oggetto, una sua rappresentazione grafica (fotografia, disegno), ovvero un elenco dei manufatti della collezione sotto indagine (in cui l'eventuale assenza dell'oggetto di interesse rappresenterebbe un utile riferimento temporale);
- l'eventuale storia espositiva del manufatto, attraverso articoli di giornale o i cataloghi, utili strumenti per comprendere il valore culturale e sociale di un oggetto in un determinato contesto temporale e geografico;
- i cataloghi delle case d'aste meritano una menzione a parte in quanto riportano la descrizione degli oggetti e una valutazione economica; queste notizie rappresentano punti di svolta fondamentali in quanto segnano i momenti di passaggio di proprietà;
- le relazioni tecniche degli organi preposti alla tutela, le attestazioni rilasciate per la libera circolazione del bene oltre i confini nazionali, i dispositivi specifici delle amministrazioni competenti, così come le valutazioni eseguite da uno o più studiosi o le analisi di laboratorio commissionate dal venditore o da uno dei proprietari precedenti;
- le relazioni tecniche dei restauri o degli interventi conservativi, fonti di informazioni specifiche sulla natura materica dell'oggetto e utili riferimenti per la ricerca di confronti sulla sua condizione iniziale;
- le immagini e i disegni d'archivio, oltre a quanto sopra citato, risultano fondamentali per la verifica della crono-storia dell'oggetto e delle sue eventuali modifiche (restauri, rotture, aggiunte, modifiche, alterazioni) nel corso del tempo;
- la documentazione dell'artista, se possibile e se l'oggetto lo permette (nel caso dell'arte moderna e contemporanea), dalla firma alla corrispondenza, dalle mostre agli articoli di giornale, dalle pubblicazioni alle notizie presso venditori e galleristi, con l'obiettivo di ricostruire le sue note biografiche e la progressione della sua produzione;
- il catalogo ragionato, strumento fondamentale di archiviazione e analisi della produzione degli artisti moderni e contemporanei (per l'archeologia si vedano, invece, le classificazioni storiche, ove presenti);
- i documenti del proprietario/collezionista come le ricevute contabili degli acquisti, i diari personali, la corrispondenza, le fotografie di famiglia, l'albero genealogico, l'eventuale testamento o i diversi atti notarili, i documenti assicurativi dei beni e degli immobili, i documenti doganali o di trasporto, le comunicazioni con gli organi preposti alla tutela;
- i luoghi di deposito/conservazione degli oggetti al fine di comprendere, in chiave antropologica, l'eventuale significato attribuito dal proprietario: abbinare i luoghi agli oggetti può facilitare la ricostruzione della

successione degli acquisti e l'importanza del manufatto all'interno della collezione stessa;
– le testimonianze degli eredi, dei congiunti, dei conoscenti, dei professionisti che in un modo o nell'altro sono entrati in contatto con il manufatto, con l'artista oppure con il collezionista.

Tutti questi elementi risultano fondamentali per ricostruire la geografia culturale, il valore (nel tempo e nello spazio) e le sue possibili relazioni con l'archeologia e la storia dell'arte[64].

Oltre all'indagine documentale, appare evidente l'importanza di interfacciarsi con i collezionisti, protagonisti diretti della vita di un oggetto: la comprensione delle modalità di acquisizione, delle qualità riconosciute all'oggetto e delle motivazioni che hanno determinato l'acquisto sono elementi altrettanto importanti per analizzare, nel dettaglio, non solo il manufatto bensì lo stesso fenomeno collezionistico.

[64] Ampia casistica in Polk, Chappell 2019.

Bibliografia

Appadurai 1986
A. Appadurai (a cura di), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge 1986.

Arnesano 2016
G. Arnesano, *Il ruolo sociale e la biografia degli oggetti*, in «Palaver», 5, 1, n.s., 2016, pp. 125-136.

Arrington 2017
N.T. Arrington, *Connoisseurship, Vases, and Greek Art and Archaeology*, in *The Berlin Painter and his World. Athenian Vase-Painting in the Early Fifth Century B.C.*, a cura di M. Padgett, New Haven-London 2017, pp. 21-39.

Arthur 2009
P. Arthur, *Archeologia del commercio*, in *Dizionario di archeologia*, a cura di R. Francovich, D. Manacorda, Roma-Bari 2009, pp. 65-75.

Barker 2012
A. W. Barker, *Provenience, Provenance, and Context(s)*, in *The Futures of Our Pasts: Ethical Implications of Collecting Antiquities in the Twenty-first Century*, a cura di M.A. Adler, S. Benton Burning, Santa Fe 2012, pp. 19-29.

Bell 2013
S. Bell, *How to Identify a Forgery. A Guide to Spotting Fake Art, Counterfeit Currencies, and More*, New York 2013.

Bianchi Bandinelli 1973
R. Bianchi Bandinelli, *L'archeologia come scienza storica*, in «Atti della Accademica Nazionale dei Lincei. Rendiconti delle Adunanze Solenni», VII, 9, 1973, pp. 717-726.

Bianchi Bandinelli 1974-75
R. Bianchi Bandinelli, *Il cratere di Derveni*, in «Dialoghi di Archeologia», VIII, 1974-1975, pp. 179-200.

Bloch 2009
M. Bloch, *Apologia della storia o Mestiere dello storico*, Torino 2009.

Boardman 2004
J. Boardman, *Storia dei vasi greci. Vasai, pittori e decorazioni*, Roma 2004.

Borbein 2015
A.H. Borbein, *Connoisseurship*, in *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture*, a cura di C. Marconi, Oxford 2015, pp. 519-540.

Brainerd 2007
A.W. Brainerd, *On Connoisseurship and Reason in the Authentication of Art*, Chicago 2007.

Calcani 2007
G. Calcani, *Storia dell'archeologia. Il passato come ricerca di attualità*, Roma 2007.
Calcani 2018
G. Calcani, *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 (ottobre-dicembre 2017), Roma 2018, pp. 471-480.
Carandini 2000
A. Carandini, *Storie dalla terra. Manuale di scavo archeologico*, Torino 2000.
Carr 2000
E.H. Carr, *Sei lezioni sulla storia*, Torino 2000.
Ceci, Santangeli Valenzani 2016
M. Ceci, R. Santangeli Valenzani, *La ceramica nello scavo archeologico. Analisi, quantificazione e interpretazione*, Roma 2016.
Clarke 1998
D. Clarke, *Archeologia analitica*, Milano 1998.
De Marchi 2016
A.G. De Marchi, *Il conoscitore prima star, poi bandito, ora estinto*, in *Il metodo del conoscitore. Approcci, limiti, prospettive*, a cura di S. Albl, A. Aggujaro, Roma 2016, pp. 19-26.
Feigenbaum, Reist 2013
G. Feigenbaum, I. Reist (a cura di), *Provenance. An Alternate History of Art*, Los-Angeles 2013.
Friedländer 1995
M.J. Friedländer, *Il conoscitore d'arte*, Milano 1995.
Giannichedda 2009
E. Giannichedda, *Archeologia del consumo*, in *Dizionario di archeologia*, a cura di R. Francovich, D. Manacorda, Roma-Bari 2009, pp. 85-90.
Giannichedda 2012
E. Giannichedda, *Archeologia teorica*, Roma 2012.
Ginzburg 2014
C. Ginzburg, *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Torino 2014.
Gliozzo 2020
E. Gliozzo, *Ceramics investigation: research questions and sampling criteria*, in «Archaeological and Anthropological Sciences», 12, 2020, doi: 10.1007/s12520-020-01128-9.
Guidi 2008
A. Guidi, *I metodi della ricerca archeologica*, Roma-Bari 2008.
Hay 2017
B.L. Hay, *Nazi-Looted Art and the Law. The American Cases*, Cham 2017.

Hicks 2020
D. Hicks, *The Brutish Museums. The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*, London 2020.
Hilgert 2016
M. Hilgert, *"Definitely stolen?": Why there is no alternative to provenance research in archaeological museums*, in *Museums, Ethics and Cultural Heritage*, a cura di B.L. Murphy, London-New York 2016, pp. 210-217.
Hodder 2012
I. Hodder, *The present past. An introduction to anthropology for archaeologists*, Barnsley 2012.
Holtorf 2002
C. Holtorf, *Notes on a life history of a pot sherd*, in «Journal of Material Culture», 7, 1, 2002, pp. 49-71.
Hunt 2017
A.M.W. Hunt (a cura di), *The Oxford Handbook of Archaeological Ceramic Analysis*, Oxford 2017.
Isler-Kerényi 1980
C. Isler-Kerényi, *J. D. Beazley e la ceramologia*, in «Numismatica e Antichità Classiche», IX, 1980, pp. 7-23.
Jackson 2008
M.M. Jackson, *Archaeology, Looting and the Luxury Arts in the XXI Century*, in «Art Antiquity and Law», 13, 1, 2008, pp. 59-74.
Leroi-Gourhan 1993
A. Leroi-Gourhan, *Evoluzione e tecniche. L'uomo e la materia*, Milano 1993.
Levine 2009
J.A. Levine, *The Importance of Provenance Documentation in the Market for Ancient Art and Artifacts: The Future of the Market May Depend on Documenting the Past*, in «DePaul Journal of Art, Technology & Intellectual Property Law», 19, 2, 2009, pp. 219-233.
Lyons 2016
C.L. Lyons, *On Provenance and the Long Lives of Antiquities*, in «International Journal of Cultural Property», 23, 3, 2016, pp. 245-253.
Mannoni, Giannchedda 2003
T. Mannoni, E. Giannchedda, *Archeologia della produzione*, Torino 2003.
Murphy 2016
B.L. Murphy (a cura di), *Museums, Ethics and Cultural Heritage*, London-New York 2016.
Nørskov 2002
V. Nørskov, *Greek Vases in New Contexts. The Collecting and Trading of Greek Vases – An Aspect of the Modern Reception of Antiquity*, Aarhus 2002.

Oliveri *et al.* 2022
V. Oliveri, G. Porter, C. Davies, P. James, *Art crime: the challenges of provenance, law and ethics*, in «Museum Management and Curatorship», 37, 2, 2022, doi: 10.1080/09647775.2022.2052160.
Peacock 1977
D.P.S. Peacock (a cura di), *Pottery and Early Commerce. Characterization and Trade in Roman and Later Ceramics*, London-New York-San Francisco 1977.
Phillips 1997
D. Phillips, *Exhibiting Authenticity*, Manchester 1997.
Pierrat-Bonnefois 2018
G. Pierrat-Bonnefois, *L'expert expertise: ce que l'étude des faux nous apprend sur nos mécanismes d'expertise*, in «Studi di Antichità», 16, 2018, pp. 183-196.
Polk, Chappell 2019
K. Polk, D. Chappell, *Examining Art Fraud*, in *The Palgrave Handbook on Art Crime*, a cura di S. Hufnagel, D. Chappell, London 2019, pp. 301-320.
Pucci 2009
G. Pucci, *Paradigma indiziario*, in *Dizionario di archeologia*, a cura di R. Francovich, D. Manacorda, Roma-Bari 2009, pp. 218-219.
Ragai 2015
J. Ragai, *The Scientist and the Forger. Insights into the Scientific Detection of Forgery in Paintings*, London 2015.
Schnapp 1996
A. Schnapp, *The Discovery of the Past. The Origins of Archaeology*, London 1996.
Scott 2016
D.A. Scott, *Art: Authenticity, Restoration, Forgery*, Los Angeles 2016.
Skibo 2013
J.M. Skibo, *Understanding Pottery Function*, New York 2013.
Sladen 2010
O. Sladen, *Faking History: How Provenance Forgery is Conning the Art World*, in «Journal of Art Crime», 3, 2010, pp. 47-60.
Sparkes 1996
B.A. Sparkes, *The Red and the Black. Studies in Greek pottery*, London-New York 1996.
Stahn 2023
C. Stahn, *Confronting Colonial Objects. Histories, Legalities, and Access to Culture*, Oxford 2023.

Terrenato 2009
N. Terrenato, *Contesto*, in *Dizionario di archeologia*, a cura di R. Francovich, D. Manacorda, Roma-Bari 2009, pp. 90-92.
Tompkins 2020
A. Tompkins (a cura di), *Provenance Research Today. Principles, Practice, Problems*, Lund Humphries, London 2020.
van Wijngaarden 1999
G.J. van Wijngaarden, *The complex past of pottery: an introduction*, in *The Complex Past of Pottery. Production, Circulation and Consumption of Mycenaean and Greek Pottery (16th to early 5th centuries BC)*, a cura di J.P. Crielaard, V. Stissi, G.J. van Wijngaarden, Leiden-Boston 1999, pp. 1-19.
Vidale 2013
M. Vidale, *Ceramica e archeologia*, Roma 2013.
Vidale 2014
M. Vidale, *Che cos'è l'etnoarcheologia*, Roma 2014.
von Bothmer 1987
D. von Bothmer, *Greek-Vase Painting: Two Hundred Years of Connoisseurship*, in *Papers on the Amasis Painter and his World*, Malibu 1987, pp. 184-204.
Wingfield 2017
C. Wingfield, *Collection as (Re)assemblage: refreshing museum archaeology*, in «World archaeology», 49, 5, 2017, pp. 594-607.

Serena Epifani*

Contesti perduti, storie ritrovate. Nuove narrazioni per le antichità restituite

Il confronto tra il mondo mediterraneo e quello anglosassone fa emergere sostanziali differenze in tema di valorizzazione del patrimonio archeologico: nel primo resta centrale l'idea del contesto di rinvenimento come principio ordinatore, in cui il manufatto acquista senso in relazione alla stratigrafia, agli oggetti accanto ai quali viene rinvenuto, al territorio, alla continuità storica dei luoghi[1]; nel secondo, al contrario, si tende a privilegiare una concezione incentrata sul valore intrinseco dell'oggetto, letto come entità autonoma, capace di produrre significato e attrattività anche al di fuori del proprio contesto di provenienza. Si tratta del risultato di un lungo processo storico, che solo in una fase relativamente recente è stato accentuato e reso strutturale dallo sviluppo del mercato internazionale dell'arte, anche quello illecito, dalla distinzione ormai consolidata in letteratura tra Paesi di destinazione ("market countries") e Paesi di origine ("source countries"), e dai conseguenti differenti approcci giuridici alla tutela del patrimonio[2]. Nei contesti anglosassoni, spesso identificabili come Paesi di arrivo dei beni archeologici, la circolazione precoce e massiva di oggetti antichi ha favorito modelli interpretativi e museografici incentrati sull'opera singola, sulla sua qualità formale e sulla capacità di inserirsi in narrazioni di ampio respiro. Nei Paesi mediterranei, invece, storicamente identificati come aree di pro-

* Archeologa e giornalista, direttrice di "The Journal of Cultural Heritage Crime".

[1] Sul ruolo del contesto archeologico, la riflessione di Andrea Carandini ha rappresentato un punto di svolta nella metodologia archeologica italiana. In *Storia dalla terra* (Carandini 1991), l'Autore definisce lo scavo stratigrafico come strumento primario di costruzione della conoscenza storica, sottolineando come il significato dei reperti emerga dalla rete di relazioni materiali e temporali documentata nel terreno. Questa impostazione viene ulteriormente sviluppata nei lavori più recenti, nei quali il contesto è inteso come sistema complesso, entro cui stratigrafia, spazio e funzione concorrono a produrre interpretazione (Carandini 2017)). In questa linea si inserisce anche la riflessione di Paolo Carafa, che ha posto l'accento sulla dimensione territoriale e paesaggistica del contesto archeologico, inteso come struttura relazionale estesa, nella quale i dati materiali dialogano con la topografia, le dinamiche insediative e la lunga durata dei luoghi (Carafa 2021).

[2] Il tema è ampiamente trattato in D'Agostino 2018.

duzione e di saccheggio, la riflessione metodologica si è sviluppata in stretta connessione con la pratica dello scavo stratigrafico e con una concezione territoriale dell'archeologia, nella quale il patrimonio è inteso come sistema complesso di relazioni[3] e non come somma di elementi isolati.

Si collocano in quest'ottica le più recenti politiche italiane di restituzione dei reperti archeologici oggetto di traffico illecito, comprese le indicazioni ministeriali che promuovono il rientro nei territori di provenienza, laddove ciò sia possibile e coerente con la tutela[4]. Se risulta impraticabile la restituzione al contesto archeologico originario, perché irreversibilmente compromesso dall'azione clandestina o non più ricostruibile sul piano stratigrafico, il ritorno al territorio saccheggiato può configurarsi come una soluzione intermedia e metodologicamente fondata. Tale scelta risponde a una precisa impostazione teorica: si colloca nello spazio che media tra l'individuazione di una provenienza geografica plausibile e la restituzione alla fruizione collettiva da parte delle comunità locali. Il territorio, inteso come sistema storico, culturale e paesaggistico, assume così il ruolo di nuovo contesto di riferimento, capace di accogliere l'oggetto e di offrirgli una dimensione di senso alternativa rispetto a quella stratigrafica perduta.

In questa prospettiva, il rientro al territorio rappresenta una vera e propria forma di ricontestualizzazione consapevole. Essa si fonda su un insieme articolato di informazioni poste a corredo del reperto nel momento stesso della sua restituzione: dati investigativi, cronologie giudiziarie, ricostruzioni delle traiettorie di traffico, modalità di recupero e di dispersione. L'oggetto rientra quindi non come manufatto isolato, ma come testimone di una storia recente e documentata, che può essere raccontata, contestualizzata e condivisa. Viene meno così l'idea, a lungo sedimentata nella narrazione del traffico di antichità, secondo cui un reperto proveniente da scavo clandestino sarebbe necessariamente "muto" perché privo di contesto archeologico: un assioma che necessiterebbe oggi di un confronto più ampio. Certo, non si nega il danno irreparabile alla ricerca conseguente alla perdita del contesto archeologico: nessuna operazione successiva potrà mai restituire la profondità informativa generata dallo scavo regolare. Tuttavia, ciò non equivale a una totale perdita di significato. Gli oggetti recuperati

[3] Volpe 2015, p. 35.

[4] Si veda la Circolare n. 12/2024 del Ministero della Cultura – Direzione Generale Archeologia, Belle Arti e Paesaggio, reperibile con l'allegato ai seguenti link (ultimo accesso 09.01.2026): <https://dgabap.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2024/04/Circolare-assegnazioni-territorio-nazionale-signed-signed.pdf>; <https://dgabap.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2024/04/allegato-circolare-12.pdf>.

attraverso indagini giudiziarie e cooperazioni internazionali non sono privi di capacità narrativa, anzi. Richiedono invece un cambio di prospettiva nell'interpretazione e il superamento di un approccio antiquario, ormai superato, che considera il singolo manufatto come oggetto isolato, separato dalle relazioni e dalle storie che lo attraversano.

Nell'intervista rilasciata a Simona Pasquinucci nel cinquantesimo del Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale, Andrea Carandini sostiene in modo esplicito che gli oggetti privi di contesto stratigrafico possano svolgere, al più, una funzione didattica e non una funzione pienamente scientifica[5]. Si tratta di una posizione coerente e costante nel suo pensiero, fondata sull'assunto che la stratigrafia rappresenti l'unico strumento in grado di consentire all'archeologia di produrre conoscenza storica. L'oggetto trafugato, in quanto risultato di una rottura irreversibile nelle dinamiche di formazione del contesto, non può essere reintegrato nella ricostruzione storica in senso compiuto. In questa prospettiva, il manufatto isolato conserva, secondo lo studioso, un'utilità limitata: può servire a mostrare forme e tecniche, a esemplificare tipologie e stili, a educare lo sguardo e a introdurre alla cultura materiale, ma non può costituire la base per ricostruzioni storiche complesse[6]. Quando Carandini parla di didattica, non si riferisce dunque a una funzione minore o accessoria, bensì a un ambito distinto rispetto alla ricerca storica vera e propria, che resta inscindibilmente legata al contesto stratigrafico. La questione riguarda quali interrogativi sia legittimo rivolgere a questi oggetti sul piano della conoscenza ed entro quali limiti essi possano restituire informazioni affidabili. Ciò che Carandini esclude radicalmente è la possibilità di farli "parlare" come se provenissero da uno scavo regolare.

Su questo punto si colloca la divergenza rispetto all'impostazione qui proposta. A nostro avviso, infatti, il potenziale scientifico di un reperto archeologico saccheggiato può essere ancora valutato, stavolta attraverso nuovi strumenti: all'analisi stilistica, che consente di formulare ipotesi sull'area geografica della sua produzione, sull'uso, quando non sul nome del suo autore, si aggiungono le informazioni presenti negli atti giudiziari, negli archivi sequestrati ai trafficanti, nei repertori fotografici, nelle testimonianze raccolte nel corso dei procedimenti e nelle ricostruzioni delle reti che sottendono la circolazione illecita. Il materiale documentario nel suo insieme consente così di ancorare l'oggetto a un'area, a una cronologia e a una specifica vicenda di saccheggio, restituendogli una biografia documentata che

[5] Pasquinucci 2019.

[6] *Ivi*, pp. 30-31.

si affianca, senza sostituirla, alla storia archeologica perduta. L'esposizione e la valorizzazione su base territoriale permettono inoltre di integrare il manufatto in un discorso più ampio sul patrimonio disperso e recuperato, e di rafforzare il legame tra bene culturale, memoria dei luoghi e responsabilità collettiva in materia di tutela[7]. L'integrazione tra analisi stilistica e studi sulla provenienza[8] consente, insomma, di ampliare in modo significativo il potenziale informativo dei reperti archeologici, soprattutto nei casi in cui il contesto di rinvenimento sia andato perduto. Gli studi sulla provenienza operano in direzione opposta, a partire dal presente fino al momento del recupero, per ricostruire le fasi di circolazione, occultamento e commercializzazione. Il reperto diventa così il punto di incontro tra temporalità differenti: da un lato la storia antica della sua realizzazione e del suo possibile uso; dall'altro la storia recente della sua dispersione e del suo recupero. La sovrapposizione di questi livelli consente di restituire all'oggetto una biografia complessa e stratificata, nella quale i dati materiali dialogano con le fonti documentarie e giudiziarie, superando una lettura riduttiva del manufatto come entità isolata e rafforzando il suo valore come fonte storica su più piani.

Alla luce di tale approccio, il concetto stesso di "contesto" va ripensato in maniera più ampia. L'archeologia contemporanea, affiancata dagli studi sul traffico illecito e dalla documentazione giudiziaria, consente di lavorare su diverse dimensioni contestuali: quella territoriale e geografica, quando gli indizi disponibili permettono di circoscrivere un'area di provenienza plausibile; quella museale, soprattutto nei casi in cui la traiettoria dell'oggetto includa transiti in collezioni pubbliche o private, depositi e circuiti espositivi; e infine quella del mercato illecito, inteso come contesto storico-sociale autonomo, analizzabile secondo criteri propri. In tale pluralità di livelli, i reperti recuperati, una volta acquisita una nuova biografia, trovano oggi una nuova collocazione scientifica, che se da un lato si guarda bene dal negare la perdita subita, dall'altro ne riorganizza criticamente il signifi-

[7] Il tema è stato trattato anche in Epifani 2023, pp. 87-95.

[8] Il volume *Provenance Research Today* (Tompkins, 2020), fornisce una definizione aggiornata di "Ricerca della provenienza", intesa come l'indagine sistematica e interdisciplinare volta a ricostruire la storia della proprietà, della circolazione e del contesto originario di un bene culturale, in particolare opere d'arte e reperti archeologici, attraverso l'analisi di fonti documentarie, archivistiche, materiali e digitali. Tale ricerca mira a chiarire le circostanze della scoperta, dell'acquisizione e delle eventuali transazioni successive, identificando lacune e periodi a rischio (come quelli segnati da conflitti armati, saccheggi o traffici illeciti), con l'obiettivo di stabilire una catena di provenienza completa e legalmente verificabile.

cato. Non possono più essere letti in relazione ai manufatti con cui condividevano un contesto di provenienza ormai irrimediabilmente compromesso; possono però essere interpretati attraverso altri materiali documentari che si affiancano loro nello studio, come già detto[9]. Le testimonianze raccolte forniscono un ulteriore livello di dati, utili a comprendere sia la storia materiale dell'oggetto sia il sistema criminale in cui è stato inserito.

Posto che il valore scientifico del contesto archeologico resta imprescindibile per qualsiasi ricostruzione storica, questo nuovo approccio permette di attribuire significato a reperti altrimenti considerati privi di voce e di inserirli in una narrazione fondata su altri tipi di evidenze, così che la ricostruzione storica possa proseguire oltre il momento dello scavo clandestino. Si tratta di un'estensione metodologica che permette alla ricerca di non disperdere un patrimonio informativo comunque rilevante e di trasformare gli oggetti recuperati in strumenti di conoscenza su piani diversi: archeologico, storico-geografico, giudiziario, socio-economico, antropologico.

Occorre allora interrogarsi su ciò che accade quando i reperti archeologici, sebbene rientrati, vengono privati della possibilità di restituire la storia del loro allontanamento dai contesti originari. L'impossibilità per gli studiosi di accedere, la maggior parte delle volte, alla documentazione che consente di ricostruirne le vicende di dispersione e recupero, e una valorizzazione inadeguata, fanno sì che la restituzione si traduca in un atto esclusivamente formale, che reintegra il bene nel patrimonio pubblico, silenziandone la storia recente e il potenziale conoscitivo. Il reperto viene reintegrato nel patrimonio pubblico, ma perde la capacità di testimoniare le dinamiche del saccheggio, della circolazione illecita e del mercato che ne hanno determinato la dispersione. Il gap tra il momento del recupero e quello della conoscenza genera inevitabilmente una frattura metodologica. Viene infatti limitato il potenziale scientifico dell'oggetto, insieme alla pos-

[9] Si potrebbe considerare, in via preliminare, anche il contesto informativo entro cui un reperto privo di contesto di rinvenimento può comunque essere collocato. Anche in assenza della stratigrafia originaria, infatti, l'oggetto può contribuire alla ricostruzione storica, completando dati già noti, arricchendo associazioni di materiali ritenuti coevi, precisando sequenze diacroniche o segnalando varianti tipologiche e tecniche. In tal senso, il reperto decontestualizzato può ancora offrire informazioni rilevanti, seppur entro limiti circoscritti. Un simile approccio è in parte analogo alla riconsiderazione dei residui stratigrafici, a lungo giudicati materiali difettosi e successivamente rivalutati per la loro capacità di attestare fasi altrimenti poco documentate, tipologie o varianti non note, a condizione di un'analisi metodologicamente controllata. Il tema è approfondito da Giannichedda 2007; Guidobaldi *et al.* 1998.



Fig. 1. L'arrivo in Italia nel 2000 dei materiali sequestrati al Porto Franco di Ginevra. In primo piano, alcuni dei 20 piatti oggetto del presente contributo (Foto: Maurizio Pellegrini).

sibilità di utilizzare la sua biografia per comprendere le dinamiche del traffico illecito e le responsabilità degli attori che lo animano.

Un caso emblematico delle criticità legate alla gestione e alla valorizzazione dei reperti restituiti è rappresentato dai venti piatti attici[10] sequestrati dai Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale nel 1995 al Porto Franco di Ginevra nell'ambito delle indagini sul traffico internazionale di antichità. Si tratta di un gruppo omogeneo, probabilmente riconducibile a uno stesso contesto archeologico o quantomeno a un medesimo nucleo di dispersione, al punto che lo stesso Giacomo Medici[11], nel corso delle trattative[12] con Marion True per la vendita al J. Paul Getty Museum di Malibu,

[10] La trattazione dettagliata del caso sarà affidata a una pubblicazione di prossima uscita curata dall'Autrice.

[11] Mercante d'arte, oggi ha scontato la sua pena: era stato condannato in Cassazione a 8 anni di reclusione ai domiciliari e al pagamento di 10 ML di Euro allo Stato come provvisionale, con la confisca di tutti i reperti archeologici sequestrati dai Carabinieri al porto franco di Ginevra. Nella sentenza di 1° grado, confermata dalla Corte d'Appello di Roma nel 2009, Medici era stato condannato a 10 anni per ricettazione ed esportazione clandestina di reperti archeologici nel periodo compreso tra il 1960 e il 1990.

[12] Si veda altresì la Sentenza del G.U.P. del Tribunale di Roma n. 287/2004, 13 dicembre 2004.



Fig. 2. I cinque piatti esposti in una vetrina al primo piano del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (Foto: Maurizio Pellegrini).

avrebbe evitato di separarli, riconoscendone implicitamente l'unitarietà[13]. Dopo il rientro in Italia nel 2000 (Fig. 1), tuttavia, questo insieme risulta al momento frammentato: cinque piatti sono oggi esposti in una vetrina al secondo piano del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (Fig. 2); altri cinque si trovano al Museo di Case Grifoni a Cerveteri[14] (Fig. 3); i restanti, dopo un passaggio in deposito presso il Parco Archeologico della Banditaccia, sono stati trasferiti a Tarquinia, nella disponibilità della Soprintendenza competente[15]. La dispersione del gruppo in sedi diverse incide

[13] Pellegrini, Rizzo 2021; Pellegrini 2023.

[14] I cinque piatti erano stati esposti a Case Grifoni in occasione della mostra *Il patrimonio ritrovato a Cerveteri. I predatori dell'Arte e le storie di recupero* (Russo, Rizzo, Cosentino 2017), poi diventata permanente e oggi visitabile su richiesta alla Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la provincia di Viterbo e per l'Etruria Meridionale.

[15] Uno dei dieci piatti conservati nei depositi, non accessibili al pubblico se non dietro formale richiesta, fu esposto insieme ad altri cinque da Case Grifoni alla Centrale Monte-



Fig. 3. I cinque piatti esposti al Museo di Case Grifoni a Cerveteri (Foto: Maurizio Pellegrini).

direttamente sulla possibilità di leggerlo come insieme coerente, limitando analisi comparative, studi tipologici e considerazioni sulla funzione e sul significato originario dei manufatti, oltre a porre questioni relative alla loro autenticità[16]. Al tempo stesso, tale frammentazione indebolisce la narrazione della biografia recente degli oggetti: il sequestro, il traffico e le modalità di esportazione e restituzione rischiano di scomparire dietro una musealizzazione che privilegia il manufatto singolo.

Il caso evidenzia come la restituzione possa produrre una nuova perdita di contesto, diversa e tuttavia non meno significativa rispetto a quella causata dallo scavo clandestino, se non accompagnata da una riflessione sulla conservazione dei reperti. In questo divario tra potenzialità e prassi emerge una frattura nelle operazioni di ricontestualizzazione fin qui delineate. Inoltre, la separazione tra gli oggetti e il corpus documentario che ne ricostrui-

martini in occasione della mostra *I colori degli Etruschi* (Agnoli, Bochicchio, Maras, Zaccagnini 2019, pp. 194, 201, 214).

[16] Sulla circolazione dei falsi si veda Calcani 2025, pp. 127-146, con ampia bibliografia.

sce le vicende e che spesso risulta inaccessibile agli studiosi, compromette la possibilità di restituire ai reperti una collocazione storica e territoriale coerente. Ne deriva un vero e proprio corto circuito metodologico: se da un lato la restituzione sancisce il rientro formale dei beni nel patrimonio dello Stato, dall'altro la perdita dell'unità materiale e narrativa, e l'inabissamento all'interno dei magazzini, minano il potenziale conoscitivo e attenuano quella responsabilità condivisa verso il patrimonio recuperato, che dovrebbe essere uno degli obiettivi principali delle politiche di restituzione e valorizzazione. Qui il processo mostra la propria fragilità più evidente. Una restituzione non accompagnata da scelte consapevoli di ricontestualizzazione e narrazione finisce infatti per rafforzare, paradossalmente, le posizioni di quanti giudicano superflue le richieste di restituzione, sostenendo che i reperti saccheggiati sarebbero meglio valorizzati nei musei esteri che li hanno a lungo esposti. Un esito che dipende dalle modalità con cui la restituzione viene attuata, più che dal principio della restituzione in sé.

In conclusione piace ricordare che già nel 1997 l'archeologa Paola Pelagatti affermava: «Mi dichiaro subito tra coloro che sono contrari all'imposizione del silenzio scientifico sui materiali di provenienza illecita», dimostrando una lungimiranza di vedute che oggi andrebbe recuperata[17].

[17] Pelagatti 1997, p. 17.

Bibliografia

Agnoli *et al.* 2019
N. Agnoli, L. Bochicchio, D.F. Maras, R. Zaccagnini (a cura di), *Colori degli Etruschi. Tesori di terracotta alla Centrale Montemartini*, Catalogo della Mostra (Roma, 11 luglio 2019-2 febbraio 2020), Roma 2019.
Calcani 2025
G. Calcani, *Autentici e falsi nel traffico illecito di beni archeologici*, in *Criminologia in prospettiva. Traffici illeciti di reperti archeologici e opere d'arte*, a cura di R. Colasanti, Roma 2025, pp. 127-146.
Carafa 2021
P. Carafa, *Storie dai contesti. Metodologia e procedure della ricerca archeologica*, Milano 2021.
Carandini 1991
A. Carandini, *Storie dalla terra. Manuale di scavo archeologico*, Torino 1991.
Carandini 2017
A. Carandini, *La forza del contesto*, Bari 2017.
Colantonio, Turchetti 2025
S. Colantonio, M.A. Turchetti (a cura di), *Museo dell'Arte Salvata. Nuovi recuperi*, Roma 2025.
Colasanti 2025
R. Colasanti (a cura di), *Criminologia in prospettiva. Traffici illeciti di reperti archeologici e opere d'arte*, Roma 2025.
D'Agostino 2018
L. D'Agostino, *I traffici illeciti nel Mediterraneo*, in «Diritto penale e contemporaneo» 1/2018, pp. 78-92.
Giannichedda 2007
E. Giannichedda, *Lo scavo, i residui e l'affidabilità stratigrafica*, in «FACTA. Journal of Roman Material Culture Studies» 1, 2007, pp. 51-64.
Guidobaldi *et al.* 1998
F. Guidobaldi, C. Pavolini, Ph. Pergola (a cura di), *I materiali residui nello scavo archeologico*, Collection Française de Roma 249, Roma 1998.
Epifani 2023
S. Epifani, *Dal traffico illecito alla restituzione dei beni archeologici. Quale valorizzazione?*, in *Un atleta venuto dal mare. Criticità e prospettive di un ritorno*, a cura di J. Clementi, M. Curcio, R. Dubbini, Roma 2023, pp. 87-95.
Felch, Frammolino 2011
J. Felch, R. Frammolino, *Chasing Aphrodite. The Hunt for Looted Antiquities at the World's Richest Museum*, Boston-New York 2011.

Giulierini, Melillo 2018
P. Giulierini, L. Melillo, D. Savy (a cura di), *Archeologia Ferita. Lotta al traffico illecito e alla distruzione dei beni culturali*, Napoli 2018.
Oosterman, Yates 2021
N. Oosterman, D. Yates, *Crime and Art. Sociological and Criminological Perspectives of Crimes in the Art World*, Cham 2021.
Osanna *et al.* 2022
M. Osanna, A. Russo, G. Zuchtriegel, R. Alteri (a cura di), *Depositi In-Visibili. Dalla catalogazione alla fruizione*, Roma 2022. <https://www.lerma.it/> (ultimo accesso 30.11.2025).
Papadopoulos 2017
J. Papadopoulos, *Il contrasto agli scavi clandestini e il recupero dei reperti illecitamente esportati in collaborazione con il Comando Carabinieri TPC*, in *Non solo l'Oriente. Art crimes in the 21st Century*, a cura di L. La Rocca, G.M. Signore, Quaderni del MUSA n. 4, Lecce 2017, pp. 41-46.
Pasquinucci 2019
S. Pasquinucci (a cura di), *La tutela del Patrimonio Culturale. Il modello italiano 1969-2019*, Roma 2019.
Pelagatti 1997
P. Pelagatti, in P. Pelagatti, P.G. Guzzo (a cura di), *Antichità senza provenienza*, II. Atti del Colloquio Internazionale, 17-18 ottobre 1997 (Bollettino d'Arte, Suppl. ai nn. 101-102, serie VI), Roma 1997.
Pelagatti, Bell 1995
P. Pelagatti, M. Bell, (a cura di), *Antichità senza provenienza* (Bollettino d'Arte Allegato al n. 89-90, 1995, serie VI), Roma 1995.
Pellegrini 2023
M. Pellegrini, *Ritorno al Futuro,* in «The Journal of Cultural Heritage Crime», 26 ottobre 2023. Reperibile al link: <https://www.journalchc.com/2023/02/01/ritorno-al-futuro/> (ultimo accesso 30.11.2025).
Pellegrini, Rizzo 2007
M. Pellegrini, D. Rizzo, *Magistratura e archeologia contro il traffico illecito*, in *La Tutela per i beni culturali. Aspetti giuridico-operativi*, Bollettino di Numismatica, Suppl. al n. 48-49, Roma 2007, pp. 91-102.
Pellegrini, Rizzo 2021
M. Pellegrini, D. Rizzo, *The Italian Archaeological Heritage Abroad Between Agreements, Debates and Indifference*, in *Stolen Heritage. Multidisciplinary Perspectives on Illicit Trafficking of Cultural Heritage in the EU and the MENA* Region, a cura di A. Traviglia, L. Milano, C. Tognini, R. Giovanelli, Venezia 2021, pp. 98-112.

Rizzo 1997
M.R. Rizzo, *La coppa con Iliupersis al J.P. Getty Museum di Malibu con dedica ad Heracle ed il santuario di Heracle a Cerveteri: storia di una ricontestualizzazione*, in *Antichità senza provenienza*, a cura di P. Pelagatti, P.G. Guzzo, Roma 1997.
Russo, Rizzo *et al.* 2017
A. Russo, D. Rizzo, R. Cosentino, *Il patrimonio ritrovato a Cerveteri. I predatori dell'Arte e le storie di recupero*, Roma 2017.
Tompkins 2020
A. Tompkins (a cura di), *Provenance Research Today: Principles, Practice, Problems*, London 2020.
Volpe 2015
G. Volpe, *Patrimonio al futuro. Un manifesto per i beni culturali e il paesaggio*, Milano 2015.
Watson, Todeschini 2006
P. Watson, C. Todeschini, *The Medici Conspiracy*, New York 2006.

Roberto Colasanti*

Professionisti della sicurezza e della legalità

1. Introduzione

I professionisti della legalità e della sicurezza includono l'insieme delle figure che lavorano per garantire il rispetto delle leggi, la tutela dei diritti, l'ordine pubblico e la sicurezza dei cittadini e delle istituzioni. Operano in diversi contesti: giuridico, investigativo, militare, amministrativo e sociale. I professionisti della sicurezza e della legalità sono figure chiave che agiscono in vari settori per assicurare la protezione di persone, beni e informazioni. Questi professionisti possono essere impiegati in enti pubblici, aziende private, o come liberi professionisti, e le loro competenze spaziano dalla sicurezza fisica a quella informatica, dalla prevenzione di reati alla gestione del rischio. I professionisti della sicurezza e della legalità devono possedere competenze specifiche, che possono essere acquisite tramite corsi di formazione di vario livello, ma soprattutto maturando esperienza sul campo. La formazione deve essere continua per rimanere aggiornati sulle normative, le tecnologie e le minacce in continua evoluzione. I settori in cui trovano impiego riguardano sia gli enti pubblici sia quelli privati, in quanto il tema della legalità e della sicurezza condiziona nel bene e nel male la vita quotidiana degli abitanti di un territorio. La sicurezza e la legalità strettamente connesse tra loro richiedono professionisti con una consistente base di preparazione giuridica al quale abbinare competenze specifiche tese a garantire la difesa di persone e beni in diversi contesti.

2. Fondamenti giuridici su sicurezza e legalità

La sicurezza trova riconoscimento nella Costituzione italiana entrata in vigore il 1° gennaio 1948 in cui è statuito che "Ogni cittadino può circolare e soggiornare liberamente in qualsiasi parte del territorio nazionale, salvo le limitazioni che la legge stabilisce in via generale per motivi di sanità o di sicurezza"[1]. Pertanto, le libertà riconosciute all'individuo di circolare e

* Colonnello dei Carabinieri in congedo, Criminologo, Presidente dell'Associazione Italiana Criminologi per l'Investigazione e la Sicurezza (AICIS) per la città metropolitana di Roma.

[1] Art. 16 – 1° comma - Costituzione Italiana.

soggiornare sul territorio nazionale possono incontrare un limite legislativo dettato da motivi di sanità e sicurezza. In proposito la Corte costituzionale con la sentenza n. 2 del 1956 ha esplicitato che "Esclusa l'interpretazione, inammissibilmente angusta, che la «sicurezza» riguardi solo l'incolumità fisica, sembra razionale e conforme allo spirito della Costituzione dare alla parola «sicurezza» il significato di situazione nella quale sia assicurato ai cittadini, per quanto è possibile, il pacifico esercizio di quei diritti di libertà che la Costituzione garantisce con tanta forza. Sicurezza si ha quando il cittadino può svolgere la propria lecita attività senza essere minacciato da offese alla propria personalità fisica e morale; è l'«ordinato vivere civile», che è indubbiamente la meta di uno Stato di diritto, libero e democratico. Ciò posto, non è dubbio che le «persone pericolose per l'ordine e la sicurezza pubblica o per la pubblica moralità» (art. 157 legge pubblica sicurezza) costituiscano una minaccia alla «sicurezza» indicata, e così intesa, nell'art.16 della Costituzione". Il 10 dicembre 1948 l'Assemblea Generale delle Nazioni Unite[2] approvò e proclamò la Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo, composta da un preambolo e da 30 articoli in cui tra i diritti universali dell'uomo è riconosciuto quello della sicurezza "Ogni individuo ha diritto alla vita, alla libertà ed alla sicurezza della propria persona"[3]. Il principio di legalità sancito anch'esso dalla Costituzione italiana, stabilisce che nessuno può considerarsi al di sopra della legge. Particolare rilevanza assume il principio di legalità nel diritto penale racchiuso nell'espressione latina *Nullum crimen, nulla pena sine praevia lege* che vuol significare che nessuno può essere punito se non in forza di una legge che fosse già in vigore prima che il fatto fosse commesso. Nell'ambito del diritto amministrativo, il menzionato principio comporta che la Pubblica Amministrazione deve agire solo nei limiti dei poteri che la legge le attribuisce. Occorre rammentare che l'emanazione della legge penale è riservata al legislatore ovvero all'approvazione del parlamento, il quale può stabilire quali comportamenti costituiscono reato e quali sono le relative pene. Nessuna autorità amministrativa o giudiziaria può crearne di nuovi. La legge penale deve descrivere i reati in modo chiaro e preciso per permettere ai cittadini di conoscere i limiti della legalità. La costituzione afferma che la legge è la fonte suprema di tutte le prestazioni personali o patrimoniali[4], sottolineando altresì che la legge e la giustizia penale devono

[2] L'Italia è entrata a far parte dell'ONU il 14 dicembre 1955.

[3] Art. 3 Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo.

[4] Art. 23 Costituzione italiana.

essere in linea con il principio di legalità[5], con particolare attenzione al diritto penale, esplicitando che tutte le cariche pubbliche sono tenute a svolgere la loro attività nell'espletamento delle loro funzioni, in conformità con la legge[6]. Uno Stato di diritto è chiamato a garantire la sicurezza delle persone affinché possano liberamente sviluppare la propria esistenza all'interno della necessaria cornice di legalità. Sono le leggi a modulare le ragioni della sicurezza rispetto agli altri diritti in considerazione dei valori in gioco quali la tutela della vita, della libertà di movimento o del patrimonio pubblico e individuale. La potestà legislativa è esercitata dallo Stato e dalle Regioni nel rispetto della Costituzione, nonché dei vincoli derivanti dall'ordinamento comunitario e dagli obblighi internazionali riservando allo Stato la competenza esclusiva nelle materie concernenti alla difesa e alle Forze Armate, all'ordine pubblico e alla sicurezza, l'amministrazione della giustizia, la tutela dell'ambiente, dell'ecosistema e dei beni culturali[7].

3. Sicurezza esterna e interna

La sopravvivenza dello Stato impone in *primis* di preservare il territorio statale e il suo popolo dalle minacce provenienti dall'esterno dei confini nazionali. La sicurezza dello Stato è garantita dalle Forze Armate che sono in ordine di anzianità di fondazione l'Esercito, la Marina, l'Aeronautica e l'Arma dei Carabinieri[8], con la Guardia di Finanza quale forza militare di integrazione. Dal punto di vista gerarchico ordinamentale le funzioni di comando nelle forze armate italiane sono ricoperte dal:

1) Presidente della Repubblica Italiana[9], quale Comandante in capo;
2) Consiglio supremo di difesa quale organo collegiale, presieduto dal Presidente della Repubblica;
3) Ministro della difesa quale massimo organo gerarchico e disciplinare, preposto all'amministrazione militare e civile della difesa;
4) Capo di stato maggiore della difesa che rappresenta la più alta autorità militare delle Forze armate e responsabile dell'area tecnico-operativa del Ministero della difesa;
5) Segretario generale della difesa e direttore generale degli armamenti che

[5] Art. 25 Costituzione italiana.

[6] Art. 101 Costituzione italiana.

[7] Art. 117 Costituzione italiana.

[8] L'Arma dei Carabinieri è stata elevata al rango di Forza Armata il 31 marzo 2000 con il decreto legislativo n. 78, in precedenza era indicata come la prima arma dell'Esercito.

[9] Art. 87 Costituzione italiana.

svolge funzione duale, sia come responsabile dell'area tecnico-amministrativa sia come responsabile dell'area tecnico-industriale del Ministero della difesa.

L'Italia ripudia la guerra come strumento di offesa e di risoluzione delle controversie internazionali, promuovendo anche la limitazione della sovranità per favorire la pace e la giustizia tra le nazioni[10], aderendo a organizzazioni come le Nazioni Unite, per cui l'unica ipotesi di conflitto bellico ammesso è quello finalizzato alla difesa del patrio suolo in caso di attacco, che è considerato un "sacro dovere" del cittadino[11]. Sul versante della sicurezza interna, il mantenimento dell'ordine e della sicurezza pubblica ricade sotto la responsabilità del Ministero dell'Interno e la direzione del Ministro dell'Interno, autorità nazionale di pubblica sicurezza che ha l'alta direzione e il coordinamento dei servizi di ordine e sicurezza pubblica, per la cui attività si avvale del Comitato nazionale dell'ordine e della sicurezza pubblica[12]. Il Ministero coordina l'attività delle forze di polizia, come la Polizia di Stato e i Carabinieri, attraverso il Dipartimento della Pubblica Sicurezza[13]. Le autorità provinciali di pubblica sicurezza sono il Prefetto (autorità amministrativa) e il Questore (autorità tecnica). La legge 1° aprile 1981, n. 121 "Nuovo ordinamento dell'Amministrazione della pubblica sicurezza"[14] individua le quattro forze di polizia aventi competenza in materia di tutela dell'ordine e della sicurezza pubblica, nella Polizia di Stato,

[10] Art. 11 Costituzione italiana.

[11] Art. 52 Costituzione italiana.

[12] Il Comitato è presieduto dal Ministro dell'interno ed è composto da un Sottosegretario di Stato per l'interno, designato dal Ministro, con funzioni di vicepresidente, dal capo della polizia-direttore generale della pubblica sicurezza, dal comandante generale dell'Arma dei carabinieri, dal comandante generale del Corpo della guardia di finanza. Del Comitato fa parte anche il direttore generale dell'Amministrazione penitenziaria.

[13] L. 121/1981 art. 4 (Dipartimento della pubblica sicurezza)
Nell'ambito dell'Amministrazione della pubblica sicurezza è istituito il dipartimento della pubblica sicurezza che provvede, secondo le direttive e gli ordini del Ministro dell'interno: 1) all'attuazione della politica dell'ordine e della sicurezza pubblica; 2) al coordinamento tecnico-operativo delle forze di polizia; 3) alla direzione e amministrazione della Polizia di Stato; 4) alla direzione e gestione dei supporti tecnici, anche per le esigenze generali del Ministero dell'interno.

[14] Art. 16 legge 1° aprile 1981 n.121, originariamente prevedeva anche il Corpo Forestale dello Stato assorbito nell'Arma dei Carabinieri nel 2017, in seguito al decreto legislativo n. 177 del 2016.

l'Arma dei Carabinieri, la Guardia di Finanza e la Polizia Penitenziaria[15] con quest'ultima prioritariamente chiamata a garantire l'ordine e la sicurezza all'interno degli istituti penitenziari.

3.1. Sicurezza Nazionale

La sicurezza nazionale è un concetto che nel tempo si è andato ampliando in quanto non attiene la sola integrità territoriale ma include la sicurezza politica, economica, militare, scientifica e industriale, sia da minacce interne che esterne. Si è passati da una valutazione prettamente militare al dover prendere in esame altre aree come il terrorismo, la criminalità organizzata, la sicurezza ambientale e quella umana. La sicurezza nazionale richiede attività assai complesse con un approccio multidisciplinare che consenta di comprendere gli scenari nazionali, internazionali e regionali. L'obiettivo primario di tali attività è l'identificazione di potenziali minacce, l'individuazione di vulnerabilità del sistema-paese e l'elaborazione di una strategia d'azione efficace. La salvaguardia della sicurezza nazionale è affidata ai servizi di intelligence, attraverso il "Sistema di informazione per la sicurezza della Repubblica e nuova disciplina del segreto"[16] che ha istituito il Dipartimento delle Informazioni della Sicurezza (DIS) e le due agenzie per gli affari interni ed esteri, l'Agenzia informazioni e sicurezza interna (AISI) e l'Agenzia informazioni e sicurezza esterna (AISE). L'attività di intelligence in Italia deve operare nel rispetto dei limiti imposti dal sistema costituzionale. Questa legge ha riordinato l'intera struttura dei servizi segreti italiani e la disciplina del segreto di Stato, stabilendo regole sull'organizzazione, il funzionamento, i criteri di reclutamento e il sistema di controllo parlamentare tramite il Copasir[17]. La sicurezza cibernetica è l'ultimo degli aspetti chiave ad essere entrato nella sfera della sicurezza nazionale. Il processo di digitalizzazione delle informazioni ha agevolato molti aspetti del funzionamento dello Stato, ma ha esposto il sistema informatico nazionale a continui attacchi con il rischio che vengano compromessi dati sensibili non solo delle istituzioni statali ma anche dei cittadini

[15] Prima della riforma del 1990 con conseguente smilitarizzazione era denominata Corpo degli agenti custodia.

[16] Legge 3 agosto 2007, n. 124.

[17] Comitato parlamentare per la sicurezza della Repubblica. un organo bicamerale del Parlamento italiano che ha il compito di controllare le attività dei servizi segreti (l'intelligence italiana) per verificare che rispettino la Costituzione e le leggi, composto da 5 deputati e 5 senatori e riceve comunicazioni dal Governo e dagli organismi di intelligence, svolgendo un ruolo di supervisione cruciale.

e delle varie infrastrutture critiche presenti nel territorio. La sicurezza cibernetica in Italia è principalmente affidata all'Agenzia per la Cybersicurezza Nazionale (ACN)[18], che opera per proteggere gli interessi nazionali nel settore. Altre entità che si occupano della materia includono il Comitato Interministeriale per la Cybersicurezza (CIC)[19] che coordina le politiche di cybersicurezza a livello governativo, e le forze di polizia, come la Direzione Centrale per la Polizia Scientifica e la Sicurezza Cibernetica e il Centro Nazionale Anticrimine Informatico per la Protezione delle Infrastrutture Critiche (CNAIPIC) della Polizia Postale, che si occupano di prevenire e contrastare i crimini informatici.

3.2. Sicurezza urbana

La legge 7 marzo 1986, n.65 Legge-quadro sull'ordinamento della polizia municipale, stabilisce che i comuni svolgono le funzioni di polizia locale per cui possono organizzare servizi di polizia municipale anche in forma associativa. Gli addetti al servizio di polizia municipale esercitano nel territorio di competenza le funzioni istituzionali previste dalla legge e collaborano, nell'ambito delle proprie attribuzioni, con le Forze di polizia dello Stato, previa disposizione del sindaco, quando ne venga fatta, per specifiche operazioni, motivata richiesta dalle competenti autorità. Parliamo quindi di funzioni ausiliare di pubblica sicurezza. A tal fine il prefetto conferisce al suddetto personale, previa comunicazione del sindaco, la qualità di agente di pubblica sicurezza, dopo aver accertato il possesso dei prescritti requisiti in tema di godimento dei diritti civili e politici, assenza di condanne per delitti non colposi o misure di prevenzione e non essere stato espulso dalle Forze armate o dai Corpi militarmente organizzati o destituito dai pubblici uffici.

4. Legalità e giustizia

La pubblicazione di una legge non basta a garantirne il rispetto. Questo vale soprattutto per le norme penali, dove violare il divieto comporta sanzioni. Lo Stato ha istituito un sistema complesso per assicurare giustizia e rafforzare la legalità. Quando viene commesso un reato, si avvia un

[18] Ente pubblico che ha il compito di tutelare gli interessi nazionali nel campo della cybersicurezza, come stabilito dal D.L. n. 82/2021.

[19] Presieduto dal Presidente del Consiglio, ha funzioni di consulenza, proposta e vigilanza sulle politiche di cybersicurezza, coordinando l'azione dei diversi ministeri e promuovendo la collaborazione tra istituzioni e operatori privati.

procedimento penale: il Pubblico Ministero decide se procedere o archiviare, e il Giudice valuta le prove raccolte. Legalità e giustizia sono fondamentali nello Stato di diritto, che si articola in tre giurisdizioni: ordinaria (civile e penale), speciale (amministrativa, contabile, militare) e costituzionale. Il sistema giudiziario è gestito da giudici e magistrati del PM, con ruoli distinti e indipendenza garantita dalla Costituzione e dal CSM.

5. Professionisti della legalità e della sicurezza del patrimonio culturale

I professionisti della legalità e della sicurezza devono necessariamente conoscere il quadro normativo e strutturale in cui sono chiamati a muoversi nell'esercizio delle proprie funzioni siano esse esercitate nel comparto pubblico o privato. La nostra trattazione si sofferma in particolare sui professionisti della legalità e della sicurezza operanti nel mondo dei beni culturali e delle opere d'arte. Il patrimonio culturale in Italia gode di una forma di tutela rafforzata rientrando tra i principi fondamentali della Costituzione in cui si afferma che "La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione"[20]. Tale principio costituzionale ha ispirato nel tempo il legislatore che ha emanato "Il Codice dei beni culturali e del paesaggio"[21] che riconosce allo Stato la tutela del patrimonio culturale per tramite del Ministero della Cultura e delle sue articolazioni periferiche e più recentemente introdotto nel Codice penale il Titolo VIII-bis[22] concernente ai delitti contro il patrimonio culturale per contrastare i crimini commessi in pregiudizio di esso.

5.1. Principali figure di professionisti del settore pubblico

A) Soprintendente

Una figura cardine della tutela, vigilanza e promozione del patrimonio culturale in un determinato territorio è il soprintendente dei beni culturali. Il soprintendente è il responsabile, a livello territoriale, di una Soprintendenza, un ufficio periferico del Ministero della Cultura che esercita poteri di tutela, vigilanza e valorizzazione del patrimonio culturale secondo quanto stabilito dal Codice dei beni culturali e del paesaggio[23]. Il Codice prevede che il soprintendente debba:

– avviare i procedimenti per la verifica e la dichiarazione di interesse cul-

[20] Art. 9 – 1° comma – Costituzione italiana.

[21] Decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 "Codice dei beni culturali e del paesaggio".

Legge 9 marzo 2022, n.22 "Disposizioni in materia di reati contro il patrimonio culturale".

[23] Barbati *et al.* 2025, pp. 81-147.

turale di un bene con effetti cautelativi immediati;
– autorizzare eventuali interventi sui beni culturali di cui ne vigila la corretta conservazione;
– rilasciare o negare su istanza di parte l'attestato di libera circolazione ai beni destinati all'esportazione;
– controllare che i beni culturali e paesaggistici siano protetti, intervenendo anche su lavori di restauro, trasferimenti o esportazioni;
– autorizzare scavi e indagini archeologiche, e sovrintendere sulla manutenzione e conservazione delle aree archeologiche;
– richiedere saggi archeologici preventivi a carico del committente in caso di opere pubbliche in aree archeologiche non ancora dichiarate;
– promuovere le attività di valorizzazione al fine di diffondere la conoscenza e i valori del patrimonio culturale.

Il soprintendente è un dirigente di II fascia del Ministero della Cultura e può essere nominato a capo di soprintendenze suddivise per tipologia quali archeologia, belle arti e paesaggio oppure per area geografica, interagisce nell'ambito del proprio settore con gli Enti pubblici territoriali quale Regioni e Comuni per la tutela del paesaggio. Il soprintendente per lo svolgimento delle proprie funzioni si avvale dei funzionari della soprintendenza che sono professionisti laureati in varie discipline.

B) Funzionario della soprintendenza

I funzionari delle soprintendenze a seconda del livello di responsabilità ricoperto per materia o zona geografica collaborano alle attività di tutela dei beni culturali, artistici, archeologici e paesaggistici. Si occupano del mantenimento e del restauro di monumenti, edifici e opere d'arte di cui promuovono la fruizione. Rilasciano le autorizzazioni per gli interventi sui beni tutelati.

Possono provenire da diverse aree di laurea, tra cui: beni culturali con competenze umanistiche e tecniche per la conservazione e valorizzazione; architettura necessaria per gli incarichi di tutela architettonica e paesaggistica; archeologia, storia dell'arte, archivistica e biblioteconomia, poiché le loro mansioni includono tutela, conservazione e valorizzazione del patrimonio culturale. In tale ambito rientrano la gestione dei prestiti di opere a musei o altre istituzioni e il servizio di prevenzione e protezione che si occupa della sicurezza all'interno delle sedi espositive.

C) Magistrato (Pubblico Ministero e Giudice)

La normativa che disciplina la tutela e il commercio dei beni culturali e delle opere d'arte e la sua applicazione in campo civile, penale e amministra-

tivo richiede delle figure di magistrati specializzati. Per il settore penale le procure della repubblica più grandi hanno creato dei *pool* di pubblici ministeri che trattano prevalentemente reati contro il patrimonio culturale e le opere d'arte. Nell'ambito civilistico nei Tribunali Ordinari con maggior carico di lavoro il settore dei beni culturali e del diritto dell'arte viene trattato da specifiche sezioni di giudici mentre a livello dei contenziosi amministrativi la suddivisione dei ricorsi avviene con criteri alquanto eterogenei in base al Tribunale Amministrativo Regionale. La specializzazione nell'ambito della legislazione del patrimonio culturale e del diritto dell'arte dei magistrati è pertanto fondata sull'esperienza maturata per il penale nelle indagini e nei processi svolti, per il civile e l'amministrativo per le cause e i ricorsi istruiti e decisi.

D) Carabiniere del Comando Tutela Patrimonio Culturale

Dal 3 maggio 1969 l'Arma dei Carabinieri su richiesta del Ministero competente dell'epoca[24] ha istituito un reparto specializzato nelle indagini in danno del patrimonio culturale e delle opere d'arte. Dagli iniziali 16 carabinieri, il reparto a distanza di 56 anni conta oggi circa 350 militari suddivisi tra Ufficiali, Ispettori, Sovrintendenti e Appuntati e Carabinieri. Il Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale (TPC) è articolato su di un Ufficio Comando con compiti direzionali, sedici Nuclei e una Sezione a competenza regionale o interregionale, dipendenti da Gruppi territoriali, oltre a un Reparto Operativo nazionale. Trattandosi di un reparto ad alta qualificazione non è possibile entrarvi senza prima essersi arruolati nell'Arma dei Carabinieri per tramite dei concorsi pubblici banditi ordinariamente su base annuale con modalità e requisiti differenziati in funzione del ruolo. aspira. I requisiti per entrare a far parte del Comando sono essere arruolati nell'Arma, aver maturato esperienza di polizia giudiziaria, possedere almeno il diploma di istruzione superiore e frequentare il corso di formazione per addetti al comando CC TPC. Il Comando si occupa di contrastare i reati legati al patrimonio culturale, come scavi clandestini, furti, ricettazione, danneggiamenti ed esportazioni illegali di beni culturali. Il Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale in virtù delle speciali prerogative[25] dipende funzionalmente dal Ministero della Cultura

[24] Ministero dell'Istruzione non esistendo ancora il Ministero della Cultura.

[25] D.M. 15 agosto 2017. Direttiva sui comparti di specialità delle forze di polizia e sulla razionalizzazione dei presidi di polizia – Art.1.8 – «… L'Arma dei carabinieri provvede, in via esclusiva, alla sicurezza del patrimonio storico, archeologico, artistico e culturale nazionale, avvalendosi del Comando carabinieri per la tutela del patrimonio culturale, che

pur conservando l'ordinaria subordinazione gerarchica dal Ministero della Difesa e d'impiego dal Ministero dell'Interno e dall'Autorità Giudiziaria per i compiti di polizia giudiziaria. Il Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale altresì gestisce per conto del Ministero della Cultura[26] il più grande database al mondo di beni culturali oggetto di reato, denominata "Banca dati dei beni culturali illecitamente sottratti"[27] Per il rintraccio ed il recupero dei beni sottratti illecitamente ed esportati all'estero i Carabinieri del TPC collaborano con Interpol, Europol e le varie forze di polizia straniere specializzate e non nel contrasto ai traffici illeciti nonché con gli altri Enti delle Nazioni Unite quali l'UNESCO[28], e UNODOC[29].

E) Avvocato dello Stato

In tutti i contenziosi che coinvolgono il Ministero della Cultura la difesa è affidata all'Avvocatura dello Stato per tramite dei propri avvocati. L'Avvocatura dello Stato[30] è suddivisa in Avvocatura Generale con sede a Roma e dalle Avvocature Distrettuali con sede in ciascun capoluogo di regione e comunque dove siano istituite sedi di corte d'appello, si tratta di un organo legale al quale sono assegnati compiti di consulenza giuridica e di difesa delle Amministrazioni Statali in tutti i giudizi civili, penali, amministrativi, arbitrali, comunitari e internazionali. Un ristretto numero di avvocati dello Stato si è specializzato nei contenziosi in materia di beni culturali riuscendo ad ottenere importanti risultati nelle azioni giudiziarie per la restituzione di opere sottratte alla collettività.

---

opera con le proprie articolazioni a sostegno e con il supporto dei reparti dell'Organizzazione territoriale…».

[26] D.M. 24 maggio 2017. Individuazione dei trattamenti di dati personali effettuati dal Centro elaborazione dati del Dipartimento della pubblica sicurezza o da Forze di polizia sui dati destinati a confluirvi, ovvero da organi di pubblica sicurezza o altri soggetti pubblici nell'esercizio delle attribuzioni conferite da disposizioni di legge o di regolamento, effettuati con strumenti elettronici e i relativi titolari, in attuazione dell'articolo 53, comma 3, del decreto legislativo 30 giugno 2003, n. 196.

[27] Art. 85 Codice dei beni culturali e del paesaggio – "Presso il Ministero è istituita la banca dati dei beni culturali illecitamente sottratti, secondo modalità stabilite con decreto ministeriale".

[28] Organizzazione delle Nazioni Unite per l'Educazione, la Scienza e la Cultura.

[29] Ufficio delle Nazioni Unite contro la Droga ed il Crimine.

[30] <https://www.avvocaturastato.it/organizzazione-0 > (ultimo accesso 30.11.2025).

F) Consulente Tecnico d'Ufficio (CTU) e Perito di Tribunale

I Consulenti tecnici d'ufficio ed i periti di tribunale sono delle figure professionali ausiliare dell'Autorità Giudiziaria penale e civile per risolvere casi giudiziari in cui è indispensabile avvalersi di figure professionali in possesso di elevata esperienza e competenza nell'ambito dei beni culturali e delle opere d'arte tali da poter rispondere ai quesiti che saranno formulati dal magistrato inquirente o giudicante. La nomina del consulente tecnico d'ufficio e del perito viene operata tra gli iscritti negli albi dei C.T.U. e dei Periti istituiti presso ogni Tribunale d'Italia. L'iscrizione su tali albi è riservata ai professionisti che oltre ai requisiti di moralità (assenza di condanne penali) siano in grado di documentare un'anzianità di esercizio dell'attività professionale nello specifico settore da almeno cinque anni nonché il rispetto degli obblighi di formazione continua stabiliti dagli ordini professionali o associazioni rappresentative di categoria.

5.2. Principali figure di professionisti del settore privato

Il recente e per certi versi rocambolesco furto in danno del museo Louvre di Parigi è solo uno dei tanti eventi criminali perpetrati in danno di strutture museali in cui sono esposti beni culturali e opere d'arte di inestimabile valore storico e culturale, senza tralasciare quello di carattere venale che invece è l'unico preso in considerazione dagli autori del crimine. Il clamore mediatico ingenerato dall'episodio ha messo a nudo una serie di deficienze nei sistemi di sicurezza del Museo più visitato al mondo[31] che ha lasciato sbalordita l'opinione pubblica. La realtà dei fatti è che la sicurezza ha un costo che può avere un'incidenza più o meno elevata sul bilancio aziendale in base alle soluzioni adottate, per cui tra i tanti costi di gestione i risparmi di spesa spesso ricadono sulle misure anticrimine a protezione della struttura e dei beni esposti.

A) Avvocato e giurista specializzato in diritto del patrimonio culturale

Si occupa di questioni legali relative alla proprietà, alla restituzione e alla protezione delle opere d'arte. Lavora anche in contesti di controversie internazionali, come il rimpatrio di beni culturali trafugati. Deve aver maturato esperienza nell'applicazione delle normative internazionali per la protezione dei beni culturali, come la Convenzione di Unesco del 1970 che regola il traffico illecito di beni culturali. Opera in contenziosi legati a provenienza e restituzione delle opere, ai contratti di compravendita, prestiti

[31] <https://www.agi.it/estero/news/2025-01-29/louvre-cifre-folli-museo-piu-visitato-mondo-29766372/> (ultimo accesso 30.11.2025).

internazionali, esportazioni, dispute tra collezionisti e musei. I campi d'intervento legale riguardano il diritto civile, penale e amministrativo, con forte conoscenza del Codice dei beni culturali, del Codice penale e delle convenzioni UNESCO, UNIDROIT e UE.

B) Arbitro

L'arbitro è un giudice privato scelto dalle parti in una controversia civile o commerciale, che decide tramite l'arbitrato invece del tribunale ordinario. Il lodo arbitrale ha valore di sentenza se l'arbitrato è rituale. Gli arbitri, nominati dalle parti o da istituzioni arbitrali, devono essere imparziali e competenti nella materia trattata; possono operare singolarmente o in collegio dispari, solitamente di tre membri. L'arbitrato può essere scelto solo se previsto dall'accordo tra le parti e offre vantaggi come competenza, rapidità e riservatezza rispetto al processo ordinario.

C) Mediatore

Il mediatore[32] nelle controversie civili è un terzo imparziale e neutrale che aiuta le parti a raggiungere un accordo consensuale, evitando il tribunale; non decide, ma facilita la comunicazione, gestisce il conflitto e redige il verbale di accordo, garantendo la riservatezza e operando presso un organismo di mediazione accreditato, con specifici obblighi di indipendenza e competenza. Il mediatore facilita il dialogo tra le parti garantendo indipendenza e imparzialità al fine di raggiungere un accordo ed evitare di demandare la controversia ad un giudice. Il mediatore deve possedere una formazione specifica ed essere iscritto a un Organismo di Mediazione riconosciuto, anche per comprendere le dinamiche specifiche del diritto d'autore (es. sfruttamento, paternità, integrità dell'opera). In sintesi, il mediatore è una figura cruciale per sbloccare conflitti nel campo del diritto d'autore, trasformando dispute potenzialmente lunghe e costose in soluzioni condivise e sostenibili, grazie alla sua professionalità e neutralità.

D) Guardia giurata

La guardia particolare giurata costituisce la base della sicurezza privata, integrando le forze di polizia. Operando tramite istituti di vigilanza, protegge beni, infrastrutture e persone in aree sensibili come porti, aeroporti, stazioni e aziende, secondo le normative vigenti. I servizi includono controllo perimetrale, videosorveglianza, gestione accessi e verifica di oggetti sospetti. L'uso delle guardie giurate si è esteso da strutture private

[32] Bacchinetti *et al.* 2024, pp. 57-174.

a edifici pubblici, musei, siti archeologici e monumentali per rafforzare la sicurezza contro furti e danni.

E) Investigatore privato

L'investigatore privato è una figura che ha assunto nel tempo sempre più una maggiore rilevanza in considerazione dell'evolversi della legislazione in tema di indagini difensive nel campo penale. La parte privata sia essa indagato o persona offesa può affidarsi all'investigatore privato autorizzato, ai sensi della normativa vigente, per ricercare elementi di prova a proprio favore utilizzabili nel procedimento penale. Agenzie investigative specializzate nel settore delle opere d'arte si occupano della ricerca dei beni trafugati al privato in collaborazione con le forze di polizia.

F) Security Manager

Il security manager nei musei e siti archeologici gestisce strategie e tecnologie per proteggere, conservare e valorizzare il patrimonio storico-artistico, garantendo sia la sicurezza fisica sia la fruizione pubblica. Opera secondo normative nazionali, europee e internazionali, con riferimento principale al "Codice dei beni culturali e del paesaggio" (D.Lgs. 42/2004). Questa figura è altamente specializzata, con formazione in ambito giuridico o umanistico e corsi specifici per security manager. Deve affrontare rischi come crimini contro il patrimonio, danni accidentali, calamità naturali, degrado ambientale, infortuni, perdita di dati e acquisizione di opere contraffatte. Il suo ruolo include identificare e monitorare i rischi, pianificando interventi per limitarne o eliminarne gli effetti.

G) Consulente Tecnico di Parte (CTP)

Figure specializzate che possono essere nominate in procedimenti giudiziari per fornire consulenze tecniche su questioni relative ai beni culturali, sia su richiesta del giudice che delle parti in causa. Possono svolgere tale funzione varie categorie di esperti quali: gli Esperti nella Valutazione e Tutela del Patrimonio Culturale, Archeologi giudiziari, Storici dell'arte con competenze forensi per perizie su autenticità, provenienza, danni, Conservatori e Restauratori.

5.3. Altre figure professionali

A) Direttore dei luoghi della cultura

Il direttore museale[33] e degli altri luoghi della cultura si occupa di realizzare e sviluppare il progetto culturale e scientifico dello stesso, supervisionando tutti i processi gestionali agendo da garante nei confronti dell'Ente proprietario, della comunità scientifica e dei visitatori. In particolare, il direttore si occupa della gestione delle risorse assegnate, della programmazione economica e dell'attuazione del progetto istituzionale, oltre che dei programmi annuali e pluriennali di sviluppo, monitorandone la gestione e valutandone i risultati. Le sue competenze comprendono la cura delle collezioni, la promozione della ricerca e la valorizzazione del patrimonio culturale. Si occupa altresì della manutenzione ordinaria e straordinaria delle strutture, della sicurezza delle persone e del patrimonio, ed è il consegnatario delle collezioni e dei beni ivi custoditi.

B) Responsabile della sicurezza

È responsabile della sicurezza delle persone e del patrimonio museale, in linea con le disposizioni del "Regolamento contenente norme di sicurezza antincendio per gli edifici storici e artistici destinati a musei, gallerie, esposizioni e mostre"[34] e il "Testo Unico sulla Salute e Sicurezza sul Lavoro"[35]. Garantisce la manutenzione e l'efficienza degli impianti antincendio, elettrici, condizionamento, sicurezza, avendo cura di elaborare i piani di evacuazione ed emergenza; conservare la documentazione tecnica aggiornata; controllare le condizioni ambientali e termiche. Fa da referente per analisi e gestione dei rischi, sviluppa programmi di prevenzione, protezione e formazione del personale, gestisce le comunicazioni preventive e coordina le emergenze.

C) Criminologo del patrimonio culturale

Studia il *modus operandi* degli autori dei crimini contro il patrimonio culturale e le opere d'arte dei quali elabora il profilo criminale al fine di identificarli ed assicurarli alla giustizia. Può agire a seconda della propria condizione lavorativa per conto delle forze dell'ordine e dell'Autorità Giudiziaria, ma spesso in favore di parti private e studi legali in qualità di analista investigativo, consulente in materia di sicurezza per musei,

[33] Garlandini *et al.* 2008, pp. 15-16.

[34] Decreto 20 maggio 1992, n. 569 del Ministero dell'Ambiente e dei beni culturali.

[35] Decreto legislativo 9 aprile 2008, n. 81.

fondazioni ed enti pubblici. Svolge altresì attività di ricerca e docenza nell'ambito di corsi universitari.

D) Custodi dei luoghi della cultura

Le funzioni di un custode museale sono essenziali per la vigilanza e la custodia delle opere, l'assistenza ai visitatori, la gestione dei flussi di accesso e l'assicurazione del rispetto del regolamento del museo. Nel dettaglio garantiscono la sicurezza delle opere e degli spazi espositivi, controllando i sistemi di sicurezza e intervenendo in caso di emergenza. Regolano l'ingresso e il flusso dei visitatori, segnalando prontamente ai responsabili eventuali violazioni quali ad esempio il mancato rispetto delle distanze dai beni esposti ed eventuali anomalie nel funzionamento dei sistemi di sicurezza.

6. Conclusioni

I professionisti della legalità e della sicurezza sono figure fondamentali per il rispetto delle leggi, la tutela dei diritti, l'ordine pubblico e la sicurezza di cittadini e istituzioni. Tali professionisti operano in contesti giuridici, investigativi, militari, amministrativi e sociali, sia nel settore pubblico che in quello privato, e si occupano della protezione di persone, beni e informazioni. Le competenze richieste spaziano dalla sicurezza fisica a quella informatica, dalla prevenzione dei reati alla gestione del rischio, e vengono acquisite tramite una formazione continua e l'esperienza sul campo, in modo da restare aggiornati su normative, tecnologie e minacce emergenti. La sicurezza e la legalità sono strettamente collegate e richie-dono una solida preparazione giuridica, integrata da competenze specifiche relative alla difesa di persone e beni. La sicurezza e la legalità trovano il loro fondamento nella Costituzione italiana e rappresentano valori cardine di uno Stato di diritto, in cui la sicurezza è il presupposto essenziale all'ordinato vivere civile e democratico nel rispetto delle leggi che devono essere osservate sia dagli organi dello Stato sia dai cittadini. In tale quadro normativo si muovono i professionisti della sicurezza e della legalità nel contesto della tutela del patrimonio culturale italiano, sia nel settore pubblico che privato, figure alle quali è demandato il delicato compito di assicurare la gestione, la prevenzione dei rischi e la tutela quotidiana delle opere e dei luoghi della cultura, garantendo sia la fruizione sia la protezione del patrimonio nazionale.

Bibliografia

Barbati *et al.* 2025
C. Barbati, M. Cammelli, L. Casini, G. Piperata, G. Sciullo, *Diritto del patrimonio culturale,* Bologna 2025.
Facchinetti *et al.* 2024
S. Facchinetti, F. Oliveti, A. Traballi, *Arte e fisco*, Sant'Arcangelo di Romagna 2024.
Garlandini *et al.* 2008
A. Garlandini *et al.*, *Carta nazionale delle professioni museali,* Milano 2008.

Sitografia

<https://www.avvocaturastato.it/organizzazione-0> (ultimo accesso 30.11.2025).
<https://www.agi.it/estero/news/2025-01-29/louvre-cifre-folli-museo-piu-visitato-mondo-29766372/> (ultimo accesso 30.11.2025).

Emanuele Bellini*

Gestione e sicurezza degli Asset Digitali Culturali

Introduzione

Negli ultimi anni, l'intensificarsi delle tensioni geopolitiche, l'aumento delle minacce informatiche e la crescente dipendenza da infrastrutture digitali hanno reso il patrimonio culturale digitale fragile quanto, se non più, di quello fisico. La guerra in Ucraina ha rappresentato uno spartiacque, rendendo evidente come archivi digitali, collezioni online e infrastrutture di conservazione possano diventare obiettivi diretti di distruzione, manipolazione o cancellazione deliberata. In questo contesto, la protezione del patrimonio culturale non può più essere limitata alla salvaguardia materiale, ma deve estendersi in modo sistematico al dominio digitale.

I recenti attacchi informatici a istituzioni culturali di primo piano – tra cui l'Opera Metropolitana (2022), la British Library (2023), il Museo di Storia Naturale di Berlino (2023) e Internet Archive (2024) – evidenziano con chiarezza l'aumento dei rischi che gravano sul *patrimonio culturale digitale*. Tali episodi mostrano come il settore culturale, storicamente percepito come non strategico o non bellico, sia oggi inserito a pieno titolo nello spazio delle minacce ibride, dove azioni tecniche e cognitive si intrecciano con l'obiettivo di compromettere non solo la disponibilità dei dati, ma anche la fiducia nelle istituzioni che li custodiscono. Fino a pochi anni fa, le istituzioni culturali erano considerate bersagli improbabili, poiché non assimilabili a infrastrutture critiche come quelle energetiche o idriche. Questa percezione ha contribuito alla mancanza di strategie sistematiche di prevenzione e risposta agli attacchi informatici. Alla base di tale fragilità si riscontrano fattori ricorrenti: scarsità di risorse economiche, limitata disponibilità di competenze specialistiche e una transizione digitale spesso incompleta.

In molti casi, sistemi ICT obsoleti e non più supportati dai produttori convivono con nuove piattaforme digitali, generando un ecosistema eterogeneo e intrinsecamente vulnerabile. La presenza di falle di sicurezza note, unite a processi organizzativi non aggiornati, amplifica il rischio e

* Direttore del master "Cyber Humanities for Heritage Security", Dipartimento di Studi Umanistici, Università Roma Tre.

rende complessa l'adozione di misure di difesa efficaci.

Gli effetti di un attacco informatico possono manifestarsi su diversi orizzonti temporali, in funzione degli obiettivi perseguiti dagli attaccanti.

– Breve periodo: l'interruzione dei servizi digitali può causare danni economici e reputazionali immediati. La perdita di una campagna di digitalizzazione, ad esempio, comporta spesso costi irrecuperabili e rende difficilmente immaginabile una ricostruzione ex novo dei contenuti. Attacchi come ransomware e DDoS rientrano tipicamente in questa categoria.
– Medio periodo: gli attaccanti possono mirare a erodere la fiducia del pubblico nelle istituzioni culturali e nell'affidabilità dei contenuti da esse gestiti. Questo ambito è riconducibile alle *Cyber-Cognitive Operations* (CCO), il cui obiettivo è indebolire le strutture sociali e istituzionali che sostengono una comunità.
– Lungo periodo: l'obiettivo può diventare l'alterazione della cultura e dell'identità collettiva. L'introduzione e la diffusione di contenuti falsificati, resi sempre meno distinguibili dagli originali grazie all'uso dell'intelligenza artificiale, rappresentano uno dei rischi più critici. Sistemi di IA sono ormai in grado di generare testi e immagini che imitano con grande accuratezza stili e linguaggi di epoche storiche passate.

In assenza dell'artefatto originale – la cui autenticità, peraltro, non è sempre garantita – l'analisi dell'oggetto digitale diventa l'unico strumento di verifica. Tecniche come l'analisi dei metadati, dei paradati e della struttura documentale forniscono indicazioni utili, ma non offrono certezze inconfutabili e possono essere aggirate. Il digitale introduce dunque sfide epistemiche nuove, che richiedono agli operatori dei beni culturali competenze avanzate e una consapevolezza critica dei limiti degli strumenti di analisi tradizionali.

In questo scenario, la fiducia nei dati emerge come una dimensione centrale della sicurezza digitale. Non è sufficiente garantire l'accesso o la mera conservazione dei dati: è necessario dimostrare nel tempo l'affidabilità delle infrastrutture, dei processi e degli attori coinvolti nella gestione del patrimonio digitale.

Cyber Humanities e il paradigma degli Ecosistemi Culturali Cyber Critici

Per affrontare queste sfide è necessario sviluppare nuovi saperi di natura ibrida, capaci di integrare competenze ICT e discipline umanistiche in un approccio autenticamente transdisciplinare. In questa cornice si collocano le *Cyber Humanities*[1], un ambito di studio che considera gli oggetti cul-

[1] Adorni, Bellini 2025, pp. 1-8.

turali digitali come patrimonio a pieno titolo, inseriti in un *ecosistema cyber critico*[2].

L'ecosistema digitale può essere inteso come un sistema complesso e interdipendente, in cui perturbazioni localizzate producono effetti a catena imprevedibili.

Si definisce critico in quanto funge da servizio essenziale per il funzionamento di una società[3]. La coesione, l'identità, la memoria sono elementi necessari per la sopravvivenza di una società al pari di servizi come l'acqua, l'elettricità o i trasporti. Quindi, anche se il settore del patrimonio culturale non è ancora considerato una "infrastruttura critica" ufficialmente, dovrebbe comunque allinearsi alle normative europee e internazionali di sicurezza come la NIS2[4] che richiedono investimenti e competenze maggiori per la gestione delle crisi.

Ogni ecosistema è definito da una missione e da una identità che deriva dalle funzioni implementate dalle sue parti[5]. Infatti un ecosistema non è definito solo dalla sua struttura ma anche (soprattutto) da quello che fa (funzioni). Pertanto un ecosistema rimane riconoscibile (identità) se preserva la sua missione (quello che fa). In questo senso la missione è quella definita anche dalle linee UNESCO che sono quella di "salvare la storia, non di riscriverla" per le generazioni future, le relative funzioni sono riconducibile alle azioni di proteggere, preservare, curare e rendere accessibile gli Asset Digitali Culturali (ADC). Gli ADC sono oggetti digitali di valore culturale, che possono essere sia nati digitali che risultato di processi di digitalizzazione e che abbiano passato un progetto di patrimonializzazione del digitale[6]. Con il termine asset si vuole sottolineare che sono portatori di valore e che la sua quantizzazione deve fungere da criterio con il quale prendere delle decisioni in presenza di rischi e risorse limitate. In particolare, un asset sarà valorizzato da parametri[7] come: costo della digitalizzazione (o della produzione se è un prodotto nato digitale); valore legato

[2] Bellini, Degl'innocenti 2025, pp. 1-8.

[3] Council Directive (2022/2557/EC) <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:32022L2557>.

[4] <https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:decreto.legislativo:2024-09-04;138!vig=.)> (ultimo accesso 23.01.2026).

[5] Bellini, Degl'innocenti 2025, pp. 1-8. Roberts 2015.

[6] Musiani, Schafer 2016.

[7] Bellini 2025, pp. 112-117. <https://doi.org/10.1145/3735659> (ultimo accesso 23.01.2026).

alla proprietà dell'oggetto, contingente e determinato dal mercato; valore culturale, generalmente assoluto definito da esperti del settore.

Tali valori possono essere utilizzati come metriche a supporto di un approccio basato sul rischio, in linea con i principi della Direttiva NIS2 e degli standard ISO/IEC, per la definizione delle priorità nelle strategie di protezione e per la valutazione dell'adeguatezza e dell'efficacia degli investimenti in cybersicurezza. La protezione di asset caratterizzati da elevato valore economico e culturale richiede infatti l'allocazione di risorse proporzionali al livello di rischio, al fine di garantire un adeguato livello di sicurezza e resilienza.

Nell'ambito dell'ecosistema, un ruolo centrale è svolto dalle infrastrutture di ricerca orientate ai beni culturali (es. DARIAH), che costituiscono asset critici e abilitanti per la gestione del patrimonio digitale. Tali infrastrutture supportano processi di acquisizione, elaborazione, conservazione, protezione, condivisione e accesso ai dati mediante l'utilizzo di tecnologie ICT secondo principi FAIR Data Principles (Findable, Accessible, Interoperable, Reusable), CARE (Collective Benefit, Authority to Control, Responsibility, Ethics), Sovranità Digitale, ecc.

Queste infrastrutture possono essere modellate secondo un'architettura multilivello composta da un livello fisico (comprendente istituzioni quali musei, archivi e biblioteche, nonché infrastrutture hardware e data center), un livello cyber (che include sistemi informativi, reti, protocolli e servizi digitali) e un livello organizzativo-sociale (utenti, operatori, fornitori e altri stakeholder rilevanti). In coerenza con i requisiti di gestione del rischio e di resilienza operativa previsti dalla NIS2 e dagli standard ISO/IEC, tali livelli risultano fortemente interdipendenti: vulnerabilità, minacce o incidenti che interessano uno dei livelli possono propagarsi agli altri, con impatti sulla continuità operativa, sulla disponibilità, integrità e riservatezza delle informazioni, nonché sulla resilienza complessiva dell'ecosistema. A questo proposito quindi, la sicurezza degli Asset Digitali Culturali, passa anche dalla sicurezza delle infrastrutture che le gestiscono.

Il futuro della conservazione e della protezione digitale

L'analisi delle minacce ibride cyber-cognitive mette in evidenza una fragilità strutturale negli attuali approcci alla protezione del patrimonio culturale digitale.

Le istituzioni risultano spesso carenti lungo tutte le dimensioni della resilienza – anticipazione, risposta, monitoraggio e apprendimento – e sono quindi esposte non solo a rischi tecnici, ma anche ad attacchi mirati alla fiducia, all'autenticità e al significato collettivo dei contenuti.

Le minacce contemporanee non agiscono più prevalentemente attraverso la distruzione manifesta dei dati. Le operazioni cyber–cognitive intervengono in modo sottile su oggetti digitali, metadati, paradati e contesti narrativi, minando progressivamente la credibilità delle fonti culturali.

Con il rapido sviluppo dell'IA generativa, la rilevazione ex post di contenuti falsi o manipolati diventa sempre più complessa, costosa e, nel lungo periodo, insostenibile. Questa asimmetria pone i difensori in una posizione strutturalmente svantaggiata: le istituzioni devono dimostrare continuamente l'autenticità, mentre agli attaccanti è sufficiente introdurre il dubbio. Ne emergono i limiti di un paradigma reattivo di sicurezza, basato sull'individuazione del falso dopo la sua diffusione.

Si rende necessario un cambio di paradigma: dalla rilevazione della falsificazione alla certificazione dell'autenticità. La protezione del patrimonio culturale digitale deve fondarsi su approcci di *provenance-by-design*, sulla continuità della catena di custodia e su meccanismi di autenticità verificabile integrati fin dalle fasi di creazione, curatela, conservazione e accesso.

In questo modello, la fiducia non viene ricostruita a posteriori, ma dimostrata in modo proattivo attraverso processi trasparenti, infrastrutture certificate e una mediazione istituzionale auditabile.

Un ruolo centrale è svolto dai sistemi di certificazione dei repository digitali, basati su standard internazionali quali CoreTrustSeal o ISO 16363, che definiscono requisiti organizzativi, tecnologici e procedurali per garantire la preservazione a lungo termine di dati autentici, integri e accessibili. La certificazione dei *repository* non va intesa come una mera pratica di *compliance*, ma come un meccanismo di istituzionalizzazione della fiducia, capace di rendere auditabili le responsabilità e i processi di custodia del patrimonio digitale.

Accanto alle certificazioni infrastrutturali, assumono crescente rilevanza tecnologie orientate alla certificazione dell'oggetto digitale in sé. Tra queste, le tecniche di *digital watermarking* – visibile, invisibile o robusto – consentono di incorporare informazioni di autenticità, provenienza o titolarità direttamente nei contenuti digitali, rendendo più complessa la loro manipolazione non rilevabile. Analogamente, l'uso di *fingerprinting* e di *content-based identifiers* permette di associare agli oggetti culturali impronte univoche, utili per il tracciamento e la verifica nel tempo.

Ulteriori approcci emergenti includono l'impiego di firme crittografiche, *hash* verificabili e registri distribuiti per attestare la provenienza e l'integrità dei contenuti, nonché soluzioni di *content credentials* e *secure metadata binding* sviluppate per contrastare la diffusione di contenuti sintetici e deepfake. In prospettiva, anche l'integrazione di tali tecnologie con sistemi

di intelligenza artificiale orientati alla rilevazione delle anomalie può contribuire a rafforzare la prontezza forense e la capacità di risposta delle istituzioni culturali.

Nel loro insieme, questi strumenti tecnologici non sostituiscono il ruolo delle istituzioni, ma lo rafforzano. La certificazione dell'autenticità diventa così un processo multilivello – infrastrutturale, tecnologico e organizzativo – che consente di spostare l'attenzione dalla rincorsa al falso alla possibilità di dimostrare, in modo continuo e verificabile, ciò che è autentico.

Conclusioni

Le *Cyber Humanities* rappresentano una risposta strutturata alla crescente complessità della trasformazione digitale nel settore del patrimonio culturale. Attraverso percorsi formativi e di ricerca transdisciplinari, esse mirano a costruire un ecosistema digitale sostenibile, resiliente e ad alto impatto sociale. L'adozione di una visione ecosistemica del domino dei beni culturali derivata dalle Cyber Humanities[8] consente un approccio olistico al problema della conservazione della conoscenza analizzando fino a quale profondità le minacce emergenti possono impattare sul dominio culturale e sulla società. Tale analisi chiarisce la missione dell'ecosistema che non è la protezione (e l'accesso) del dato in sé, ma la preservazione della fiducia nella conoscenza culturale nel tempo. Salvaguardare il patrimonio culturale digitale di fronte a minacce ibride richiede quindi di spostare l'attenzione dalla verifica del contenuto alla autenticità istituzionalizzata, assicurando che ciò che conta non sia la capacità di individuare un falso, ma la possibilità di provare sempre ciò che è autentico.

[8] Bellini 2025, pp. 112-117. <https://doi.org/10.1145/3735659> (ultimo accesso 23.01.2026).

Bibliografia

Adorni, Bellini 2025
G. Adorni, E. Bellini, *Towards a Manifesto for Cyber Humanities: Paradigms, Ethics, and Prospects,* in *IEEE International Conference on Cyber-Humanities, (IEEE-CH),* Florece 2025, pp. 1-8. Doi: 10.1109/IEEE-CH65308.2025.11279659. <https://arxiv.org/abs/2508.02760> (ultimo accesso 23.01.2026).
Bellini 2025
E. Bellini, *Cyber Humanities for Heritage Security.* Commun. ACM 68, 12 (December 2025), 2025, pp. 112-117. <https://doi.org/10.1145/3735659> (ultimo accesso 23.01.2026).
Bellini, Degl'innocenti 2025
E. Bellini, E. Degl'innocenti, *"Building the Foundations of Cyber Humanities: Cultural Cyber-Critical Ecosystem Conceptualization", 2025 IEEE International Conference on Cyber Humanities (IEEE-CH)*, Florence 2025, pp. 1-8. Doi: 10.1109/IEEE-CH65308.2025.11279317.
Council Directive
Council Directive (2022/2557/EC) <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/> (ultimo accesso 23.01.2026).
Musiani, Schafer 2016
F. Musiani, V. Schafer, *"Digital heritage and heritagization",* REST, vol. 6, 2016. DOI: 10.3917/tdm.018.0170.
Roberts 2015
T. Roberts, "*Quantum Resilience: A Generalized Theory",* Doctoral dissertation, School of Sustainable Engineerig DOI: 10.13140/RG.2.2.31172.48000. <https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:decreto.legislativo:2024-09-04;138!vig=.> (ultimo accesso 23.01.2026).

Conclusioni

Giuliana Calcani

Una scelta di campo

Per fenomeni in divenire e tra loro interconnessi, come sono la nozione di "bene culturale", la tutela giuridica, la tipologia di crimini compiuti sul patrimonio culturale, non si può certo scrivere una conclusione. Ma è importante tirare le fila dei tanti contributi contenuti in questo volume per rimarcare il fatto che la formazione universitaria degli archeologi può essere potenziata per diventare anche un efficace strumento anticrimine. Un requisito fondamentale per aumentare l'efficacia d'azione delle metodologie archeologiche è quello dell'apertura multidisciplinare a campi, come quello delle scienze giuridiche o delle scienze tecnologico-scientifiche, che sono imprescindibili per lo studio e la tutela del patrimonio culturale.

La capacità di analisi che deriva dal porsi in un'ottica dimostrativa delle ipotesi di studio, anche in posizione dialettica con altre interpretazioni, abbiamo visto che è una condizione comune a vari casi di studio. Cercare di uscire dal proprio soggettivismo per imparare a riconoscere e a utilizzare gli elementi oggettivi che emergono dalla ricerca è un altro dato imprescindibile, se vogliamo tenere insieme archeologia e legalità. L'approccio che si può sviluppare in funzione del normale confronto tra studiosi non basta, bisogna imparare a indagare la materia e le tecniche con le quali sono stati prodotti i manufatti nell'antichità, conoscere gli stati di degrado e riconoscere la stratificazione delle concrezioni. Occorre, in definitiva, ampliare l'approccio stesso ai nostri studi, per andare incontro a linguaggi e metodi diversi da quelli in uso nel proprio campo disciplinare. Lo studio dell'archeologia, nelle sue relazioni con la legalità, non può prescindere dall'analisi di specifici casi da prendere in esame, perché quanto maggiore sarà la pratica su esempi concreti, tanto migliore sarà la possibilità di verificare la rispondenza o meno delle conoscenze teoriche già acquisite, in funzione delle singole questioni da risolvere. In questo senso è fondamentale sapere come reperire e aggiornare le fonti documentarie e bibliografiche per approfondire la ricerca sui diversi aspetti dell'oggetto del nostro studio.

I beni culturali sono per loro stessa natura trasversali a diversi ambiti disciplinari, perciò se li vogliamo comprendere dobbiamo prevedere sconfinamenti continui rispetto al nostro consueto campo d'azione. Lavorare

in gruppo, aumentare le domande, educare lo sguardo perché possa indagare, senza gerarchie d'importanza, aspetti che prima sembravano in secondo piano: ogni caso di studio deve diventare un testimone da conoscere a fondo prima di poterlo davvero interrogare.

Se l'evoluzione della disciplina archeologica ha dimostrato di saper accompagnare i cambiamenti della società nella ricerca di una sempre variata restituzione di senso alle testimonianze del passato, la formazione universitaria non deve rimanere indietro. Il patrimonio culturale è riconosciuto non solo per la valenza culturale ed economica, ma anche come fattore di benessere, aumentano perciò le ragioni della sua tutela, anche dal crimine. L'educazione alla legalità è proprio lo strumento su cui fare leva per difendere anche questo diritto dei singoli e della collettività. La storia dell'archeologia dovrebbe averci insegnato, ormai, che gli usi e gli abusi compiuti sui beni provenienti dal sottosuolo o dai fondali marini, così come su siti e zone d'interesse paesaggistico, chiedono alle professionalità odierne consapevolezze diverse sulla differenza che azioni, in apparenza neutrali, possono fare in realtà per mantenere saldo il confine tra lecito e illecito. Si tratta di un confine stabilito dalle norme di legge, ma che se non diventa elemento costante di condivisione, ad esempio tra gli archeologi e il pubblico, nei musei, nelle visite a monumenti e scavi, nelle iniziative di archeologia pubblica, non diventerà mai "patrimonio comune" della società.

Oltre che più strutturato nelle sue competenze, l'archeologo può diventare un'interfaccia sul territorio per diffondere la cultura della legalità, quale elemento imprescindibile di quella tutela dal basso, senza la quale nessuna azione di contrasto potrà mai essere vincente. La formazione universitaria indirizzata alla salvaguardia del bene archeologico in quanto "bene comune", deve trovare oggi nelle pratiche e nei metodi dell'archeologia un promettente campo di sperimentazione, perché ricerca, formazione, divulgazione, sono azioni che richiedono precise scelte di campo. Ognuno di questi aspetti può contribuire a fare la differenza nel favorire o meno l'approccio etico ai beni culturali: tu, da che parte stai?

Il volume è il primo manuale pubblicato in Italia sui fenomeni di aggressione criminale contro il patrimonio culturale, rivolto agli archeologi in formazione o che desiderano aggiornare le proprie competenze. I numerosi contributi qui presentati sono il risultato delle conoscenze di specialisti attivi nelle Università e delle esperienze del personale del Ministero della Cultura e del Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale. Dalle riflessioni generali sulla tutela, all'analisi di casi di studio specifici, all'uso delle nuove tecnologie, il volume offre una visione multidisciplinare e critica su furti, scavi clandestini, circolazione illecita e contraffazione, con una prospettiva focalizzata sull'attualità, ma senza perdere di vista la dimensione storica. I singoli oggetti, così come i contesti terrestri e sottomarini, sono ancora esposti a illeciti; perciò i professionisti di oggi non possono più ignorare l'acquisizione di una cultura della legalità come ulteriore metodo di approccio ai vari campi dell'archeologia, a tutti i livelli.

GIULIANA CALCANI

È professoressa ordinaria presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Roma Tre; è titolare dell'insegnamento "Archeologia e legalità" per il corso di laurea magistrale in Archeologia; 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; componente del gruppo di lavoro di Ateneo "Custodi consapevoli della legalità per il patrimonio ambientale, sociale, culturale ed economico". Ha curato mostre, convegni e scritto numerose pubblicazioni dedicate al patrimonio culturale, comprendendo anche temi quali l'autenticazione e il contrasto a fenomeni criminali.



Roma Tre