AUTHENTICITY STUDIES
International Journal of Archaeology and Art

Issue n. 1 / 03.2022
https://authenticity-studies.padovauniversitypress.it/issue/1/1

/1.0

PADOVA UP

Università degli Studi di Padova
Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica
Piazza Capitaniato, 7 - 35139 Padova (PD)

AUTHENTICITY STUDIES
International Journal of Archaeology and Art

Iniziativa sostenuta dalla
Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo
Nell'ambito del Progetto
PROGETTI DI eccellenza 2017

Progetto MemO

PADOVA UP

***Authenticity Studies. International Journal of Archaeology and Art*** is an international and independent journal based on a peer review system and dedicated to studying the methods of attribution and authentication of authentic archaeological and historical-artistic artefacts. *Authenticity Studies* is an **open-access electronic journal** (with ISSN). It is based on an anonymous and **international double peer review system**.
*Authenticity Studies* does not foresee any financial contribution from the Authors or any expenses for the Readers.

Founded by Monica Salvadori (Editor in Chief), Federica Toniolo, Andrea Tomezzoli, Marta Nezzo, Monica Baggio and Luca Zamparo, *Authenticity Studies*. *International Journal of Archeology and Art* is a journal of the **Department of Cultural Heritage of the University of Padova** and is published by **Padova University Press**.

**EDITORIAL BOARD**

**Editor-in-Chief**
Monica Salvadori, University of Padova
monica.salvadori@unipd.it

**Advisory Board**
Ilaria Andreoli, INHA, CNRS
Elena Calandra, MiC, ICA
Giuliana Calcani, University of Roma Tre
Alessandro Naso, University of Napoli Federico II
Mauro Natale, University of Geneva
Marta Nezzo, University of Padova
Vinnie Norskov, Aarhus University
Roberto Riccardi, Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale
Peter Stewart, University of Oxford
Federica Toniolo, University of Padova

**Editorial Board**
Gilberto Artioli, University of Padova
Monica Baggio, University of Padova
Marta Boscolo Marchi, Museo d'Arte Orientale, MiC
Spike Bucklow, University of Cambridge
Emanuele Marcello Ciampini, University Ca' Foscari of Venice
Neil Brodie, University of Oxford
Tommaso Casini, IULM University
Noah Charney, University of Ljubljana
Martine Denoyelle, Institut national d'histoire de l'art
Frederic Elisg, University of Geneva
Thierry Lenain, Université Libre de Bruxelles
Francois Lissarrague †, EHESS
Isabel Lopez Garcia, University of Málaga
Christina Mitsopoulou, University of Thessaly
Marianne Moedlinger, University of Genova
Paolo Moro, University of Padova
David Scott, Int. Inst. for Conservation of Historic and Artistic Works
Arianna Traviglia, University Ca' Foscari of Venice
Andrea Tomezzoli, University of Padova
Gennaro Toscano, Bibliothèque nationale de France
Christos Tsirogiannis, Aarhus University
Massimo Vidale, University of Padova
Christopher Wood, New York University
Donna Yates, Maastricht University
Luca Zamparo, University of Padova

**Managing Editor**
Luca Zamparo, University of Padova
luca.zamparo@unipd.it

**Assistant Editors**
Elisa Bernard, IMT School for Advanced Studies Lucca
Clelia Sbrolli, University of Padova
Giulia Simeoni, University of Padova
Eleonora Voltan, University of Padova - University of Málaga

**In copertina**
Vista frontale del frammento di parapetto messo in vendita il 20 luglio 2020. © HVMC / Bianca Massard.

ISSN in fase di registrazione
Rivista scientifica in fase di registrazione presso il Tribunale di Padova

© Padova 2022, Padova University Press
Università degli Studi di Padova
Via 8 Febbraio 1848, 2 - 35122 Padova (PD)
Tel. +39 049 8273748 - Fax +39 049 8273095
padovauniversitypress@unipd.it - authenticity.studies.dbc@unipd.it
www.padovauniversitypress.it

"This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License (CC BY-NC-ND) (https://creativecommons.org/licenses/)"

Progettazione ed elaborazione grafica: www.publicad.it

AUTHENTICITY STUDIES
International Journal of Archaeology and Art

Issue n. 1 / 03.2022
https://authenticity-studies.padovauniversitypress.it/issue/1/1

# Index

04 **Editorial**
*Monica Salvadori, Federica Toniolo, Andrea Tomezzoli, Marta Nezzo, Monica Baggio, Luca Zamparo*

## ESSAYS

07 **For Fame or Fortune: Forgery of Archaeological and Palaeontological Artefacts**
*Noah Charney*

17 **Può Winckelmann dialogare con Authenticity?**
*Maria Elisa Micheli*

30 **À propos d'un vrai-faux fragment de balustrade amarnienne**
*Maxence Garde & Marta Valerio*

43 **Il carro della collezione Marchetti: analisi preliminare**
*Daniele Zumerle*

63 **Note su un falso cratere pestano nella collezione Rossi di Padova**
*Alessandra Cannataro*

81 **Falsi e pastiche. Considerazioni su un gruppo di legature "romaniche" del XIX secolo**
*Alessia Marzo*

105 **Un quadro a olio riferito a Domenico Induno: un esercizio di attribuzione**
*Alberto Corvi*

123 **A short genealogy of authenticity. Tracing concepts of the real in the preservation discourse from the 19th century to today**
*Alexander Stumm*

130 **Fake originals or authentic replicas? Authenticity and conservation practices of historic vehicles**
*Francesca Benetti*

143 **La copia cinese come fonte di nuova autenticità. Analisi storico-artistica del fenomeno, delle sue conseguenze nel sistema dell'arte e nel rapporto con l'Occidente**
*Nicole Galaverni*

167 **Better Sensors, Better Forgers: An Adversarial Loop**
*Irina-Mihaela Ciortan, Sony George, Jon Yngve Hardeberg*

## REVIEWS

194 **Satiryca signa. Estudios de Arqueología Clásica en homenaje al Prof. Pedro Rodríguez Oliva**
*Isabel López García*

196 **A multidisciplinary operational protocol for the study of manuscripts and metals: proposals by Ahmed Hosni**
*Luca Zamparo*

197 **Alceo Dossena e il Rinascimento italiano dell'Otto-Novecento**
*Elisa Bernard*

AUTHENTICITY STUDIES
International Journal of Archaeology and Art

Issue n. 1 / 03.2022 / DOI: 10.14658/pupj-as-2022-1-1

# Editorial

*Authenticity Studies. International Journal of Archaeology and Art* is a new scientific adventure that blossoms from an idea born during the long months of spring 2020, an idea that has now become a shared project within the Department of Cultural Heritage at the University of Padua. This first issue marks its launch.

Archaeological and art-historical studies at the University of Padua date back to the end of the nineteenth century. However, the roots of the University's attention to the protection and enhancement of the local cultural heritage date to earlier times, when the first university collections were established and opened to students and the public. New lifeblood for studies on authenticity and attribution arrived in 2014 when Bruno Marchetti, a prominent local politician, bequeathed his collection of archaeological objects (or deemed to be so) to the University of Padua. The study of this extensive collection (including ceramics, glass, metals, marbles, etc.) dictated the need for an international debate on art and archaeological forgery. In 2017, a path was set in motion that leads us directly to these pages: the first edition of the International Winter School "*Anthropology of forgery. A Multidisciplinary Approach to the Study of Archaeological Fakes*" was organised. Scholars and students from all over the world gathered in Padua to start a debate on the notion of art forgery and how to study it. The lectures held during the winter school are now published under the same title in the University's series "Quaderni di Antenor" by Padova University Press). A few months later, the MemO Project ("*La memoria degli oggetti. Un approccio multidisciplinare per lo studio, la digitalizzazione e la valorizzazione della ceramica greca e magnogreca in Veneto*"), coordinated by Professor Monica Salvadori and financed by the Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo within the "Progetti di Eccellenza 2017" began.

Art forgery is one of the cornerstones of the MemO Project. Within this framework, a multidisciplinary debate started that led to the second edition of the winter school "*Anthropology of Forgery. Art Collecting, Authentication, and Innovative Tools for a Culture of Legality in Cultural Heritage*" (Padua, Vicenza and Castelfranco Veneto 2019). The proceedings of this winter school will be published next spring in the volume *"Anthropology of Forgery. Collecting, Authentication and Protection of Cultural Heritage"*. In December 2020, the University organized the International Conference "*Forma e immagine. Nuove prospettive di studio e valorizzazione della ceramica greca e magno-greca*", whose proceeding are forthcoming for Il Poligrafo Casa Editrice of Padua. More recently, the International Spring School "*Pottery in Ancient and Contemporary World. Materials, Societies, Economies, (and Forgeries)*" was held online last spring, gathering over 90 participants worldwide.

Our commitment to investigate and possibly understand the phenomenon of forgery from a multidisciplinary perspective has led us to collaborate with the Department of Private Law and Legal Criticism of the University of Padua (thanks to the support of Professor Paolo Moro). Two projects saw the light: "*Fake on trial. Processo al falso d'arte antica*" (2020-2021, whose proceedings are forthcoming) and "*Diritto alla Bellezza. An interdisciplinary course for jurists, cultural professionals and collectors*" (2021-2022), a massive open online course, (MOOC), i.e., a course certified by the University but accessible free of charge to anyone.

The volume "*La poliedricità del falso. Arte, cultura e mistificazioni nel mondo contemporaneo*" is further evidence of our interdisciplinary approach to forgery. Moreover, the need to secure and protect authentic cultural goods has been recently included in the exhibition "*Argilla. Storie di vasi*", held at

the Gallerie d'Italia - Palazzo Leoni Montanari in Vicenza and organised as part of the MemO Project on behalf of Intesa Sanpaolo's Art, Culture and Historical Heritage Department.
At the same time, students in the PhD course in History, Criticism and Conservation of Cultural Heritage (coordinated by Prof. Federica Toniolo) organised the International Conference "*Interrupted stories. The recognition and valorisation of forgotten heritage*", allowing young researchers to meet and discuss the study, recognition, cataloguing and protection of cultural heritage in all its forms (tangible and intangible).
National and international commitment has always gone hand in hand with laboratories for students at the University of Padua: laboratories include the *Connoisseurship Laboratory* (in tune with the long tradition of art-historical studies in the Paduan area), the *Laboratory of Authentication of Archaeological Heritage* (2018-). Starting from the current academic year (2021-2022), a new graduate course has been established within the Master's degree in Archaeological Sciences entitled *Authentication: concepts and methods.*
*Authenticity Studies. International Journal of Archaeology and Art*, founded by Monica Salvadori (Editor-in-Chief), Federica Toniolo, Andrea Tomezzoli, Marta Nezzo, Monica Baggio, Luca Zamparo (Managing Editor), is a further step in our aim to further the debate on the delicate topic of art forgery.
Why a journal on "authenticity studies"? If we open the pages of any daily newspaper, it is pretty easy to come across news about cultural heritage.
Most news refers to serious (and/or criminal) events such as thefts, illicit transfers, counterfeiting, or the destruction of places and things of particular cultural interest for the national and the global community.
Unfortunately, the persistence and increase of criminal phenomena (consider that the European Union has included these issues in the funding provided within the HORIZON 2021-2027 funds) do not go hand in hand with university training on these issues. For example, regarding the Italian context, an up-to-date snapshot of illicit conduct against cultural heritage is provided by the annual reports of the Carabinieri Command for the Protection of Cultural Heritage, which is functionally attached to the Ministry of Culture. Over the last ten years, in Italy, 1116 people were reported for clandestine excavation, 649 for illegal export and 2123 for counterfeiting cultural goods, leading to the seizure of almost 67,000 fake objects. If these objects had been put on for sale, they would have caused economic damage estimated at around 5 billion euros, not to mention their damage against culture and history. In the same period, the data provided by the IPERICO Report of the Ministry of Economic Development and published in spring 2021 show that the value of counterfeit goods is around 6 billion and based on the seizure of approximately 570 million goods. Comparing these simple numbers reveals the enormous scale of the problem, which is still highly present in our contemporary national and international society.
However, the protection of national and international cultural heritage is not only the task of the States and their internal organisations, but it is also a fundamental task of all those involved in archaeology, art history, restoration, and diagnostics of cultural heritage, as well as of the entire national, European and international community (as provided for by the recent "Nicosia Convention" or by the many UNESCO Recommendations).
Therefore, this new Journal has three primary objectives:

**1.** Providing an international scientific forum for a multidisciplinary discussion among archaeologists, art historians, diagnosticians, restorers, scientists, jurists, and museum professionals over the issues of authenticity and attribution of objects and works of art.
**2.** Promoting inter-trans-multi-disciplinary studies for the development of new operational guidelines and methods, new techniques, and new tools for the identification of forgeries in the cultural sphere.
**3.** Promoting a culture of legality by updating and sharing scientific results within the international community.

We believe this will only be possible by imposing the highest international scientific standards on ourselves. The Journal, published by Padova University Press, is entirely free of charge for both authors and readers, accessible online, and based on an anonymous double-blind review system.
It has an international scientific committee consisting of leading experts in the various fields concerned. In addition, the authors are willing to submit a contribution to *Authenticity Studies. International Journal of Archaeology and Art* guarantee the originality of their work, the intellectual property of the contribution, and the absence of any conflicts of interest or economic interests arising from the publication. At the same time, *Authenticity Studies* does not accept studies on the attribution or

authentication of objects offered for sale, nor does it accept searches for attribution or authentication of objects of uncertain provenance (and/or ownership) or incorrect or partial reconstruction.

*Authenticity Studies* accepts, instead, original and unpublished contributions in the form of essays, short news items, or reports focusing on three main lines of research:

**1.** The theory and methodology of archaeological and art-historical attribution, also through technical-scientific investigations (and the development of techniques and methods) arising from archaeometry, conservation, and diagnostic approaches.
**2.** Investigations into the phenomenon of forgery and how objects are authenticated, with particular attention to the history of the phenomenon, the models of analysis (humanistic and technological-scientific), the impact of forgery on knowledge and scholarly disciplines and its perception by society (past and contemporary), the connections with the art market and the history of collecting, historical forgeries and those inserted, over time, in museums, both public and private.
**3.** Studies on provenance, i.e., where an object comes from (how it was made, where, by whom, who sold, acquired, stored, moved, displayed, studied it) and its current implications on the global social, cultural and economic context.

All this is possible because the Journal proposes several modalities. Essays should mainly investigate the theoretical and methodological aspects of authentication, attribution, forgery, and provenance studies. On the other hand, short reports should present practical, original, and relevant cases of attribution or authentication, protection, and conservation of Cultural Heritage. Finally, the reports are intended to be a place of continuous updating on publications, exhibitions, controversies, and the most relevant cases of the year in the authentication and attribution of archaeological and art-historical objects.
A Journal on “authenticity studies”, then. However, what does “authentication” mean?
“Authentication” is the operation by which an object is recognised as authentic and its originality is declared, or affirming its origin (thus affirming the truth expressed, shown, from the Latin *vērĭtas -atis*, a derivative of *verus* “true”). Counterfeiting means the contrary, i.e., the mental, artificial and manual operation through which a technical artifice is designed, created, and/or elaborated to make an object appear to be what it is not, i.e., an authentic good endowed with authority and recognised as such.
In the contemporary world, speaking of *forgery* entails speaking of malice, whether *forgery* (action, behaviour, object) is thus deceptive (otherwise, one can speak of imitation). The term derives from the Latin *falsum* (*fallĕre*, to put one’s foot in the wrong, to deceive), and mirrors the primary meaning of the Latin word, that is, partial or total alteration of the truth in documents, literary texts, legal acts, signatures, seals, keys, goods, products, weights, measures, works of art, theories, scientific research, religious and political doctrines.
These terms are based on the dialectical and the relationship between truth and deception, presence and absence, authentic and false, original and reproduction. As this Journal proves, these concepts are inherent in human artistic expressions, both visual and literary, and the subject of humanistic and technological-scientific studies, which have recently increased considerably.
This first editorial cannot close without due thanks. First of all, we would like to thank the Department of Cultural Heritage of the University of Padua for its administrative support, without which all this would not be possible. Secondly, our heartfelt thanks go to all those who, together with us, believe in the project, from Padua University Press to the members of the Scientific Committee, the anonymous reviewers who have generously shared with us their experience. Moreover, we are grateful to the authors who believed in this project and submitted their texts. Finally, our most sincere thanks to our editorial staff: Elisa Bernard, Clelia Sbrolli, Giulia Simeoni, and Eleonora Voltan deserve gratitude.

Padua (Italy), February, 15, 2022

***Monica Salvadori, Federica Toniolo, Andrea Tomezzoli, Marta Nezzo, Monica Baggio, Luca Zamparo***

AUTHENTICITY STUDIES
International Journal of Archaeology and Art

Issue n. 1 / 03.2022
DOI: 10.14658/pupj-as-2022-1-2

**Noah Charney.** University of Ljubljana
nlcharney@gmail.com

# For Fame or Fortune: Forgery of Archaeological and Palaeontological Artefacts

## ABSTRACT

Stimuli to forgery have been manifold throughout history. This paper offers insight into two of such stimuli that prove primary significance: money and ego. It uses a series of case studies from the fields of archaeology and paleontology – namely, two religious relics, the Shroud of Turin and the James Ossuary, and two osteological remains, the Piltdown Man Skull and the Archaeoraptor Fossil – to expose the motivation and intention driving the mischievous acts in a comparative historical perspective. The paper also looks at the reception of these "discoveries" by the contemporary and later audiences, and how such a reception changed over time.

**KEYWORDS.** Archaeological Forgery, Paleontological Forgery, James Ossuary, Shroud of Turin, Piltdown Man Skull, Archaeoraptor Fossil

## I. INTRODUCTION

Forgeries of objects of cultural or scientific interest tend to be examined one case study at a time, and extensive studies that seek to extrapolate theoretical superstructures based on analysis of numerous cases are few[1]. But juxtaposing selected case studies can shed light on trends in forgery, particularly motivations, methodologies, and even criminal profiles, all of which were the focus of Noah Charney's recent book, *The Art of Forgery*.

This paper looks at a selection of famous forgeries of archaeological objects – the James Ossuary, the Shroud of Turin, the Piltdown Man Skull, and the Archaeoraptor Fossil – to consider how these artefacts were falsified for personal benefit, whether in terms of fame or finance. The Shroud of Turin was identified as a forgery as early as 1389, and yet its value in terms of income from pilgrims was so high that it continued to be displayed and venerated. The James Ossuary was forged for profit and notoriety; the Piltdown Man Skull was one of many alleged forgeries realised by a man who sought renown by finding the "missing link" between ape and Homo Erectus that could validate the Darwinian theory of evolution. The same motivation drove the scientists who tried to pass off the Archaeoraptor Fossil as the "missing link" between dinosaurs and birds.

These four case studies each purported to provide, in tangible form, a "missing link" to a theory or religious belief. When a tangible object fulfils the prophecy of a belief, it validates all those who maintained that belief without physical evidence proving it. For this reason, it is a clever thing for forgers to create. There is no need to convince people who already fervently wish to discover such an object: they are eager to find it because finding it provides tangible proof that their beliefs are valid.

## II. FAKE RELICS: THE JAMES OSSUARY AND THE SHROUD OF TURIN

The Middle Ages saw a lively trade in fake religious relics. There are so many pieces of the so-called *True Cross* that one could build a small village. The rationale was simple: at the time, there was no way of knowing whether or not the bone or cloth shards in question belonged to the saint with whom their affiliation was claimed. This was accompanied by great thirst for religious relics among believers, the faith of whom a tangible artefact empowered. If there remained any doubt, pointing to a relic could be taken as proof.

The scale of the trade in relics, fake and ostensibly authentic, rose dramatically with the Crusades. Particularly the Fourth Crusade, in 1204, saw the redistribution of religious relics from the sacked Christian city of Constantinople, with major objects including the Shroud of Turin and the Holy Lance, looted by Christian knights and brought back home with them to Western Europe. Because of this redistribution of relics from the East, it was no leap of the imagination for pious Europeans of all backgrounds, incomes, and educational levels to believe that an errant knight or foot soldier had acquired this or that relic while on Crusade and that these objects were not genuine.

Among the famous Catholic relics, there are but a few more renowned than the Shroud of Turin. A linen cloth thought to have been used to wrap the body of Christ for his burial, the Shroud is still a major tourist attraction, both secular and religious.

And yet, as early as the fourteenth century, Pierre d'Arcis, Bishop of Troyes, wrote to the pope demanding that the Vatican declared the Shroud a fake. In the twentieth century, the Shroud underwent scientific analysis (Oxley 2010), a hugely rare event for a religious relic, and the bishop's suspicions were confirmed. It appeared to have been created – painted – circa 1300 to look like an ancient relic. But the discovery has not stopped tourists, pilgrims, and conspiracy theory novelists from stoking the flames of intrigue surrounding one of the most famous objects in the world.

The cult of miraculous clothes had begun in the thirteenth century, that is about a hundred years before the bishop's suspicions were raised, with the legend of the "Veronica Veil": a *sudarium* (literally a "cloth for sweat") that Veronica was said to have offered Christ on his way to Mount Calvary. The story, which does not appear in the *Bible*, goes that Christ wiped his sweaty, blood-stained brow with the cloth and handed it back to Veronica; but the cloth, or veil, miraculously retained the image of Christ's face upon it. The cloth became one of the most important relics held by the Vatican, where it is still stored and worshipped, although the public is not allowed to see it.

The "Veronica Veil" story was largely spread by the hugely popular collection of the saints' biographies called *The Golden Legend*, published in 1260 by the Archbishop of Genoa, Jacobus da Voragine (1230-1298): the book was actually the best-seller of Medieval Europe, after the *Bible* itself. The "Veronica Veil" episode, as related in *The Golden Legend*, became part of the *apocrypha*: stories that are not in the *Bible*, but have been so repeatedly associated with the life of Christ that most people assume they come in fact from the *Bible*. Jacobus himself ends his "Veronica Veil" story with a *caveat*: "And hitherto is this story called *apocryphum* read. They that have read this, let them say and believe as it shall please them".

The Shroud of Turin draws from the tradition, largely boosted by the popularity of the "Veronica Veil", of an *acheiropoieton*: a spontaneously-generated image, not made by human hand. In particular, the Shroud is associated with the idea of a *mandylion*, a version of the "Veronica Veil" story in which an ill king was sent the veil, or *mandylion*, by Veronica and was miraculously healed (Kemp 2011).

The Shroud is a linen sheet of the kind used to wrap a body as it was prepared for burial. This sheet bears the impression of a bearded man, arms folded across his groin. Most importantly, one can clearly see wounds in his wrists, as if he had been crucified. However, it is far easier to see the shape of a man's body on a photographic image of the Shroud than in person, since the details are difficult to make out to the naked eye.

We encounter the first record of the Shroud in Lirey, France, during the 1350s, when the Lord of Savoy established a church dedicated to its veneration. It was said to have been brought to France from the Holy Land by a French knight, Geoffrey de Charny, who died at the Battle of Poitiers in 1356.

Pierre d'Arcis, Bishop of Troyes, wrote to Pope Urban VI in Avignon in 1389, requesting that the Shroud be declared a *false* relic. The bishop's explanation – Martin Kemp writes in *Christ to Coke* – was that his predecessor as Bishop of Troyes, Henri de Poitiers, "eventually, after diligent inquiry and examination" had concluded that "said cloth had been cunningly painted, the truth being attested by the artist who had painted it, to wit, that it was a work of human skill and not miraculously wrought or bestowed" (Kemp 2011).

The bishop's word was insufficient to quell the enthusiasm of the worshipping masses to get in touch with holy relics. The fact that there was an active trade in fake relics throughout the Middle Ages did not stop the worshippers' desire to see tangible "proof" to support their beliefs. The Shroud remained part of the House of Savoy's heritage and lasted as a tourist attraction until the sixteenth century when it was even moved to Turin in 1578 so that pilgrims could see it more easily. In 1958, the Vatican officially approved of the Shroud as a legitimate means of Catholic devotion.

Art historian Martin Kemp, who authenticated Leonardo's *La Bella Principessa*, offers an analysis that does not support its authenticity. Kemp notes that the linen, had it been placed on a corpse, would have sunken around the body, moulding to it. When the linen was stretched flat afterwards, impressions of the flanks of the body, the top of the head, the soles of the feet, would have likely been seen, not just the front of the body – as on the Shroud. Further, the limbs of the corpse are stick-like, and even the fingers look more like Gothic painted anatomy rather than any real body. Kemp declares that, if asked to estimate the date of the Shroud as an *artwork*, he would suggest the late thirteenth / early fourteenth century[2].

The art-historical analysis matches the scientific studies. In 1988 the authorities in Turin did something extraordinary – they allowed the Shroud to undergo scientific testing from three different international laboratories. Carbon-dating from scientific labs placed the Shroud circa 1300. The University of Oxford, University of Arizona, and the Swiss Federal Institute of Technology all agreed that the Shroud dated from 1260-1390 AD with an excellent 95% confidence in this date range. It appears that the Shroud was fabricated around 1300 to look like an ancient relic. A separate study in 1999 by renowned forensic scientist Walter McCrone suggested that the image of the body on the Shroud was made of microscopic pigment particles, and therefore that the image had been painted with hematite, an iron oxide otherwise known as "blood ore".

The debate rages, as it occurs when objects of devotion clash with scientific studies, and imagination and romanticism duel with empirical evidence. The forger surely succeeded beyond his wildest expectations in creating an object of devotion for millions of people which lasted over hundreds of years. Belief in relics such as the Shroud is a choice that anyone is free to make, although too often we forget that the Church does not allow the worship of idols: any image or relic is meant as a devotional aide through which one is brought closer to God – the object itself must not be worshipped.

Forgery of religious relics continues to this day. Israeli archaeologist, Oded Golan, claimed to have purchased an ossuary, a limestone box from the first century AD said to contain bones, from an antique shop in Jerusalem in 1976 (Rose 2003). In 2002, he applied for a permit to ship the ossuary abroad for exhibition in Toronto. He also showed it to Andre Lemaire, a scholar

at the Sorbonne in Paris. Lemaire noted an inscription that Golan claimed not to have seen. It was written outside the ossuary in Aramaic: *Ya'akov bar Yosef akhui di Yeshua*: "James, the son of Joseph, brother of Jesus". It suddenly occurred to both Lemaire and Golan that this might be the ossuary containing the bones of James, believed to be the brother of Jesus Christ.

Lemaire published an article in "Biblical Archaeology Review" stating that there was a very high probability that this was indeed an authentic inscription (Lemaire 2002). But Golan had not mentioned the inscription in his application for a permit to export the work – if it were indeed an important religious relic, then Israel would be less inclined to allow it to be sent abroad. The permit was accepted, and the ossuary shipped to Toronto for the exhibit.

Though Golan claims to have paid only $200 for the ossuary, he insured it at $1 million for transport. The Toronto museum to which it was shipped, the Royal Ontario Museum, estimated that it was worth $2 million because of its cultural significance. Suspecting that something was amiss, the Israeli Archaeological Association (IAA) began an investigation.

In March 2003, Israeli authorities arrested Golan on suspicion of forgery and dealing in fake antiquities. A board of IAA experts determined that, while the ossuary itself was an authentic artefact, the inscription had been added to it in the modern era. Thus, it was a fake, not a forgery. As defined in *The Art of Forgery* (Charney 2015), a forgery is an object created wholesale in fraudulent imitation of something else, whereas a fake is a pre-existing object altered in some way to make it appear more valuable.

After the natural aging process that occurred to the limestone box, the result of centuries buried in a damp cave, someone had added the inscription to the back side of the box, covering the freshly-cut lettering with a homemade "patina of age, based on a mixture of water and ground chalk. A five-man team of forgers, led by Golan, were found to have counterfeited a number of biblical artefacts by adding inscriptions to authentic objects. A search of a storage facility rented by Golan unearthed forged ancient seals and a series of inscriptions in various stages of production, as well as engraving tools and soil from excavation sites that would have been rubbed into the inscriptions, to give the illusion of age and long burial[3]. Golan and his team were carrying on a centuries-old tradition. Money might have been their ultimate goal, but it was never clear if they planned to sell the ossuary – possessing what seems to be a famous relic shot them into the headlines and brought them power, ephemeral though it proved to be.

## III. SCIENTIFIC FORGERIES: THE PILTDOWN MAN AND THE ARCHAEORAPTOR FOSSIL

The same motivations that prompted artists to turn into forgers have also led scientists to "discover" more than the natural evidence presented. While our focus is on the art world, the parallel motivations of fame and having-gotten-away with fooling a community of so-called experts may be found in the world of science as well.

In 1912, scientists learned of an unusual skull and jawbone said to have been excavated at a gravel pit in the town of Piltdown in East Sussex, England. The bone fragments were purchased by collector Charles Dawson and given the Latin binomial nomenclature *Eoanthropus dawsoni*,

named after him. It seemed, for several decades, that these bone fragments came from a previously unknown early human, a link between apes and Homo Erectus that confirmed the theory of evolution.

It was not until 1953 that this discovery was found to have been a forgery: the lower jawbone of an orangutan had been coupled with a modern human skull.

Hybridizations of natural remains were nothing new in 1912. During the Renaissance and Enlightenment, collectors of natural curiosities gathered together authentic wonders (Rudolf II of Prague kept a giant octopus in a glass tank and had a gaggle of penguins running around his castle), alongside manufactured supernatural creatures. Narwhale tusks were sold as unicorn horns, and whale bones were thought to be from dragons (Evans 1997; Marshall 2006).

It is not always clear when an over-enthusiastic naturalist was guilty of nothing more than wishful thinking or when a crime was committed. Pre-modern scientists stumbling upon dinosaur bones might reasonably think that they had discovered the skeleton of a dragon – after all, what is a dinosaur, if not an embodiment of our concept of a dragon? Hanging behind the altar of the church of San Donato, on the Venetian island of Murano, are a pair of colossal bones that are called "the Dragon Bones of San Donato"[4], the saint supposedly, and oddly, having slain a dragon by spitting on it. While the bones have not been scientifically tested, they almost certainly came either from a whale or a prehistoric skeleton. No one was wilfully practicing deceit when the bones were ceremonially arrayed in the church.

Scientific forgeries run along similar lines, although in the case of the Piltdown Man, the fraud was an active one. It was also one of the most enduring scientific frauds, in that it lasted for over forty years, resonating with the much-discussed theory of human evolution.

The discovery began with Charles Dawson's announcement of his acquisition of bone fragments at a meeting of the Geological Society of London on 18 December 1912. A workman at the site had found the skull and had, at first, believed it to be a fossilized coconut. Dawson found further fragments at the site and took them to the geology department of the British Museum. The curator there, Arthur Smith Woodward, studied the fragments for several months alongside Dawson. Their analyses were presented, to great excitement, at the Geological Society meeting.

Dawson claimed that the skull was remarkably similar to modern man's, but for the occiput (where the skull meets the spine) and for the brain size, which was two-thirds that of a modern man. Two human-like molar teeth in the jawbone looked indistinguishable from a chimpanzee's, and the fragments included ape-like canines. Dawson claimed that this new discovery seemed to provide a missing evolutionary link between apes and modern man.

This assertion was contested from the start. While the British Museum, Dawson and Woodward had developed one reconstruction of the skull, the Royal College of Surgeons, led by Arthur Keith, had produced a very different-looking one, from copies of the same bone fragments – in which the brain size was precisely that of modern man. This alternative reconstruction was called *Homo piltdownensis*, the word *homo* reflecting its nearer proximity to *Homo erectus*.

While searching the gravel pit in August 1913, Dawson, Woodward, and a Jesuit priest called Teilhard de Chardin found a canine tooth that fit the jaw. Teilhard soon left to return to France and never again participated in the discoveries, a fact which struck some as suspicious at the time.

The canine tooth seemed to fit perfectly with the jawbone but, as soon as its discovery was announced, it raised further questions. Keith pointed out that human molars are meant for lateral movement, to grind food when chewing. The canine now integrated into the Piltdown jaw made no evolutionary sense because its verticality meant that it would get in the way of the lateral movement that the molars required. The molars found on the jawbone were worn down, meaning that the creature had been using them extensively. The canine that Dawson had added to the skull would, essentially, have blocked this creature from eating the food it had gathered. Something was not right.

In 1913 David Waterson of King's College London solved the mystery of the *Piltdown Man* hoax. In "Nature" magazine, he wrote that he believed the bones to be a combination of an ape's mandible with a human skull. French palaeontologist Marcellin Boule published the same conclusion in 1915, as did an American zoologist, Gerrit Smith Miller. In 1923, Franz Weidenreich noted that the skull was simply a human *cranium*, and the mandible was from an orangutan whose teeth had been filed down. But it took decades before this was conclusively proven and believed.

In 1915 Dawson claimed to have found fragments of another skull, two miles from the gravel pit: this was referred to as "Piltdown II" or "the Sheffield Park find"[5]. Dawson passed away in August 1916, at which point Woodward presented the new discoveries as if he had found them himself. President of the American Museum of Natural History, Henry Fairfield Osborn, declared that the two finds, Piltdown and Piltdown II, belonged together "without question". The second Piltdown fragments seemed to confirm the authenticity of the first ones, at least to the majority of interested bystanders reading about this popular affair in the newspaper. But now Dawson, the only man who knew the truth, was dead.

Scientists, however, were not so convinced. The *Piltdown Man* discovery did not fit with other fossil and evolutionary discoveries. Either this is some strange mutation of the ape-to-man continuum or a fake.

The hoax was definitively proven in the "Time" magazine, but not until 1953. Evidence gathered from a wide array of renowned scientists proved that the *Piltdown Man* bones came from three distinct species: a medieval human skull, a five-hundred-year-old lower mandible of a Sarawak orangutan, and fossilized teeth of a chimpanzee. The medieval human skull was the only piece of bone that had actually been discovered at Piltdown. All fragments had been "aged" by bathing them in iron and chromic acid. Microscopic examination showed that the molars had been filed down with a metal file so that the chimpanzee teeth would look more human.

The forger has never been identified, although – of course – the man whose notoriety came from its discovery, Charles Dawson, is the main suspect. Woodward at the British Museum, and the French Jesuit Teilhard, were also possibly involved in the conspiracy. A later examination of Dawson's once-renowned natural history collection found 38 indisputable fakes, including other species "discovered" by Dawson, like *Plagiaulax dawsoni*, teeth from a purported hybrid mammal/reptile. Other fakes and frauds that had contributed to Dawson's fame included the Pevensey bricks, which were supposedly the last datable discovery from Roman Britain; flint from the Lavant Caves, a fake flint mine; the Beauport Park statuette, a fake Roman-era iron

statue; the Brighton "Toad in the Hole", a real toad inside a piece of flint; and a fake Chinese bronze vase. Dawson was thought to have been behind all of these. The motivation was his renown as a collector and amateur scientist and the attention that accompanied the discoveries[6]. The greatest harm caused by the fraud was that, for several decades, scientists wasted time investigating a step on the evolutionary ladder that did not actually exist.

A similar fraud was perpetrated in 1999 concerning palaeontology. A fossil found in China was featured in "National Geographic", which described it as a missing link showing the evolutionary bridge between birds and terrestrial dinosaurs[7]. Only recently have palaeontologists determined that dinosaurs have more in common with birds than they do with lizards. For centuries, dinosaurs were thought to have been like giant reptiles, "thunder lizard" being the nickname for the Brontosaurus. Scientists now agree that birds are the most direct descendants of dinosaurs, but the discovery of this fossil in China seemed to prove the theory definitively and was a major *coup*, just as the Piltdown Man appeared to be the final proof of the human/ape evolution theory.

Sadly, it also proved to be a false one. In 2002, a team of scientists published verification that the Archaeoraptor fossil, as it became known, was a fake (Zhou *et alii* 2002, p. 285). Like Dawson's Piltdown Man, this had been constructed, Frankenstein-like, from pieces of real fossils from different species. The tail was that of a winged *dromaeosaur*, nicknamed a "Microraptor." The body was that of a prehistoric bird, *Yanornis*. The legs and feet belong to an unidentified dinosaur of a different species[8].

The scandal certainly hurt reputations, not least that of the famous "National Geographic" magazine, but it also brought to light a busy trafficking in illegally excavated or forged fossils from China. The forgery was not even particularly skilful – in retrospect it seemed evident to palaeontologists that this "missing link" was in fact a cobbled-together jigsaw of other fossils. But the hunger to find tangible proof for "missing link" theories allowed the Archaeoraptor fossil and the Piltdown Man Skull to enjoy the authentication of experts and considerable success, before they were ultimately discredited.

## IV. CONCLUDING THOUGHTS

All four case studies, while superficially different, have common traits. All four brought fame to the discoverers, which would seem to be the primary motivation for creating the forgeries. Wealth, or the promise of it, followed, though the Archaeoraptor fossil was dismissed quickly enough to foil plans of fortune and the Shroud of Turin was a cash cow for the city in which it was displayed rather than for the individual who forged it or passed it off initially as an original religious relic.

All the above-mentioned fakes claimed to be "missing links" artefacts that proved beliefs. The Shroud of Turin and the James Ossuary sought to provide Catholics with tangible proof of the life of Christ and his family. The Piltdown Man Skull was meant to prove Darwin's theory that modern humans evolved from apes and the Archaeoraptor Fossil fulfilled the same function for the theory that dinosaurs were related to birds. The takeaway from these cases is that any object that appears on the market as a novelty, or as a fresh discovery, and appears to ideally fulfil a theory should be looked at with extensive scrutiny. Too good to be true.

But the punchline is more complicated. In the case of the Shroud of Turin and the Piltdown Man Skull, a significant number of people refused to accept that their initial faith in the object was misplaced. The numerous, published, objective scientific tests showing the Shroud of Turin to be a medieval painting have not slowed down the outpouring of tourists visiting it over the centuries – despite a bishop stating that it is fake. We humans do not like to be shown that our beliefs are false, and our own stubbornness will override patent, incontrovertible evidence to the contrary – to the benefit of forgers.

# Notes

[1] Charney's (2009) *The Art of Forgery* is the most recent significant addition to a very small group of such works. The current paper draws on selected extracts from this book.

[2] Thanks go to Martin Kemp, who provides many of the facts in this section in Kemp 2011. See also Oxley 2010 and McCrone 1999.

[3] For more on this case, see Magness 2005 and Rose 2003.

[4] https://www.telegraph.co.uk/comment/11380746/Dragon-bones-on-a-Venetian-island.html.

[5] Dawson refused to reveal the exact location, even to his friend, Woodward of the British Museum. Many suspected that this was another fraudulent find.

[6] For more, see Blinderman 1986 and Russell 2003.

[7] The article in question was Sloan 1999. For more see Mayell 2002 and Thompson, Harrub 2004.

[8] See Helen Briggs "Piltdown Bird Fake Explained" in *BBC News*, 29 March 2001.

# References


Blinderman C. 1986, *The Piltdown Inquest*, New York.

Charney N. (ed.) 2009, *Art & Crime: Exploring the Dark Side of the Art World*, New York.

Charney, N. 2015, *The Art of Forgery: Inside the Minds, Methods and Motives of Master Forgers,* New York.

Evans R. J. W. 1997, *Rudolf II and his World: a Study of Intellectual History 1576-1612*, London.

Kemp M. 2011, Christ to Coke: How Image Becomes Icon, Oxford. Lemaire A. 2002, *Burial box of James, the brother of Jesus: Earliest archaeological evidence of Jesus found in Jerusalem*, Washington D.C.

Magness J. 2005, *Ossuaries and the Burials of Jesus and James*, "Journal of Biblical Literature", 124 (1), pp. 121-154.

Marshall P. 2006, The Magic Circle of Rudolf II: Alchemy and Astrology in Renaissance Prague, New York.

Mayell H. 2002, *Dino Hoax was Mainly Made of Ancient Bird, Study Says*, "National Geographic News", 20 November.

McCrone W. C. 1999, *Judgment Day for the Shroud of Turin*, Amherst.

Oxley M. 2012, *The Challenge of the Shroud: History, Science, and the Shroud of Turin*, Milton Keynes.

Rose M. 2003, *Ossuary Tales*, Archeology: A publication of the Archeological Institute of America, 56 (1). Available at https://archive.archaeology.org/0301/newsbriefs/ossuary.html (Accessed: 30 October 2021).

Russell M. 2003, *Piltdown Man: the Secret Life of Charles Dawson and the World's Greatest Archaeological Hoax*, Stroud.

Sloan C. P. 1999, *Feathers for T. Rex?*, "National Geographic", November, pp. 98-107.

Thompson B., Harrub B. 2004, *National Geographic Shoots Itself in the Foot—Again*, "True Origin", November. Available at https://trueorigin.org/ng_ap01.php (Accessed: 30 October 2021).

Zhou Z., Clarke J. A., Zhang F. 2002, *Archaeoraptor's better half*, "Nature", 420, 21 November.

AUTHENTICITY STUDIES
International Journal of Archaeology and Art

Issue n. 1 / 03.2022
DOI: 10.14658/pupj-as-2022-1-3

**Maria Elisa Micheli.** Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, Dipartimento di Studi Umanistici (DISTUM)
maria.micheli@uniurb.it

# Può Winckelmann dialogare con Authenticity?

# *Can Winckelmann dialogue with Authenticity?*

## ABSTRACT

Autenticità, restauro e falso sono alcune delle domande che Winckelmann si pone indirettamente nel suo studio delle produzioni antiche. Le risposte, anche se parziali e alterate, mostrano la complessità del pensiero di Winckelmann, che utilizza categorie stilistiche e formali come strumento di indagine.

*Authenticity, restoration and fake are some of the questions that Winckelmann indirectly asks himself in his study of ancient figurative productions. The answers, though partial and distorted, show the complexity of Winckelmann's thought, which uses stylistic and formal categories as an instrument of investigation.*

**PAROLE CHIAVE.** Winckelmann, Scultura Antica, Autenticità, Falsi, Copie

***KEYWORDS.*** *Winckelmann, Ancient Sculpture, Authenticity, Fake, Copy*

Le celebrazioni dedicate a Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) nel biennio 2017-2018, originate rispettivamente dai 300 anni dalla nascita e dai 250 dalla morte, hanno sottoposto a rinnovate letture critiche la figura, il pensiero e il ruolo che lo studioso sassone ha rivestito nel delicato passaggio dall'antiquaria alla scienza dell'antichità. Ponendo le basi per lo studio scientifico della storia dell'arte antica, dunque di un multiforme patrimonio formale costituitosi e stratificatosi nel corso del tempo, e impostando una complessa struttura epistemologica lontana dalle ricerche di taglio erudito-compilatorio condotte sino ad allora, Winckelmann è riuscito a imprimere una significativa svolta a favore dell'autonomia dell'*Altertumswissenschaft*. Il suo interesse, com'è ben noto, si è appuntato sulle produzioni figurative che, se erano ormai da secoli apprezzate da artisti e collezionisti, prese a modello per nuove creazioni e valorizzate mediante raffinate modalità allestitive entro palazzi, ville e giardini, difettavano di una visione critica in grado di coglierne lo statuto, restituendo loro un'identità in prospettiva storica.

## I. ROMA E IL SUO "POPOLO DI STATUE"

*Le peuple de statues,* di cui il Laooconte vaticano era dal 1506, anno della scoperta, *le monarque et le souverain*, che, come aveva annotato nel 1739 il presidente De Brosses, insieme alle monumentali *ruinae* era agli occhi di uno stupefatto visitatore il biglietto da visita di Roma (Micheli 2020, pp. 98-99), si qualificava come un ammasso multiplo e composito di sculture intere e frammentarie. Mentre alle sculture complete o completate era assegnata la veste rappresentativa, frammenti e marmi lacunosi contribuivano, da un lato, a mostrare l'Urbe come un enorme museo diffuso, dall'altro, ad accrescere la statura del loro proprietario, determinata dalla mole dell'accumulo. Che cosa poi veniva integrato, e in quale modo, metteva in gioco non solo la continuità dei Moderni con gli Antichi, ma anche la capacità di esercizio, pratico-fattuale e interpretativo, dei primi (Faedo 2019, pp. 165-167). Considerando la completezza un valore, poche erano le sculture lasciate incomplete e che erano nondimeno stimate eccellenti, com'è il caso eloquente del torso del Belvedere (*Torso del Belvedere 1998*; Rossi Pinelli 2016). Statue, rilievi, sarcofagi, elementi architettonici e d'arredo erano comunque privi di un qualsiasi ordinamento sotto i profili cronologico, qualitativo e manifatturiero.

Quanto alla cronologia, costituivano parziale eccezione le teste-ritratto di età romana, soprattutto imperiale, fin dalle ricerche di Fulvio Orsini dedicate alle monete e poi applicate ai pezzi a tutto tondo (Cellini 2004), o anche quei grandiosi monumenti accompagnati da iscrizioni: gli archi, gli acquedotti, le due colonne istoriate che segnavano, connotandolo, il paesaggio cittadino. Peraltro, le articolate scene di guerra e di trionfo scolpite sul fusto di entrambe avevano offerto sin dal Rinascimento un inesauribile repertorio di figure e schemi a generazioni di artisti.

Quanto alla qualità, le raccolte grafiche e a stampa di *nobilia opera* presentavano una selezione di sculture ritenute eccellenti in base alla fama goduta dai singoli esemplari unita, talvolta, al prestigio della collezione d'appartenenza; rispetto ai primi *corpora* tardo quattrocenteschi e cinquecenteschi, le aggiunte via via inserite riguardavano esemplari sia già noti, più confacenti ai mutati gusti dei tempi, sia di nuova scoperta (Picozzi 2000, pp. 25-38). Nel primo ventennio del Seicento, ad esempio, i lavori di edificazione della villa Ludovisi portarono alla luce le sculture, da allora in poi celebrate, del Galata che uccide la moglie e se stesso (*Piramo e Tisbe*,

nell'incisione di François Perrier del 1638, tav. 32: Palma 1983, p. 45, fig. 55; Fusconi 1992, pp. 29-30; Di Cosmo, Fatticcioni 2012, pp. 387-389) e del Galata morente (*Gladiatore morente*, nell'incisione coeva dello stesso autore, tav. 91: Palma 1983, p. 46, fig. 57; Fusconi 1992, pp. 30-32; Di Cosmo, Fatticcioni 2012, pp. 549-551). Inoltre, in sintonia con l'avanzare delle ricerche su *instituta* e *mores*, anche i rilievi, soprattutto mitologici e per lo più desunti dalle casse dei sarcofagi, giungevano ad assumere una chiara visibilità e una diversa considerazione sia tra gli artisti che tra i collezionisti (Pray Bober 2000): alla metà del Seicento lo esplicita con chiarezza la *Galleria Giustiniana*.

Quanto alla manifattura, gli autori greci e latini offrivano la risorsa prima dalla quale attingere notizie a sostegno di una presunta "autorialità" delle opere, che rinviava ad un'altrettanto presunta "maniera" d'eccellenza, il cui conio era un'immaginata – e letteraria – grecità: egregiamente lo esemplificano i nomi dei supposti autori inseriti nelle stampe riproducenti i due colossali Dioscuri di Monte Cavallo. Sulle fonti, del pari, era fondato il sistema complessivo entro il quale gli antiquari erano giunti a posizionare tutti i monumenti, esito di un lungo processo che, partito dallo schema varroniano, rappresentava in una visione sinottica la cultura antica quasi specchio della moderna (Wrede 2000, pp. 7-15).

Salvo alcuni volumi monografici, significativo quello a due mani di Pietro Santi Bartoli e Giovan Pietro Bellori rivolto alla colonna di Traiano (Herklotz 2002), è Francesco Bianchini ad utilizzare le raffigurazioni al fine di rendere "*più viva nell'intelletto l'idea, e più facile alla memoria il compendio delle istorie rappresentate*" (Chiarlo 2010), riconoscendo indirettamente all'iconografia dignità di fonte e di sapere archeologico, sebbene in collocazione secondaria in quanto puntello della storia. Bernard de Montfaucon, invece, usò l'immagine (e quindi l'iconografia) per spiegare il monumento, correlandola però ad un testo esplicativo: era la parola scritta, comunque, a conferire significato all'oggetto in obbedienza a un più generale ordine funzionale il cui paradigma, stante la preparazione dell'estensore, era il modello filologico (Vaiani 2001).

La "maniera" restava sottotraccia, senza un tempo e uno spazio determinati, empirica nelle pur fini esegesi di Giovan Pietro Bellori, poco o nulla sensibile al barocco, e nelle teorizzazioni, ma anche negli applicativi, di Orfeo Boselli: sia, dunque, nelle sue creazioni che negli interventi integrativi sui pezzi antichi, avendo questi dichiarato che "*si deve imitar l'antico, come maraviglioso*" (Picozzi 2003, p. 89). Il classicismo di entrambi, espresso attraverso l'adozione aristocratica dell'antico, è costretto a misurarsi con un imperativo morale parimenti aristocratico, dovendo corrispondere a una realtà multipla e declinata anche nei suoi umili aspetti quotidiani: un binomio senz'altro difficile da conciliare, ma riassunto dalla collezione di antichità del Bellori (Heres 2000). Da queste premesse muovono tracciati variegati con i quali, a un secolo di distanza, si troverà a fare i conti Winckelmann una volta calato a Roma, il 18 novembre 1755.

## II. VEDERE-LEGGERE-SCRIVERE: WINCKELMANN A ROMA

Winckelmann era senz'altro munito di una preparazione letteraria costruita sulle fonti classiche, ma anche di discrete basi scientifiche nel campo della fisiologia e dell'anatomia acquisite negli anni di formazione universitaria a Halle e Jena; era sostenuto dalla conoscenza della letteratura artistica, ma anche delle teorie estetiche dei filosofi suoi contemporanei. Oltre che con una miriade di pubblicazioni, a Roma incontra e si confronta con quel popolo di statue e marmi vari – interi e frammentari – visitando palazzi, ville, giardini e musei sui quali restano numerosi appunti manoscritti (Kunze 2019); il suo iniziale tentativo è combinare l'arte con l'erudizione, che pone però di necessità, e subito, in subordine.

Fondamentale è la visione autoptica dei documenti materiali, tanto che si spinge ad affermare di essere giunto nell'Urbe soltanto per vedere: autopsia/qualità/stile è il trinomio sul quale fonda la riflessione. La vista, e l'attenzione che a questa si accompagna, è lo strumento che tramite l'osservazione gli consente di arrivare a formulare un giudizio estetico al quale partecipano anche altri sensi, non ultimo il tatto, poiché è la percezione visiva la condizione imprescindibile per valutare con competenza un'opera. In aderenza con quanto osservato, è attraverso la descrizione che viene attuata l'appropriazione dell'opera, in modo da integrare l'elaborazione percettiva e quella concettuale in cui le forme, e la loro attività, assicurano ad un tempo mutamento e permanenza, favorendo l'attitudine evocativa dell'osservatore e stimolando la capacità di cogliere e ricostruire i nessi; non a caso, la fenomenologia della vista sostiene la descrizione del torso, mutilo s'è ricordato, ma proprio in quanto tale apprezzato, del Belvedere (Pfotenhauer 2019, pp. 143-145).

D'altronde, il sistema di relazioni fra l'osservatore e l'opera d'arte osservata, forte anche della sua potenzialità comunicativa, conduce Winckelmann ad interrogarsi sulla correlazione tra norma e dimensione ideale, tra forma e stile che nella comparazione delle opere trova uno dei mezzi per determinarne origine e trasformazione. A tal riguardo, sono fondamentali le categorie anatomiche, che hanno le basi scientifiche negli studi della scuola medica di Halle, come pure i segni espressivi sui volti. In accordo con le contemporanee teorie fisico-patognomiche, questi segni fisici sarebbero serviti a tradurre concretamente stati d'animo ed emozioni, sicché il Sassone può trasformarli in elementi portanti nelle sue descrizioni d'arte, nelle quali il linguaggio stesso, è stato ben sottolineato, utilizza per la prima volta termini tecnici propri di altri ambiti disciplinari: di grande impatto, anche emozionale, è la descrizione del volto del Laocoonte vaticano (La Manna 2019, pp. 118-120).

Sculture ritenute canoniche vengono quindi sistemate in fasi stilistiche che, permettendo la periodizzazione, costruiscono la storia in uno sviluppo evolutivo, ma parabolico: nella *Geschichte der Kunst des Altertums*, uscita a Dresda nel dicembre 1763 con la data però posticipata al 1764, le produzioni di tutto il mondo antico, con la Grecia quale punto di forza, sono sottoposte a questo filtro. Entro una straordinaria architettura mistilinea, la "maniera" ha trovato la sua formulazione che procede insieme alla valutazione della qualità, ma anche alla determinazione dell'epoca nella quale le opere erano state realizzate.

Distorsioni e storture dell'impalcatura epistemologica di Winckelmann sono ben conosciute e rimarcate già dai contemporanei a pochi anni dall'uscita della *Geschichte*; si diramano su

più direttrici a partire proprio dall'originalità dell'opera, nell'accezione prima della sua reale o presunta "grecità". Peraltro, questa originalità sfiora subito il nervo dell'"autenticità" non solo nella dialettica originale/copia, ma anche sul piano del *Nachleben*, dunque delle successive integrazioni, manipolazioni e falsificazioni che formano nel tempo uno stratificato dossier biografico del vissuto dell'oggetto.

## III. AUTENTICITÀ E CONTRAFFAZIONE: I DISAGI DI WINCKELMANN

Proprio riguardo alle falsificazioni, celebri e noti sono gli sgradevoli accadimenti che compromisero i rapporti di Winckelmann con Anton Raphael Mengs e Giovanni Battista Casanova fino a rompere un proficuo sodalizio; si tratta di incidenti che avrebbero potuto nuocere molto alla reputazione e alla credibilità del Sassone. Sebbene non siano state ancora chiarite l'occasione che l'ha originato e la mano che l'ha realizzato se Mengs, che in punto di morte dichiarò di essere l'autore, da solo o con il contributo di Casanova, il piccolo affresco staccato e riportato su tela con *Giove bacia Ganimede* venne ritenuto autentico da Winckelmann (*Mengs 2001*, pp. 242-243, n. 77; Burlot 2012, pp. 115-118; Roettgen 2018, pp. 158-163). Questi ne descrisse persino il ritrovamento, che sarebbe avvenuto da parte di un anonimo straniero nell'autunno 1760 su un muro nei dintorni di Roma, e lo inserì nella prima edizione della *Geschichte*, lodandolo in maniera esagerata (**Fig. 1**).

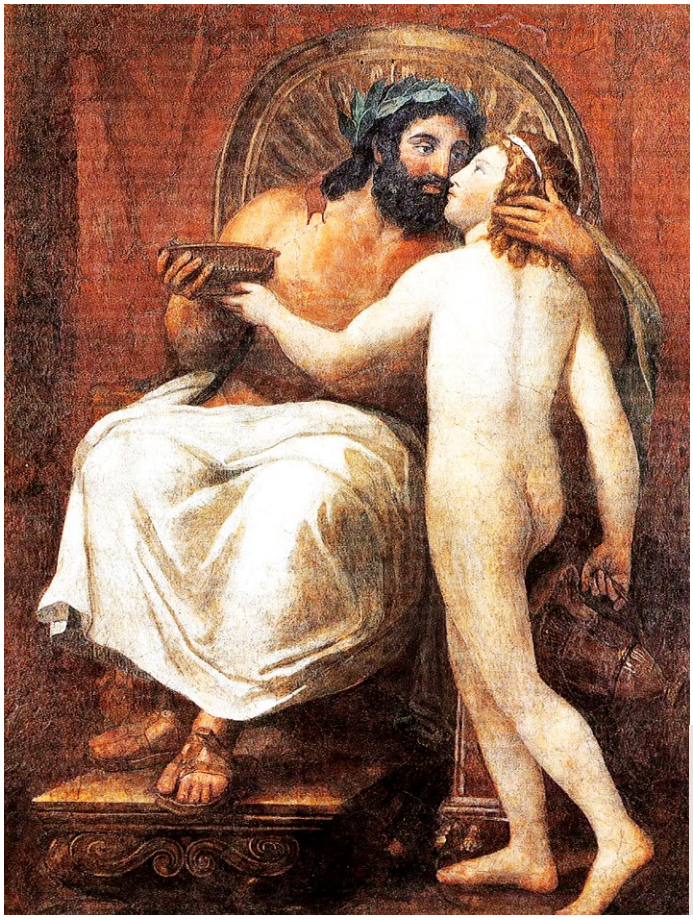


**Fig. 1.** Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini (inv. N. 1331). A.R. Mengs, *Giove bacia Ganimede* (da Mengs 2001, n. 77).

Nonostante l'apprezzamento tributato al dipinto, forse sollecitato da pulsioni personali, non era affatto sfuggita a Winckelmann l'incongruenza iconografica delle due figure e la stranezza dello schema compositivo che li coglieva nel bacio, per il quale lo studioso non era riuscito a trovare alcun confronto tra le opere antiche. Se la posizione dei due personaggi arieggiava infatti quella di Marsia seduto e Olimpo stante dipinti su un affresco da Ercolano di recente scoperta (Hodske 2007, p. 235, tav. 144,3), la combinazione delle teste e la presa della mano sinistra di Giove sulla nuca del giovane risultavano del tutto anomale a fronte degli schemi antichi, come peraltro dissonanti erano le forme troppo carnose di entrambi e i colori pastosi che cooperavano a modellare i corpi. Egualmente non rispondenti a precisi modelli antichi, bensì a più generiche re-interpretazioni all'antica, sono alcuni dettagli del trono relativi alla morfologia delle zampe, del suppedaneo e dello schienale in forma di conchiglia, nonché della corona che cinge il capo di Giove i cui piedi mantengono una costruzione prospettica non adeguata alle convenzioni antiche, laddove dai contemporanei repertori di vasi a figure nere e rosse derivano invece, e puntualmente, le forme di quelli tenuti in mano dai due (Jenkins, Sloan 1996).

Pur essendo molto attiva all'epoca una fiorente industria di falsi e, in specie, di pitture "antiche" innescata dalle esplorazioni di Ercolano e Pompei che avevano aperto un nuovo, incredibile, spaccato su intere pareti policrome e popolate di figure (Burlot 2012), l'intento che aveva mosso Mengs non era verosimilmente quello di far cadere in trappola l'amico, bensì quello di mostrare quanto egli fosse a sua volta profondo conoscitore dell'antico e quanto minutamente fosse capace di imitarlo, superandolo persino. E non è neanche da escludere del tutto che la modalità scelta fosse scaturita dalla *querelle* che all'epoca contrapponeva gli studiosi circa la superiorità degli Antichi o dei Moderni. Proprio nell'ambito della pittura, infatti, la *querelle* aveva trovato in Caylus, osteggiato da Winckelmann e viceversa, un accanito sostenitore circa il primato degli Antichi, tanto che il conte aveva avviato sperimentazioni dell'encausto fino a spingere un artista contemporaneo, Joseph Marie Vien, a tradurre in "tecnica e figura" le sue ipotesi empiriche fondate sulla ripetizione della "ricetta" pliniana (Carofano 2007; Carofano 2013). Più oscura, di contro, è la vicenda che ebbe in Giovanni Battista Casanova l'altro protagonista. Costui aveva mostrato a Winckelmann due pitture "antiche" di cd. recente scoperta, *Un ballo di Baccanti* (**Fig. 2**) e *L'educazione di Erittonio* (**Fig. 3**), delle quali il Sassone aveva ancora una volta magnificato non solo l'antichità, ma anche la suprema bellezza, pubblicandone le incisioni nella *Geschichte* (Burlot 2012, pp. 119-122; Roettgen 2018, pp. 60-166; Spiaggiari 2019, pp. 164-167).

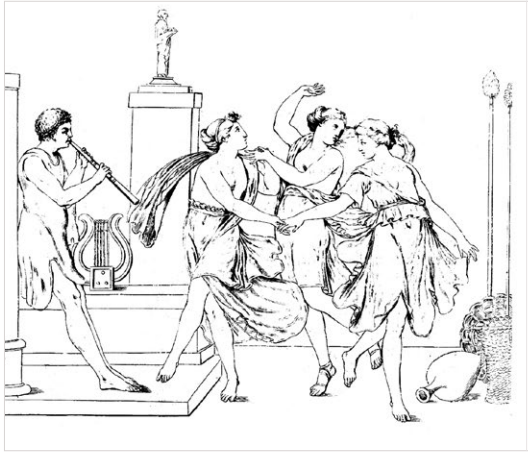


**Fig. 2.** *Un ballo di Baccanti* (da Winckelmann 1764, p. 262).

**Fig. 3.** *L'educazione di Erittonio* (da Winckelmann 1764, p. 263).

**Fig. 2** **Fig. 3**

Stante l'acquisto subito fattone da un ufficiale francese, Diel de Marsilly e, alla sua morte, l'invio in Inghilterra dei due quadretti, resta il dubbio se in questa contingenza la motivazione non risiedesse proprio nella volontà di contraffare: la patente di antichità, garantita dal giudizio di un autorevole studioso, avrebbe senz'altro contribuito ad accrescere il prezzo di mercato delle due opere. A questo proposito non è forse casuale che, a differenza del comportamento tenuto con Mengs, Winckelmann non si sia peritato di danneggiare con qualsiasi mezzo la reputazione di Casanova, processato in contumacia a Roma nel 1767 e condannato a dieci anni di carcere senza, tuttavia, che ciò ne compromettesse la carriera a Dresda, dove nel frattempo si era trasferito per insegnare disegno alla Kunstakademie di cui divenne direttore nel 1776.

## IV. AUTENTICITÀ E MANIPOLAZIONE, ORIGINALI E DERIVATI: WINCKELMANN E LA COSTRUZIONE DI UNA TRAMA COMPLESSA

Al di là dell'aspetto aneddotico, ma fors'anche denigratorio per Winckelmann, di cui viene messa in dubbio la capacità di una lettura interpretativa sul piano formale, gli episodi mi sembrano significativi quanto meno su due fronti, a testimonianza di alcune tendenze che andavano acquisendo vigore all'epoca. E' da notare che mentre i due passi incriminati rimangono nella prima traduzione italiana della *Geschichte* ad opera di Carlo Amoretti uscita a Milano nel 1779, vengono viceversa liquidati nella successiva edizione romana, curata da Carlo Fea.

Il primo aspetto, più banale e scontato, è relativo all'incidenza del patrimonio classico nella preparazione degli artisti secondo un preciso tracciato formativo di lungo corso che, però, viene ora a corrispondere a un nuovo gusto artistico in cui il rococò è in via di dismissione a favore di linee pure e definite, nonché di un complessivo disegno compatto. Questa ricerca di purismo, che diventerà organica all'indirizzo politico uscito dalla Francia rivoluzionaria, si sarebbe a breve mutata in aperta grecofilia, sostanziata dall'arrivo nel circuito intellettuale europeo di opere originali dalla Grecia. Sono queste a vivificare e spostare il dibattito su livelli soltanto avviati dall'ermeneutica winckelmanniana, poiché centrali diventano il riconoscimento del nome e della fisionomia dell'autore, com'è il caso celebre dei marmi partenonici e di quelli di Phigalia; i diversi stili e, dunque, la periodizzazione, com'è l'altrettanto celebre caso dei marmi di Egina; la questione della policromia nella statuaria antica, com'è il caso de *Le Jupiter Olympien* di Quatrèmere de Quincy che incrina l'imperante paradigma del bianco.

Il secondo fronte riguarda appunto il fatto che inizia ad affermarsi la lettura delle opere, le quali ancora oggi rimangono per lo più "decontestualizzate", per il tramite di categorie stilistico-formali di cui proprio Winckelmann non era solo il teorico e il sistematizzatore, ma anche il diffusore primo nei circoli di artisti e intellettuali anche stranieri residenti a Roma, come pure nel *network* allargato degli studiosi di antichità, suoi corrispondenti. Dal ricco carteggio del Sassone, infatti, emergono con chiarezza i problemi ermeneutici che questi si trovò ad affrontare nel processo elaborativo del suo sistema, nonché quei pensieri più minuti, e pure dubitativi, che non trovano spazio nei volumi a stampa di certo più asseverativi.

Questo specifico aspetto, che potrebbe sembrare paradossale in considerazione della cecità valutativa mostrata nella lettura dei tre dipinti sopra ricordati, costituisce un punto di forza dello studioso, meno monolitico di quanto non sia stato in seguito ritenuto, in virtù anche della

cristallizzazione elaborata da Goethe e dal suo cenacolo a Weimar del classico, nonché della conseguente dinamica tra classicismo e storicismo (Riedel 2006). A questo riguardo, mi sembra utile evidenziare come Winckelmann sia riuscito a comprendere in pieno sul piano della critica formale il significato del rilievo con la cd. Leucothea (**Fig. 4**), murato su una parete della Sala di Marte (o Sala del grande rilievo con cavaliere) a Villa Albani, dando prova di un'analitica capacità di osservazione e di un'acuta finezza interpretativa, mentre non riuscì a centrare il portato dell'imponente *Reiterrelief* che ad oggi incombe nella stanza (Gasparri 2020b, pp. 40-42).

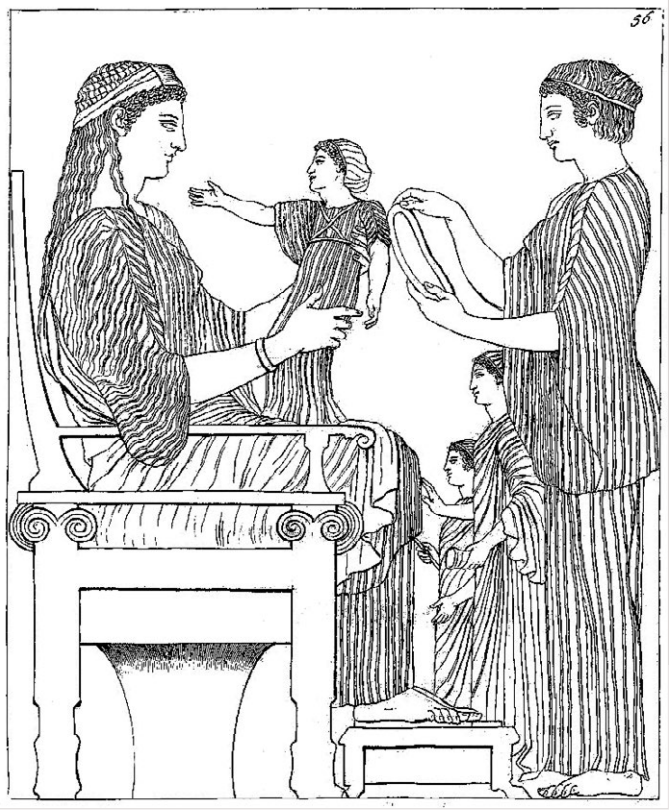



**Fig. 4.** *Rilievo con la cd. Leucothea* (da Winckelmann 1767, I, tav. 56).

Com'è stato già segnalato (Gasparri 2009, p. 182), la definizione winckelmanniana di "etrusco" per il marmo vale in quanto riconoscimento della sua posizione in una fase iniziale della cultura artistica, anteriore a quella classica. Ciò era dovuto tanto alla costruzione delle figure, che sono rigide, immobili, con membra sottili e non ancora anatomicamente ripartite, con i volti caratterizzati dal profilo aguzzo, dagli occhi obliqui e all'insù, dalla bocca incurvata verso l'alto; tanto alla concezione delle forme, che sono compatte e geometricamente giustapposte con l'aiuto del basso aggetto delle superfici; tanto dall'economia dei gesti, quasi contratti; tanto al trattamento stilistico che si dispiega, in particolare, nella descrizione dei giochi calligrafici delle vesti (Rügler 2016, pp. 180-181; sull'ambivalenza di *hetrurisch* o *altgriechisch*, anche Vorster 2018). Indiziarie a tal fine sono le pieghe parallele e ricadenti verticalmente nella metà inferiore del chitone della cd. Leucothea che si contrappongono a quelle dell'*himation*, connotando anche volumetricamente la figura: queste pieghe sono di forma lobulare nel movimento della stoffa attorno al gomito sinistro; a zigzag, nel lembo sceso trasversalmente dalle ginocchia, al fine di riprodurre la sovrapposizione delle falde del mantello.

"Etrusco" equivale quindi ad "arcaico" quanto ad epoca; proprio i modi stilistici e formali orientano a circoscrivere la manifattura in area ionica (alla quale rimandano anche elementi antiquari come le volute eoliche delle zampe del trono), che la critica attuale, per via del modellato dei volti e del trattamento delle capigliature, preferisce ascrivere all'espressione ricettiva magnogreca, più che a una bottega nordionica e/o insulare (*Villa Albani 1998*, pp. 251-253, n. 81: A. Linfert).

Di contro, sul piano esegetico non è accettabile il riconoscimento del soggetto avanzato dal Sassone che individuò in Leucothea la figura femminile seduta in trono e in Dioniso il bambino che questa stringe tra le mani, un'identificazione suggerita anche per il gruppo a tutto tondo di Eirene e Ploutos. L'infante è in piedi sulle cosce del personaggio femminile verso cui tende il braccio destro, mentre altre tre figure, una femminile adulta, una fanciulla e un fanciullo, disposte a scalare dalla più alta alla più bassa, sono stanti di fronte ai due. La scena non è mitica, ma – come già correttamente interpretò Zoega pochi decenni dopo (Zoega 1808, p. 183, tav. 41) – è pertinente a un rilievo funerario tardo arcaico-proto severo in cui la defunta è in compagnia dei figli e di un'ancella che le porge un oggetto: forse una benda, che è però frutto di restauro moderno, settecentesco, al pari delle mani e del volto della donna.

In relazione al restauro, è inoltre interessante sottolineare la concezione mimetica dell'intervento integrativo attuato nel volto; pur assumendo gli stilemi propri dell'acconciatura della donna, viene congelata l'euritmia dei lineamenti che sono ora impostati su un largo ovale. Un'abilità mimetica ancora più raffinata, peraltro, permea un altro rilievo collocato nella stessa sala della Villa, il cd. pasticcio Piranesi, cui Winckelmann non prestò attenzione, nonostante non gli fosse sfuggito un altro piccolo rilievo di "stile etrusco", visto nel cortile di Casa Capponi e oggi conservato nel National Museum di Liverpool (Gasparri 2009, p. 180), esso pure a destinazione funeraria e ulteriore, eloquente, esempio di stile ionico insulare di età tardo arcaica.

Il cd. pasticcio Piranesi è appunto costruito attorno ad un frustulo di rilievo funerario di epoca proto severa e di manifattura ionica, forse magnogreca (*Villa Albani 1998*, pp. 253-260, n. 82: H.U. Cain), in fase, dunque, con il rilievo della cd. Leucothea. Intorno a una piccola figura femminile seduta in trono, lo ripeto, nello schema della cd. Leucothea e del personaggio maschile scolpito sul rilievo Capponi, è impostata una scena molto articolata. Com'è stato ampiamente rilevato fin dalle pubblicazioni primo ottocentesche, questa attinge i suoi riferimenti antichi, tanto nella formulazione delle figure e degli elementi d'arredo quanto delle architetture scolpite sul fondo, da differenti categorie monumentali: lastre Campana, grandi vasi in marmo, rilievi marmorei con architetture, fra i quali il marmo ora agli Uffizi costituiva l'esemplare più famoso e copiato a partire dal Quattrocento (valga il rilievo moderno, oggi nel National Museum di Liverpool, acquistato a Roma da Lord Cawdor per il quale proprio Winckelmann aveva sostenuto trattarsi di uno dei più fini lavori giunti dall'antichità: Jones 1990, pp. 143-144, n. 147).

Il lavoro condotto da Piranesi, peraltro, è coerente con l'utopia dell'antico sulla quale l'artista fondava il suo pensiero, espresso appieno nelle tavole dei *Vasi, candelabri, cippi* dove, nella preferenza accordata a forme elaborate con decorazioni complesse, ma elegantemente reinterpretate, affiorava la sua convinzione, divergente da quella del Sassone, che "*il grottesco ha ancora il suo bello e reca diletto*" (Bosso 2006). Tuttavia, tra gli scultori-restauratori operanti a Roma andavano prevalendo le teorie puriste di Winckelmann che in parte collimavano con le posizioni di Bartolomeo Cavaceppi, di cui il Sassone stimava tanto l'attività quanto le modalità di lavoro. Lo scultore, infatti, interveniva

sui marmi lacunosi consapevole della necessità di individuare le iconografie al fine di compiere un'integrazione verisimile (Picozzi 2012). Dagli scritti teorici di Cavaceppi, risultano alcuni passaggi mirati appunto sia a salvaguardare l'aderenza iconografica sia a impedire aggiunte eccessive che, in proporzione, non avrebbero dovuto superare un terzo dell'opera lacunosa. Questa misura si rendeva necessaria per offrire una lettura più immediata e "fedele" del prodotto finito di cui doveva essere mantenuto anche l'originario tratto stilistico, sì da obliterare, ove necessario, le aggiunte con ritocchi e particolari colorazioni in forza della lezione di ricercato purismo (de Lachenal 2020, pp. 84-85). E in che cosa sia consistito l'intervento dello scultore, rispondente a quel gusto classicistico che sul piano speculativo qualificava il lavoro scientifico di Winckelmann, si può recuperare oggi dai numerosi materiali confluiti nella collezione Torlonia a seguito dell'acquisto del lascito Cavaceppi da parte del principe Giovanni (Gasparri 2020a, p. 34-36).

Nell'impalcatura winckelmanniana, comunque, il nodo insoluto restava la questione dell'originalità tanto a livello epistemologico, cioè nel superamento del dualismo tra preformismo ed epigenetica (Cometa 2019, pp. 164-168), quanto a livello pratico-fattuale, ovvero nella lettura critica di opere alle quali veniva correlata l'autenticità autoriale sotto lo stemma della grecità. In questa dinamica, tuttavia, il problema relativo all'imitazione e alla copia non è sottovalutato da Winckelmann, sebbene esso risulti spostato al piano della ricerca di un modello capace di conciliare "materialità" e "immaterialità": nel concreto, e banalizzando, di accordare l'oggetto realizzato all'idea del medesimo.

Non a caso, nel commento al Meleagro Pighini, *statua marmorea elegantissima*, cioè l'*Adonidis statua Integerrima in aedibus Episcopi aquinatis Romae* secondo la legenda nell'incisione pubblicata tra il 1607-1620 da Andrea e Michelangelo Vaccaro (Zaccagnino 2004), il Sassone suppone giustamente che si tratti della replica di un capolavoro famoso nell'antichità; per rafforzare questa sua affermazione, introduce la distinzione tra *ouvrage* e *forme*. Specifica, inoltre, che la statua in questione è solo la copia di una "più eccellente" per "forma" e "qualità", che era stata realizzata in un periodo precedente (Anguissola 2012, pp. 27-28). In tal modo riesce a guadagnare anche l'elemento "tempo" pur senza spingersi, evidentemente, a riconoscere al Meleagro Pighini il valore testimoniale di indicatore di un'epoca, che è quella della sua produzione, non certo della sua "progettazione".

La stessa aporia riguarda un altro capolavoro, l'Apollo Sauroctono di Prassitele descritto nella *Naturalis Historia* pliniana (*nat*. 34, 70), sul quale Winckelmann ritorna a più riprese, limando di volta in volta le sue posizioni. Se nella *Geschitchte* si interroga circa la possibilità che, data l'esistenza di più esemplari riproducenti lo stesso soggetto, possa trattarsi di repliche, seleziona però il marmo in collezione Borghese, e oggi al Louvre, come il più meritevole di essere l'originale di Prassitele. In seguito, rivede il giudizio in forza sia di un elemento oggettivo, ovvero che l'opera commentata da Plinio era di bronzo, sia rivalutando l'esemplare bronzeo posseduto dal cardinale Albani. Il maggiore credito dato a quest'ultimo rispetto al marmo Borghese non riposa tanto e solo sul materiale, quanto sulla lettura della forma di entrambi, poiché il bronzo evidenzia maggiori flessuosità e sinuosità nello schema compositivo della figura in accordo con ciò che riportavano le fonti circa l'innovazione introdotta dal maestro e il suo peculiare tratto progettual-compositivo (Anguissola 2020, p. 113).

In tal modo viene intuito un più complesso rapporto tra le opere menzionate dalle fonti e le opere fisicamente conservate; viene resa problematica la relazione di meccanica dipendenza tra le due categorie documentarie e viene implicitamente sostenuto un esercizio, comparativo e ricostruttivo insieme, imperniato sul confronto interno tra gli esemplari esistenti, che sono solo virtualmente

prossimi alla creazione originale, comunque perduta. È però nella relazione redatta nel 1781 da Giovan Battista Visconti (ovvero, dal figlio Ennio Quirino) sulla scoperta del Discobolo Lancellotti, avvenuta a Roma nella Villa Palombara il 14 marzo di quell'anno, e la sua attribuzione a Mirone che sono abbozzati i principi-base dell'analisi delle copie (Giuliano 1990), anticipando linee di sviluppo della ricerca che vedranno la profonda revisione del sistema teorico di Winckelmann.

L'autenticità resta una pista, intravista, ma tutta da battere.

# Bibliografia


Agazzi E., Slavazzi F. (a cura di) 2019, *Winckelmann, l'antichità classica e la Lombardia*, Roma.

Anguissola A. 2012, Difficillima Imitatio. *Immagine e lessico delle copie tra Grecia e Roma*, "Studia Archaeologica", 183, Roma.

Anguissola A. 2020, *Statue in copia, statue in serie*, in *Marmi Torlonia 2020*, pp. 112-121.

Borea E., Gasparri C. (a cura di) 2000, *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, voll. I-II, Roma.

Bosso R. 2006, *Alcune osservazioni su Piranesi restauratore e sui Vasi e Candelabri: il recupero dell'antico tra eredità culturale ed attività imprenditoriale*, "ActaAArtHist", 20, n.s. 6, pp. 211-239.

Bruni S., Meli M. (a cura di) 2018, *La Firenze di Winckelmann*, "*Mousai*. Laboratorio di archeologia e storia delle arti, 9", Pisa.

Burlot D. 2012, *Fabriquer l'antique. Les contrefaçons de peinture murale antique au XVIII^e siècle*, Naples.

Cambi F., Catalano G. (a cura di) 2019, *Johann Joachim Winckelmann e l'estetica della percezione*, Roma.

Carofano P. 2007, *Il dibattito Caylus - Diderot e il primato della riscoperta dell'encausto*, "Bulletin de l'Association des historiens de l'Art Italien", 13, pp. 82-95.

Carofano P. 2013, *Fortuna dell'encausto nel Settecento: i Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e de romani pittori di Vincenzo Requeño*, "Anales de Historia del Arte", 23, pp.177-192.

Cellini G. A. 2004, *Il contributo di Fulvio Orsini alla ricerca antiquaria*, "MemLinc", IX (18.2), pp. 321-512.

Chiarlo C. R. 2010, *Considerazioni sull'apparato illustrativo de* La Istoria Universale: *le immagini relative ai monumenti classici*, in Cianco L., Romagnani G.P. (a cura di), *Unità del sapere, molteplicità dei saperi. Francesco Bianchini (1661-1729) tra natura, storia e religione*, Verona, pp. 245-258.

Cometa M. 2019, *Winckelmann e il* bios, in Cambi F., Catalano G. 2019, pp. 157-168.

de Lachenal L. 2020, *Antico e non antico nei marmi Torlonia. Spunti per una storia dei restauri tra Seicento e Ottocento*, in *Marmi Torlonia 2020*, pp. 78-91.

Di Cosmo L., Fatticcioni L. 2012, *Le regole della bellezza. Saperi antiquari e teorie dell'arte nei* Segmenta nobilium signorum et statuarum *di François Perrier*, Napoli.

Faedo L. 2019, *L'incompiuto, l'incompleto e i* lineamenta reliqua: *sguardi sull'arte antica tra XV e XVIII secolo*, "Scienze dell'Antichità", 25 (3), pp. 165-178.

Fusconi G. 1992, *La fortuna dei marmi Ludovisi nel Cinquecento e nel Seicento*, in Giuliano A. (a cura di), *La collezione Boncompagni-Ludovisi. Algardi, Bernini e la fortuna dell'antico*, Venezia, pp. 19-44.

Gasparri C. 2009, *Winckelmann e i marmi greci a Villa Albani*, in Debenedetti E. (a cura di), *Collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al Neoclassico*, "Studi sul Settecento romano", 25, Roma 2009, pp. 177-198.

Gasparri C. 2020a, *Il Museo Torlonia: l'ultima collezione romana di sculture antiche*, in *Marmi Torlonia 2020*, pp. 30-47.

Gasparri C. 2020b, *Winckelmann e l'Istituto Nazionale di Storia dell'Arte*, in Parlato E., Pomponi M., Valeri C. (a cura di), *Archeologia e storia dell'arte: contaminazioni, innesti e disson*anze, Atti della giornata di studi (Roma, 4 dicembre 2018), Roma, pp. 39-50.

Giuliano A. 1990, *L'identificazione del Discobolo di Mirone*, in Bona Castellotti M., Laureati L., Ottani Cavina A., Trezzani L. (a cura di), *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, Milano, pp. 11-19.

Heres G. 2000, *Il* Museum Bellorianum, in Borea E., Gasparri C. 2000, vol. II, pp. 499-502.

Herklotz I. 2002, *Bellori, Fabretti and Trajan's Column,* in Bell J., Willette T. (eds.)*, Art History in the Age of Bellori,* Cambridge, pp. 127-144.

Hodske J. 2007, *Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis. Die Bedeutung der zentralen Mythenbilder für die Bewohner Pompejis*, "Stendaler Winckelmann-Forschungen", 6, Stendal.

Jenkins I., Sloan K. (eds.) 1996, *Vases and Volcanoes. Sir William Hamilton and his Collection*, London.

Jones M. (ed.) 1990, *Fake? The art of deception*, London.

Kunze M. 2019, *L'edizione dell'opera completa di Winckelmann alla vigilia del compimento del lavoro: un riassunto critico*, in Agazzi E., Slavazzi F. 2019, pp. 53-64.

La Manna F. 2019, *Descrizione d'arte e patognomica. Winckelmann e la percezione del volto*, in Cambi F., Catalano G. 2019, pp. 105-122.

*Marmi Torlonia 2020 = I marmi Torlonia. Collezionare i capolavori*, Settis S., Gasparri C. (a cura di), Verona.

*Mengs 2001 = Mengs. La scoperta del neoclassico*, Catalogo della mostra (Padova, 3 marzo-11 giugno 2001) S. Roettgen (a cura di), Venezia.

Micheli M.E. 2020, *La cultura antiquaria a Roma nel XVIII secolo e la nascita del museo pubblico*, in *Marmi Torlonia 2020*, pp. 98-102.

Palma B. 1983, *I marmi Ludovisi: storia della collezione*, Giuliano A. (a cura di), *Museo Nazionale Romano. Le Sculture*, I (4), Roma.

Pfotenhauer H. 2019, *Inneres Sehen. Winckelmanns Statuenbeschreibungen und einige Konzepte ästhetischer Wahrnehmung seit dem 18. Jahrhundert*, in Cambi F., Catalano G. 2019, pp. 143-155.

Picozzi M.G. 2000, "Nobilia opera"*: la selezione della scultura antica*, in Borea E., Gasparri C. 2000, vol. I, pp. 25-38.

Picozzi M.G. 2003, *Orfeo Boselli and the Interpretation of the Antique*, in Fejfer J., Fischer-Hansen T., Rathje A. (eds.), *The Rediscovery of Antiquity. The Role of the Artist*, "Acta Hyperborea", 10, Copenhagen, pp. 89-122.

Picozzi M.G. 2012, *L'interpretazione del frammento antico: restauro integrativo e ricostruzione filologica*, "SemRom", n.s. I (1), pp. 11-32.

Pray Bober Ph. 2000, *Appropriation Contextes: Decor, Furor bacchicus, Convivium*, in Payne A, Kuttner A., Smick R. (eds.), *Antiquiy and its Interpreters*, Cambridge Mass., pp. 229-243.

Riedel V. 2006, *Zwischen Klassizismus und Geschichtlichkeit. Goethes Buch Winckelmann und sein Jahrhundert*, "International Journal of the Classical Tradition", 13 (2), pp. 217-242.

Roettgen S. 2018, *Casanova, Cavaceppi e Mengs - amici compagni e truffatori*, in Bruni S., Meli M. 2018, pp. 157-174.

Rossi Pinelli O. 2016, *"Capolavori del Destino": la fortuna del Torso e i frammenti dell'antico*, in *La forza delle Rovine*, Catalogo della mostra (Roma 8 ottobre 2015 – 31 gennaio 2016), Barbanera M., Capodiferro A. (a cura di), Milano, pp. 52-71.

Rügler A. 2016, *Gli Etruschi nei* Monumenti antichi inediti *di Winckelmann*, in *Winckelmann, Firenze e gli Etruschi. Il padre dell'archeologia in Toscana*, Catalogo della Mostra (Firenze 26 maggio 2016 - 30 gennaio 2017), Arbeid B., Bruni S., Iozzo M. (a cura di), Pisa, pp.177-187.

Spiaggiari W. 2019, *"Adorateur des Anciens": Winckelmann, Mengs e i fratelli Casanova*, in Agazzi E., Slavazzi F. 2019, pp.163-174.

*Torso del Belvedere 1998 = Il Torso del Belvedere. Da Aiace a Rodin*, Catalogo della mostra (München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, 20 gennaio – 5 aprile 1998, Città del Vaticano, Musei Vaticani, 19 novembre 1998 – 31 gennaio 1999), Wünsche R. (a cura di), Città del Vaticano.

Vaiani E. 2001, *L'Antiquité expliqué di Montfaucon in* Monumenta Rariora*: aspetti della gestione informatica di un'opera enciclopedica*, "Bollettino d'informazioni/ Centro di ricerche informatiche per i Beni Culturali", 11, pp. 93-111.

*Villa Albani 1998* = Bol. P.C. (hg. von), *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke*, I, Berlin.

Vorster Ch. 2018, *Wertsteigerung durch Stilkritik. Winckelmann, Casanova und der "hetrurische Originalstil"*, in Bruni S., Meli M. 2018, pp. 145-156.

Winckelmann J. J. 1764, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden.

Winckelmann J. J. 1767, *Monumenti Antichi Inediti*, I, Roma.

Wrede H. 2000, *L'Antico nel Seicento*, in Borea E., Gasparri C. 2000, vol. I, pp. 7-24.

Zaccagnino C. 2004, Hercules invictus, *l'*excubitorium *della* VII cohors vigilum: *il Meleagro Pighini. Note sulla topografia di Trastevere*, "Ostraka", pp. 101-124.

Zoega G. 1808, *Li bassirilievi antichi di Roma*, Roma.

AUTHENTICITY STUDIES
International Journal of Archaeology and Art

Issue n. 1 / 03.2022
DOI: 10.14658/pupj-as-2022-1-4

**Maxence Garde.** Egypt & Sudan Department, The British Museum, Londres
maxence.garde@outlook.com
**Marta Valerio.** Université Paul Valéry - Montpellier 3 and University of Turin
martachiara2@gmail.com

# À propos d'un vrai-faux fragment de balustrade amarnienne

# *About a real-false fragment of an Amarnian balustrade*

## ABSTRACT

Cet article présente un relief de balustrade amarnienne proposé à la vente par l'HVMC en juillet 2020. Après avoir défini la typologie de ces éléments architecturaux particuliers à la période amarnienne et sa nouvelle capitale, nous déterminerons quels éléments peuvent être identifiés comme authentiques. L'aspect intriguant de cette pièce nous permettra d'aborder la question épineuse des *faux hybrides* en égyptologie, ainsi que les liens entre faussaires, marchands d'antiquités et égyptologues au cours du XXe siècle.

**MOTS-CLÉS.** Amarna, Balustrade, Provenance, Faux, 20ème Siècle

*This short article highlights a relief from an Amarna balustrade that was offered for sale by the HVMC in July 2020. After introducing the main aspects of these monuments mainly used in the new capital of Tell el Amarna, we will identify the genuine elements of this relief. The intriguing appearance of this piece will allow us to address the thorny issue of hybrid fakes in Egyptology, as well as that of the ties between forgers, antiquities dealers and Egyptologists throughout the 20th century.*

***KEYWORDS.*** *Amarna, Balustrade, Provenance, Forgery, 20th Century*

## I. PRÉAMBULE

Si l'on admet communément l'idée qu'il existe des faux de toutes sortes, ceux-ci doivent avoir été produits avec l'intention de tromper. Pourtant, la réalité est souvent plus complexe puisqu'il est souvent difficile de prouver une telle intention. J. J. Fiechter a déjà défini les principaux types de faux pouvant être rencontrés en égyptologie (Fiechter 2005, pp. 7-8). Ainsi, de toutes les catégories pouvant être identifiées, celle des pièces composites est certainement la plus difficile à approcher. On ne compte plus les productions antiques qui se sont vues adjoindre de nouvelles parties, ou modifiées pour rendre leur apparence plus "complète". L'une des principales difficultés entourant ce type de productions reste l'habitude qu'avaient pris certains musées et collectionneurs de systématiquement améliorer leurs pièces les plus lacunaires, et ce dans un but plus esthétique que scientifique. Pourtant, certaines modifications présentent un objectif dépassant celui de simplement restaurer l'objet dans son aspect originel. Les faussaires ont rapidement su démontrer toute leur habileté dans la réinterprétation de certains modèles originaux, tout en ajoutant de nouveaux éléments. Ces modifications font toujours écho au premier commandement du faussaire, qui, pour rappeler Georges Bénédite, "*est de construire ses œuvres selon un type réunissant les caractéristiques reconnues et classées de l'époque qu'il cherche à imiter*" (Bénédite 1924).

Aucune période de l'Égypte pharaonique n'a développé autant de nouvelles caractéristiques que l'époque amarnienne, débutant sous le règne d'Akhenaton et se poursuivant jusqu'au règne de Toutankhamon. Son règne (environ dix-sept ans au cours de la XVIII^e^ dynastie) a vu naître un style artistique original, empreint d'un effort de réalisme parfois poussé à la caricature, désigné sous le nom d'art amarnien. Si celui-ci, nommé d'après la nouvelle capitale construite sous le règne d'Akhenaton a largement été étudié, l'impact de ses productions artistiques sur la production de faux égyptiens sera sans précédent (Borchardt 1930, pp. 1-4; Cooney 1950, pp. 16-26; *Falsche Pharaonen 1983*; Bianchi 2000; Fiechter 2005, pp. 27-34). C'est dès la fin du XIX^e^ siècle, lors des fouilles de Flinders Petrie, alors financé par Lord Amherst, que furent découverts les premiers éléments architecturaux, sculptures et petits objets. La diffusion des modèles s'est faite au travers d'expositions (notamment celle de 1913 au musée Égyptien de Berlin) ou encore la vente de la collection de Lord Ahmerst à Londres en 1921 (*Sotheby's 1921*). L'engouement pour l'art amarnien atteint son paroxysme avec la découverte de l'atelier du sculpteur Thoutmès par Ludwig Borchardt sur le site de Tell el-Amarna (Silverman *et alii* 2006). Exposé au public en 1923, c'est le buste de Néfertiti qui aujourd'hui encore incarne le modèle amarnien pour le grand public. Faisant rapidement écho à la découverte quelques mois plus tôt de la tombe intacte de Toutankhamon dans la vallée des Rois par Howard Carter, l'épisode amarnien attire l'attention de tous les admirateurs de l'art égyptien. C'est de cet intérêt que naîtra le premier âge d'or des faussaires en art amarnien, encouragés par la demande frénétique d'acheteurs toujours plus nombreux. Ces faussaires profiteront également de leur large liberté d'expérimenter de nouveaux modèles, en attendant la découverte de plus d'objets en fouilles, seul moyen pour les égyptologues d'affiner leur connaissance de ce nouveau style (Fiechter 2005). C'est donc dès les années 1920 qu'apparaissent plusieurs faux, habilement produits, notamment par le "maître de Berlin", Oxan Aslanian (Borchardt 1930; Fiechter 2005, pp. 126-133).

Cependant, si la question des falsifications évidentes a émaillé la redécouverte de l'art amarnien, les égyptologues ont également été très vite confrontés à la question des objets anciens restaurés. On entend par là les productions que le faussaire a délibérément embellis pour en augmenter la valeur marchande (Hagen, Ryholt 2016; Garde 2018). Ces objets sont généralement fabriqués à partir de pièces authentiques sur lesquelles les modifications sont habilement maquillées. C'est une des productions de cette catégorie que nous traiterons dans cette brève étude.

## II. UN ÉLÉMENT ARCHITECTURAL AMARNIEN

Proposé à la vente par l'Hôtel des Ventes de Monte-Carlo le 21 juillet 2020 sous le lot n°15, l'objet retenant notre attention était alors décrit comme étant un fragment de balustrade royale en calcite[1] (**Figs. 1-2**).

**Fig. 1.** Vue frontale du fragment de balustrade proposé à la vente le 20 juillet 2020. © HVMC / Bianca Massard.

**Fig. 2.** Vue arrière du fragment de balustrade proposé à la vente le 20 juillet 2020. © HVMC / Bianca Massard.

**Fig. 1** **Fig. 2**

Il s'agit d'un fragment de forme rectangulaire, présentant un ressaut arrondi au sommet illustrant deux faces polies portant décor et inscriptions. On identifie celui-ci comme étant un fragment de mur-bahut d'entrecolonnement dont la partie arrière a été sciée. L'ensemble mesure 37x27x12,1 cm. L'aspect et le décor de ce fragment rappellent un type architectural particulier, celui des balustrades amarniennes (Shaw 1994, pp. 109-127). Les vestiges architecturaux des bâtiments religieux et cérémoniels de la nouvelle capitale voulue par Akhenaton, sur le site de Tell el-Amarna, restent la source d'informations la plus importante pour comprendre l'évolution de la pensée religieuse durant la période amarnienne. Se déclinant sur les processions sculptées et peintes dans les tombes des courtisans d'Akhenaton ainsi que les murs et fondations du temple d'Aton eux-mêmes, ces éléments éclairent les spécificités du culte du dieu Aton. L'une des singularités architecturales de l'époque amarnienne sont ces balustrades et parapets rituels, largement décorés de scènes du culte royal au disque solaire, incarnation de la divinité (Redford 1984; Aldred 1988; Reeves 2001).

En 1994 Ian Shaw publie un article consacré à un type d'éléments architectoniques particuliers, liés au culte d'Aton à Tell el-Amarna (Shaw 1994). Dans son étude remarquable, il a rassemblé

plusieurs exemples de balustrades et de parapets conservés dans les collections de musées du monde entier, mais également décrits dans des rapports de fouilles et à l'emplacement actuellement inconnu. Ces balustrades ont été taillées dans différents types de pierres (calcaire, grès, granits rouge, gris ou noir) et proviennent du Grand Temple, du Petit Temple, du Grand Palais et du Maru-Aten à Tell el Amarna (Shaw 1994, pp. 122-127). Habituellement les balustrades sont décorées sur les deux faces avec une répétition des scènes rituelles d'offrandes à Aton par les membres de la famille royale. Le bord supérieur se présente sous la forme caractéristique d'un rouleau convexe simple ou double, décoré d'inscriptions hiéroglyphiques.

Ici, ce fragment de balustrade devait porter à l'origine, les cartouches royaux de Néfertiti et Akhenaton sur sa partie haute (actuellement, seule une partie du cartouche de Néfertiti est visible) (**Fig. 3**), puis une scène liturgique sur un côté.

**Fig. 3.** Détail du cartouche royal du fragment de balustrade proposé à la vente le 20 juillet 2020.
© HVMC / Bianca Massard

La seule face travaillée (**Fig. 1**) montre sur la gauche un cartouche avec le premier nom d'Aton dans sa formulation plus ancienne (von Beckerath 1999, pp. 144-145): *ʿnx R ʿ ḥr-ꜣḫty ḥ ʿy m ꜣḫt* «le vivant Rê, Seigneur du Double Horizon qui se réjouit dans l'Horizon». Le deuxième cartouche du dieu Aton (*m rn.f m šw nty m Ỉtn* «en ce sien nom de lumière qui provient du Globe»), que l'on attendrait à sa droite, d'après l'orientation de l'écriture, n'est pas présent ou alors il n'est plus visible[2]. L'espace qui devait accueillir le cartouche est désormais occupé par un relief dans le creux représentant une tête de roi. Celle-ci est tournée dans la direction opposée du cartouche, ce qui rend la composition incohérente. Ce premier élément vient jeter le doute sur l'origine moderne de cette partie du relief. L'éventualité de la modification d'une figure ancienne[3] est à écarter, au profit de l'hypothèse d'un motif ajouté postérieurement et réalisé sans soin particulier. Figurée en relief dans le creux important, la figure royale présente quelques maladresses iconographiques. La position de l'uraeus est inhabituelle et étrange, placé à l'arête. La forme de la figure ressemble à première vue à celle présente sur plusieurs modèles de sculpteur, en particulier celui du British Museum (EA63631) récupéré par Pendlebury lors de ses fouilles à Tell el-Amarna (Pendlebury 1932, p. 148, pl. XIX, 2; 1951, pl. LXXIV, 7) (**Fig. 4**)[4].

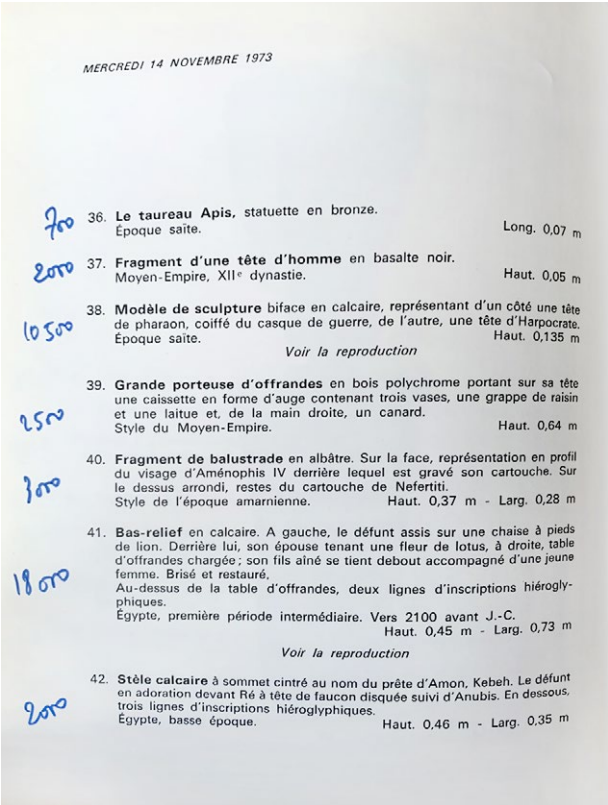
**Fig. 4.** Modèle de sculpteur en calcaire, provenant de Tell el-Amarna, EA63631, The British Museum.
© The Trustees of the British Museum

Cependant, en les comparant attentivement, certaines caractéristiques se révèlent très différentes: la forme des narines, les coins de la bouche, mais aussi les tendons du cou et les clavicules proéminentes qui, dans l'exemple du British Museum, sont soigneusement conçus, dans la balustrade objet de la présente étude ne sont qu'esquissées. Les bords de la gravure étant peu précis, des traces d'outils et de ciseaux sont visibles. La zone supérieure du relief, définie par la ligne du ciel est empiétée par la perruque du roi et, à part le cartouche avec le premier nom d'Aton, il n'y a aucune trace d'inscriptions hiéroglyphiques, alors que généralement cette partie de la balustrade voit la présence du disque solaire et de nombreuses formules. Que pouvions-nous donc observer à la place de la figure humaine? L'hypothèse la plus probable reste que le deuxième cartouche d'Aton, ainsi qu'un texte hiéroglyphique très abimés présents dans cette partie aient été substitués par la figure royale, gravée en creux très profond pour effacer toute trace des gravures plus anciennes, le tout rendant le fragment plus attrayant pour l'acheteur potentiel. La présence d'un disque solaire serait difficile à justifier à cette place, considérant l'absence totale de rayons avec des mains qui étendent habituellement les bénédictions du soleil à la famille royale, généralement représentée en dessous[5].

La rambarde de la balustrade (**Fig. 3**) est ornée d'un cartouche partiellement conservé, mais aisément identifiable comme étant celui de Néfertiti, comme on y lit: *Nfr-nfrw-Ỉtn Nfrt-ỉỉ[.tỉ]* "Parfaite est la beauté d'Aton, Néfertiti", suivi par la formule *ʿnḫ.tỉ ḏt* "Qu'elle vive éternellement"[6]. La déclinaison au féminin de cette expression, confirme la restauration du nom. Utilisant le matériau comme critère pour essayer d'établir la provenance géographique exacte de cette balustrade, on pourrait penser au Maru Aton (Pendlebury 1951, pp. 184-185) ou au Grand Temple (Samson 1972, p. 58, pls. 31-32; Stewart 1976, p. 10, pls. 7,1-16), d'où nous sont parvenus différents exemples en calcite (Shaw 1994, pp. 114 et 124-127). Pour déterminer le moment de la réalisation de la balustrade, le cartouche d'Aton, qui voit son nom évoluer tout au long du règne d'Amenhotep IV/Akhenaton, fournit un bon critère chronologique. Selon plusieurs chercheurs, la formulation la plus ancienne du cartouche d'Aton est attestée en effet, entre l'an 5 et au moins l'an 8, ou 12 d'Akhenaton (Sethe 1921, pp. 101-121; Gunn 1923, pp. 168-176; Gabolde 1998, pp. 105-18; Hoffmeier 2015, pp. 62-90): il convient donc de fixer ce moment comme date limite à la réalisation du cet élément architectonique.

## III. UN TÉMOIN DES PRODUCTIONS DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XXE SIÈCLE

Si l'on admet que ce fragment de balustrade amarnienne a été modifié après sa découverte, pour y adjoindre une tête royale, cette pièce devient un élément important de l'étude des faux au début du XXe siècle. Lorsqu'un objet n'est pas issu d'un chantier archéologique, l'examen de la date, du lieu et des circonstances de son acquisition, en prenant en compte l'activité des faussaires, peuvent fournir des indices précieux soutenant ou démentant le caractère authentique (ou ici partiellement authentique) d'un objet (Lilyquist 2003, pp. 116-117). Dans le cas de ce fragment de balustrade, il est mentionné dans la description du catalogue de vente de juillet 2020 que ce dernier avait déjà été proposé à la vente le 14 novembre 1973, lors de la seconde vente de la collection Salavin organisée par la maison de ventes aux enchères Ader-Picard-Tajan (**Fig. 5**)[7]. Cette information est confirmée à la fois par l'étiquette attachée au dos scié du relief, mais également par la présence du numéro 40 sur le socle noir de l'œuvre[8]. En se référant au numéro correspondant de la vacation de 1973, on peut lire: "*Fragment de balustrade en albâtre. Sur la face, représentation en profil du visage d'Aménophis IV derrière lequel est gravé son cartouche. Sur le dessus arrondi, restes du cartouche de Nefertiti. Style de l'époque amarnienne*" (Drouot 1973). Bien que la balustrade ne soit pas illustrée dans le catalogue, nous pouvons tout de même conclure que les principaux éléments pouvant être aujourd'hui observés étaient déjà présents en 1973, notamment le profil royal moderne. Il est cependant possible de remonter plus loin l'historique de cette pièce, puisqu'elle a été photographiée et rapidement étudiée par Jacques Jean Clère en 1967, lorsqu'elle faisait encore partie de la collection Salavin (**Figs. 6-7**).



MERCREDI 14 NOVEMBRE 1973

700 36. **Le taureau Apis,** statuette en bronze.
Époque saite. Long. 0,07 m

2000 37. **Fragment d'une tête d'homme** en basalte noir.
Moyen-Empire, XII^e dynastie. Haut. 0,05 m

10500 38. **Modèle de sculpture** biface en calcaire, représentant d'un côté une tête de pharaon, coiffé du casque de guerre, de l'autre, une tête d'Harpocrate.
Époque saite. Haut. 0,135 m
*Voir la reproduction*

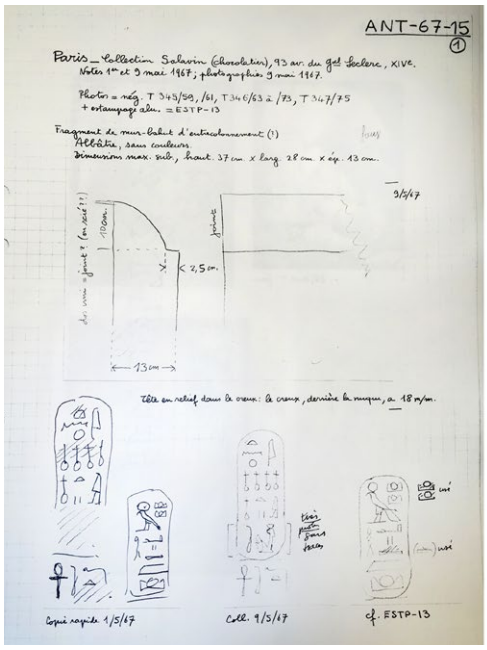
2500 39. **Grande porteuse d'offrandes** en bois polychrome portant sur sa tête une caissette en forme d'auge contenant trois vases, une grappe de raisin et une laitue et, de la main droite, un canard.
Style du Moyen-Empire. Haut. 0,64 m

3000 40. **Fragment de balustrade** en albâtre. Sur la face, représentation en profil du visage d'Aménophis IV derrière lequel est gravé son cartouche. Sur le dessus arrondi, restes du cartouche de Nefertiti.
Style de l'époque amarnienne. Haut. 0,37 m - Larg. 0,28 m

18000 41. **Bas-relief** en calcaire. A gauche, le défunt assis sur une chaise à pieds de lion. Derrière lui, son épouse tenant une fleur de lotus, à droite, table d'offrandes chargée; son fils aîné se tient debout accompagné d'une jeune femme. Brisé et restauré.
Au-dessus de la table d'offrandes, deux lignes d'inscriptions hiéroglyphiques.
Égypte, première période intermédiaire. Vers 2100 avant J.-C.
Haut. 0,45 m - Larg. 0,73 m
*Voir la reproduction*

2000 42. **Stèle calcaire** à sommet cintré au nom du prêtre d'Amon, Kebeh. Le défunt en adoration devant Ré à tête de faucon disquée suivi d'Anubis. En dessous, trois lignes d'inscriptions hiéroglyphiques.
Égypte, basse époque. Haut. 0,46 m - Larg. 0,35 m

**Fig. 5.** Liste des lots 36 à 42 dispersés lors de la seconde vente de la collection Salavin (14 novembre 1973).
© Courtesy of Margaux Cohen



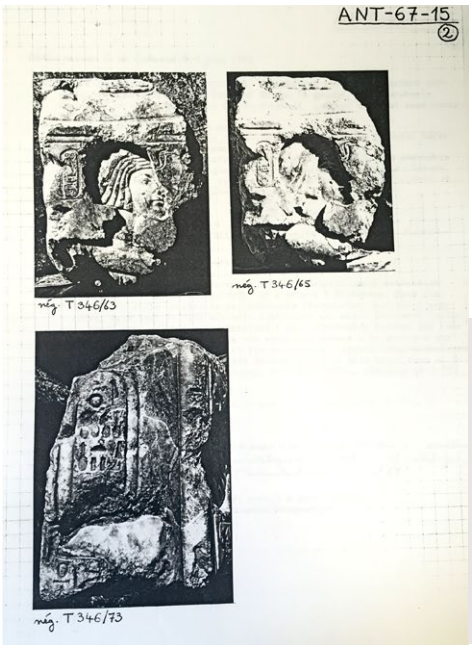




**Fig. 6.** Première page du dossier consacré au fragment de balustrade par J. J. Clère en 1967. © Maxence Garde.

**Fig. 7.** Seconde page du dossier consacré au fragment de balustrade par J. J. Clère en 1967. © Maxence Garde.

**Fig. 6** **Fig. 7**

Héritier spirituel d'une génération d'archéologues habitués à échanger avec le marché de l'art Clère a rapidement développé un plaisir singulier pour ses visites aux antiquaires, sans doute parce qu'il comprit très tôt l'intérêt d'entretenir de bonnes relations avec ces derniers et les avantages qu'il pouvait retirer de celles-ci. En rendant visite régulièrement à la fois aux marchands, mais également aux collectionneurs d'antiquités égyptiennes, Clère a participé à la mise en lumière de nombreuses œuvres conservées hors des salles de musées. Il en a produit un ensemble de documents, communément appelés "dossiers d'antiquaires", qui regroupent une étude systématique des textes, des typologies et du pedigree des œuvres qu'il rencontrait lors de ses visites (Garde 2017). Cet héritage, commun aux antiquaires et aux musées, participe à la redécouverte des circonstances d'acquisition et de diffusion de nombreuses antiquités égyptiennes au cours du XXe siècle. En outre, il apporte une réponse aux mécaniques de formation des collections qui tendent à être étudiées plus en détail aujourd'hui. Pour qui s'intéresse aux antiquités dans leur matérialité, trois questions se posent; celles de l'authenticité, de la provenance et du futur. Retrouver les témoins d'expérience des savants nous ayant précédé participe à identifier les manques d'informations autour d'un objet en particulier et ainsi, d'éviter de nombreuses surprises, notamment entourant les fausses productions encore en circulation sur le marché des antiquités. C'est le 1er, puis le 9 mai 1967 que J. J. Clère s'est rendu chez L. Salavin pour étudier certaines pièces de sa collection, notamment le fragment de balustrade amarnienne. Il rédige quelques notes et prend plusieurs mesures avant de photographier le relief à trois reprises (**Fig. 7**). Ses clichés nous permettent d'apprécier l'état du relief à cette date et de constater la présence du profil royal en fort relief dans le creux. Cette confirmation repousse donc la modification du relief à une date antérieure à 1967.

Il est intéressant de noter que les productions de faux amarniens, comme rappelé précédemment, a connu un essor particulier à partir des années 1920 et jusqu'à la fin des années 1940, avec notamment la figure d'Oxan Aslanian surnommé (le maître de Berlin). Ses productions, aujourd'hui largement étudiées et commentées, présentent quelques points communs avec la trajectoire de ce fragment. En effet, d'après les notes d'Herbert Winlock lors de son séjour à Paris, il eut le loisir d'apprécier le nombre de fausses antiquités proposées à la vente par les antiquaires locaux (Fiechter 2005, pp. 31-34). Parmi ceux-ci on retrouve les principaux acteurs du marché parisien au cours des années 1920 et 1930, parmi lesquels F. Feuardent et P. Mallon (Garde 2018). Paul Mallon était un marchand d'antiquités parisien, spécialisé dans l'art asiatique et l'archéologie égyptienne mais également dans l'art de la Haute-Époque (Effros 2005). Dans les années 1910 et 1920, sa galerie est d'abord située au 114, avenue des Champs-Elysées, puis au 3, rue de Cirque. À partir de 1934 environ, sa femme, Marguerite Mallon, dirige la galerie, qui a déménagé au 23, rue Raynouard. À la fin des années 1930 et dans les années 1940, les Mallon étaient à New York au Gladstone Hotel, d'où ils ont vendu et offert des œuvres d'art à un certain nombre de musées américains, dont le Metropolitan Museum of Art (52.19), le Nelson-Atkins Museum of Art (50-14), le Cleveland Museum of Art (1961.417), le Brooklyn Museum (39.54) et le Museum of Fine Arts de Boston (37.377). D'autres antiquités présentant une provenance ex-Mallon ont été proposées à la vente récemment[9]. Herbert Winlock connaissait bien Paul Mallon, qui avait l'habitude de lui envoyer des photos d'objets susceptibles de l'intéresser pour le Metropolitan Museum of Art. Lors de sa visite à Paris, Winlock observa avec stupéfaction plusieurs reliefs qu'il identifia comme "potentiellement faux" chez Mallon. Les confidences d'autres antiquaires, parmi lesquels Dikran Kelekian (Garde 2017) ou encore Maurice Nahman (Capart 1947, p. 300) l'ont convaincu que le marché parisien avait récemment été inondé de pièces modernes, principalement via le biais d'autres marchands installés, les frères Kalebdjian (Fiechter 2005, pp. 27-34). D'origine arménienne, les frères Hagop et Garbis Kalebdjian ouvrent une galerie d'art antique en 1905, "Kalebdjian Frères", au 12 rue de la Paix, à Paris, puis une seconde située au 21 rue Balzac. Ils ont également eu un commerce au Caire, localisé au 19 Sharia Kasr el-Nil (Gallatin 1950, p. 83). À cette époque, nul antiquaire ne pouvait se prévaloir d'avoir un stock exempt de faux et il ne serait pas heureux de condamner l'intégralité des pièces passées par certains magasins sous prétexte qu'ils ont pu être proposés à la vente à côté de faux grossiers. Il est cependant intéressant de relever ici la mention des frères Kalebdjian qui étaient parents avec Oxan Aslanian, dont les productions inspirées du Nouvel Empire ou de l'époque amarnienne ont dupé les plus grands musées européens au début du XX^e^ siècle (Fiechter 2005).

Si le fragment nous intéressant ne présente aucun lien avec les productions pouvant être attribuées à Aslanian[10], son embellissement à l'aide d'un profil royal répond au mouvement de falsification débuté par ce dernier. On peut donc être amenés à penser que ce fragment ait pu circuler dans les mêmes cercles professionnels que ceux mentionnés précédemment. Et c'est le cas puisqu'un cliché du fragment de balustrade apparaît dans les archives photographiques de Paul Mallon. Ces clichés, non datés, indiquent qu'au moment de leur prise, le relief s'était déjà vu adjoindre le profil royal problématique (**Figs. 8-9**).

**Fig. 8.** Photographie de l'avant du fragment de balustrade dans les archives Paul Mallon, présentant déjà le faux profil royal. © Maxence Garde.

**Fig. 9.** Photographie de l'arrière du fragment de balustrade dans les archives Paul Mallon, avant que celui-ci ne soit scié. © Maxence Garde.

**Fig. 8** **Fig. 9**

Une courte notice accompagnant les clichés nous permet de dater ces derniers avec plus d'exactitude, notamment avec la mention d'un collectionneur particulièrement important, également membre de la communauté arménienne: Jacques O. Matossian (1894-1959). En effet, on peut lire: "*provenance inconnue, épreuve donnée par J. O. Matossian*".

Jacques Matossian était un collectionneur d'origine arménienne, héritier d'une manufacture de tabac très importante dont il a géré l'exploitation avec ses frères, Joseph et Victor, avant la vente de la société aux Anglais dans les années 1930. Il était alors installé dans une villa rue Neroutsos à Alexandrie (Égypte), et avait rassemblé une collection très importante d'antiquités islamiques et de textiles coptes. Il collectionna également quelques antiquités méditerranéennes et égyptiennes[11]. Son nom est d'ailleurs associé à d'autres pièces datant de l'époque amarnienne, notamment un relief en calcaire vendu par Sotheby's New York le 11 juin 2010 (lot 7)[12]. Paul Mallon et Jacques O. Matossian sont également cités dans l'historique de plusieurs pièces aujourd'hui conservées dans des collections muséales, notamment au MFA de Boston (37.377) et au Toledo Museum of Art (1957.35) (**Fig. 10**).

Les relations commerciales entre les deux hommes ont duré pendant au moins vingt ans, de 1937 à 1957 si l'on se réfère aux antiquités associées à leurs deux noms et aujourd'hui conservés dans des collections muséales. Il est donc possible que les clichés du fragment de balustrade dans les archives de Paul Mallon, identifiant Jacques O. Matossian comme fournisseur, datent d'avant 1957.

Pour conclure, on peut rappeler que le cas de ce fragment de balustrade nous rappelle à certains principes adoptés depuis quelques décennies par les chercheurs étudiant les faux (Hoving 1996; Eisenberg 1998; Fiechter 2005, pp. 53-60). On citera ici les principaux éléments témoignant de l'incompréhension de l'harmonie de la conception par le faussaire; notamment au travers de son erreur dans l'orientation du profil royal moderne par rapport au reste des inscriptions hiéroglyphiques.

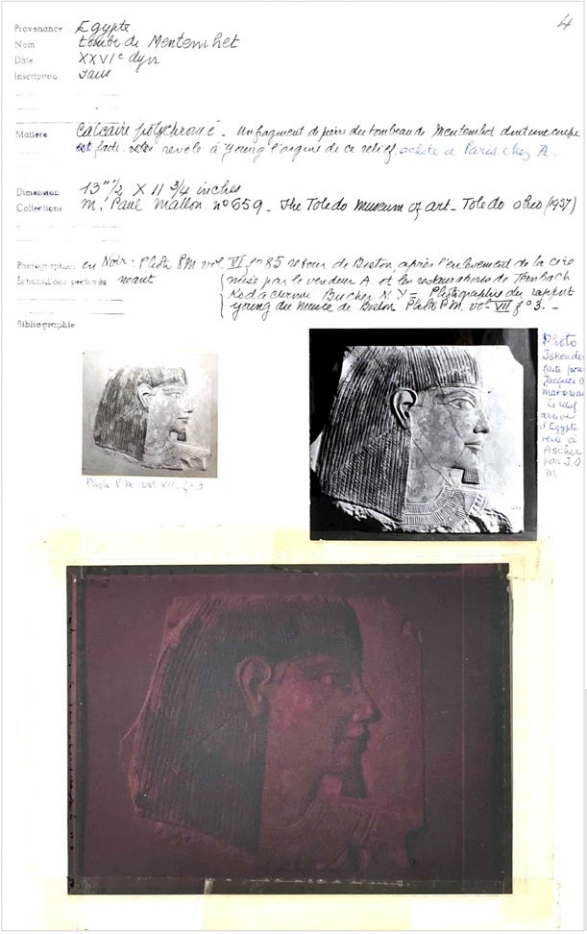


**Fig. 10.** Dossier de Paul Mallon concernant le relief 1957.35 du Toledo Museum of Art dans lequel est mentionné la provenance Jacques O. Matossian (notes en bleu à droite des photos au centre).
© Maxence Garde

L'introduction du visage royal dans cet espace situé près des cartouches d'Aton est également incongrue, compte tenu de la composition générale de la balustrade (Shaw 1994)[13]. Ici le faussaire a sous-estimé la taille originale du décor et placé trop haut un détail ne pouvant être au sommet de la composition. Cet élément est confirmé par l'absence des rayons solaires émanant du disque censés surmonter la figure royale. On peut également citer la disparité du style d'exécution et du traitement de la surface, avec notamment l'absence de polissage autour du relief dans le creux, qui illustre l'incompréhension du faussaire. Enfin, on peut remarquer un dernier élément dans l'exécution du faux, avec le soin apporté à l'élimination dans les terminaisons du faux de certaines zones absentes du modèle. Ici, le profil royal est habilement sectionné au niveau des épaules, laissant supposer l'inspiration des modèles de sculpteurs royaux amarniens retrouvés sur place (Tankard 1932; Pendlebury 1951, pls. LXVII et LXXIV) (**Figs. 1-4**). Pourtant la qualité d'un faux ne se résume pas à son exécution matérielle, mais la dépasse bien souvent. Aujourd'hui, le pedigree d'une œuvre vaut parfois pour son aspect, tant la lumière est mise sur le contexte d'acquisition de certaines pièces. Dans notre cas, la présence de ce fragment de balustrade dans les archives de J. J. Clère lors de sa visite chez Salavin en 1967 ajoute à l'ancienneté de l'acte du faussaire d'adjoindre un profil royal. Mais c'est surtout le fait que ce fragment ait fait l'objet d'échanges entre deux grands marchands et collectionneurs du début du XX^e^ siècle, Paul Mallon et Jacques O. Matossian, qui révèle sa place dans le renouveau

des faux amarniens et les méthodes des faussaires les produisant (Wildung 2017, pp. 80-92). Si la lutte fait rage depuis près de deux siècles entre faussaires et spécialistes, c'est que l'essentiel peut parfois se perdre en détails. Nous avons ici l'exemple d'une œuvre authentique, provenant d'un élément architectural témoignant d'une des périodes témoin de grands bouleversements religieux et cultuels, dénaturée au profit d'un marché hypnotisé par la redécouverte d'un style nouveau. Si le faux est le témoin de son époque, il est ici également question de la limite fragile entre vrai-faux et contrefaçon. L'historien d'art Max Friedländer remarquait: "*C'est effectivement une erreur de collectionner un faux mais c'est un pêché d'estampiller une pièce authentique du sceau de la fausseté […]*".

*Les auteurs souhaitent adresser leurs remerciements à Luca Zamparo pour l'invitation à publier cet article, ainsi qu'aux relecteurs anonymes qui ont, à l'aide de leurs remarques pertinentes, grandement participé à sa qualité.*

# Notes

[1] Nous aimerions remercier Marcel Marée, Zsuzsanna Végh ainsi que l'ensemble des *volunteers* du projet *Circulating Artefacts* du British Museum pour avoir attiré notre attention sur cette pièce ainsi que pour les discussions intéressantes qu'ils ont participé à nourrir à son propos. Nos remerciements vont également à Bianca Massard, experte pour la maison HVMC de Monte Carlo pour son assistance dans l'étude de ce relief. La notice du fragment produit pour la vente du 20 juillet 2020 est consultable en ligne: https://hvmc.com/produit/fragment-de-balustrade-royale/ (en ligne le 15 mai 2021).

[2] Pour la possible disposition des cartouches cf. le fragment de balustrade Metropolitan Museum 21.9.444, retrouvé lors des fouilles de W.M.F. Petrie à Tell el-Amarna en 1891–92 et faisant originellement partie de la collection de Lord Amherst.

[3] Plusieurs exemples de visages de style amarnien, retravaillés à l'époque moderne pour les embellir sont actuellement connus. Voir par exemple Seyfried 2015, pp. 591-596. Nous tenons à remercier Marc Gabolde et Marcel Marée pour avoir attiré notre attention sur ce bloc.

[4] Ici la figure humaine est orientée vers la gauche.

[5] Voir par exemple les balustrades conservées au Musée du Caire: RT 27/3/25/9 et 30/10/26/12 (Pendlebury 1951, p. 19, pls. LVII, 5, 6, 8 et LXIX, 5) et JE 87300 (Roeder 1969, pp. 23-25, pls. I-II). Voir également la balustrade conservée au Petrie Museum UC 401 (Samson 1972, p. 58, pls. 31-32; Stewart 1976, p. 10, pl. 16).

[6] La formule ʿnḫ.tỉ ḏt n'est pas visible dans la fig. 2, mais elle avait déjà été signalée par J.J. Clère dans ses notes (voir fig. 6). Elle est également bien visible sur les photos incluses dans son dossier (fig. 7). Cf. également le fragment de rambarde du Metropolitan Museum of Art (21.9.449), réalisé en quartzite.

[7] Les auteurs remercient Margaux Cohen pour leur avoir fait parvenir cette information.

[8] Ce numéro de lot est similaire à celui visible au verso du peigne en ivoire (1973.70), conservé au Metropolitan Museum of Art, provenant de la première vente de la collection Salavin en date du 22 novembre 1972.

[9] Voir lot n°17 de la vente "Archéologie" organisée par la maison de ventes *Pierre Bergé & Associés*, 16 décembre 2015. Accessible: http://catalogue.gazette-drouot.com/pdf/berge/archeologie/16122015/Berge_16122015_bd.pdf?id=24384&cp=32 (en ligne le 15 mai 2021).

[10] Nous souhaitons remercier Dietrich Wildung pour son avis concernant la pièce faisant l'objet de notre étude. Ses travaux sur les principales méthodes utilisées par les faussaires en art égyptien au XX$^{e}$ siècle ont particulièrement nourri nos recherches.

[11] Voir notamment *La Bourse égyptienne* du 15 février 1933. Accessible: http://www.egy.com/P/beauxarts/matossian.jpg (en ligne le 15 mai 2021).

[12] Voir lot n° 7 de la vente "Antiquities" organisée par la maison de ventes *Sotheby's New York*, 11 juin 2010. Accessible: https://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/2010/antiquities-n08644/lot.7.html (en ligne le 15 mai 2021).

[13] On peut notamment évoquer les nombreux exemples de fragments de balustrades cités dans l'article de Shaw. On retiendra particulièrement les exemples suivants: Penn Museum E850 (https://www.penn.museum/collections/object/116509); Metropolitan Museum of Art 21.9.444 (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/567616); Brooklyn Museum 41.82; Le Caire JE 87300; Le Caire CGC 34175. Nous remercions Marsha Hill ainsi que Ian Shaw pour leur aide précieuse dans l'identification de parallèles à notre fragment.

# Bibliographie


Aldred C. 1988, *Akhenaten, King of Egypt*, London.

Bénédite G. 1924, *Vraie ou Fausse*, "Revue de l'Art Ancien et Moderne", 45, pp. 16-22.

Bianchi, R. S. 2000, *On the nature of forgeries of Ancient Egyptian Works of Art from the Amarna Period,* "Notes in the History of Art", 10, pp. 10-17.

Borchardt L. 1930, *Ägyptische "Altertümer", die ich für neuzeitlich halte*, "Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde", 66, pp. 1-4.

Capart J. 1947, *Obituary*, "Chronique d'Égypte", 43, p. 300.

Cooney J. D. 1953, *Egyptian Art in the collection of Albert Gallatin*, "Journal of Near Eastern Studies", 12, pp. 9-11.

Cooney J. D. 1965, *Amarna reliefs from Hermopolis in American collections*, New York.

*Drouot 1973 = Collection de Monsieur L. Salavin, Deuxième vente, Sculptures et Objets d'Art,* Catalogue de Vente (Paris, Hôtel Drouot, 14 novembre 1973), Paris.

Eisenberg J. M. 1998, *Recent forgeries of Egyptian Shabtis,* "Minerva", 9, pp. 34-37.

Effros B. 2005, *Art of the 'Dark Ages': Showing Merovingian Artefacts in North American Public and Private Collections*, "Journal of the History of Collections", 17, pp. 99-110.

*Falsche Pharaonen 1983 = Falsche Pharaonen. Zeitung zur Sonderaustellung 400 Jahre Fälscheungsgeschichte* (München, Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst, 21 Juli-31 Oktober 1983), Schoske S., Wildung D. (hg. von), München.

Fiechter J.-J. 2005, *Faux et faussaires en art égyptien*, Bruxelles.

Fiechter J.-J. 2006, *Faussaires d'Égypte*, Paris.

Gabolde M. 1998, *D'Akhenaton à Toutankhamon*, Lyon.

Gallatin A. 1950, *The Pursuit of Happiness*, New York.

Garde M. 2017, *Les dossiers d'antiquaires de Jacques Jean Clère, Des bords du Nil aux Quais de Seine*, Mémoire d'études de l'École du Louvre (sous la direction de Marie Millet et Ariane Thomas), École du Louvre, a.a. 2016-2017.

Garde M. 2018, Beyond Provenance: Les archives Clère au Griffith Institute d'Oxford, Mémoire de recherches de l'École du Louvre (sous la direction de Vincent Lefèvre et Anne-Claire Salmas), École du Louvre, a.a 2017-2018.

Gunn B. 1923, *Notes on the Aten and His Names*, "Journal of Egyptian Archaeology", 9, pp. 168-176.

Hagen F., Ryholt K. 2016, *The Antiquities Trade in Egypt 1880-1930. The H.O. Lange Papers. Scentia Danica,* 4, Copenhagen.

Hoffmeier J.H. 2015, *Akhenaten and the origins of monotheism*, Oxford.

Hoving T. 1996, *False Impressions*, New York.

Lilyquist C. 2003, *The Tomb of Three Foreign Wives of Tuthmosis III in the Wady Gabbanat El-Qurud,* New York.

Pendlebury J.D.S. 1932, *Preliminary Report of the Excavations at Tell el-'Amarnah, 1931-2*, "Journal of Egyptian Archaeology", 18, pp. 143-149.

Pendlebury J.D.S. 1951, *City of Akhenaten III. The central city and the official quarters : the excavations at Tell el-Amarna during the seasons 1926-27 and 1931-36*, London.

Redford D. B. 1984, *Akhenaten, The Heretic King*, Princeton.

Reeves N. 2001, *Egypt's False Prophet Akhenaten*, London.

Roeder G. 1969, *Amarna-Reliefs aus Hermopolis*, Hildesheim.

Samson J. 1972, *Amarna: City of Akhenaten and Nefertiti. Key pieces from the Petrie Collection*, London.

Sethe K. 1921, *Beiträge zur Geschichte Amenophis' IV*, Nachrichtungen von der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-historische Klasse, pp. 101-121.

Seyfried F. 2015, *Ein weiterer Beleg für ein Gebäude- bzw. Tempelteil, namens Rwḏ-ʿnḫ(.w)-Jtn in Amarna: zur revidierten Lesung eines Blockes in Privatbesitz*, "Bulletin of the Egyptological Seminar", 19, pp. 591-596.

Shaw I. 1994, *Balustrades, Stairs and Altars in the Cult of the Aten at el-Amarna*, "Journal of Egyptian Archaeology", 80, pp. 109-127.

Silverman D. P., Wegner J. W., Wegner J. H. (eds.) 2006, *Akhenaten and Tutankhamun: revolution and restoration*, Philadelphia.

*Sotheby's 1921 = Catalogue of the Amherst collection of Egyptian and Oriental antiquities,* Sale Catalogue (London, Sotheby's, 13 June 1921), London.

Stewart H. M. 1976, *Egyptian stelae, reliefs and paintings from the Petrie collection,* I, *The New Kingdom*, Warminster.

Tankard, E. 1932, *The art of the Amarnah Period*, "Journal of Egyptian Archaeology", 18, pp. 42-51.

von Beckerath J. 1999, *Handbuch der Ägyptischen Königsnamen*, Mainz.

Wegner J. 2017, *The Sunshade Chapel of Meritaten from the House-of-Waenre of Akhenaten*, Philadelphia.

Wildung D. 2017, *Les stratégies et méthodes des faussaires d'art égyptien*, in Gaber H., Grimal N., Perdu O. (éd.) 2017, *Imitations, copies et faux dans les domaines pharaonique et de l'Orient ancien,* Actes du colloque Collège de France-Académie des Inscriptions ed Belles-Letttres (Paris, 14-15 janvier 2016), "Études d'égyptologie", 16, Paris, pp. 78-95.

AUTHENTICITY STUDIES
International Journal of Archaeology and Art

Issue n. 1 / 03.2022
DOI: 10.14658/pupj-as-2022-1-5

**Daniele Zumerle.** Università degli Studi di Padova, Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica
daniele.zumerle@studenti.unipd.it

# Il carro della collezione Marchetti: analisi preliminare

# *The chariot of Marchetti collection: preliminary analysis*

## ABSTRACT

Il presente contributo affronta l'analisi di un carro di presunta produzione etrusca appartenente alla Collezione Marchetti, che è attualmente parte integrante del Progetto MemO dell'Università degli Studi di Padova. Lo studio si prefigge di dimostrare l'efficacia del metodo di autenticazione applicato nel Progetto: partendo dall'analisi formale, che interessa la raccolta di misure e aspetti tecnici di manufatti simili per verificare le differenze, fino all'analisi iconografica, che affronta la coerenza delle figure del manufatto entro un contesto cronologico e geografico ricostruito con i confronti. Significativa si rivela anche l'integrazione di un'analisi a microscopio, in particolare per il riconoscimento degli strumenti utilizzati nella realizzazione del manufatto. Proprio sulla base dei dati raccolti è possibile riconoscere le discrete capacità e conoscenze del falsario sul manufatto che, ad ogni modo, non si rivelano sufficienti per raggiungere la complessità elaborativa dei carri etruschi, ampiamente indagata negli studi degli ultimi anni.

*This paper deals with the analysis of a chariot of presumed Etruscan production, belonging to the Marchetti Collection, currently part of the MemO Project of the University of Padua. The study aims to demonstrate the effectiveness of the authentication method applied in the Project: starting from the formal analysis, which involves the collection of measurements and technical aspects of similar artefacts in order to verify the differences, to the iconographic analysis, dealing with the coherence of the artefact's figures within a precise chronological and geographical context. The integrated microscopic analysis also turns out to be significant, in particular for the recognition of the tools used in the manufacture of the artefact. On the basis of the data collected, it is possible to recognise the forger's discreet skills and knowledge of the artefact which, in any case, are not adequate to reach the elaborate complexity of Etruscan chariots, investigated in detail in the last few years.*

**PAROLE CHIAVE.** Autenticazione, Metodo, Carro Etrusco, Falsario, Iconografia

***KEYWORDS.*** *Authentication, Method, Etruscan Chariot, Forger, Iconography*

## I. PREMESSA ALLO STUDIO: LA COLLEZIONE E IL PROGETTO MEMO

Il presente contributo affronta lo studio di un carro, di ipotetica produzione etrusca, di cui rimangono le lamine di rivestimento decorate a sbalzo, che sembrerebbero coincidere con quelle appartenenti al carro da parata di VI secolo a.C. in uso presso le aristocrazie etrusche. L'oggetto appartenne all'avvocato Bruno Marchetti, personalità politica nonché collezionista di Castelfranco Veneto (Treviso)[1], il quale prima della sua scomparsa, avvenuta nel 2014, espresse nel suo testamento il desiderio che la sua "collezione di antichità" fosse donata all'Università degli Studi di Padova, con l'impegno di renderla fruibile nella sua città di origine.
L'assenza di documenti relativi alle modalità di acquisizione e di selezione degli oggetti che fanno parte della collezione o che ne accertino la provenienza, ha creato sin da subito una serie di problemi legati all'affidabilità storica delle sue componenti. Proprio da questa evidente necessità è nato nel 2017 il Progetto MemO*, La memoria degli oggetti. Un Approccio multidisciplinare per lo studio, la digitalizzazione e la valorizzazione della ceramica greca e magno-greca in Veneto*[2], sostenuto dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo. Tra le linee fondamentali del progetto, un ruolo importante spetta all'individuazione dell'autenticità dei materiali, condotto *in primis* sulla base della diagnostica umanistica[3] attraverso la valutazione delle caratteristiche tecniche, formali e iconografiche in relazione al contesto socioculturale e al gusto dell'area dove il manufatto è stato ipoteticamente prodotto[4]. Quando attuabile, un apporto significativo è dato dalla diagnostica scientifica, il cui ricorso è condizionato, molto spesso, dagli alti costi delle analisi[5].

Entrato nelle raccolte dell'Università di Padova, il carro ha destato da subito sospetti circa la sua autenticità, ragione per cui il gruppo di ricerca del Progetto MemO ha avviato un'analisi di autenticazione a cui hanno fatto seguito l'analisi scientifica[6] e quella umanistica, oggetto del presente contributo. Il manufatto fu uno degli ultimi acquisiti e sicuramente tra quelli più prestigiosi, tanto che Marchetti scelse di collocarlo enfaticamente all'interno di un armadio, posto in un salotto di soggiorno, dove i pezzi erano disposti, secondo il gusto, senza considerare la loro corretta posizione sul veicolo. Facevano parte dell'allestimento anche vasi dipinti, ordinati in fila paratattica al di sopra e dentro l'armadio, mentre l'illuminazione artificiale delle ante dava ulteriore enfasi all'intera composizione (**Fig. 1**).

Al fine di introdurre la complessità del manufatto, si rivela indispensabile la redazione di un breve catalogo dedicato alle componenti del carro in disamina[7].

**Fig. 1.** L'armadio che conteneva il carro della Collezione Marchetti.

## II. CATALOGO

1. Pannello della sponda anteriore:

*Dimensioni*: Altezza 89 cm; larghezza 74 cm.
*Descrizione*: Lamina priva di lacune, di forma arcuata, con bordo aggettante a sezione semicircolare (diametro tra 3,8 e 4,1 cm) e piatto in corrispondenza dei montanti (38,5 x 5,5 cm, da entrambe le parti). Tredici linguette, ognuna forata al centro da un chiodo, poste sul lato esterno, assicuravano il fissaggio alla ringhiera. Il campo figurato, incorniciato da una doppia modanatura, vede sbalzata una scena che riproduce la contesa del tripode delfico tra Apollo ed Eracle. Secondo il mito, dopo la scellerata uccisione di Ifito, Eracle fu colpito da una malattia, in seguito alla quale si recò a Delfi per chiedere alla Pizia come potesse guarire. Poiché gli venne rifiutato un responso, l'eroe scelse di rubare il tripode per poter fondare il proprio oracolo altrove[8]. Sul carro viene rappresentato il momento immediatamente successivo, in cui Apollo interviene a protezione del proprio santuario, per impedire all'eroe di sottrarne il simbolo. Il primo, a sinistra, indossa un elmo baccellato con ampia tesa piatta e stringe nella mano destra un anello del tripode, posto sull'asse di simmetria, e nella mano sinistra tiene l'arco che lo connota, posto dietro la testa dell'antagonista; il secondo, a destra, riconoscibile per la leontè, afferra un altro anello con la mano sinistra e imbraccia la clava con la destra, posta dietro la nuca del dio (**Fig. 3**). La tensione tra i due contendenti viene resa attraverso la rigidità dei loro movimenti, il reciproco sguardo torvo e la specularità della posizione.

**Fig. 3.** Lamina di rivestimento della sponda frontale.

2. Pannello della sponda sinistra:

*Dimensioni*: Altezza 56 cm; larghezza 37 cm.
*Descrizione*: Similmente al pannello precedente, il bordo inarcato a rilievo (2,5-2,9 cm) è corredato di sette linguette sul lato esterno e si interrompe nella porzione anteriore, dove sta una fascia piatta (34,5 x 5,5 cm) che doveva essere coperta dalle lamine con *kouroi*[9]. Il lato inferiore è decorato da una fascia incorniciata (4,5 x 29,3 cm) che ospita una teoria di 10 fiori punzonati (tutti alti 3,3 cm). Entro il pannello è sbalzato un centauro gradiente a sinistra con la mano destra sul fianco e la sinistra che regge un ramo secco appoggiato alla spalla, il quale viene sorvolato da un uccello. Il volto è occupato dalla lunga barba e dalla chioma, in ciocche concluse da un boccolo, che introducono a un attacco della spalla poco naturalistico (**Fig. 4A**).

**Fig. 4A.** Posizionamento delle lamine sulla fiancata sinistra.

3. Pannello della sponda destra:

*Dimensioni*: Altezza 57 cm; larghezza 38 cm.
*Descrizione*: Lamina conservatasi integralmente, riprende la stessa forma dell'omologa sul fianco opposto, da cui si differenzia per lo spessore del bordo variabile tra i 2,5 e i 3,2 cm. La decorazione a sbalzo è speculare alla lamina precedente (**Fig. 5**).

**Fig. 5.** Lamina di rivestimento della sponda destra.

4. Lamina sinistra con *kouros*:

*Dimensioni*: Altezza 44,5 cm; larghezza 7 cm.
*Descrizione*: Lamina integra di forma allungata finalizzata a coprire la giunzione tra il lato destro del pannello anteriore e il lato sinistro del pannello di sinistra. La parte superiore è decorata da un *omphalos*; la parte inferiore, semicircolare, vede sbalzato un motivo vegetale a volute e palmette intrecciate. La parte centrale è occupata da un *kouros* stante di profilo, con una gamba avanzata rispetto all'altra, le braccia lungo i fianchi e i capelli raccolti da una tenia (**Fig. 4A**).

5. Lamina destra con *kouros*:

*Dimensioni*: Altezza 44,5 cm; larghezza 7 cm.
*Descrizione*: Lamina con destinazione e decorazione speculare alla precedente.

6. Guancia sinistra:

*Dimensioni*: Altezza 15 cm; larghezza 19 cm.
*Descrizione*: Lamina in buono stato di conservazione, da collocarsi sulla fiancata dietro la sponda laterale, presenta un breve bordo che incornicia una sfinge seduta, alle cui spalle è sbalzata una pianta con foglie lanceolate disposte appaiate ai lati del fusto (**Fig. 4A**). Il corpo leonino, snello e reso con precisione, contrasta con l'ala ripiegata verso l'alto, costituita da una fila di piume racchiuse da una spessa linea di contorno.

7. Guancia destra:

*Dimensioni*: Altezza 15 cm; larghezza 19 cm.
*Descrizione*: Lamina con una leggera lacuna nello spigolo inferiore destro, ha funzione e decorazione speculari alla precedente.

8. Fregio sinistro:

*Dimensioni*: Altezza 11 cm; larghezza 55 cm.
*Descrizione*: Lamina che conserva tutti i margini originari e che copriva il telaio lungo il fianco e le sottostanti parti lignee che lo collegavano all'assale, per il quale viene ricavata la rientranza rettangolare al centro. Nella parte anteriore viene rappresentato un leone gradiente con fauci spalancate, folta criniera a ciocche fiammeggianti e coda alzata sopra la schiena. Nella parte posteriore invece è sbalzato un motivo decorativo dove una palmetta iscritta in fiore di loto è posta entro un canestro sottolineato da due tralci a volute disposti simmetricamente (**Fig. 4A**).

9. Fregio destro:

*Dimensioni*: Altezza 11 cm; larghezza 54,5 cm.
*Descrizione*: Lamina integra con forma e funzione analoga alla precedente, da cui si differenzia per l'animale raffigurato nella parte anteriore, un cinghiale gradiente (**Fig. 6**).

**Fig. 6.** Lamina destra a rivestimento del telaio e del sistema di assorbimento degli urti.

10. Rivestimenti dei mozzi:

*Dimensioni*: Diametro 9 cm; larghezza 2 cm;
*Descrizione*: Due lamine di forma circolare poste a copertura della testa del mozzo, nel punto in cui fuoriusciva l'assale, per cui il centro è cavo. Presentano una decorazione con undici fiori disposti a raggiera.

11. Lamine di copertura del gavello in due pezzi:

*Dimensioni*: Diametro 75 cm; larghezza 7,7-7,8 cm.
*Descrizione*: Lamine adiacenti che assieme rivestivano il gavello, entrambe presentano un bordo che sottolinea tanto la circonferenza massima quanto quella interna e una decorazione a denti di lupo resa a borchie sbalzate tra due linee spezzate parallele.

12. Lamine di copertura del gavello in quattro pezzi:

*Dimensioni*: Diametro 74,5 cm; larghezza 7,7-7,8 cm.
*Descrizione*: Quattro lamine che assieme costituivano il rivestimento del gavello opposto, decorate alla medesima maniera. La lunghezza del pezzo cambia per ogni lamina (52,5 cm; 53 cm; 45 cm; 38 cm).

13. Lamine di rivestimento dei raggi:

*Dimensioni*: Altezza 10,2 cm; larghezza 3 cm.
*Descrizione*: Diciotto lamine a forma cuspidata e semicircolari in sezione, nove per ruota, le quali dovevano fungere da ornamento dei rispettivi raggi. La decorazione vede intrecciarsi sinuosamente dei tralci che collegano la palmetta alla base con la palmetta sommitale (**Fig. 7**).

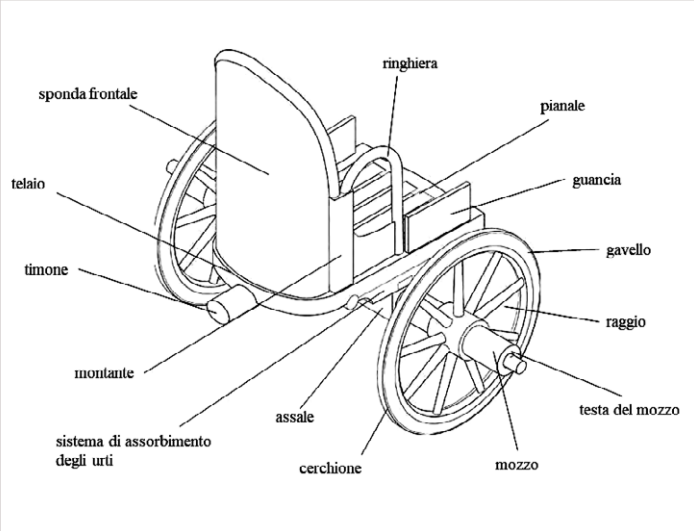



**Fig. 2.** Nomenclatura delle parti di un carro, tratto e modificato da Emiliozzi 2011, p. 33, fig. II.10.

## III. ANALISI TECNICA E FORMALE

L'inquadramento tipologico delle lamine si inserisce all'interno dell'avanzamento degli studi sui veicoli etruschi nell'ultimo ventennio, noti in particolare attraverso i corredi funebri[10]. Dalla fine dell'VIII fino al VI secolo a.C. sono attestati il calesse o *carpentum* a due ruote, ad andatura lenta, prevalentemente in sepolture femminili, e il carro da guerra o *currus*, sempre a due ruote, prevalentemente in sepolture maschili[11]. Quest'ultimo tra VII e VI secolo a.C. passa dall'andatura rapida, contraddistinto quindi da una struttura leggera e flessibile, all'andatura lenta. Le conseguenze sono la sostituzione del pianale reticolato in fettucce crude[12] col pianale in doghe e il maggiore spazio riservato alla decorazione dei rivestimenti. Dal punto di vista strutturale, due pannelli rettangolari prendono il posto delle ultime ringhiere laterali[13] e si introduce inoltre il *sistema di assorbimento degli urti* (da cui le lamine sub-trapezoidali), ossia un gruppo composto da due travicelle unite da due traverse cilindriche, posto tra il telaio, l'assale e il pianale[14]. La forma arcuata delle tre lamine del parapetto (cat. nn. 1-3), delle lamine rettangolari sulle fiancate (nn. 6-7, cosiddette *guance*) e delle lamine sub-trapezoidali sottostanti (nn. 8-9), consente di inquadrare il carro della Collezione Marchetti nel tipo del carro da parata di età arcaica.

Le informazioni raccolte durante il processo di autenticazione, basate sui confronti tra le dimensioni dei pannelli metallici con gli esemplari omologhi, i cui dati sono disponibili nella letteratura archeologica, sono proposti in *tabella 1*[15]. Le implicazioni di questa operazione vanno valutate con prudenza, dal momento che i veicoli conservatisi sono pochi e ciascuno presenta delle caratteristiche proprie, sebbene emerga nelle lamine del parapetto del carro Marchetti – le più vistose – la tendenza

a superare in altezza i carri dello stesso tipo. I modelli di riferimento sono sicuramente il carro Dutuit e quello di Ischia di Castro, da cui è ripresa la simmetria delle raffigurazioni, il *currus* I di Castel San Mariano e, per la forma delle lamine, soprattutto quello di Monteleone, poiché quest'ultimo è l'unico ad avere dei rivestimenti bronzei autonomi per i montanti[16].

Più rappresentativa è la forma delle lamine, fortemente dipendente dall'ossatura lignea che permetteva la mobilità del veicolo. Dall'osservazione dei dettagli strutturali resi attraverso lo sbalzo si manifestano delle difformità rispetto agli altri carri da parata:

- alla base del pannello frontale è assente l'insenatura necessaria a far passare il tenone, il quale collegava il pianale col sistema di spessori lignei del timone, che reggeva la protome decorativa, e inoltre sosteneva il peso della lamina anteriore[17];
- ai margini dei tre pannelli di copertura del parapetto vi sono delle linguette semicircolari, ognuna forata da un chiodino, invece che il consueto listello a V usato per fissare le lamine alle ringhiere;
- l'altezza eccessiva delle lamine con *kouros* costringe queste ultime a sporgere in basso sul telaio, oppure ad alzare i fregi sottostanti, privando almeno uno dei due elementi della superficie d'appoggio (**Fig. 4A**);
- l'interruzione delle ringhiere in corrispondenza dei montanti, dove la lamina si appiattisce, mostra che alle ringhiere viene a mancare improvvisamente metà della superficie di appoggio, su cui dovrebbero scaricare il peso, compromettendo quindi la stabilità della cassa (**Fig. 4B**);
- l'inutile decorazione a copertura della testa dei mozzi, che sarebbe stata compromessa dall'attrito dell'acciarino, che manteneva fissi i mozzi rotanti;
- il taglio arbitrario delle lamine a rivestimento dei gavelli, su cui mancano le tracce di ruggine che avrebbero lasciato i cerchioni in ferro (non pervenuti) ossidando.
- la copertura soltanto parziale dei raggi, tramite lamine lanceolate, senza paralleli in altri carri etruschi.

**Fig. 4B.** Interruzione della ringhiera (sporgente) in corrispondenza del montante (piatto).

## IV. TRACCE DI LAVORAZIONE SULLE LAMINE

Le anomalie strutturali confermano i dubbi iniziali e consentono di dichiarare falso l'oggetto. Ulteriore elemento sospetto è l'eccezionale integrità dei rivestimenti, ricoperti da incrostazioni di probabile natura terrosa che macroscopicamente paiono appositamente incollate sul metallo, tanto che talvolta si distaccano facilmente senza lasciare tracce sulla superficie metallica sottostante. Le stesse incrostazioni, peraltro, sulla faccia interna di alcune lamine si conformano per scie allungate, interpretabili come pennellate. Tale espediente del falsario riconduce al tentativo di contraffare il manufatto per simulare le tracce lasciate dal seppellimento (**Fig. 8**).

**Fig. 8.** Incrostazioni sulle lamine di rivestimento: **a.** dettaglio della parte posteriore della sponda frontale; **b.** immagine RTI con luce radente di parte del centauro sulla sponda destra.

Valutando inoltre lo stato di conservazione dei pannelli, risulta dubbiosa l'assenza dei cerchioni in ferro delle ruote, dei rispettivi chiodi per ancorarli al gavello, dei rivestimenti bronzei dei mozzi, nonché della terminazione del timone col giogo[18]. Risulta probabile che il falsario abbia scelto di non riprodurre tali elementi, poiché meno adatti ad ospitare una decorazione figurata.

Quanto alla tecnica esecutiva, è risultata determinante l'osservazione al microscopio Dino-Lite a diverse scale di ingrandimento, per osservare la forma e l'andamento dei tratti incisi sulla faccia a vista delle lamine. Ne emerge che viene adoperato uno strumento accostabile al cesello profilatore, impiegato dai toreuti etruschi di età arcaica, in quanto lascia delle tracce ovali allungate provocate dalla pressione e conseguentemente dall'accumulo laterale del materiale[19]. Nei tratti curvilinei emerge, analogamente a quanto osservato sui bronzi antichi, una difficoltà nel tracciare un solco continuo, tanto che il cesello viene spesso alzato per cambiare direzione (**Figg. 9A, 9C**), oppure curva producendo slabbramenti lungo la parete esterna rispetto alla traiettoria del segno (**Fig. 9B**), dove varia lo spessore. Nei motivi decorativi a reticolo (**Fig. 9D**) sono tracciate prima le diagonali da basso a destra e successivamente da alto a sinistra; in seguito sono tracciate le diagonali opposte, da in basso a sinistra verso in alto a destra. La cesellatura di queste ultime modifica il profilo delle pareti delle prime, le quali infatti presentano i bordi piegati verso l'interno e una sorta di rigonfiamento centrale, diversamente dalle diagonali cesellate per

seconde, che mantengono le pareti parallele. Tale fenomeno trova precisi riscontri nella tecnica adoperata per la realizzazione degli specchi etruschi[20]. Si utilizzano in maniera limitata altri due strumenti, uno di questi è assimilabile al bulino (detto anche scalpello da incisore) con punta triangolare che lavora in asporto, intagliando il metallo. Segni di questa punta, con testa piatta (contrariamente ai segni di cesello profilatore, con testa arrotondata) decorano il corpo degli uccelli sbalzati sulle fiancate (**Fig. 9E**). Finora, invece, non paiono attestati strumenti a punta romboidale ampia poco meno di un millimetro, con cui viene battuta una decorazione "a puntini romboidali" (**Fig. 9F**) per la tunica indossata da Eracle, sul pannello frontale; tale dettaglio tecnico suggerisce, assieme alle incongruenze già citate, che l'opera sia contraffatta.

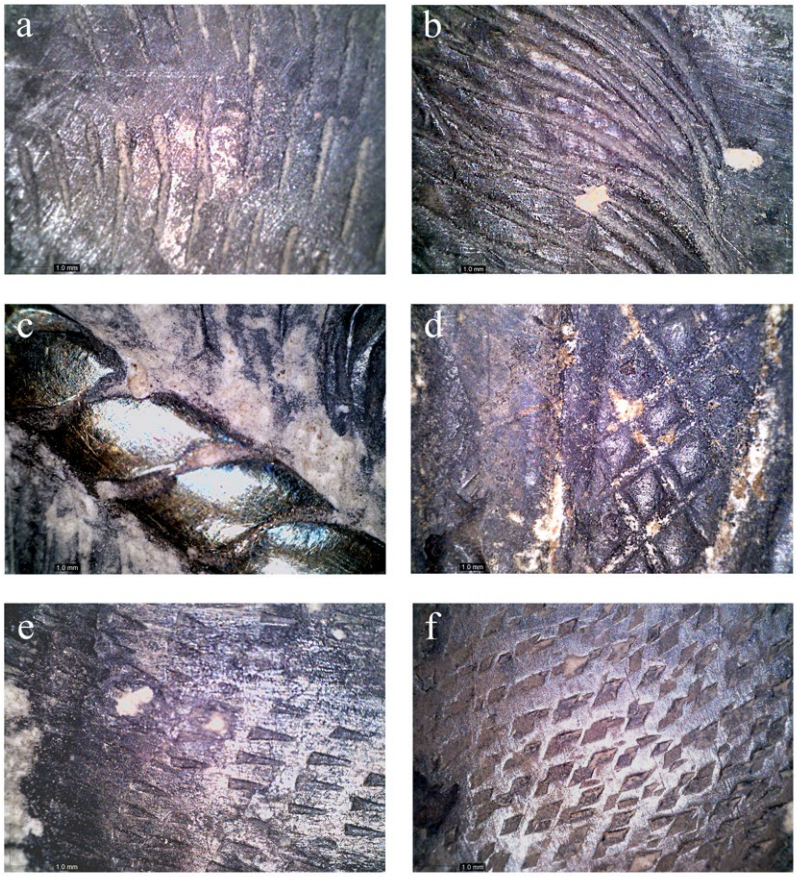



**Fig. 9.** Dettagli dei segni incisi sulla faccia esterna delle lamine, immagini da microscopio Dino-Lite a ingrandimento 45x.

## V. ANALISI ICONOGRAFICA

Per comprendere le modalità con cui è stato elaborato il programma figurativo del carro, i modelli sono stati ricercati tra materiali eterogenei, per lo più di età arcaica, le cui scene potrebbero aver influenzato, con intensità variabile, stile e iconografia del falsario. Partendo dal pannello frontale (cat. n. 1, **Fig. 3**), dove viene rappresentata la lotta tra Eracle e Apollo per il tripode delfico, si notano sia elementi coerenti sia innovativi rispetto alla produzione artistica di VI secolo a.C. Circa i primi, il falsario aderisce allo schema di arcaismo maturo, in cui i due

personaggi stanno uno di fronte all'altro, con i piedi a terra e una mano ancorata a un anello del tripode, così come sulla *pisside* attica a figure nere del Museum of Fine Arts di Boston, il *kantharos* beota a figure nere del Museo del Louvre e l'anfora attica a figure nere dei Musei Vaticani[21]. Tale schema muta a seguito della dedica del Tesoro dei Sifni a Delfi, attorno al 525 a.C., sul cui frontone orientale Eracle è scolpito nell'atto di imbracciare il tripode sollevato da terra mentre volge le spalle ad Apollo tentando la fuga[22]. Confronti si annoverano anche per il tripode adornato da tre anelli, di cui due ai lati e uno al centro prospetticamente coperto da parte della vasca[23]. Lo schema con i contendenti disposti simmetricamente si trova in Etruria su una gemma della prima metà del VI secolo a.C.[24] e su un cratere a colonnette della metà del IV secolo, dove è ripreso lo schema di età arcaica[25]. Più estesamente, si trovano due figure affrontate che reggono un oggetto centrale anche sulle Lamine Ferroni, sempre pertinenti a un carro[26]. L'elemento innovativo, invece, è la posizione del braccio libero dei contendenti, la cui mano è sollevata dietro la testa dell'avversario, secondo uno schema senza paralleli ma giustificabile dalla necessità di rendere visibili entro uno spazio limitato gli attributi che rendono riconoscibili Eracle e Apollo, rispettivamente la clava e l'arco. Il falsario, pertanto, ha scelto di discostarsi dalla soluzione tipica del periodo di riferimento, cioè il personaggio che regge il proprio attributo davanti a sé o al suo fianco. Altri dettagli sembrano dipendere dal pannello frontale del carro di Monteleone, per esempio il lembo di veste che pende dal braccio destro di Apollo, insensato sul chitone che indossa, potrebbe richiamare il mantello che pende dal braccio di Teti, sullo stesso lato del panello[27]; oppure gli schinieri indossati da Eracle, assenti nelle rappresentazioni di contesa del tripode, che forse rimandano a quelli di Achille, da cui si differenziano per l'adesione goffa all'anatomia del polpaccio e per la decorazione sommitale con una palmetta, la quale tuttavia si trova nella medesima posizione su alcuni unguentari a gamba[28].

Le due lamine di raccordo tra pannello anteriore e pannelli laterali (cat. nn. 4, 5) prendono spunto dalle lamine con *kouros* presenti, con pari funzione, sui carri di Monteleone e Ischia di Castro. In particolare, quest'ultimo è il modello di riferimento, quasi copiato, per il *kouros* di profilo, coi capelli lunghi, sormontato sulla stessa lamina da una borchia sbalzata[29].

I pannelli laterali (cat. nn. 2, 3) si incentrano su un soggetto molto diffuso durante l'arcaismo, ovvero il centauro gradiente con ramo sulla spalla (**Fig. 5**). L'iconografia si diffonde alla fine del VII secolo a.C. e rappresenta non solo il centauro come abitante dei luoghi selvaggi ma anche come cacciatore[30]; per quanto privo della preda, il ramo secco resta una delle armi preferite di queste creature. I confronti si possono individuare con il centauro scolpito su lastra in nenfro di Tarquinia[31], con l'anfora pontica a figure nere degli *Staatliche Museen* di Berlino[32] e con l'*olpe* attica a figure nere del *Musée Rodin* di Parigi[33], dove il centauro è in lotta contro Eracle che viene sorvolato da un uccello. Inoltre, l'associazione centauro-uccello si osserva sul collo dell'anfora in bucchero già nella Collezione C.A.[34], sul cratere a figure nere di Cerveteri[35] e sulla *kylix* attica a figure nere delle *Staatliche Antikensammlungen* di Monaco[36]. Anche in questo caso può aver influito il carro di Monteleone, sia per Chirone, sbalzato sul fregio destro, sia per la forma e il piumaggio degli uccelli sul pannello anteriore e destro[37], presi a modello per l'uccello in volo sopra ciascun centauro. Risulta invece inedita la scelta di inserire la fascia decorativa riempita da fiori, in basso, laddove sugli altri carri da parata i soggetti figurati si appoggiano direttamente alla base della lamina o alla semplice cornice.

I due pannelli rettangolari che chiudono il programma figurativo sulle fiancate (cat. nn. 6, 7) rappresentano una sfinge seduta, i cui lineamenti sono quasi copiati dalle sfingi sbalzate sui fregi del *currus* I di Castel San Mariano[38]. Dietro di essa, vi è una pianta con foglie lanceolate: l'accostamento non è desueto perché talvolta le sfingi sono rappresentate dietro una pianta, sfruttata per tendere agguati[39], ma in questo caso il falsario sembra non cogliere il senso del motivo iconografico e colloca la pianta alle spalle della fiera.

Il fregio sinistro (cat. n. 8) presenta nella parte anteriore un leone gradiente con le fauci spalancate e la coda sollevata sopra la schiena, ampiamente ricoperto da incrostazioni. Tale schema è molto frequente, come si apprezza nella lamina con leone da Castel San Mariano[40], nei due leoni sull'*hydria* attica a figure nere del Pittore di Antimene[41] e in quelli sull'anfora a figure nere del Gruppo di Bisenzio, proveniente da Chianciano[42]. La criniera manca tuttavia del caratteristico collarino reso allineando e distinguendo la prima fila di ciocche attorno al collo, caratteristica ricorrente sui leoni etruschi in bronzo e pietra[43]. La lamina opposta (cat. n. 9) del leone ospita un cinghiale, sempre al passo, di corporatura robusta e dalle lunghe zanne (**Fig. 6**), il quale è confrontabile con i cinghiali sul piatto etrusco-corinzio del Pittore della Hercle delle *Staatliche Antikensammlungen* di Monaco[44], dell'*hydria* del Pittore di Antimene[45] e con quello dell'urnetta in pietra da Vada[46]. Entrambi i fregi sono riempiti, nella parte dietro l'assale, da un canestro esaltato ai lati da due tralci con terminazione a voluta, dalla cui vasca scaturisce una palmetta inscritta in fiore di loto: tale motivo, sebbene singolare, potrebbe essere ispirato dalla decorazione che spesso occupa il collo delle anfore tirreniche[47].

Da ultimo, meritano interesse i motivi ornamentali delle lamine a rivestimento delle ruote, in quanto anacronistici. Infatti i denti di lupo riempiti da punti allineati (**Fig. 7**) sulle lamine a rivestimento del gavello (cat. nn. 11, 12) si trovano in età orientalizzante[48], non sono propri dell'arcaismo. Le palmette sovrapposte e unite da due tralci spiraleggianti dei raggi (cat. n. 13), per quanto fantasia del falsario, sono ispirate a motivi che decorano il codolo di alcuni specchi etruschi della seconda metà del V e di IV secolo a.C.[49], pertanto risultano inadeguate per il periodo preso in riferimento.

**Fig. 7.** In alto, uno dei frammenti di rivestimento del gavello, in basso, alcune lamine lanceolate decorative dei raggi.

Il ciclo figurativo nel suo insieme potrebbe essere letto come un tentativo di rappresentare alcuni episodi salienti del mito relativo alle fatiche di Eracle, come suggerirebbero il leone e il cinghiale, assieme ad alcuni episodi annessi, quali lo scontro coi centauri e la contesa per il tripode delfico. Sebbene il nesso sia meno stretto, anche le sfingi sono attestate in programmi iconografici incentrati sulle imprese dell'eroe durante l'età arcaica[50].

Quanto allo stile, il falsario si mostra capace di coordinare stimoli differenti in maniera creativa, dato che per esempio non risultano copiate le decorazioni riempitive[51] (il canestro sui fregi, i raggi, il cui taglio delle lamine non ha paralleli su altri carri, l'elmo di Apollo). Sicuramente è solo una la mano che lavora a tutti i rilievi, lo dimostrano bene alcuni dettagli: i boccoli delle capigliature di Apollo e dei centauri, riprese dai ricci di Teti sul carro di Monteleone, le fini ciocche parallele raccolte da una tenia delle sfingi e dei *kouroi*[52], i leggeri segni ondulati con cui sono resi i rami secchi dei centauri e le gambe del tripode nonché la stessa resa della criniera a ciocche fiammeggianti della *leontè* e del leone sul fregio sinistro. In questi dettagli permane un grave errore stilistico: gli occhi dei personaggi sono rappresentati già di profilo, invece di avere la forma a mandorla tipica del VI secolo a.C., il lato anteriore dell'occhio viene nettamente reciso, senza nemmeno stondarlo dolcemente come a volte si vede nel tardo arcaismo[53]. Quest'ultimo elemento costituisce un'ulteriore prova della falsificazione. Infine, leggere differenze nei lineamenti dei soggetti, che appaiono a coppie speculari, chiariscono che il falsario, partendo da un disegno di base, realizzi le figure a una a una, producendo inevitabilmente delle varianti somatiche (**Fig. 10**).

**Fig. 10.** Confronto tra i lineamenti di centauri (in alto), kouroi (al centro) e sfingi (in basso).

## V. CONCLUSIONI

Il carro della Collezione Marchetti si dimostra un falso sotto molteplici aspetti e si inserisce coerentemente tra i casi di contraffazione di arte etrusca alimentata dalla forte domanda del collezionismo. Questo fenomeno, cominciato nel XV secolo e intensificatosi a partire dal XIX secolo[54], verte soprattutto su ragioni di carattere economico, ma ultimamente anche sul narcisismo di alcuni falsari, desiderosi di ingannare studiosi di esperienza[55]. L'analisi formale evidenzia come le lamine di rivestimento abbiano dimensioni spesso maggiori rispetto agli altri esemplari noti di carri da parata. La morfologia delle stesse, soprattutto se accostate come se fossero sul veicolo integro, tradisce da parte del falsario una comprensione parziale della struttura lignea a cui dovevano adeguarsi. Per la decorazione egli prende spunto da varie iconografie, per lo più dal repertorio arcaico (con l'eccezione dei motivi adoperati per le ruote, che risultano del tutto anacronistici), ma nel combinarle produce delle contraddizioni, come nel caso degli schinieri indossati da Eracle, dell'inedita postura dei contendenti, con scorrettezze anatomiche, o della fascia con rosette come base d'appoggio dei centauri. Il modello principale è certamente il carro di Monteleone, ma risulta del falsario la modalità rappresentativa di Eracle sul pannello frontale, sebbene avrebbe potuto sfruttare l'immagine dell'eroe sul *currus* I e II di Castel San Mariano. Dal manufatto di Monteleone riprende inoltre le sfingi, mentre per il cinghiale, ancora una volta, scarta il modello disponibile sul calesse di San Mariano.

Valutando la storia degli studi dei carri etruschi è possibile datare il periodo di operatività del falsario. Il *terminus post quem* va fissato al 1967, quando è stato scoperto il carro di Ischia di Castro[56], poiché i *kouroi* ivi sbalzati sono quasi copiati dal falsario sulle lamine di raccordo tra sponde del carro Marchetti[57]. Il *terminus ante quem* potrebbe essere il 2011, data che vede la fondamentale pubblicazione dello studio *The Etruscan Chariot from Monteleone di Spoleto*[58], condotto da Adriana Emiliozzi durante il restauro del carro di Monteleone di Spoleto: in questa sede, infatti, si mettono in luce, per la prima volta, alcuni aspetti fondamentali dei veicoli etruschi, che il falsario mostra con il suo operato di non conoscere[59].

A questo punto, non resta che evidenziare l'apporto di uno studio che smaschera il falso e che diventa "educativo" per indagare i processi della falsificazione in campo archeologico, nell'ottica di diffondere la conoscenza e di promuovere una cultura della legalità. In questa prospettiva, il carro della Collezione Marchetti sarà inserito, come altri materiali dichiarati falsi, all'interno di una banca-dati *open access* del Progetto MemO, allo scopo di dare maggior risalto al dibattito sul tema della falsificazione e, al contempo, di operare un'azione di tutela nei confronti del collezionista che, poco esperto, si avvicina ai manufatti antichi.

# Note

[1] Marchetti dedicò la maggior parte della sua vita all'attività politica all'interno del Partito Socialista Italiano, per conto del quale rivestì più volte l'incarico di consigliere regionale del Veneto, ma fu anche impegnato nella promozione di attività culturali. La sua vita, così come la collezione che raccolse per molti anni, sono ancora in fase di studio, sebbene delle considerazioni iniziali siano già state avanzate in Zamparo 2017-2018, Salvadori *et alii* 2018 e Salvadori *et alii* 2020. Sull'impegno politico dell'avvocato Marchetti si rimanda all'articolo di Nencioli 2014.

[2] Per cui si rimanda al sito https://memo.beniculturali.unipd.it/organizzazione/.

[3] Secondo la definizione adoperata da Calcani 2018.

[4] Si tratta di un metodo che si fonda sulla formazione di base di un archeologo, per i cui fondamenti (analisi formale, iconografica, stilistica e uso dei confronti per ricostruire un ipotetico contesto di provenienza) si rimanda a Vlad Borelli 2002; Dal Lago, Giordano 2013, pp. 116-117; Calcani 2018; Zamparo 2019, pp. 138-139.

[5] Calcani 2006, p. 132; Pojana, De Ferri, Vallotto 2018; Semeraro 2018.

[6] Svolta da Gilberto Artioli (Dipartimento di Geoscienze) e da Ivana Angelini (Dipartimento dei Beni Culturali), ora in fase di pubblicazione.

[7] Per la terminologia specifica, si veda **Fig. 2** del presente contributo.

[8] Per una raccolta delle fonti antiche sul mito, si veda Janicka 2017.

[9] Infra.

[10] Un punto di svolta decisivo è stata la mostra *Carri da guerra* 1997 e il suo catalogo; cito inoltre per brevità lo studio di Crouwel 2012 per l'ottimo compendio bibliografico e la sintesi generale di Emiliozzi 2017.

[11] Crouwel 2010; 2012, dispone una tipologia basandosi sulle immagini più che sui resti fisici, tuttavia non accolta in studi successivi (ad esempio, Emiliozzi 2017; Emiliozzi, Sannibale 2018, p. 268).

[12] Si vedano, ad esempio, le ricostruzioni dei carri di Vulci e Populonia in *Carri da guerra 1997* (rispettivamente pp. 139-153 e 155-177) e Crouwel 2012 (*passim*, in particolare tavv. 2-3).

[13] Essendo ora l'andatura lenta veniva meno la necessità di tali ringhiere per mantenere in equilibrio il proprietario, che stava in piedi dietro l'auriga.

[14] Per questa evoluzione morfologica e le sue implicazioni si vedano *Carri da guerra 1997*, pp.101-102; Crouwel 2012, pp. 61-62; Emiliozzi 2011, pp. 30-38, fig. II.15; 2013a, pp. 785-786; 2017, pp. 414-415.

[15] Le misure contenute nella tabella (si veda *Appendice*) – da cui sono esclusi calessi e carri da trasporto – sono talvolta esplicitamente indicate dagli autori e altre volte ricavate dai disegni in scala; a causa della frammentarietà o dello scarso interesse per le dimensioni degli esemplari non sempre è stato possibile risalire alle misure di tutti i pezzi noti. Per chiarezza nel campo delle note sono indicate anomalie o precisazioni. Nel dettaglio, la lamina frontale (cat. n. 1, 89x74 cm) supera in altezza gli altri carri (Vulci 70 cm; Populonia, Ischia di Castro e Castel San Mariano 80 cm, Monteleone 82 cm; con quest'ultimo coincide la larghezza). Le lamine delle fiancate (cat. nn. 2-3), di cui la destra supera di un centimetro quella di sinistra in entrambe le dimensioni, sono accostabili per altezza al carro Dutuit e per larghezza al carro di Monteleone. Le lamine con *kouros* (cat. nn. 4-5) coincidono per ampiezza con Ischia di Castro e Monteleone, ma le superano in altezza di una quindicina di centimetri. Il confronto delle guance (cat. nn. 6-7) e dei fregi (cat. nn. 8-9) risulta meno indicativo, poiché tali pezzi sono scarsamente attestati. Tra i fregi si possono aggiungere i resti del carro di Campo della Fiera, non ancora oggetto di uno studio esaustivo, menzionati in Stopponi 2012, pp. 26-28. Alla nota 96 si specificano le dimensioni di 19x51 cm, tuttavia l'altezza include il rivestimento della guancia, ricavato nella stessa lamina. Sono poco indicative anche le ruote, data la varietà di diametri attestati. Per la bibliografia su questi carri, oltre ai contributi citati in nota 10, rimando a Emiliozzi 2011; 2013b; Emiliozzi, Sannibale 2018.

[16] Per i carri Dutuit, di Ischia di Castro e Castel San Mariano riveste il montante la stessa lamina della fiancata.

[17] Emiliozzi 2013b, pp. 77-78; 2011, p. 41.

[18] Si veda l'esempio del carro di Monteleone in Emiliozzi 2011, pp. 94-96.

[19] Sulle tecniche di incisione degli artigiani etruschi si vedano Haynes 1985, pp. 43-44; Formigli 1985, pp. 85-86; Galeotti 1984; Zimmer 1998; Sannibale 2000; Emiliozzi 2011, pp. 50-56.

[20] Zimmer 1998, p. 338 e tav. XLIII b.

[21] Woodford 1997, rispettivamente nn. 2947 (inv. 61.1256), 2948 (inv. CA 952), 2950 (inv. 16597), i primi due datati alla metà del VI secolo a.C., il terzo circa al 630 a.C.

[22] Sull'interpretazione del mito e la sua evoluzione iconografica si vedano Shapiro 1989, pp. 61-64; Neer 2001, con bibliografia precedente.

[23] Jones 2002, fig. 16.m. a p. 367.

[24] Krauskopf 1984, n. 15.

[25] CVA, Torino, Museo di Antichità, 2, IV B, tav. 2, nn. 1-3, per l'inquadramento si rimanda a Krauskopf 1984, n. 19 e p. 354. La maggior parte delle rappresentazioni dell'episodio di produzione etrusca segue lo schema tardoarcaico (*supra* nota 22).

[26] Torelli 2017, fig. 4.

[27] Cfr. Emiliozzi 2011, fig. V.1 a p. 66.

[28] Si vedano Martelli 1985, cat. 6.10 8; Rizzo 1985, cat. 7.8 6b.

[29] Utilissimo confronto in Emiliozzi 2011, fig. II.8 a p. 32.

[30] Smoquina 2012, pp. 291-293.

[31] Weber-Lehmann 1997, n. 4, p. 721, datata al 580 a.C.

[32] *Ead.*, n.18, p. 722, datata al 540 a.C (inv. 1675).

[33] Beazley 1956, fig. 15.32, datato alla prima metà del VI secolo a.C.

[34] Weber-Lehmann 1997, n. 14, p. 722; Smoquina 2012, fig. 7, p. 314, datato alla seconda metà del VII secolo a.C.

[35] Martelli 1987, n. 85, pp. 132, 289-291, datato tra 590-570 (inv. 19539).

[36] Dietrich 2010, fig. 160a, rinvenuta a Vulci e datata tra il 525 e 475 a.C (inv. 2093).

[37] Cfr. Emiliozzi 2011, figg. V.55, V.1, V.23.

[38] Cfr. Feruglio 1993, fig. 4, p. 32.

[39] Si vedano Parise Badoni 1968, n. 7, p. 68; Falcone, Ibelli 2007, p. 65-67, anfora campana a figure nere 4380 a Cortona.

[40] Camporeale 1984, tav. XLI,b; Cipollone 2011, 73 WAF 720w.

[41] *Christie 1983*, n. 326, *id.* in Beazley Archive Pottery Database (vaso n. 8567).

[42] Morandini 2018, tav. 51c, datata all'inizio del V secolo a.C., per quanto lo schema araldico sia in continuità con l'età arcaica (inv. 72424).

[43] Morandini 2018, pp. 82, 117, 185, *passim*.

[44] Szilágyi 1998, n. 108, tav. CXXII, d (inv. SH 793).

[45] *Supra*, nota 41.

[46] Camporeale 1984, tav. XXVIIa.

[47] Cfr. Beazley 1956, figg. 97.28, 98.44.

[48] Camporeale 1993, con tav. IV,c.

[49] Cfr. Swaddling 2001, n. 28 con fig. 28d, n. 34 con fig. 34g; Pacetti 2011, n. 35.

[50] Per esempio, Beazley 1956, fig. 621.92; l'anfora attica a figure nere datata tra 525 e 475, in collezione privata, per cui si veda Beazley Archive Pottery Database n.14894; oppure sul *currus* I di Castel San Mariano, Torelli 2017.

[51] Le decorazioni paiono comunque influenzate dalla ceramografia, come i canestri con palmette sui fregi, le palmette incrociate a tralci sotto i *kouroi*, l'associazione sirena-pianta, così come la scelta di occupare le porzioni meno evidenti della decorazione da figure di animali e riempitivi, privi di intenti narrativi diretti.

[52] Simile la resa della capigliatura sui bronzi di Castel S. Mariano.

[53] Nella pittura etrusca si comincia nel V secolo a.C. a realizzare gli occhi di profilo, come sottolinea Cristofani 1978, p. 153.

[54] Per il Veneto, si rimanda a Bernard, Lauber 2005.

[55] A proposito, si veda Tagliamonte 2018 e la sintesi di Tagliamonte 2019. Il problema non si limita al suolo europeo, come mostrano le riflessioni di Warden 2020.

[56] Colonna 1970 costituisce la prima pubblicazione di carattere scientifico.

[57] La sua scoperta ha rivoluzionato la conoscenza dei carri da parata etruschi, e infatti negli anni Ottanta è stato più volte incluso in esposizioni straordinarie. È improbabile una realizzazione in anni precedenti, anche perché gli altri due carri etruschi falsi noti, il carro Sbrigoli e quello di Pio Riccardi, realizzati nel XX secolo, sono pasticci che assemblano lamine etrusche, tuttavia a forma di carri romani (si vedano Boitani 1985, p. 152; Crouwel 2012, p. 24 e n. 96 per il primo e *Fake 1990*, pp. 167-168, per il secondo).

[58] Emiliozzi 2011.

[59] Torna utile considerare che il carro fu uno degli ultimi oggetti acquistati da Marchetti, a seguito di trattative non semplici, se si ipotizza che la realizzazione possa essere avvenuta in tempi non troppo distanti dalla vendita.

# Bibliografia


BAPD = Beazley Archive Pottery Database. Available at: https://www.beazley.ox.ac.uk/pottery/default.htm (Accessed: 20 January 2022)

Beazley J. D. 1956, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford.

Bernard A., Lauber R. (a cura di), *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, Atti del convegno del Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut (Venezia, 21-25 settembre 2003), Venezia.

Boitani F. 1985, *Carro "Sbrigoli"*, in *Civiltà degli Etruschi 1985*, p.152.

Calcani G. 2006, *L'archeologia tra verità e falsificazione*, "Rivista di estetica", 31, pp. 131-143.

Calcani G. 2018, *La diagnostica umanistica per il contrasto alla falsificazione dei beni culturali e dell'opera d'arte*, in *L'arte non vera* 2018, pp. 471-480.

Camporeale G. 1984, *La caccia in Etruria*, Roma.

Camporeale G. 1993, *Un gruppo di vasi bronzei chiusini di facies orientalizzante*, "Studi Etruschi", 59, pp. 29-37.

*Carri da guerra 1997 = Carri da guerra e principi etruschi*, Catalogo della mostra (Viterbo, Palazzo dei Papi, 24 maggio 1997 - 31 gennaio 1998), Emiliozzi A. (a cura di), Roma.

*Christie 1983 = Christie, Manson and Woods*, Sale Catalogue, 13-14 December 1983.

Cipollone M. 2011, *I bronzi da Castel San Mariano*, "Bollettino di archeologia on line", II, 2011/2-3, pp. 20-43.

*Civiltà degli Etruschi 1985 = Civiltà degli Etruschi*, Catalogo della mostra (Firenze, Museo archeologico 16 maggio-20 ottobre), Cristofani M. (a cura di), Milano.

Colonna G. 1970, *Castro*, in *Nuovi tesori dell'antica Tuscia*, Catalogo della mostra (Viterbo, Palazzo dei Papi, 28 novembre 1970 – 31 gennaio 1971), Viterbo, pp. 52-54.

Cristofani M. 1978, *L'arte degli Etruschi. Produzione e consumo*, Torino.

Crouwel J. H. 2010, *The chariots*, in Palombi D. (a cura di), *Il tempio arcaico di Caprifico di Torrecchia (Cisterna di Latina). I materiali e il contesto*, Roma, pp. 123-131.

Crouwel J. H. 2012, *Chariots and other wheeled vehicles in Italy before the Roman Empire*, Oxford.

CVA = *Corpus Vasorum Antiquorum*. Available at: https://www.cvaonline.org/cva/ (Accessed: 18 January 2022)

Dal Lago A., Giordano S. 2013, *Giochi di verità. O il contributo dei cosiddetti falsi all'arte*, "Aut Aut", 359, pp. 109-132.

Dietrich N. 2010, *Figur ohne Raum? Baume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin.

Emiliozzi A. 2006, *Ipotesi di ricostruzione del Carro Dutuit*, in Bellelli V. (a cura di), *La tomba "principesca" dei Quattordici Ponti nel contesto di Capua arcaica, "*Studia archeologica", 142, Roma, pp. 131-148.

Emiliozzi A. 2011, *The Etruscan Chariot from Monteleone di Spoleto*, "Metropolitan Museum Journal", 46, pp. 9-132.

Emiliozzi A. 2013a, *Princely Chariots and Carts*, in Tufa J. (ed.), *The Etruscan World*, Oxford, pp. 778-797.

Emiliozzi A. 2013b, *Nuovi dati sui carri di San Mariano*, in Bruschetti P., Trombetta A. (a cura di), *I Principes di Castel San Mariano. Due secoli dopo la scoperta dei bronzi etruschi 1812-2012*, Corciano, pp. 59-83.

Emiliozzi A. 2017, *Vehicles and roads*, in Naso A. (ed.), *Etruscology*, Boston/Berlin, pp. 407-424.

Emiliozzi A., Sannibale M. 2018, *La tomba Regolini-Galassi e i suoi carri*, in Naso A., Botto M. (a cura di), *Caere orientalizzante. Nuove ricerche su città e necropoli*, Roma, pp. 196-283.

*Fake 1990 = Fake? The Art of Deception*, Exhibition Catalogue (London, The British Museum, 1990), Jones M., Craddock P., Barker N. (eds.), Berkeley-Los Angeles.

Falcone L., Ibelli V. 2007, *La ceramica campana a figure nere. Tipologia, sistema decorativo, organizzazione delle botteghe*, Pisa.

Feruglio A. E. 1993, *Materiali arcaici da Castel San Mariano*, in Bruschetti P. (a cura di), *Corciano. Testimonianze archeologiche*, Perugia, pp. 25-44.

Formigli E. 1985, *Tecniche dell'oreficeria etrusca e romana*. *Originali e falsificazioni*, Firenze.

Galeotti L. 1994, *Gli specchi incisi d'Etruria e del* Latium Vetus*. Gli strumenti dell'incisione*, "Pubblicazione periodica semestrale del CCBC della Provincia di Viterbo", 11, pp. 55-62.

Haynes S. 1985, *Etruscan Bronzes*, London.

Janicka J. 2017, *The struggle for the Delphic tripod – a historical approach to an iconographic motif*, in Carruesco, J. (ed.), *Actas XIV Congreso de Estudios Clásicos* (Barcelona, del 13 al 18 de juliol de 2015), vol. 2, Madrid, pp. 215-224.

Jones M.W. 2002, *Tripods, Triglyphs, and the Origin of the Doric Frieze*, "American Journal of Archaeology", 106 (3), pp. 353-390.

Krauskopf I. 1984, *Aplu*, in "LIMC", II, pp. 335-363.

*L'arte non vera* 2018 = *L'arte non vera non può essere arte*, Atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio Nazionale Anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero per i beni e le attività culturali e l'Università degli Studi Roma Tre (ottobre-dicembre 2017), Roma.

Martelli M. 1985, *8. Balsamario plastico a forma di gamba*, in *Civiltà degli Etruschi 1985*, p. 145.

Martelli M. 1987, *La ceramica etrusco-corinzia*, in Martelli M. (a cura di), *La ceramica degli Etruschi. La pittura vascolare*, Novara, pp. 269-296.

Morandini F. 2018, *Iconografia del leone in Etruria. Tra la fine dell'età arcaica e l'età ellenistica*, Roma.

Neer R.T. 2001, *Framing the Gift: The Politics of the Siphnian Treasury at Delphi*, "Classical Antiquity", 20 (1), pp, 273-344.

Nencioli A. 2014, *«Quante battaglie insieme contro il clan di Craxi»*, "La tribuna di Treviso", 20 Novembre 2014. Available at: https://ricerca.gelocal.it/tribunatreviso/archivio/tribunatreviso/2014/11/20/NZ_34_03.html?ref=search (Accessed: 14 January 2022).

Pacetti M. S. 2011, *Corpus Speculorum Etruscorum. 6,3, Roma, Museo nazionale etrusco di Villa Giulia; Antiquarium: la collezione del Museo Kircheriano*, Roma.

Parise Badoni F. 1968, *Ceramica campana a figure nere*, Firenze.

Pojana G., De Ferri L., Vallotto D. 2018, *L'analisi dei falsi mediante la caratterizzazione dei materiali*, in *L'arte non vera* 2018, pp. 407-422.

Rizzo M. A. 1985, *b. Gamba sinistra*, in *Civiltà degli Etruschi 1985*, p. 207.

Salvadori *et alii* 2018 = Salvadori M., Baggio M., Bernard E., Zamparo L. 2018, *Il falso nelle collezioni archeologiche: dall'autenticazione alla promozione della legalità*, in *L'arte non vera* 2018, pp. 491-499.

Salvadori *et alii* 2020 = Salvadori M., Baggio M., Bernard E., Zamparo L. 2020, *Il "Progetto MemO" e lo studio dei falsi tra ricerca, didattica ed educazione alla legalità: note preliminari sulla Collezione Marchetti (Padova)*, in *Falso! Il patrimonio culturale e la difesa dell'autenticità*, Convegno interdisciplinare, (Roma, Museo Nazionale Romano – Palazzo Altemps, 25-27 ottobre 2018), Roma, pp. 105-132.

Sannibale M. 2000, *Le tecniche di incisione nella produzione degli specchi etruschi. Indagini archeometriche nella collezione del Museo Gregoriano Etrusco*, in Gentili M. D. (a cura di), *Aspetti e problemi della produzione degli specchi etruschi figurati*, Atti dell'incontro internazionale di studio (Roma, 2-4 maggio 1997), Roma, pp. 249-272.

Semeraro G., 2018, *La falsificazione dell'antico. Osservazioni metodologiche sui falsi*, "Studi di Antichità", 16, pp. 27-32.

Shapiro H.A. 1989, *Art and cult under tyrants in Athens*, Mainz.

Smoquina E. 2012, *I centauri e le sfingi nell'Etruria di età orientalizzante: tra decorazione e narrazione*, in Biella M. C., Giovanelli E., Perego L. G. (a cura di), *Il bestiario fantastico di età orientalizzante nella penisola italiana*, "Aristonothos. Scritti per il Mediterraneo antico", 1, Trento, pp. 287-314.

Stopponi S. 2012, *Il* Fanum Voltumnae*: dalle divinità* Tluschva *a San Pietro*, in Della Fina G. M. (a cura di), *Il* Fanum Voltumnae *e i santuari comunitari dell'Italia antica*, "Annali della Fondazione per il Museo Claudio Faina", 19, Roma, pp. 7-75.

Swaddling J. 2001, *Corpus Speculorum Etruscorum. Great Britain. 1, The British Museum*, London.

Szilágy J. G. 1998, *Ceramica etrusco-corinzia figurata. Parte II. 590/580-550 a.C.*, Firenze.

Tagliamonte G. 2018, *I falsi in Etruria: aspetti della problematica*, "Studi di Antichità", 16, pp. 49-72.

Tagliamonte G. 2019, *Etruscan Fakes*, in Baggio M., Bernard E., Salvadori M., Zamparo L. (eds.), *Anthropology of Forgery. A multidisciplinary approach to the study of archaeological fakes*, Padova, pp. 73-75.

Torelli M. 2017, *Gigantomachie d'Etruria. Noterella iconologica sui rivestimenti bronzei dei carri di età arcaica*, in Massa-Pairault F., Pouzadoux, C. (eds.), *Géants et gigantomachies entre Orient et Occident*, Napoli, pp. 17-30. Available at: http://books.openedition.org/pcjb/6754 (Accessed: 18 January 2022)

Vlad Borrelli L. 2002, *I falsi archeologici*, in *Il mondo dell'archeologia*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 414-417.

Warden G. 2020, *Gli Etruschi a Philadelphia: veri e falsi*, in *Immaginare l'Unità d'Italia. Gli Etruschi a Milano tra collezionismo e tutela*. Atti del convegno internazionale (Milano, 30-31 maggio 2019), Milano, pp. 143-153.

Weber-Lehmann C. 1997, *Kentauroi (in Etruria)*, "LIMC", VIII, pp. 721-727.

Woodford S. 1997, *Herakles with Olympian Gods. Apollon/Apollo*, in "LIMC", V, pp. 140-141.

Zamparo L. 2017-2018, *Collezionismo e autenticazione all'Università di Padova: la ceramica sovraddipinta e in stile di Gnathia nelle collezioni Mantova Benavides, Marchetti e Merlin*, Tesi della Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici (rel. prof.ssa M. Salvadori; correl. dott.ssa M. Baggio), Università degli Studi di Padova, A.A. 2017-2018.

Zamparo L. 2019, *From Materiality to Authenticity: methodological observations*, in Baggio M., Bernard E., Salvadori M., Zamparo L. (eds.), *Anthropology of Forgery. A multidisciplinary approach to the study of archaeological fakes*, Padova, pp. 133-144.

Zimmer G. 1998, *Specchi etruschi. Considerazioni su tecnica e stile delle figure*, "Studi Etruschi", 62, pp. 337-341.

# Appendice

| CARRO | ELEMENTO | ALTEZZA (cm) | LARGHEZZA (cm) | DIAMETRO (cm) | SPESSORE (cm) | DATAZIONE (a.C.) | NOTE |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Castel di Decima** (Castel di Decima, t.15) | ruote | | | 82 | 7 | 720-710 | Spessore noto dai chiodi del cerchione ripiegati |
| **Vulci** (Osteria, t. del Carro) | sponda front | 70 | 41 | | | 680-670 | |
| | sponda sx | 39 | | | | | |
| | sponda dx | 39 | | | | | |
| | ruote | | | 60 | 5 | | Spessore riferito al gavello |
| | testa mozzo | | | 9,7 | | | |
| **Populonia** (S. Cerbone, tumulo dei Carri) | sponda front | 80 | 67 | | | 675-650 | Dimensioni ricostruite del pianale: 110x65 cm |
| | sponda sx | 50 | 40 | | | | |
| | sponda dx | 50 | 40 | | | | |
| | ruote | | | 70 | 7,5 | | Spessore riferito al gavello. Scala di *Carri da guerra* corretta in Emiliozzi 2006, p. 146, nota 470 |
| | testa mozzo | | | 8 | | | Lunghezza del mozzo: 52 cm |
| **Caere** (Sorbo, t. Regolini-Galassi) | sponda front | | 90 | | | 650 | Dimensioni ricavate dallo spessore del pianale |
| | sponda sx | 27,7 | | | | | |
| | sponda dx | 27,7 | | | | | Dalla lamina integra a copertura di un montante |
| | ruote | | | 91 | | | |
| | testa mozzo | | | 13 | | | Dimensioni ricavate dai disegni in scala |
| **Vetulonia** (t. del Littore) | ruote | | | 84 | | 630-625 | Dimensioni stimate |
| **Dutuit** (Capua, t. dei Quattordici Ponti) | sponda sx | 56-57 | | | | 580-570 | Altezza ricostruita dal disegno, corispondente alla somma di lamina trapezoidale sx (33,5) e maniglia (22,4) |
| | sponda dx | 56-57 | | | | | |
| | guance | | 37,5 | | | | Ipotesi 1 in Emiliozzi 2006 |
| | | | 25,5-26 | | | | Ipotesi 2 in Emiliozzi 2006 |

| CARRO | ELEMENTO | ALTEZZA (cm) | LARGHEZZA (cm) | DIAMETRO (cm) | SPESSORE (cm) | DATAZIONE (a.C.) | NOTE |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Monteleone** (Colle del Capitano, t. del Carro) | sponda front | 82 | 74 | | | 560-550 | Dimensioni ricostruite del pianale: 90x50 cm |
| | sponda sx | 47,4 | 37,5 | | | | |
| | sponda dx | 47 | 37 | | | | |
| | *kouros* sx | 27,7 | 7 | | | | La voce *kouros* si riferisce alle lamine con *kouros* sbalzato (e non alla singola figura) |
| | *kouros* dx | 28,2 | 7,5 | | | | |
| | guance | 12,5 | 14,7 | | | | Dimensioni ricostruite nell'ultimo restauro |
| | fregio sx | 10,2 | 50,3 | | | | |
| | fregio dx | 10,2 | 50 | | | | |
| | ruote | | | 62 | 6,5 | | Spessore riferito al gavello |
| | testa mozzo | | | 8,5 | | | |
| **Ischia di Castro** (Poggi di Castro, t. della Biga) | sponda front | 80 | 47 | | | 530-520 | Dimensioni ricostruite del pianale: 68x47 cm |
| | sponda sx | 44 | 30 | | | | Dimensioni ricavate da dati e tavole presenti in letteratura. La voce *kouros* si riferisce alle lamine rettangolari con *kouros* sbalzato, in entrambe le fiancate sono un unico pezzo assieme alle maniglie |
| | sponda dx | 44 | 30 | | | | |
| | *kouros* sx | 31 | 7 | | | | |
| | *kouros* dx | 31 | 7 | | | | |
| | ruote | | | 60 | 4,5 | | Spessore riferito al gavello |
| **Castel San Mariano** currus I, (t. dei Bronzi) | sponda front | 80 | | | | 530-520 | Dimensioni ipotizzate |
| | sponda sx | 43,8 | 32,3 | | | | Dimensioni conservate |
| | sponda dx | 40 | 25,8 | | | | Dimensioni conservate |
| | guance | 22 | 28 | | | | Dimensioni ipotizzate. Dimensioni conservate della guancia sx: 17,7x10,8 cm |
| | fregio sx | 18 | 55 | | | | Dimensioni ipotizzate |
| | ruote | | | 72 | | | Dal calco conservato a Mainz |
| | testa mozzo | | | 10 | | | |

AUTHENTICITY STUDIES
International Journal of Archaeology and Art

Issue n. 1 / 03.2022
DOI: 10.14658/pupj-as-2022-1-6

**Alessandra Cannataro.** Archeologa libera professionista
cannataro.alessandra@liceocopernico.org

# Note su un falso cratere pestano nella collezione Rossi di Padova

# *Notes on a fake paestan crater in the Rossi collection (Padua, Italy)*

## ABSTRACT

L'articolo inizia con l'analisi di un piccolo cratere a campana a figure rosse con scene ispirate al mondo del teatro che proviene dalla collezione archeologica di un fisico da Padova, il signor Giovanni Rossi. Lo scopo di questo lavoro è, prima di tutto, di evidenziare l'incoerenza di alcuni elementi tecnici, stilistici e iconografici di quest'oggetto che confermano la sua inautenticità, confermata attraverso analisi di laboratorio. L'obbiettivo è soprattutto di investigare il *modus operandi* del falsario, al fine di fare luce sui modelli da cui avrebbe tratto ispirazione, senza l'intenzione di produrre una copia perfetta, nonché di indovinare in quale contesto storico e culturale il cratere fu prodotto e per quali potenziali compratori sia stato creato.

*The article begins with the analysis of a small red-figured bell krater, with scenes inspired by the world of theatre, coming from the archaeological collection of a physician from Padua, Mr Giovanni Rossi. In April 2012, his heirs reported the small bell-krater to the former Veneto Archaeological Superintendency. The aim of this work is, first of all, to highlight the inconsistency of certain technical, stylistic and iconographic elements of this object that confirm its inauthenticity, ascertained through laboratory analysis. The purpose is mainly to investigate the modus operandi of the forger, in order to cast light on the models from which he might have drawn inspiration, with no intention of producing a real copy, as well as to guess in which historical and cultural context the krater was made and for what potential buyers it was created.*

**PAROLE CHIAVE.** Collezione Privata, Falso, Vasi a Figure Rosse, Vasi Pestani, Mercato Antiquario, Scene ispirate alla Commedia e ai Drammi Satireschi

***KEYWORDS.*** *Private Collection, Forgery, Red-Figured Vases, Paestan Vases, Antique Market, Scenes inspired by Comedy and Satyr Play*

## I. PREMESSA

Il vaso presentato in questo contributo proviene dalla collezione del medico padovano Giovanni Rossi (1922-2006), segnalata dagli eredi alla allora Soprintendenza Archeologia del Veneto[1] nell'aprile del 2012[2].

Poiché l'iter amministrativo per la dichiarazione di interesse culturale non si è ancora concluso, le informazioni in merito alla raccolta e al collezionista saranno essenziali e limitate ai dati che uno studio più approfondito tuttora in corso ha permesso di raccogliere.

La collezione del dottor Rossi, genetista, primario presso il Centro Trasfusionale di Vicenza, medico legale e libero docente presso l'Università di Pisa, appassionato fin dalla giovinezza di oggetti d'arte antica e moderna, consta di 78 pezzi, conservati in 11 elegantissime scatole di legno rivestite in velluto, appositamente realizzate[3].

Del tutto personale sembra essere stato il criterio di raccolta, come anche quello della conservazione, dal momento che alla coroplastica italiota e siceliota d'età arcaica e classica ed ellenistica, si affiancano bronzetti figurati di difficile datazione, lucerne, due colli d'anfora e diversi oggetti in vetro d'età romana. Cospicua la ceramica, che comprende esemplari etruschi, etrusco-corinzi, nello stile di Gnathia e soprattutto produzioni attiche e magnogreche a figure nere e rosse[4].

Nella collezione sono presenti pezzi non antichi ma di notevole interesse storico culturale[5] e reperti non autentici, alcuni dei quali mostrano cura e conoscenza delle tecniche e degli stili di riferimento[6]. Fra questi è da annoverare anche il vaso oggetto del presente studio: un falso, accertato, come si dirà in seguito, attraverso l'osservazione diretta delle caratteristiche tecniche, stilistiche ed iconografiche e le analisi di laboratorio e, tuttavia, una ricca fonte di informazioni per una ricerca per la quale si intravedano tematiche diverse da quelle tradizionalmente offerte dalla pittura vascolare.

Il primo tema riguarda la presenza di una considerevole quantità di reperti non autentici, o pseudo antichi[7], fatto che, assieme al culto per il reperto archeologico (o pseudo archeologico) come rappresentazione di se stessi o della propria famiglia o del proprio rango sociale e all'attitudine quasi compulsiva a raccogliere diverse tipologie di oggetti, anche non strettamente archeologici, in ottemperanza al principio fondativo di *universitas*, è uno dei tratti distintivi che accomunano la collezione di Giovanni Rossi ad altre raccolte messe insieme nella seconda metà del Novecento. Queste ultime presentano caratteristiche ben diverse dal precoce e più noto collezionismo veneto che ebbe inizio nel Cinquecento e impegnò molti notabili soprattutto nella collezione di vasi greci ed italioti[8], e sono ad oggi un fenomeno ancora tutto da approfondire[9].

La seconda tematica, sulla quale si concentrerà questo articolo, riguarda invece l'opportunità che questo vaso concede di provare a seguire le tracce sul *modus operandi* del falsario con l'intenzione di metterne in luce i modelli di riferimento, che ne ispirarono la produzione, il contesto storico culturale nel quale egli operò, e infine di provare a ipotizzare la committenza ed il ruolo che quest'ultima avrebbe giocato nella realizzazione del vaso stesso.

## II. IL CRATERE

Il reperto n. 4 della collezione Rossi, conservato nella scatola 1, è un cratere a campana (**Fig. 1**): il corpo quasi cilindrico, fortemente rastremato sia nella parte inferiore sia in quella superiore, è nettamente separato dall'orlo, estroflesso e con labbro distinto, da una sottile fascia risparmiata, sotto la quale corre un'incisione di raccordo fra le parti.

**Fig. 1.** Padova, collezione Rossi. Cratere a campana, lato A (Foto C. Mello, Sabap Ve-Met, su concessione del MIC, riproduzione vietata).

Le anse si impostano orizzontalmente poco oltre la metà della vasca e mostrano una curva a uncino. Il piede a disco, separato dal corto stelo attraverso un sottile filetto a risparmio, presenta profilo troncoconico rovesciato e la parte inferiore parzialmente verniciata[10]. A risparmio è anche una fascia sottile, in prossimità dell'orlo, ed una buona parte del fondo all'interno, dove sono visibili, così come sulla parete, i segni della lavorazione al tornio. Le dimensioni sono decisamente piccole rispetto agli standard: l'altezza raggiunge a stento i 21 cm, il diametro all'orlo è poco più di 20 cm, mentre quello del piede è di circa 8 cm. Il vaso è ben conservato, quasi totalmente privo di incrostazioni e ricostruito solo per una piccola parte sul labbro e sul piede. La vernice è diluita e piuttosto opaca e lascia intravedere in più punti ritocchi e colature.

La decorazione figurata presenta due scene narrative, entrambe ispirate a un tema teatrale, per cui è difficile definire, se non per pura convenzione, quale sia il lato A e quale il lato B.

Sul primo lato, il nostro lato A, viene raffigurato un momento di una rappresentazione comica[11]: due attori barbati e stempiati, dai lineamenti molto marcati, indossano una tuta attillata che lascia scoperti solo i piedi nudi; a questa si sovrappone una corta tunica, sotto la quale

sono evidenziati il ventre e il sedere (**Fig. 1**). Quello in piedi sulla sinistra mostra un enorme fallo penzolante e brandisce una clava; l'altro è sdraiato sopra un grosso cassettone, appoggiato su un cuscino. Il campo circostante è decorato con un ramo di alloro a mo' di coroncina e da una palla, o rosetta, a spicchi.

Sul lato B è raffigurato un colloquio fra un personaggio maschile, identificabile come un satiro, e la Sfinge (**Fig. 2**). Il primo è ritratto in piedi con la gamba sinistra leggermente avanzata; il braccio sinistro regge un tirso dall'infiorescenza ovale, mentre il braccio destro è sollevato e la mano destra stringe un oggetto lungo e stretto di non immediata identificazione.

**Fig. 2.** Padova, collezione Rossi. Cratere a campana, lato B (Foto C. Mello, Sabap Ve-Met, su concessione del MIC, riproduzione vietata).

Il corpo è quasi completamente ricoperto da una tuta maculata, aderente sulle gambe fino ai piedi, scalzi; la parte superiore, forse la stessa tuta, forse una corta tunica a una sola spallina, è più ampia e morbida e lascia intravedere la muscolatura del torace, evidenziata con pochi tratti; un lembo di essa si appoggia e termina sul braccio sinistro, un altro lembo scende in pieghe irregolari sotto al braccio destro, senza che vi sia nel disegno una continuità fra le due parti. Fortemente irregolari sono i tratti del volto, dove il naso aquilino, quasi "gibboso", si intravede appena sotto una fronte eccessivamente alta e prominente e sopra le labbra, sporgenti e rese con una sola linea spezzata; barba e chioma sono folte e sulla fronte i riccioli sono trattenuti da una fascia decorata a punti neri sotto la quale sono disegnate con tratto molto leggero le orecchie a punta (**Fig. 3**).

**Fig. 3.** Padova, collezione Rossi. Cratere a campana, particolare del lato B (Foto M. Cusin, DIUM, Università di Udine, riproduzione vietata).

Sulla destra, accovacciata su una roccia, la Sfinge è rappresentata con testa di donna, corpo muscoloso e coda di leone; le ali presentano decorazione a punti neri nella parte superiore, mentre nella parte inferiore si sovrappongono due fasce di linee ravvicinate e sottili. I capelli lunghi e ricci sono trattenuti sulla fronte da un nastro sottile; i tratti del volto sono regolari, ma vi è una leggera sproporzione fra testa e corpo. Fra i due personaggi si trova un serpente maculato, che rivolge la testa verso il satiro. Anche questa scena, la cui interpretazione non è così immediata come sembrerebbe[12], rievoca temi presumibilmente trattati nei drammi satireschi[13].

La decorazione accessoria (**Fig. 4**) del cratere è resa da un ramo di alloro, inquadrato da due linee sottili, che corre sotto l'orlo; tale decorazione è interrotta di netto in corrispondenza della parte superiore alle anse, dove si intravede parzialmente, nell'angolo destro superiore di entrambe le scene, un piccolo gruppo di petali o foglie.

**Fig. 4.** Padova, collezione Rossi. Cratere a campana, particolare della decorazione accessoria su un lato (Foto C. Mello, Sabap Ve-Met su concessione del MIC, riproduzione vietata).

Sotto le anse si trovano delle grandi palmette affiancate da girali, distaccati dallo stelo, con foglie a uncino e piccole foglie a goccia, a cui si accostano altre tre foglie a uncino che sconfinano all'interno delle scene figurate. Sotto queste ultime, su entrambi i lati, si trova un meandro intervallato da quadrati con croce inscritta e trattini trasversali negli angoli.

## III. ESEGESI DI UN FALSO

Già all'analisi autoptica, il cratere presenta caratteristiche tali da indurre a ritenerlo un falso: i segni del tornio all'interno della vasca, la vernice opaca, diluita e spesso ritoccata, le dimensioni quasi miniaturistiche del vaso, la disposizione delle figure così come degli elementi ornamentali, che risultano nel complesso sproporzionati rispetto alla superficie del vaso, sono chiari indizi di inautenticità. Corrente è lo stile nel disegno, mentre i dettagli sono ottenuti in modo corsivo, usando una vernice estremamente diluita.

Numerose ed evidenti sono le incongruenze nella decorazione accessoria: non trovano confronti plausibili negli esemplari originali il ramo d'alloro sotto l'orlo, che si interrompe sotto le anse; il "ciuffo" di foglie o petali, che si intravede parzialmente, poiché anch'esso troncato di netto, nell'angolo in alto a destra di ogni lato; le tre foglie a uncino, affiancate ai girali, così mal proporzionate da sconfinare all'interno delle scene figurate. Pure il meandro sottostante presenta dimensioni eccessive ed irregolarità nel disegno e nell'intervallo dei quadrati.

Ulteriore conferma dell'inautenticità del vaso sono i risultati dell'esame delle caratteristiche chimico-morfologiche delle poche incrostazioni presenti sul cratere, effettuato con l'ausilio del microscopio stereoscopico e attraverso test chimici di laboratorio per l'individuazione di ioni specifici: l'impasto di consistenza semi liquida a base di gesso mescolato con terra, è stato applicato con un pennello in maniera poco accurata, per "invecchiare" artificialmente la ceramica e rendere quindi verosimile la provenienza da un contesto archeologico[14]. L'osservazione del vaso tramite lampada a raggi ultravioletti (**Fig. 5**) non ha tuttavia rilevato significativi punti di luminescenza sulla superficie[15]: ciò significa che l'autore ha lavorato sul cratere tenendo presenti le tecniche antiche e avendo in mente modelli di riferimento precisi, ma con una progettazione tuttavia più abile dell'esecuzione.

**Fig. 5.** Padova, collezione Rossi. Cratere a campana, lato B, fotografia con uso della lampada a raggi ultravioletti (Foto M. Cusin, DIUM, Università di Udine, riproduzione vietata)

L'analisi delle scene figurate e la ricerca dei relativi modelli di riferimento hanno poi fornito al presente studio nuovi spunti di approfondimento sui quali varrà la pena soffermarci non tanto per ipotizzare l'epoca in cui il vaso potrebbe essere stato realizzato ma soprattutto per indagare il *modus operandi* del falsario e la sua cultura figurativa.

Già il fatto che il pittore[16] abbia scelto di rappresentare scene narrative su entrambi i lati, con schemi iconografici molto diffusi nella ceramografia italiota, e non di limitarsi a riprodurre fedelmente un esemplare nei suoi lati A e B, suggerisce l'ipotesi che egli non intendesse realizzare una vera e propria copia, quanto piuttosto alludere a rappresentazioni piuttosto note e diffuse e quindi appetibili per committenti o compratori poco esperti.

Le scene attingono infatti al repertorio di uno dei temi più fecondi nella ceramografia magnogreca e siceliota, il teatro e, in particolar modo, alla commedia e al dramma satiresco, repertorio la cui popolarità aveva assicurato certamente la persistenza di tale tipologia di vasi nel mercato antiquario[17].

Dalla ricerca dei confronti è possibile dedurre che i modelli su cui l'artefice del cratere Rossi ha lavorato sono riconducibili alla produzione pestana e più specificamente ai suoi esponenti più famosi: Asteas e Python. Dal primo il falsario trova ispirazione per il profilo quasi cilindrico della vasca[18] e per il motivo decorativo delle palmette laterali[19], che realizza però in maniera abbastanza approssimativa sia per le eccessive dimensioni in rapporto alla superficie del vaso, sia per la scarsa abilità nel disegno dei vari elementi[20], e infine per l'inserzione di dettagli incompatibili, come i due punti simmetrici ai lati della palmetta (**Fig. 4**).

Asteas è soprattutto il modello di riferimento da cui il pittore del cratere Rossi trae lo schema iconografico per la scena del lato A. Essa è riconducibile al classico schema del "furto all'avaro" (**Fig. 2**) e ripropone a suo modo il lato A del celebre cratere a calice da Sant'Agata dei Goti, conservato all'Antikensammlung di Berlino, firmato da Asteas e cronologicamente collocabile fra il 360 ed il 350 a.C. (**Fig. 6**)[21].

**Fig. 6.** Berlino, Antikensammlung Staatliche Museen (inv. F 3044). Asteas (attr.), cratere a calice con scena comica da Sant'Agata dei Goti (da Griffiths Pedley 1999, p. 315).

Le differenze rispetto al modello sono però piuttosto evidenti da un punto di vista iconografico e stilistico: l'azione scenica è ridotta ai minimi termini poiché dei quattro personaggi originali sono rimasti solo i due protagonisti, l'avaro e il ladro, il quale nel nostro caso impugna la clava, quasi a voler facilitare ulteriormente la comprensione dello *sketch* comico. Meno elaborata è anche la rappresentazione della scenografia, dalla quale sono stati eliminati gli elementi più complessi: il palco, sostenuto da colonne doriche, la porta sul lato sinistro, le due maschere femminili. Rimangono invece la corona di alloro, accompagnata da una palla o una rosetta a spicchi, sicuramente poco pertinente alla scena ma probabilmente più facile da disegnare (**Fig. 7**).

**Fig. 7.** Padova, collezione Rossi. Cratere a campana, particolare del lato A (Foto M. Cusin, DIUM, Università di Udine, riproduzione vietata).

Anche la coperta sulla quale è sdraiato il vecchio avaro al centro della raffigurazione firmata da Asteas era probabilmente troppo difficile da riprodurre per il falsario, che infatti la sostituisce con un cuscino. Data la necessità di facilitare il disegno complessivo e non volendo, come supposto, riprodurre fedelmente l'originale[22], il pittore del cratere Rossi non inserisce i dettagli sovradipinti in bianco, né l'indicazione nel campo del nome degli attori coinvolti[23].

Ipotesi suggestiva, ma nulla più che un'ipotesi, è che il nostro pittore abbia potuto tener presente che sul cratere firmato da Asteas anche il lato B sia contraddistinto da una scena "mitologica" (in cui Dioniso viene seguito da un satiro) e non dalla tradizionale rappresentazione dei giovani ammantati ma abbia poi preferito sostituirla con una raffigurazione di maggiore fama e ancor più attraente per i potenziali acquirenti.

Il dato oggettivo ci dice che per la rappresentazione del secondo lato il falsario elegge a modello l'altro noto rappresentante della produzione pestana, Python, di cui riprende in particolare un cratere a campana conservato a Napoli e anch'esso proveniente da Sant'Agata dei Goti, databile fra il 360 ed il 330 a.C.[24] (**Fig. 8**).

**Fig. 8.** Napoli, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 81417). Python (attr.), cratere a campana con satiro e sfinge da Sant'Agata dei Goti (da Moret 1984, tav. 92).

Sul vaso originale viene raffigurato un papposileno nell'atto di interrogare la Sfinge, tenendo in mano un uccellino[25]. Lo schema iconografico è un *unicum* nella produzione di Python[26]: tale indicazione permette non solo di identificare con precisione il confronto per il cratere Rossi, ma di ipotizzare che il nostro pittore abbia scelto di proposito quel particolare schema per la sua originalità e per il messaggio potenzialmente veicolato.

La scena sembra infatti riconducibile, a prima vista, al famoso mito dell'indovinello risolto da Edipo, ma la variante iconografica del papposileno in sostituzione dell'eroe e soprattutto il gesto di presentare il volatile alla Sfinge sono un preciso indizio del fatto che essa non sia una delle tante versioni grottesche del dramma satiresco *Sfinge* di Eschilo[27], diffuse nella produzione vascolare magnogreca, ma alluda invece alla favola 55 di Esopo, che racconta di un tale che tenta invano di imbrogliare l'oracolo di Delfi con un malizioso enigma, riguardante proprio un passerotto[28].

La Sfinge sarebbe in questo caso la parodia di Apollo, incapace di dare al suo interlocutore la stessa risposta acuta e risolutiva, e il serpente al centro della scena sarebbe da interpretare come simbolo ctonio ed oracolare[29].

Tuttavia, il fatto che esso si rivolga sibilando verso il corpo del sileno, unito al dettaglio della lunga coda della Sfinge, che termina evidentemente in un fallo, inseriscono nell'esegesi della scena riferimenti alla sfera sessuale, compatibili con la presenza, in qualità di protagonista, di una figura del tiaso dionisiaco[30].

Su tali allusioni calca la mano l'autore del cratere Rossi: forse pensando a una scena di "corteggiamento", egli sostituisce al papposileno una figura più giovane che riproduce in maniera

molto sommaria e con poca cura del dettaglio tratti fisici e abbigliamento caratteristici del "compagno di Dioniso", solitamente replicata sui vasi di Python[31]; per assicurare al messaggio una maggiore dose di malizia sostituisce poi l'uccellino con un più esplicito oggetto fallico (**Fig. 9**)[32].

**Fig. 9.** Padova, collezione Rossi. Cratere a campana, particolare del lato B (Foto M. Cusin, DIUM, Università di Udine, riproduzione vietata).

Lo condiziona sicuramente una scarsa abilità stilistica, che traspare, come sull'altro lato, dall'omissione di quasi tutti i dettagli pittorici, delle sovraddipinture, presenti sul vaso originale, nonché dalle dimensioni eccessive delle figure, che faticano ad adattarsi alla superficie troppo modesta del vaso. Tuttavia dall'analisi delle due scene pare convincente l'ipotesi che il falsario abbia operato in termini di "ispirazione", piuttosto che di "riproduzione": gli schemi iconografici, cioè, vengono riprodotti sbrigativamente e solo negli elementi fondamentali non solo perché il pittore del cratere Rossi non è tecnicamente in grado di creare copie di vasi originali, ma anche perché la sua intenzione è piuttosto quella di rievocare immagini note, di larga diffusione e ispirate a temi, quelli del teatro, che probabilmente nel mercato antiquario a lui contemporaneo, esattamente come presso i committenti in età antica, destavano curiosità e interesse maggiore rispetto ad altre tipologie di raffigurazioni[33].

Il fatto che esse vengano poi arricchite di qualche dettaglio per così dire pruriginoso permette di ipotizzare anche che il vaso fosse stato realizzato per destinatari non particolarmente colti e tantomeno esperti o attenti alla coerenza tecnica, stilistica e iconografica con i prodotti originali, ma incuriositi invece dalla rarità (o meglio dalla stranezza) del pezzo acquistato. Clienti, forse più che committenti, interessati più al possesso dell'oggetto antico come certificazione del proprio gusto estetico e rango sociale che non al suo reale valore storico artistico.

Una platea più ampia rispetto ai collezionisti esigenti e facoltosi, che, non essendo né economicamente né culturalmente in grado di accedere ai prodotti originali, poteva essere

soddisfatta da repliche di qualità non eccelsa, o, come nel nostro caso, da veri e propri *pastiche* ispirati a modelli della pittura vascolare italiota ottenuti forse tramite l'osservazione diretta di quei modelli presso collezioni pubbliche o private oppure copiati, senza troppa acribia tecnica e stilistica, da qualche *cahier de modèles*[34].

## IV. CONSIDERAZIONI FINALI: UN FALSO MODERNO?

Tali ipotesi, formulate in base all'analisi del vaso, possono però essere ulteriormente avallate grazie all'indagine sul contesto spaziale e temporale in cui il falsario verosimilmente lo realizzò.

Il pittore del cratere Rossi mostra infatti una certa familiarità con l'orizzonte culturale e artistico che egli tenta di riprodurre e ciò porta a pensare che egli possa aver operato in area campana, dove la maggior parte dei vasi pestani fu rinvenuta fin dagli inizi del XIX secolo[35]. I due crateri modello provengono entrambi da Sant'Agata dei Goti ed entrambi vennero conservati per un periodo imprecisato in Campania: in possesso del vescovo di Nola quello firmato da Asteas, acquisito successivamente e in circostanze non note dal Museo di Berlino; al Museo di Napoli quello di Python, che sicuramente si trovava ancora a Napoli nel 1872, anno in cui venne pubblicato per la prima volta dall'Heydemann[36].

A partire da questo dato diverse sono quindi le ipotesi che possono essere avanzate riguardo al modo e al tempo in cui il vaso venne prodotto.

La prima, la più incerta e difficile da provare, è che il falsario possa aver avuto visione diretta dei due esemplari originali durante il periodo in cui entrambi si trovavano in Campania, cioè a Nola e a Napoli.

La seconda, più verosimile se valutiamo errori ed incongruenze tecniche e stilistiche sopra esposte[37], è che il falsario possa aver copiato le scene figurate da repertori di immagini precedentemente pubblicati che avrebbero avuto per lui funzione di modelli su cui operare, apportando liberamente modifiche opportune ma, come detto, non sempre felici.

Considerando che i due crateri di Asteas e Python vennero pubblicati insieme per la prima volta nel terzo volume dell'opera *Griechische Vasenmalerei*, ideata da Furtwängler e Reichhold, nel 1932[38] e considerando inoltre che questa costituì anche la prima pubblicazione per il cratere firmato da Asteas[39], è ipotizzabile che da tale testo il falsario abbia attinto come fosse un vero e proprio *cahier de modèles.* Di conseguenza diventa possibile datare la manifattura del cratere Rossi agli anni Trenta del Novecento.

Tuttavia, il fatto che il cratere Rossi possa essere stato in ambiente campano ci permette di approfondire ulteriormente il contesto storico, culturale ed artistico nel quale il falsario operò.

Teatro di scavi e scoperte fin dalla prima metà del Settecento, il Regno di Napoli, che nella sua capitale aveva già accolto la prima collezione di vasi antichi, riunita dall'avvocato Valletta, ospitò numerose raccolte di ceramica figurata, ovvero di quei vasi ancora denominati "etruschi" che nei palazzi nobili e borghesi simboleggiavano il gusto originale e raffinato dei proprietari[40], sintetizzato dall'efficace espressione del "vivere alla greca"[41].

Fra queste la più celebre fu sicuramente quella di sir Wiliam Hamilton, che a Napoli ebbe modo di mettere insieme ben due collezioni, formate complessivamente da più di un migliaio di pezzi provenienti dal mercato antiquario napoletano e dagli scavi da lui stesso diretti nell'agro nolano. La fama delle due raccolte fu dovuta però più che alla quantità dei vasi, al fatto che esse furono oggetto di studi e di ben due pubblicazioni, curate da Pierre Hugues d'Hancarville, la prima, e dal direttore dell'Accademia di pittura di Napoli, Wilhelm Tischbein, la seconda[42]: corredati entrambi da accurate illustrazioni e da approfondite analisi tecniche, stilistiche ed iconografiche delle scene figurate, i testi contribuirono al riconoscimento di tali vasi come prodotto della cultura italiota, alla "pubblicizzazione" di quelle immagini come valore aggiunto sul mercato antiquario in vista di una più fruttuosa vendita[43] e, soprattutto, alla nascita ed alla diffusione su una scala sempre più ampia della moda dei vasi greci[44].

Ovviamente non tutti i numerosi appassionati disponevano dei mezzi economici necessari all'acquisto degli originali e questo fu probabilmente il motivo per cui in alcuni centri della Campania, ma soprattutto a Napoli, si diffusero le prime fabbriche in grado di creare esemplari, perlopiù in terraglia e verniciati a fuoco, che imitassero le fattezze dei prodotti originali[45].

Nate nella seconda metà del Settecento, dopo che la Real Fabbrica Ferdinandea, sotto la direzione di Domenico Venuti, soprintendente generale degli scavi del Regno, permise la riproduzione fedele e quindi l'imitazione integrale degli esemplari conservati nel Real Museo Borbonico[46], tali manifatture raggiunsero i loro risultati migliori nel corso dell'Ottocento grazie a due fattori determinanti: il primo è la considerevole quantità di reperti ceramici portati alla luce dagli scavi condotti soprattutto in Campania dallo stesso Venuti, il quale aveva modo di seguirne il restauro presso la Real Fabbrica e poi controllarne l'acquisizione da parte del Museo di Napoli o di collezionisti privati[47]; il secondo fu l'abolizione del divieto di eseguire disegni dei materiali esposti nelle Collezioni Reali di Portici e del Palazzo degli Studi, che moltiplicò le fonti a disposizione dei pittori delle figuline napoletane, poiché alle tavole del d'Hancarville e del Tischbein e al successivo catalogo del Real Museo Borbonico, edito in sedici volumi dal 1824 al 1857 e corredato di 980 tavole, si affiancarono i lavori dei più abili fra i maestri artigiani. Esempi significativi sono i disegni e le incisioni di Raffaele Gargiulo[48], abilissimo restauratore[49], imitatore dell'antico[50] e mercante di vasi[51], o i cartoni realizzati e utilizzati dai disegnatori della Real Fabbrica Ferdinandea, i quali durante il periodo del restauro potevano ricopiare le scene direttamente dai vasi originali.

Le produzioni ricevettero un supporto decisivo nel corso del XIX secolo dalla Real Casa Borbonica, che favorì la ricerca e l'innovazione in questo campo e organizzò periodicamente esposizioni dei prodotti delle manifatture come "saggi di progresso", che intendendo addirittura gareggiare con i vasi antichi[52], si facevano rispetto a questi ultimi via via meno fedeli e più originali nella scelta delle dimensioni, delle forme e delle decorazioni.

L'eco suscitata dalle realizzazioni di artigiani più o meno noti incrementò soprattutto la produzione di questo tipo di falsi, creati per soddisfare la richiesta sempre crescente dei viaggiatori, soprattutto facoltosi stranieri, che dal loro *Grand Tour* desideravano riportare un *souvenir* che, anche se non autentico, seguisse almeno la moda del tempo.

Il perdurare di tali attività con stabile fortuna per tutto l'Ottocento ci porta quindi a ritenere che l'autore del cratere Rossi possa essere un tardo epigono di fine secolo o più probabilmente dei primi anni del Novecento, per le ragioni sopra esposte[53], dei più noti esponenti delle manifatture campane.

Egli certo non eredita la perizia, la cura e lo stile, e tuttavia ne conserva alcune caratteristiche nel *modus operandi:* l'essersi ispirato a vasi antichi le cui raffigurazioni presentassero temi in grado di suscitare un interesse maggiore presso la committenza moderna; l'aver copiato da un repertorio di immagini utilizzato come vero e proprio *cahier de modèles;* l'aver operato rispetto a quest'ultimo con una certa libertà nella scelta della forma e della decorazione, perché il prodotto finale potesse aderire maggiormente al gusto del pubblico a lui contemporaneo.

Errori ed incongruenze a livello tecnico, stilistico ed iconografico rimarcano tuttavia la distanza temporale che lo separa dalle "imitazioni esperte" delle manifatture campane settecentesche e ottocentesche, non tanto per la mancata realizzazione di una vera e propria "copia", quanto per il livello corrente del prodotto finale.

# Note

[1] Ora Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per l'area metropolitana di Venezia e le province di Belluno, Padova e Treviso (di seguito Sabap ve-met).

[2] Nel contributo si usa la tradizionale definizione "collezione" anche se la valutazione sulla natura di questa come di altre raccolte archeologiche ha negli studi più recenti indotto alla riflessione sull'uso specifico del termine nei casi in cui tali raccolte presentino un alto numero di reperti di "non eccezionale valore culturale". Per un approfondimento si veda Pettenò 2019, pp. 311-320 e Pettenò, Tasinato 2021 c.s.

[3] Per un approfondimento sulla figura di Giovanni Rossi si veda Pettenò 2019, pp. 317-318.

[4] Un approfondimento si trova in Cannataro 2016a, pp. 47-58.

[5] Si veda il caso della miniatura laccata prodotta dalla fabbrica Fedoskino, contenente i ferri chirurgici pseudo pompeiani di fattura Ottocentesca in Cannataro 2019, pp. 96-112.

[6] Si tratta di una fibula in oro imitante fatture etrusche e di una moneta aurea pseudo siceliota. Per un approfondimento si veda Cannataro 2016b, pp. 96-112.

[7] Sulla differenza fra le due definizioni si veda Pettenò 2019, pp. 311-314.

[8] In merito alle caratteristiche del collezionismo veneto ed in particolare sulla presenza di vasi italioti nelle raccolte regionali fin dal XVI secolo, ben prima che essi comparissero in altri centri della penisola si vedano Favaretto 2004, pp. 63-66 ed il recente Salvadori *et alii* 2018, pp. 491-499.

[9] Sul collezionismo novecentesco e sulla presenza di falsi nelle collezioni archeologiche il gruppo di lavoro della prof.ssa Monica Salvadori del Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università di Padova ha avviato una approfondita ricerca sia attraverso i due incontri internazionali *Anthropology of Forgery*, nel 2017 e nel 2019 (si vedano *Anthropology of Forgery* 2019 e 2022 c.s.), sia attraverso il Progetto di eccellenza *MemO. La memoria degli oggetti*, sostenuto dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo. Si veda Salvadori *et alii* 2018, pp. 495-496.

[10] La zona interna è per una parte risparmiata ma decorata da due fasce a vernice nera: più ampia la superiore, molto sottile quella in prossimità del centro.

[11] Per una approfondita discussione sulla definizione "comico" in alternativa a "fliacico" si faccia riferimento a Todisco 2020, pp. 7-10.

[12] In proposito si veda *infra* alle pp. 69-70.

[13] Come spiega Green (Green 1994, p. 39), nel valutare l'attendibilità dell'ispirazione all'ambito teatrale e, più specificamente, al dramma satiresco, si deve tener conto del fatto che molti vasi, così come il nostro, non presentano riferimenti espliciti alla messa in scena. Si può in tal caso parlare di "rappresentazioni interpretative", che alludono cioè più o meno chiaramente ai temi trattati nei drammi satireschi, distinguibili da quelle "performative", in cui compaiono elementi evidentemente riferibili agli aspetti scenici. Sul tema si veda Roscino 2012, pp. 286-287.

[14] Le analisi autoptiche sono state effettuate sui campioni prelevati dopo la pulitura a bisturi dalla restauratrice Sara Emanuele della Sabap ve-met nella sede di Padova. Nella sua relazione, Sara Emanuele, che ha curato l'esame dei pezzi più rilevanti della collezione Rossi, scrive: "Le incrostazioni presentano una superficie liscia, compatta, caratterizzata da una colorazione bianco grigiastra piuttosto uniforme e da una morfologia 'morbida e arrotondata' […]. Il successivo test con cloruro di bario, individuando la presenza dello ione solfato nei campioni prelevati, ha confermato la componente gessosa di tali incrostazioni applicate sul pezzo artificiosamente allo scopo di attestarne la provenienza da scavo".

[15] Si intravede solo qualche traccia sul viso della Sfinge e in pochi altri piccoli punti.

[16] Il termine viene usato nel presente contributo come sinonimo di "falsario" per indicare il riconoscimento di un atto che possiamo comunque considerare teso alla creazione artistica, o meglio artigianale, nonostante un ipotizzabile scopo ingannatorio.

[17] All'argomento è stata dedicata una bibliografia troppo ampia per essere riportata in tal sede con una qualche pretesa di completezza: è quindi determinante precisare che la bibliografia citata in questo caso non può non essere selettiva ed essenziale, volta a ricordare alcune pubblicazioni di riferimento per quanto riguarda la relazione fra teatro e iconografia vascolare, senza necessariamente voler circoscrivere il discorso all'area magnogreca e siceliota. Ricorderemo sinteticamente quindi che negli ultimi dieci anni ai repertori iconografici di riferimento (Webster 1967; Webster, Green 1969; Trendall, Webster 1971; Webster, Green 1978; Seeberg, Webster, Green 1995; Todisco 2003) si sono affiancati numerosi contributi di studiosi che hanno discusso l'argomento sotto molteplici aspetti, con approcci e soluzioni spesso molto diverse o addirittura contrastanti. Citeremo per brevità solo i volumi fondamentali di Oliver Taplin (1993 e 2007), i numerosi contributi di C. Roscino, M. Maggialetti e

L. Todisco in Todisco 2012 (in particolare alle pp. 277-335), nonché il più recente fra i contributi di J.R. Green (Green 2015) e Todisco 2020.

[18] Si vedano ad esempio due crateri attribuiti ad Asteas, il primo in una collezione privata napoletana (Trendall 1987 b, p. 72, n. 34, tav. 25 a,b) il secondo da Paestum (inv. 21206; Trendall 1987b, p. 72, n. 35, tav. 25 c,d).

[19] Tipo III A nella classificazione del Trendall: Trendall 1987b, pp. 16-18 e soprattutto pp. 63-65.

[20] Palmetta, spirale e foglie sono staccate fra loro, in maniera incoerente con il tipo di riferimento, e la singola foglia a uncino che curva verso l'esterno, solitamente attaccata alla base della palmetta erroneamente orientata in verticale, viene replicata per ben tre volte.

[21] Inv. F 3044; Trendall 1987b, p. 84, n. 125, tav. 44.

[22] Vedi supra alla p. 68 e in maniera più approfondita infra alle pp. 70-71.

[23] Sul cratere a calice i nomi *Gymnilos*, *Charinos*, *Kosilos* e *Karion* sono dipinti in bianco sopra i personaggi, mentre la firma di Asteas si trova poco al di sotto della corona di alloro. Si veda Trendall 1987b, 84, n. 125; Roscino 2012, p. 293.

[24] Inv. 81417; Trendall 1987b, p. 160, n. 288, tav. 105 a; Moret 1984, pp. 141-142, n. 192.

[25] Lista 2004, p. 265, n. 256.

[26] Frequente nella produzione del pittore pestano è la scena in cui papposileni, satiri e qualche volta *phlyakes*, offrono a Dioniso un volatile stretto nella mano. Si vedano ad esempio i crateri provenienti da Mannheim (Reiss Museum, inv. Cg 3; Trendall 1987b, p. 160, n. 292, tav. 105 b e Moret 1984, tav. 93, 1) e Dundee (Museum and Art Galleries, inv. 67-6-6; Trendall 1987 b, p. 157, n. 263, tav. 97 e,f e Moret 1984, tav. 93, 2). Su due soli crateri il dio è sostituito da Apollo (Trendall 1987 b, p. 159, n. 275, tav. 101) e dalla Sfinge, nel cratere di nostro interesse.

[27] Su tale dramma satiresco, quasi interamente perduto, si veda Simon 1981.

[28] Esopo (*Favole*, 55) racconta di un imbroglione che, essendosi impegnato con un tale a dimostrare che l'oracolo di Apollo a Delfi mentiva, prese in mano un passerotto e copertolo col mantello andò al tempio e chiese all'oracolo se quel che teneva fra le mani respirasse o no. Se gli fosse stato risposto di no, egli avrebbe mostrato il passero vivo; se invece gli fosse stato detto che respirava lo avrebbe strozzato prima di tirarlo fuori. Ma il dio, compresa l'astuzia dell'uomo, rispose: "Smettila, uomo perché sta in te far si che ciò che hai in mano sia vivo oppure morto".

[29] Trendall 1987, p. 154 con bibliografia precedente; Lista 2004, p. 265, n. 256; Roscino 2012, pp. 225-228 e pp. 286-287.

[30] Roscino 2012, p. 287. Sul tema si veda anche Mitchell 2009, pp. 229-231.

[31] Il satiro rappresentato sul cratere Rossi non è caratterizzato dalla chioma canuta, dalla stempiatura, non ha il naso rincagnato quanto piuttosto uno profilo aquilino, dominante nella ceramica attica e italiota in rappresentazioni grottesche o caricaturali di individui marginali, ad esempio i barbari (Roscino 2012, p. 295). Egli non indossa la caratteristica tuta cosparsa di ciuffi di pelo e parzialmente coperta da mantellina, quanto piuttosto una strana calzamaglia maculata che copre l'intero corpo. Sulle caratteristiche della figura del papposileno si veda Roscino 2004, pp. 263-264; *Ead*. 2012, p. 307.

[32] È d'obbligo precisare che in tal sede non si intende presentare tale variazione, presente sul cratere Rossi, come un apporto del tutto originale del falsario: esistono nella ceramografia attica come in quella magnogreca, come precisato nel testo, numerose parodie o para-iconografie ispirate al mito di Edipo e la Sfinge che presentano, anche nella caratterizzazione dei personaggi stessi, evidenti allusioni alla sfera sessuale (un catalogo ragionato e completo si trova in Moret 1984, pp. 137-150; Krauskopf 1994, nn. 10- 81; Mitchell 2009, pp. 163-164 e 229-232; Roscino 2012, pp. 225-228, 286-287 e 295). Tuttavia, essendo lo scopo della ricerca l'individuazione e la definizione del *modus operandi* di un falsario particolarmente legato ad un preciso contesto culturale e sociale, come verrà spiegato nel paragrafo successivo, non è sembrata questa la sede migliore per approfondire temi legati strettamente ai singoli schemi iconografici, senza poterne al momento valutare la reale influenza sul pittore del cratere Rossi.

[33] Taplin 2007, pp. 2-46; Todisco 2012, pp. 251-271.

[34] Per approfondire si veda il paragrafo successivo.

[35] Si deve in questo caso fare riferimento all'ambito culturale moderno, che è costituito, oltre ovviamente alla città di Paestum, da centri gravitanti prevalentemente fra le province di Salerno, Napoli, Avellino e Benevento. Per una storia di scavi e scoperte a Paestum e negli altri contri si vedano Trendall 1987b, pp. 4-8.

[36] Heydemann 1872, pp. 402-403.

[37] Vedi *supra* alle pp. 68-71.

[38] Dopo la morte del Furtwangler la pubblicazione del terzo volume fu in realtà curata dallo stesso Reichhold con il contributo di altri studiosi, ovvero F. Hauser, E. Buschor, C. Watzinger e R. Zahn. Gli ultimi due sono proprio gli studiosi che si occuparono del cratere a calice firmato da Asteas, pubblicato da Zahn (1932, pp. 178-207), e più approfonditamente nella rivista *Die Antike*, 7, pp. 70-95, e del cratere a campana di Python, pubblicato dal Watzinger (1932, pp. 372-373). La bibliografia completa sui due vasi è riportata in Trendall 1987b, p. 84 (per il primo) e p. 160 (per il secondo).

[39] Così si evince da Trendall 1967, p. 26.

[40] Masci 1999, pp. 555-593. Per una storia delle ricerche e del collezionismo in Italia meridionale si vedano Slavazzi 2004a, pp. 56-58 e Soleti 2012, pp. 37-71.

[41] In merito all'argomento si vedano Slavazzi 2004b, pp. 75-77; Wiegel 2004, pp. 84-86.

[42] P. F. H. D'Hancarville, *Antiquités ètrusques grecques et romaines, tirées du cabinet de M. Hamilton*, Naples, 1766–1767; H. Tischbein, *Collection of engravngs from ancient vases mostly of pure greek workmanship discovered in sepulchres in the kingdom of the two Sicilies but chiefly in the neighbourhood of Naples during course of the years MDCCLXXXIX-MDCCLXXXX now in possesion of sir Hamilton*, I-III, Naples, 1791-1795. Si veda anche Martino 2006, pp. 183-188.

[43] La prima collezione Hamilton fu acquistata dal governo britannico nel 1772, la seconda dall'ambasciatore inglese tra il 1789 ed il 1791 e spedita nel 1798. Si vedano Milanese, De Caro, 2005, pp. 95-97; Soleti 2012, pp. 39-40.

[44] Milanese e De Caro ricordano che anche Goethe, in visita a Napoli, fece fatica a resistere a quella che egli stesso definiva una vera e propria "mania". Su questo, Milanese, De Caro, 2005, p. 95. Sull'argomento si veda anche Slavazzi 2004c, pp. 92-93.

[45] La prima fabbrica, "Etruria", fu creata nel 1768 dal sodalizio fra lo stesso sir Hamilton e l'inglese Josiah Wedgwood e fu poi diretta dai fratelli Giustiniani. Si veda Martino 2006, pp. 183-188. Una sintesi dell'evoluzione delle manifatture napoletane si trova in Gambaro 1994, pp. 77-84.

[46] Lo stesso Venuti possedeva una fabbrica di ceramiche, annessa alla villa di famiglia a Catrosse, vicino Cortona. Su questo, si veda Gambaro 1994, p. 83, nota 34; D'Alconzo 2001, pp. 518-526; Moore Valeri 2011.

[47] L'attività del Venuti mise sempre in stretta relazione il ruolo di soprintendente generale agli scavi con quello di direttore della fabbrica. A partire dagli anni Novanta del Settecento egli diresse gli scavi "reali" a Sant'Agata dei Goti, Stabia, Minturno e nel beneventano, che prevedevano un diretto controllo del materiale rinvenuto, la successiva acquisizione nel Museo Borbonico o nella collezione privata del Venuti stesso, e quindi il restauro presso i laboratori della Real Fabbrica. Si veda Carola-Perrotti 1984, pp. 279-312; Gambaro 1994, p. 83, nota 35.

[48] Il Gargiulo si fece conoscere, nei primi anni della sua attività come autore della *Raccolta de' monumenti più interessanti del Real Museo Borbonico e di varie collezioni private*, edita a Napoli nel 1825 e poi tradotto in diverse lingue, oltre che di un testo piuttosto noto, *Cenni sulla maniera di rinvenire i vasi fittili italo-greci, sulla loro costruzione, sulle loro fabbriche più distinte e sulla progressione e decadimento dell'arte vasaria*, pubblicato nel 1831 e ristampato nel 1843. Su questo, si veda Gambaro 1994, p. 77.

[49] In merito alla sua straordinaria capacità di 'ridurre i vasi', cioè di riportarli al punto di partenza, ed alle sue invenzioni tecnologiche che spinsero l'antiquario James Milligen a parlare di 'dangerous perfection for knowledge', si vedano da ultimo Kästner, Saunders 2016 e Luppino 2019, pp. 41-54, con bibliografia di riferimento.

[50] Gargiulo intraprese l'attività di produzione di vasi "alla greca" ed aprì un suo 'negozio d'antichità' prima con i mercanti Giuseppe De Crescenzo e Onofrio Pacileo e poi, proprio di fronte al Museo Borbonico, con Pasquale Mollica, nel 1834. Su questo, si veda Martino 2005, pp. 183-188.

[51] Sulla figura di Raffaele Gargiulo le pubblicazioni sono state negli ultimi anni moltissime; un'ottima sintesi si trova in Milanese 2014, pp. 201-255.

[52] La prima *Esposizione delle Arti, dell'Industria e dell'Artigianato* si tenne nel 1818. Si legga in particolare il documento *De' saggi delle Manifatture napoletane esposti nella solenne Mostra del 1834*, in "Il Progresso delle scienze, lettere ed arti", 3 (9), 1834, pp. 165-222.

[53] Vedi supra alle pp. 73-74.

# Bibliografia


*Anthropology of Forgery* 2019 = Baggio M., Bernard E., Salvadori M., Zamparo L. (eds.), *Anthropology of forgery. A Multidisciplinary Approach to the Study of Archaeological Fakes*, Padova.

*Anthropology of Forgery* c.s. = Salvadori, M., Bernard, E., Zamparo, L., Baggio, M. (eds.), *Anthropology of Forgery. Collecting, Authentication and Protection of Cultural Heritage*, Padova.

Cannataro A. 2016 a, *Ceramica e coroplastica magnogreca e siceliota a soggetto teatrale in una collezione privata padovana,* "Rivista di Archeologia", 40, pp. 47-58.

Cannataro A. 2016b, *La memoria del "Grand Tour". Un set di strumenti chirurgici 'pompeiani' in una collezione privata a Padova,* "West&East", 1, pp. 96-112.

Cannataro A. 2019, "*F for fake?" The strange case of a "Pompeian" surgical set from a private collection in Padua,* in *Anthropology of Forgery* 2019, pp. 187-196.

Carola-Perrotti A. 1984, *Domenico Venuti e i rinvenimenti vascolari di Sant'Agata dei Goti: prime notizie sugli scavi e i restauri, "*Annuario dell'Accademia Etrusca di Cortona"*,* 21, pp. 279-312.

D'Alconzo P. 2001, *La tutela del patrimonio archeologico nel Regno di Napoli tra Sette e Ottocento,* "Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée"*,* 113 (2), pp. 507-537.

Favaretto I. 2004, *Il collezionismo dei vasi dipinti nel Veneto,* in *Miti greci 2004*, pp. 63-66.

*FR III 1932* = Furtwängler A., Hauser F., Reichhold K., Buschor E., Watzinger C., Zahn R. (hg. von), *Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorrangender Vasenbilder,* vol. III, 2ª ed., München.

Gambaro C. 1994, *Due copie di vasi antichi della collezione di Domenico Comparetti*, "Prospettiva", 75-76, pp. 77-84.

Green J. R. 1994, *Theatre in Ancient Greek Society*, London.

Green J. R. 2015, *Pictures of pictures of comedy. Campanian Santia, Athenian Amphitryon and plautine Amphytruo,* in Edwuards M., Green J. R. (eds.), *Images and texts: papers in honour of prof. E. Handley,* London, pp. 45-80.

Griffiths Pedley J. 1999, *Griechische Kunst und Archäologie*, Keulen.

Heydemann H. 1872, *Die Vasensammlungen des Museo Nazionale zu Neapel,* Berlin.

Kästner U., Saunders D. (eds.) 2016, *Dangerous perfection: Ancient funerary vases from Southern Italy,* Los Angeles.

Krauskopf I. 1994, *Oedipus*, in "LIMC" VII, pp. 3-9.

Lista M. 2004, *Cratere a campana pestano a figure rosse,* in *Miti greci 2004*, p. 265.

Luppino A. 2019, *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* 2019, pp. 41-54.

Martino E. 2005, *Il professor Raffaele Gargiulo e il Real Museo Borbonico*, "Cronache Ercolanensi"*,* 35, pp. 231-244.

Martino E. 2006, *Copie di vasi attici nelle manifatture napoletane del XIX secolo*, in Giudice F., Panvini R. (a cura di), *Il greco, il barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni*, Atti del Convegno internazionale di Studi (14-19 maggio 2001), III, Roma, pp. 183-188.

Masci M. E. 1999, *La collezione di vasi antichi figurati riunita da Giuseppe Valletta: identificazione parziale dei pezzi raccolti e ricostruzione della dispersione*, "Annali della Scuola normale superiore di Pisa", 4 (2), pp. 585-593.

Milanese A., De Caro S. 2005, *Wiliam Hamilton e la diffusione in Europa della moda dei vasi greci,* in *Magna Grecia. Archeologia di un sapere* 2005, Catalogo della mostra (Catanzaro 2005), Settis S., Parra M.C (a cura di), Milano, pp. 95-97.

Milanese A. 2014, *In partenza dal Regno. Esportazioni e commercio d'arte e d'antichità a Napoli nella prima metà dell'Ottocento*, Firenze, pp. 201-255.

Mitchell A. G. 2009, *Greek vase painting and the origins of visual humour*, Cambridge-New York.

*Miti greci 2004 = Miti greci, Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo,* Catalogo della mostra, Sena Chiesa G., Arslan E. (a cura di), Milano.

Moore Valeri A. 2011, *Catrosse a Cortona. Una manifattura di terraglie e maioliche in Toscana (1796 – 1910),* Firenze.

Moret J. M. 1984, *Oedipe, la Sphinx et les Thébains*, Genève.

Pettenò E. 2019, *Vero o Falso? La tutela dei Beni culturali tra pubblico e private: domande, problem e prospettive*, in *Anthropology of Forgery* 2019, pp. 311-320.

Pettenò, Tasinato c.s. = Pettenò E., Tasinato R., *Elogio di un'amabile follia. Collezioni, collezionisti (?) e la tutela archeologica,* in *Anthropology of Forgery c.s*.

Rebaudo L. 2013, Teatro e innovazione nelle iconografie vascolari. Qualche riflessione sul Pittore di Konnakis, "La Rivista di Engramma", 107. Disponibile online: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1379 (Accesso: 19 gennaio 2022).

Roscino C. 2004, *L'abbigliamento teatrale,* in *Miti greci 2004*, pp. 263-264.

Roscino C. 2012, *Iconografia e iconologia (Teatro e spettacolo: Tragedia, Dramma satiresco, Commedia e farsa, Figure grottesche, Danze),* in Todisco 2012, II, pp. 277-298.

Salvadori *et alii* 2018 = Salvadori M., Baggio M., Bernard E., Zamparo L., *Il falso nelle collezioni archeologiche dall'autenticazione alla promozione della legalità,* in *L'arte vera non può essere vera arte.* Atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC in collaborazione con il Consiglio Nazionale Anticontraffazione (CNAC MiSE), il Ministero per i beni e le attività culturali e l'Università degli Studi Roma Tre, ottobre - dicembre 2017, Roma, pp. 491-499.

Seeberg A., Webster T. B. L., Green J. R. 1995, *Monuments Illustrating New Comedy*, revised and enlarged by J. R. Green and A. Seeberg, "Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London", suppl. 50.

Simon E. 1981, *Das Satyrspiel Sphinx des Aischylos,* Heidelberg.

Slavazzi F. 2004a, *Per una storia del collezionismo dei vasi antichi in Italia meridionale,* in *Miti greci 2004*, pp. 56-58.

Slavazzi F. 2004b, *Vivere "alla greca". Vasi antichi e stile "etrusco" nelle ceramiche e nell'arredamento in Europa tra Settecento e Ottocento,* in *Miti greci 2004*, pp. 75-77.

Slavazzi F. 2004c, *I vasi antichi nei libri fra Settecento e Ottocento,* in *Miti greci 2004*, pp. 92-93.

Soleti V. M. 2012, *Storia degli studi*, in Todisco 2012, II, pp. 37 - 71.

Taplin O. 1993, *Comic angels and other approaches to Greek Drama through vase-painting,* Oxford.

Taplin O. 2007, *Pots and Plays. Interaction between Tragedy and Greek Vase-painting of the fourth century B.C.,* Los Angeles.

Todisco L. (a cura di) 2003, *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, Roma.

Todisco L. (a cura di) 2012, *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*, 3 voll., Roma.

Todisco L. 2020, *Figure mascherate e maschere comiche nella ceramica italiota e siceliota*, Roma-Bristol.

Trendall A. D. 1967, *Phlyax vases,* "Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London", suppl. 19*,* London.

Trendall A. D., Webster T. B. L. 1971, *Illustration of Greek Drama,* London.

Trendall A. D. 1987a, *Red-figured vases of South Italy and Sicily,* London-New York.

Trendall A. D. 1987b, *The red-figured vases of Paestum,* Hertford.

Watzinger C. 1932, *Silen and Sphinx,* in *FR III 1932*, pp. 372-373.

Webster T. B. L. 1967, *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play*, "Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London", suppl. 20*,* London.

Webster T. B. L., Green, J. R. 1969, *Monuments Illustrating New Comedy*, "Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London", suppl. 29*,* London.

Webster T. B. L., Green, J. R. 1978, *Monuments illustrating Old and Middle Comedy,* "Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London", suppl. 39, London.

Wiegel H. 2004, *La ricezione dei vasi greci antichi in età neoclassica nelle manifatture europee di ceramica,* in *Miti greci 2004*, pp. 84-86.

Zahn R. 1932, *Krater des Asteas in Berlin*, in *FR III 1932*, pp. 178-207.

AUTHENTICITY STUDIES
International Journal of Archaeology and Art

Issue n. 1 / 03.2022
DOI: 10.14658/pupj-as-2022-1-7

**Alessia Marzo.** Università degli Studi di Torino
Dipartimento di Studi Storici
alessia.marzo@unito.it

# Falsi e pastiche. Considerazioni su un gruppo di legature "romaniche" del XIX secolo

# *Fakes and Pastiches. Observations on a Group of "Romanesque" Book Covers of the 19th Century*

## ABSTRACT

Questo contributo è dedicato a un gruppo di legature costituite in parte dall'unione di elementi autenticamente romanici e falsi del XIX secolo, in parte da falsi integrali. Vicine per forme e stile, le legature qui riunite possono essere ricondotte allo stesso falsario oppure a diversi atelier che, nei decenni attorno alla metà del XIX secolo, condividono pratiche di lavoro, tecniche, strumenti e modelli del tutto simili.

**PAROLE CHIAVE.** Contraffazioni, Falsi, Guglielmo Libri, Alexis Berg, Oreficerie del XIX Secolo

*This contribution is devoted to a group of book covers which either present a combination of authentic Romanesque elements with 19th century forgeries or can be considered complete forgeries. Close in shape and style, they can be attributed to the same counterfeiter or, alternatively, to several workshops which, in the decades around the middle of the 19th century, shared similar practices, tools, techniques and models.*

***KEYWORDS.*** *Counterfeits; Forgeries, Guglielmo Libri, Alexis Berg, 19th Century Metalworks*

Nel corso del XIX secolo, quando i manoscritti medievali iniziarono a circolare in gran numero sul mercato antiquario a seguito della secolarizzazione dei monasteri e se ne accrebbe l'apprezzamento collezionistico, comparvero anche legature con piatti in oreficeria, alcune delle quali contraffatte. Non si tratta di integrazioni, restauri o rifacimenti per completare parti mancanti di un'opera, oppure di nuove realizzazioni ottenute con diversi frammenti originali, frequenti nelle collezioni private, ma di ingannevoli imitazioni medievali, create allo scopo di aumentare il valore dei codici e al contempo soddisfare i collezionisti attratti dalle opere in oreficeria. È questo il caso di alcune imitazioni di legature romaniche apparse sul mercato nei decenni attorno alla metà del XIX secolo che, per simili caratteristiche formali, possono essere probabilmente ricondotte a un unico atelier che realizzava restauri e contraffazioni.

Un primo nucleo di falsi piatti di legatura fu segnalato nel 1908 da Adolf Goldschmidt nell'ambito degli incontri annuali dell'*Internationaler Verband von Museumsbeamten zur Abwehr von Fälschungen und Unlauterem Geschäftsgebaren*[1], più nota come Museen-Verband[2], e alcuni di essi furono riprodotti nei volumi di immagini stampati dall'associazione[3]. I piatti segnalati in quell'occasione erano caratterizzati da una lamina sbalzata collocata al centro del piatto e da una cornice con smalti a motivi geometrici alternati a lamine filigranate con piccole gemme. Le brevi descrizioni e le riproduzioni permettono di identificare quelle opere, allora in collezione privata o sul mercato, con i manoscritti attualmente conservati a Manchester (John Rylands Library, Latin 103)[4], Berlino (già Kunstgewerbemuseum, inv. 17.91, perduto)[5], San Pietroburgo (Museo Statale Ermitage, Φ 2291)[6] e Londra (Victoria and Albert Museum, inv. 8880-1863)[7].

Fig. 1.

Fig. 2.

**Fig. 1.** Manchester, John Rylands Library, Latin 103. Piatto superiore della legatura. © The Copyright of The University of Manchester
**Fig. 2.** Hildesheim, Dom- und Diözesanmuseum, DS 18, cosiddetto Evangeliario prezioso di san Bernoardo. Piatto superiore della legatura. © Bildarchiv Foto Marburg, Fotograf: Tomio, Frank.

Fig. 3.

Fig. 4.

**Fig. 3.** Già Berlino, Königliches Kunstgewerbemuseum, inv. 17.91 (perduto). Piatto superiore della legatura (da Zuchold 1993, tav. 12).
**Fig. 4.** San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage, Φ 2291. Piatto superiore della legatura (da *Art of Manuscripts 2005*, fig. 232).

I modelli utilizzati per le matrici in alcuni casi erano già stati individuati da Goldschmidt: la *Deesis* sbalzata sul piatto del ms. Latin 103 di Manchester (**Fig. 1**) era stata ottenuta da un calco dell'avorio bizantino che decora il piatto del cosiddetto Evangeliario prezioso di Bernoardo di Hildesheim (Dom- und Diözesanmuseum, DS 18; **Fig. 2**)[8]; i due piatti di Berlino (**Fig. 3**) e di San Pietroburgo (**Fig. 4**) riprendono invece il noto avorio raffigurante il vescovo Sigeberto di Minden, un'opera ottoniana ora applicata alla legatura di un manoscritto più tardo (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Germ. qu. 42; **Fig. 5**)[9].

In quest'ultimo caso le due lamine sbalzate non sono state realizzate da un semplice calco dell'avorio, dal momento che mostrano alcune varianti rispetto al prototipo: la sostituzione dell'*Agnus Dei* e della colomba dello Spirito Santo nel limite superiore della placca con due mezze figure di angeli e l'eliminazione del pastorale. Sebbene risulti difficile verificarlo attraverso la sola fotografia in bianco e nero del perduto piatto tedesco, non sembrano esserci differenze tra le due lamine moderne di San Pietroburgo e Berlino.

**Fig. 5.** Berlino, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Germ. qu. 42. Piatto superiore della legatura (da Trinks 2016, fig. 19a).

Il modello delle due figure aureolate e sedute in dialogo con un libro in mano, probabilmente apostoli, del piatto del Victoria and Albert (**Fig. 6**) non fu individuato da Goldschmidt; questi riconobbe tuttavia altre due opere con lamine ricavate dalla medesima matrice. Si tratta di due trittici: uno, proveniente dalla collezione di Julius Heinrich Wilhelm Campe (1846-1909) ad Amburgo (**Fig. 7**), fu in seguito smontato[10]; l'altro si conserva al South Kensigton Museum ed è identificabile col trittico della Vera Croce proveniente dalla collezione Soltykoff (inv. 7947-1862; **Fig. 8**)[11].

**Fig. 6.** Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 8880-1863. Piatto superiore della legatura.
© Victoria and Albert Museum, London.

**Fig. 7.** Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 8880-1863. Piatto superiore della legatura.
© Victoria and Albert Museum, London.

**Fig. 8.** Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 8880-1863. Piatto superiore della legatura.
© Victoria and Albert Museum, London.

Trattando di quest'ultimo, Hanns Swarzenski individuò un'ulteriore testimonianza con la medesima coppia di figure, ossia il piatto di legatura del ms. M.563 della Morgan Library and Museum di New York (**Fig. 9**)[12], nella cui cornice si trovano placche a smalto, lamine filigranate con piccole pietre e medaglioni in argento sbalzato raffiguranti i simboli degli evangelisti con cartigli in caratteri gotici, verosimilmente opere tedesche del XV secolo o copie da calchi di tale epoca. Alla medesima serie è riconducibile anche il piatto del ms. M.318 della Morgan Library (**Fig. 10**)[13], già confrontato col M.563 della medesima biblioteca da Charles Little[14].

**Fig. 9.**

**Fig. 10.**

**Fig. 9.** New York, The Morgan Library & Museum, M.563. Piatto superiore della legatura. © The Morgan Library & Museum, New York.
**Fig. 10.** New York, The Morgan Library & Museum, M.318. Piatto superiore della legatura. © The Morgan Library & Museum, New York.

Il modello utilizzato per la realizzazione delle matrici delle figure del trittico della Vera Croce è stato in seguito individuato da Neil Stratford: si tratterebbe della cassa reliquiario mosana di sant'Ermelinda, realizzata probabilmente intorno al 1236 per Meldert (Brabante)[15], che presenta sei coppie di apostoli sui due versanti della copertura a spiovente (**Fig. 11**)[16].

**Fig. 11.** Amiens, Cattedrale. Cassa reliquiario di San Firmino, particolare di un fianco. © 2021. Fotographer: Hervé Lewandowski/CMN Dist. Scala, Firenze.

La cassa fu venduta nel 1850 a un mercante di Malines e nel 1851 donata dal duca di Norfolk alla cattedrale di Amiens, per accogliere le reliquie di san Firmino[17]. È possibile che le matrici delle figure degli apostoli siano state create in occasione di un intervento di restauro della cassa avvenuto prima del 1851, quando si trovava nella collezione del duca di Norfolk[18]. L'autenticità degli apostoli sbalzati della cassa di Amiens è stata tuttavia messa in discussione da Robert Didier, il quale ritiene che questi siano stati realizzati con matrici di reimpiego, risalenti probabilmente ai primi decenni del XIII secolo e legate alla cassa di san Mauro di Florennes[19]. In ogni caso, le lamine con coppie di apostoli dei trittici e dei piatti di legatura qui considerati sono state ricavate dalla medesima matrice, come indicano le coincidenti misure delle figure in tutte queste opere.

Oltre alle lamine che imitano modelli romanici e la simile conformazione delle cornici, altri elementi legano fra loro queste opere, permettendo di raggrupparle. I piatti dei manoscritti di Manchester (**Fig. 1**) e di Londra (**Fig. 6**) hanno infatti placche a smalto con due motivi ornamentali uguali: il primo con cerchi attraversati da nastri a zig-zag e il secondo con quadrilobi e semicerchi entro losanghe. Anche nei due piatti che riprendono l'avorio del vescovo di Minden si trovano smalti con le stesse forme geometriche (**Figg. 2-3**). Inoltre, il piatto di Londra condivide con il trittico della Vera Croce l'impiego di una lamina sbalzata con quadrupedi e figure fantastiche intervallati da racemi, che si riconosce sia nello spessore del piatto della legatura del manoscritto londinese (**Fig. 12**), sia nella cornice interna delle ante del trittico del medesimo museo (**Fig. 8**). Questo motivo è apparentemente ricavato da una medesima matrice ed è ispirata ai più complessi listelli a giorno di ambito reno-mosano, come quelli della Stauroteca di Treviri, realizzata attorno al 1220[20].

Altri elementi consentono di legare a questo gruppo ulteriori opere. Le lamine a sbalzo raffiguranti i simboli degli evangelisti che compaiono agli angoli della cornice del piatto del ms. Latin 103 di Manchester (**Fig. 1**), riprese da un modello finora non individuato, compaiono in altri pastiche. Il primo di questi è un piatto di legatura oggi conservato al Kestner Museum di Hannover (inv. Z 24; **Fig. 13**).

**Fig. 12.** Londra, Victoria and Albert Museum inv. 8880-1863. Piatto superiore della legatura, particolare del taglio. © Victoria and Albert Museum, London.

L'opera proviene dalla collezione di Friedrich Georg Hermann Culemann (1811-1886)[21] e da essa sono stati separati gli elementi originali, ossia una figura in bronzo dorato di ambito limosino, probabilmente san Giovanni Evangelista (Hannover, Kestner Museum inv. 473)[22], e un piccolo smalto con motivo a zig-zag di ambito renano (Hannover, Kestner Museum inv. 464), che sostituiva i piedi e la pedana della figura, andati perduti. I medaglioni della cornice, raffiguranti Sansone che smascella il leone, un centauro armato, un lapida con spada e scudo e un leone che assale un drago, sono imitazioni create da calchi tratti dalla cornice a giorno in rame dorato cesellato realizzata da Nicolaus di Verdun alla fine del XII secolo che decora il lato inferiore del lato trapezoidale che dà accesso alle reliquie nello scrigno dei Magi nel duomo di Colonia[23]. La seconda opera in cui si possono riconoscere gli stessi medaglioni con gli evangelisti è invece un pastiche oggi conservato a New York (The Metropolitan Museum of Art inv. 17.190.402; **Fig. 14**) e proveniente dalla collezione Hoentschel, una grande tavola assemblata nel XIX secolo con vari smalti, tra cui alcuni di Limoges, gemme antiche e cammei[24]. I medaglioni sono applicati agli angoli della sottile cornice rilevata, interamente ricoperta da lamine stampate con foglie acantacee inserite in un quadrato, uguali a quelle utilizzate da Nicolaus di Verdun nello scrigno dei Magi di Colonia e nella cassa di Santa Maria ad Aquisgrana, e a quelle che ricorrono nel piatto di Hannover, dietro l'aureola di Cristo (**Fig. 13**)[25].

Fig. 13.

Fig. 14.

**Fig. 13.** Hannover, Museum August Kestner inv. Z 24. Piatto superiore della legatura. © Museum August Kestner, Hannover.
**Fig. 14.** New York, The Metropolitan Museum of Art inv. 17.190.402. Tavola composita. © 2021. New York, The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/ Scala, Firenze.

Lo stesso motivo a foglie acantacee ricorre inoltre nel piatto del ms. Latin 111 della John Rylands Library di Manchester (**Fig. 15**)[26], dove è utilizzato come cornice interna attorno a una placca centrale raffigurante la Crocifissione realizzata "in a some soft white stone"[27]. Il rilievo copia, come già riconosciuto da Goldschmidt, una placca in avorio di età paleologa conservata a Berlino (Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz inv. 581)[28], giunta alla Kunstkammer reale nel 1835 dalla collezione di Karl Ferdinand Friedrich von Nagler (1770-1846). L'intento di falsificazione è piuttosto evidente e non riguarda solo la ripresa di ogni dettaglio dell'iconografia della placca, da cui si distanzia solo per la mancanza dei due medaglioni del Sole e della Luna accanto agli angeli al di sopra della Croce, ma si estende perfino alla riproduzione delle fessurazioni dell'avorio, imitando in questo modo il diverso e più pregiato supporto, nonché la sua antichità.

Come riconosciuto da Dietrich Kötzsche[29], le lamine stampate con foglie acantacee racchiuse in un quadrato permettono di accostare al ms. Latin 111 di Manchester (**Fig. 15**) anche il piatto del ms. Φ 104 del Museo Statale Ermitage di San Pietroburgo (**Fig. 16**)[30], proveniente dalla collezione di Alexander Pietrovic Basilewsky.

Fig. 15.

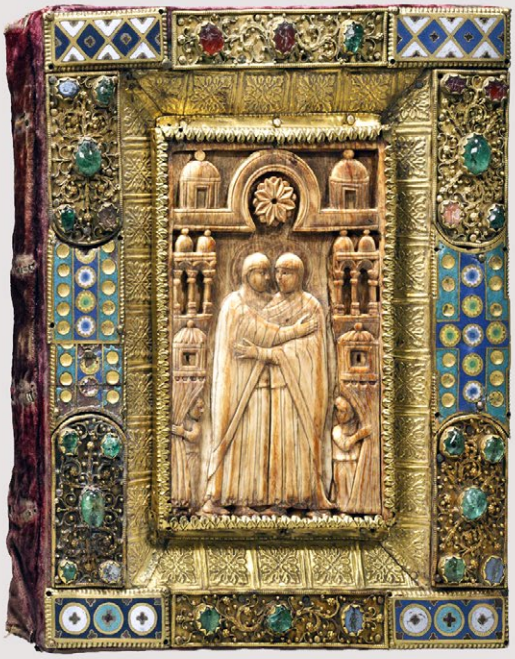


Fig. 16.

**Fig. 15.** Manchester, John Rylands Library, Latin 111. Piatto superiore della legatura. © The Copyright of The University of Manchester.
**Fig. 16.** San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage, Φ 104. Piatto superiore della legatura (da Crivello 2014-2015, fig. 2).

Le lamine metalliche punzonate sono utilizzate nella cornice interna che racchiude la placca in avorio centrale raffigurante la *Visitazione*, che è stata ricondotta al cosiddetto gruppo secondario di Salerno, una serie di avori con scene vetero e neotestamentarie realizzate tra XI e XII secolo anticamente parti di un arredo liturgico della cattedrale salernitana[31]. Kötzsche ha inoltre riconosciuto che le placche a smalto con motivi a rosette su fondo blu nella cornice del piatto provengono dai bracci di una croce d'altare reno-mosana che fu pubblicata nel 1863, quando si trovava presso l'antiquario Butsch di Augusta[32]. Ciò permise allo studioso di precisare la cronologia dell'assemblaggio del piatto all'Ermitage, collocandolo tra il 1863, quando le placche a smalto si trovavano ancora sulla croce, e il 1874, anno in cui il piatto su cui sono reimpiegate è pubblicato per la prima volta nel catalogo della collezione Basilewsky. Il riconoscimento di Kötzsche permette di gettare nuova luce sulle modalità di allestimento di queste legature da parte dei falsari: questi non si fanno scrupoli nello smontare un'opera medievale autentica al fine di ricavare da essa diversi pastiche. Altri elementi di questa croce, come i medaglioni polilobati con gli evangelisti e i loro simboli che si trovavano alle estremità, furono infatti reimpiegati insieme a smalti di Limoges sulla cornice di una tavoletta quadrata, allestita come un piatto di legatura (già Berlino, Kunstgewerbemuseum inv. 17.82)[33].

Il gruppo di piatti di legatura qui riunito appare piuttosto coerente e non si può escludere che essi siano stati realizzati da un unico falsario, forse al servizio del mercato antiquario. Alcuni di essi furono infatti venduti a Londra tra il 1862 e il 1864 dal noto bibliomane Guglielmo Libri (1803-1869)[34]. Libri è noto non solo per aver diviso e dotato di nuovi *ex-libris* i manoscritti sottratti alle biblioteche pubbliche francesi al fine di mascherare la loro origine, ma anche per aver commissionato nuove legature per ottenere maggiori profitti dalla vendita dei codici[35], come si evince dalle valutazioni nei cataloghi delle aste londinesi, redatti in "a charlatanesque style"[36]. Il ms. M.563 di New York (**Fig. 9**) fu venduto da Sotheby e Wilkinson il 25 luglio del 1862[37] e fu riprodotto alla tavola VI dei *Monuments inédits ou peu connus* [..] *qui se rapportent à l'histoire des arts du dessin considérés dans leur application à l'ornement des livres*[38], un volume in folio di 60 tavole con riproduzioni cromolitografiche di straordinaria qualità di oltre un centinaio di legature, nonché di esempi di miniatura e di scrittura. Il volume, aperto da un'introduzione in inglese e in francese del medesimo Libri, fu dato alle stampe a Londra nel 1862 per i tipi di Dulau per accompagnare e illustrare il catalogo di vendita. Nell'introduzione dei *Monuments*, Libri ritiene consueta per l'epoca medievale l'applicazione di piatti in oreficeria antichi su manoscritti più recenti, così come la coesistenza in essi di elementi appartenenti a diverse epoche e ambiti, citando come esempi la legatura dell'Evangeliario della Sainte-Chapelle di Parigi e la Pala d'Oro di Venezia[39]. Egli presenta quindi i rimaneggiamenti subiti dalle oreficerie nel corso del Medioevo come argomento per sostenere implicitamente l'autenticità dei pastiche e dei falsi piatti di legatura dei manoscritti della sua collezione. Alla successiva asta della collezione Libri organizzata nel 1864 da Sotheby, Wilkinson e Hodge, furono venduti i manoscritti Latin 103 e Latin 111 della John Rylands Library (**Figg. 1-15**) e Φ 2291 dell'Ermitage (**Fig. 3**), i cui piatti furono proposti come rare e autentiche testimonianze medievali[40].

Inoltre, è probabile che anche il ms. M.318 (**Fig. 10**) sia passato tra le mani del bibliomane, sebbene non sia possibile rintracciarlo nei cataloghi di vendita. Il codice, di cui non è nota la storia collezionistica anteriore al 1907, quando passò dalla collezione Hoentschel alla Morgan, proviene dalla medesima abbazia cistercense nella quale era conservato il manoscritto illustrato alla tavola V dei *Monuments*, contenente anch'esso delle Omelie e dotato di una preziosa legatura che ha molti elementi in comune con il gruppo sinora riunito. Si tratta del ms. Broxb. 84.2 di Oxford (University, Bodleian Libraries; **Fig. 17**)[41], al cui centro del piatto legatura si trova una lamina di rame dorato con losanghe che ospitano alternamente palmette e rosette, lo stesso motivo che si trova sulle lamine che racchiudono gli apostoli nel piatto del ms. 8880-1863 di Londra (**Fig. 4**). Al centro è fissata una figura d'applique smaltata di ambito limosino, mentre agli angoli si trovano lamine quadrangolari sbalzate raffiguranti i simboli degli evangelisti con cartigli. La cornice è ornata da placche a smalto con quadrilobi entro cerchi e losanghe intervallate da lamine filigranate con pietre e gemme incise incastonate e, in corrispondenza degli angoli, da grandi cristalli a cabochon ovali, allestiti verosimilmente nel XIX secolo. Le placche a smalto con quadrilobi - uguali a quelli sui piatti dei manoscritti a Londra (**Fig. 6**) e a Manchester (**Figg. 1-15**) – le lamine filigranate con gemme incise all'antica, i cristalli in posizione angolare, i timbri utilizzati per l'impressione delle lamine lasciano supporre che il piatto di Oxford sia stato prodotto nel medesimo laboratorio che ha realizzato quello del Victoria and Albert Museum. Anche per il piatto di Oxford sono stati utilizzati modelli medievali per la realizzazione delle lamine sbalzate. I simboli

degli evangelisti sono infatti ricavati da calchi degli avori del piatto di legatura dell'Evangeliario di San Godeardo di Hildesheim conservato a Treviri (Domschatz, 141/126/70; **Fig. 18**), giunto in duomo nel 1799 dalla collezione del canonico di Paderborn, il conte Christoph von Kesselstatt[42].

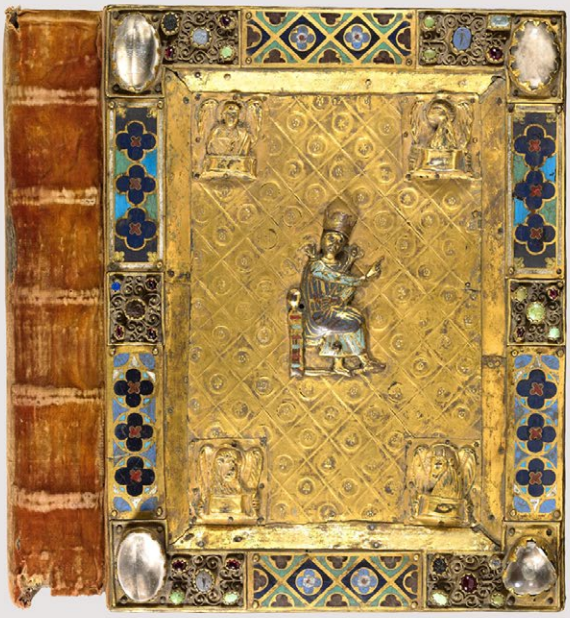


**Fig. 17.**

**Fig. 18.**

**Fig. 17.** Oxford, University, Bodleian Libraries, Broxb. 84.2. Piatto superiore della legatura. © Bodleian Libraries, University of Oxford (CC-BY-NC 4.0).
**Fig. 18.** Treviri, Domschatz, 141/126/70. Piatto superiore della legatura. © Bildarchiv Foto Marburg, Fotograf: Hirmer, Albert und Ernstmeier-Hirmer, Irmgard.

È invece autenticamente romanica l'applique limosina, raffigurante una figura coronata con scettro gigliato, forse un sovrano che ordina un martirio oppure Erode che invia i Magi. Dal punto di vista stilistico, la figura si può accostare a quella di Erode sulla cassetta con storie dei Magi a Copenaghen (Nationalmuseet inv. 9109), assegnata agli anni Venti del Duecento e all'ambito del cosiddetto "Star group"[43]. La figura venne però interpretata dal falsario ottocentesco al pari di un Cristo in trono e attorniata quindi dai simboli degli evangelisti a formare una *Maiestas Domini*; è quindi probabile che prima di essere montata sulla legatura essa non si trovasse già più su una cassetta.

Infine, per affinità stilistico-formali, si possono plausibilmente aggiungere a questo già nutrito gruppo altri due piatti, che racchiudono una miniatura sotto vetro. Si tratta dei piatti superiori delle legature dei manoscritti 540 di Münster (LWL-Museum für Kunst und Kultur, olim 410; **Fig. 19**)[44] e Garrett 72 di Princeton (University Library; **Fig. 20**)[45].

**Fig. 19.** Münster, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Westfälisches Landesmuseum/ Leihgabe des Westfälischen Kunstvereins. Piatto superiore della legatura (smontato). © LWL-Museum für Kunst und Kultur, Westfälisches Landesmuseum, Münster.

Le legature racchiudono le due parti di un *Commento al Vangelo di Matteo* di Rabano Mauro realizzato a Fulda intorno all'850[46], poco dopo la prima stesura del testo: la prima parte è conservata nel volume di Princeton, che contiene i primi quattro libri e parte del quinto, completato con l'aggiunta di ulteriori fascicoli finali vergati da una mano del XV secolo; la seconda parte è contenuta nel codice di Münster, che riporta il *Commento* dalla metà del V libro sino all'VIII, seguito da tre fogli aggiunti nel XV secolo. La continuità della numerazione dei quaranta fascicoli che compongono i due manoscritti lasciano immaginare che inizialmente fossero rilegati in un unico volume e che solo nel Quattrocento vennero divisi, integrati e rilegati con una nuova legatura con assi lignee rivestite di seta rosa[47]. Grazie a una nota di possesso quattrocentesca del manoscritto di Princeton (f. 107v), dove si legge "*liber ecclesie Sancti Victoris Xanthi*"[48], si può verosimilmente immaginare che queste operazioni siano avvenute in quel monastero. I piatti in oreficeria che accompagnano i due volumi non risalgono tuttavia a quel momento, ma sono stati in entrambi i casi confezionati intorno alla metà del XIX secolo, quando essi evidentemente si conservavano ancora insieme.

La legatura di Münster (**Fig. 19**), resa nota da Ruth Meyer nel 1959[49], separata dal manoscritto e smontata qualche decennio dopo, aveva incassata al centro una miniatura raffigurante la *Maiestas Domini* al di sotto di un sottile lastra di vetro[50], fissata con listelli in rame dorato; la cornice esterna era invece costituita da otto placche a smalto con motivi geometrici alternate a quattro lamine filigranate su cui sono montate piccole pietre e paste vitree incise; negli angoli erano invece collocate placchette lisce con ciascuna due cristalli ovali a cabochon imitanti ametiste. La miniatura di età romanica, per l'importanza che riveste fra i pochi frammenti miniati del museo, è stata prelevata dalla legatura nel 1979, quando venne presentata come opera del mese nell'agosto di quell'anno[51] e da allora è conservata separatamente nella collezione di grafica (LWL-Museum für Kunst und Kultur inv. KdZ 2986 WKV)[52]. La cornice in oreficeria venne smontata e gli elementi che la componevano sono attualmente custoditi presso il tesoro del medesimo museo (inv. T-1014LM); il manoscritto ha invece ricevuto una nuova legatura con piatti lignei moderni e si conserva nella annessa biblioteca[53].

Ambito e cronologia degli elementi della legatura furono ricostruiti da Meyer. La miniatura con la *Maiestas Domini*, asportata da un Evangeliario o da un Evangelistario, è stata convincentemente ricondotta per l'iconografia e lo stile bizantineggiante all'ambito dell'Evangeliario di San Pantaleone (Colonia, Historisches Archiv, Cod. 312a), realizzato attorno al 1140 nell'omonimo monastero di Colonia, e quindi collocata tra gli anni Trenta e Cinquanta del XII secolo[54]. Il vetro che la ricopriva era un semplice vetro laminato, che mostrava una colorazione rosso-bruna determinata dall'affioramento del manganese a seguito dell'esposizione alla luce per massimo 100-150 anni: al momento di queste considerazioni, nel 1959, poteva quindi risalire a un arco cronologico compreso all'incirca tra il 1800 e il 1859[55]. Gli smalti erano stati avvicinati a quelli che decorano lo scrigno di Eriberto (Colonia-Deutz, Neu St. Heribert) e quindi assegnati all'ambito renano e alla metà del XII secolo[56]. I motivi semplici degli smalti sono tuttavia prossimi a quelli del gruppo di legature qui riunito e si possono confrontare, in particolare, con quelli posti sui lati brevi della cornice del ms. Latin 111 di Manchester (**Fig. 15**). Anche la filigrana delle lamine, da Meyer assegnate con qualche dubbio al primo terzo del XIII secolo[57], è costituita da un solo filo ritorto disposto a volute attorno alle pietre senza quella ricerca di simmetria che caratterizza le realizzazioni romaniche e gotiche. La somiglianza con le lamine filigranate delle cornici degli altri piatti spinge a ritenere anch'esse creazioni ottocentesche, imitanti modelli renani compresi tra la metà del XII secolo e la prima metà di quello successivo, come lascia supporre l'uso delle caratteristiche rosette.

La legatura del ms. Garrett 72 (**Fig. 20**) include nel campo centrale lievemente incassato una miniatura raffigurante l'*Agnus Dei* attorniato da clipei con i simboli degli evangelisti. La miniatura, posta sotto una sottile lastra di vetro, è circondata da una cornice con otto placche smaltate con motivi mistilinei intervallate da quattro lamine filigranate con piccole pietre a cabochon e paste vitree; negli angoli sono applicati castoni rialzati che racchiudono quarzi fumé a cabochon. Anche in questo caso, gli elementi che compongono la legatura risalgono a momenti differenti. La miniatura è stata realizzata in area tedesca nel XV secolo e proviene forse da un libro d'ore. L'ornato degli smalti sembra una semplificazione di quello noto nella produzione limosina di inizio Duecento, come si vede nei piatti di legatura di New York (Metropolitan Museum inv. 17.190.798) e Londra (British Library, Add. 27926), entrambi composti da placchette realizzate a

Limoges tra secondo e terzo decennio del XIII secolo[58]. La colorazione piatta e priva di sfumature delle paste vitree e la semplificazione del disegno inducono a ritenere queste placche delle imitazioni. Anche le lamine filigranate, appositamente realizzate per intervallare gli smalti, sono ottocentesche, così come i castoni negli angoli, che differiscono da quelli di Münster per la presenza di una sola pietra anziché due. Per quanto riguarda il vetro che ricopre la miniatura, non sono disponibili analisi. In ogni caso appare piuttosto probabile che questo piatto sia stato allestito nel medesimo atelier che ha realizzato il piatto di Münster e nello stesso periodo, ossia nella prima metà dell'Ottocento, forse per stimolo delle legature con miniature sotto fogli di corno, particolarmente diffuse in Germania meridionale tra XIII e XIV secolo[59]. Quando e dove sia avvenuta la realizzazione di questi due piatti sono tuttavia domande alle quali non è facile dare una risposta.

**Fig. 20.** Princeton, University Library, Special Collections, Garrett 72. Piatto superiore della legatura. Courtesy of Princeton University Library.

La storia dei due manoscritti è infatti ricostruibile solamente in parte, a partire dalla seconda metà del XIX secolo. Si ritiene che il manoscritto di Münster sia stato acquistato a Corvey nel 1830 dal funzionario governativo prussiano Carl Wilhelm August Krüger (1797-1868)[60] e che sia così entrato a far parte della sua ricchissima collezione a Minden. Il codice non è identificabile nella collezione del funzionario poiché la sua composizione è nota solo in parte, ma si sa, grazie alla descrizione della poetessa Elise Polko (1823-1899), che essa era composta anche da oggetti d'arte suntuaria, come avori, miniature e manoscritti[61]. Il codice dovette poi seguire la stessa sorte di alcuni dipinti su tavola e passare intorno agli anni Cinquanta nelle mani del genero Karl Friedrich Ferdinand Alexander von Frankenberg-Proschlitz (1820-1895), colonnello a Münster[62]. Questi lo donò insieme alla sua collezione al Westphalische Kunstverein nel 1861, che a sua volta lo offrì in prestito al museo qualche decennio dopo. Meyer ha proposto di identificarlo con un manoscritto proveniente dalla collezione von Frankenberg esposto alla mostra organizzata dal Westphalische Kunstverein nel 1879[63], sebbene nella descrizione del piatto sia menzionata la miniatura di una *Crocifissione* anziché di una *Maiestas Domini*[64].

Le prime notizie riguardanti il manoscritto di Princeton risalgono invece al 1861, quando fu venduto a Londra da Sotheby insieme alla collezione della famiglia Savile[65]; il manoscritto, tuttavia, non proveniva da quella antica collezione, ma era inserito nella sezione *Another property* (lotti 66-144), in cui figuravano anche manoscritti precedentemente messi in vendita da Tross[66]. L'elevata valutazione e la descrizione del frammento di manoscritto, che "must have been also considered inestimable, as the binding bestowed upon it still shows"[67], ricorda quelle dei cataloghi di Libri e non si può escludere, considerati anche il luogo e la cronologia della vendita, che il manoscritto provenga dalla sua collezione. Il codice fu acquistato dal librario Lilly di Londra e in seguito passò presso Quaritch e da questi nella collezione di Richard Garrett, che lo donò all'Università di Princeton[68].

Intorno alla metà dell'Ottocento, alcuni falsi piatti di legatura sembrano aver incontrato una certa fortuna, sia presso i falsari, sia presso i collezionisti d'arte. Per questi ultimi, un manoscritto dotato di una preziosa legatura, specialmente nel caso in cui esso sia privo di decorazione come molti di quelli qui citati, esercitava una certa attrazione, soprattutto se nutrivano interesse anche nei confronti di oggetti in oreficeria. Per il falsario e per colui che commissionava il falso, la possibilità di legare un pastiche o un falso a un manoscritto antico, dotato di una storia precedente, poteva forse ritardare la scoperta della contraffazione, soprattutto se, come nel caso di Libri, l'eterogeneità degli elementi che compongono il piatto veniva spiegata in maniera convincente, nonostante un impiego incompatibile con le consuetudini medievali per quanto riguarda il contenuto dei codici, solo in pochi casi liturgici[69].

La stretta somiglianza di questo gruppo di piatti di legatura sembra suggerire che essi siano stati prodotti in un unico laboratorio, a meno che non si voglia ammettere l'attività di più falsari legati al punto da condividere non solo modalità tecniche e motivi ornamentali ma anche matrici per la stampa delle lamine metalliche e calchi. Questi piatti sono infatti tutti realizzati secondo una tipologia molto semplice, detta "Rahmentypus"[70], costituita da un campo centrale incassato che ospita una raffigurazione variabile per tema, dimensione e tecnica e da una cornice ornamentale anch'essa di dimensione variabile costituita da placche a smalto alternate a lamine filigranate con gemme incise e pietre preziose e, nella maggior parte dei casi, da grandi cristalli a cabochon

posti negli angoli. Nei piatti con un autentico elemento medievale (**Figg. 13, 16-17, 19-20**), questo è inserito nel campo centrale, mentre nei falsi integrali (**Figg. 1, 3, 4, 6, 9, 10, 15**) l'elemento centrale trae ispirazione o copia un modello medievale, talvolta desunto da altri piatti di legatura. Le forme ornamentali degli smalti sono semplici, così come i disegni delle lamine filigranate, realizzate con un solo filo ritorto, a eccezione di quelle del piatto del ms. Φ 104 dell'Ermitage e di alcune del ms. Latin 111 di Manchester.

Per un solo piatto è possibile stabilire la cronologia dell'esecuzione, quello del ms. Φ 104 dell'Ermitage, da Kötzsche datato tra il 1863 e il 1874, mentre quelli passati nella collezione Libri (**Figg. 1, 4, 9, 15, 17**) possono essere stati realizzati prima del 1862 e prima del 1864, così come i piatti a questi strettamente legati (**Figg. 3, 6, 10, 13, 16**); i due manoscritti con le miniature sotto vetro (**Figg. 19, 20**) sono invece stati verosimilmente allestiti entro il 1859. I modelli medievali utilizzati per la realizzazione delle matrici e dei calchi – conservati tra Colonia, Aquisgrana, Hildesheim, Treviri, Berlino e Amiens – non consentono di restringere la collocazione del laboratorio. Dato che la maggior parte delle opere da cui sono stati tratti i calchi si trova in Germania e in centri di tale area sono stati realizzati i manoscritti di cui si sono analizzate le legature, è plausibile che anche il laboratorio fosse situato in una città tedesca, forse a Colonia, come farebbe supporre la vicinanza di queste opere con lo scrigno dei Magi, da cui sembrano derivare l'impostazione generale della cornice, con l'alternanza di lamine filigranate e smalti, i motivi delle placche a smalto – semplificati rispetto a quelli di Nicolaus di Verdun – e l'uso di antiche gemme incise (vere o imitazioni).

Little aveva proposto di ricondurre i piatti dei mss. M.561-M.565 della Morgan Library e il trittico della Vera Croce di Londra al medesimo atelier responsabile dell'allestimento di un trittico in rame dorato conservato a New York (The Metropolitan Museum of Art inv. 17.190.519)[71], un pastiche del XIX secolo proveniente dalla collezione Hoentschel che unisce medaglioni a smalto di Limoges (inv. 17.190.2144-2155), pietre dure, cristalli, cammei e altri smalti (inv. 17.190.2136-2143), rimossi nel 1949[72]. L'opera è di particolare interesse poiché in occasione dello smontaggio è stata rinvenuta al di sotto della placca centrale la sottoscrizione "Fait par Alexis Berg, [restau] rateur d'objets d'art et d'antiquité l'an 1854", che permette al contempo di conoscere il nome del restauratore responsabile dell'assemblaggio e l'anno in cui fu realizzato. Il trittico è all'apparenza un pastiche allestito in ambito collezionistico, senza intento di contraffazione, e non è noto se Berg realizzasse anche falsificazioni; in ogni caso, non si può non notare una certa affinità, come già riconosciuto da Christine Brennan, con la già citata tavola composita (**Fig. 14**) proveniente dalla medesima collezione Hoentschel[73], che condivide le matrici delle lamine sbalzate con i piatti dei mss. Latin 103 e Latin 111 di Manchester, Z 24 di Hannover e Φ 104 dell'Ermitage. Non si può quindi escludere il possibile ruolo di Berg nell'allestimento di queste legature, sebbene il numero di restauratori e falsari attivo in Europa intorno alla metà dell'Ottocento fosse piuttosto consistente.

*Nel periodo di restrizioni e chiusure determinato dall'emergenza sanitaria da Covid-19, le ricerche che hanno portato a queste pagine non sarebbero state possibili senza l'aiuto bibliografico di Silvia Gianolio, che ringrazio.*

# Note

[1] *Verhandlungen der elften Versammlung 1908*, pp. 22-23, n. XIV (https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/verhversverbmb1908/0022; consultato il 26/01/2022).

[2] Su questa associazione sono stati sinora pubblicati pochi studi: Wilson 2010, pp. 267-280; Kirsch 2015, pp. 48-55; Fuchsgruber 2019, pp. 59-69; Fuchsgruber 2020, pp. 109-123.

[3] *Abbildungen Archiv des M-V 1909*, tavv. 9-10 (https://www.digishelf.de/objekt/PPN616613466_1909/9/, https://www.digishelf.de/objekt/PPN616613466_1909/10/; consultato il 26/01/2022).

[4] 280 x 200 mm. Collettario di Colonia, ff. 4+57, XV secolo (Colonia). James, Taylor [1921] 1980, vol. I, pp. 184-185, n. 103, vol. II, tav. 135. Il manoscritto proviene dalla collezione del conte di Crawford (ms. 115).

[5] 260 x 170 mm. Contenuto ignoto, XII secolo (scritto in area tedesca). Zuchold 1993, pp. 114-115, n. 88, tav. 12.

[6] 263 x 177 mm. Miscellanea (Sermoni, frammenti di trattati di papa Innocenzo III, *De origine fratrum heremitarum ordinis Beati Augustini*), ff. 77, XI-XIV secolo (ambito tedesco). *Art of Manuscripts 2005*, p. 91, n. 12 per il manoscritto (L. I. Kiseléva) e p. 305, n. 83 per la legatura (M. Kryžanovskaja).

[7] 295 x 210 mm. Martirologio; Ugo di San Vittore, Commento alla Regola di sant'Agostino; Storia e Obituario di santa Barbara a Rheinberg, ff. 155, XV secolo (Colonia). Watson 2011, pp. 479-481, n. 87, fig. a p. 481.

[8] Sull'avorio Goldschmidt, Weitzmann 1934, p. 66, n. 151 e fig. a tav. LIII. Sulla legatura Steenbock 1965, pp. 158-160, n. 66, figg. 92-93; *Das kostbare Evangeliar 1993*, pp. 56-61, Einband (M. Brandt); *Medieval Treasures 2013*, p. 90, n. 32 (Ch. T. Little). Sul manoscritto Stähli 1984, pp. 17-50; *Bernward von Hildesheim 1993*, pp. 570-578, n. VIII-30 (M. Brandt, U. Kuder); *Das kostbare Evangeliar 1993*.

[9] Goldschmidt 1918, p. 44, n. 145; *Schätze des Glaubens* 2010, p. 52, n. 13 (L. Lambacher), con bibliografia; Trinks 2016, pp. 499-501. L'avorio era in origine destinato alla legatura dell'Orazionale di Sigberto, conservato a Wolfenbüttel (Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1151 Helmst).

[10] L'opera è riprodotta in *Abbildungen Archiv des M-V 1909*, tav. 9 (https://www.digishelf.de/objekt/PPN616613466_1909/11/; consultato il 31/08/2021), ed è brevemente descritta nei *Verzeichnis Abbildungen Archiv des M-V*, p. 29, n. 314 (https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/verzmusverbabb1910/0029; consultato il 26/01/2022), dove si apprende che il trittico si trovava nella collezione di Julius Heinrich Wilhelm Campe (1846-1909) ad Amburgo; precedentemente, si trovava in quella di Johannes Paul, nella medesima città (*Lempertz 1882*, p. 70, n. 603). Sul trittico si veda Rupin 1890, pp. 501-502, fig. 555. L'opera è stata probabilmente smantellata in seguito; di essa è ora nota solo la grande placca smaltata con la Crocifissione, realizzata a Limoges a inizio Duecento, che ha continuato a circolare in diverse collezioni private. Su di essa Gauthier, François 1981, p. 20, n. 16 (P. Coudraud), con bibliografia.

[11] Sul trittico si veda *Pillet 1861*, p. 11, n. 24; Darcel 1861, pp. 217-218, riprodotto con incisione all'acquaforte da Jules Jacquemart tra le pp. 218 e 219. L'opera è stata successivamente indentificata come un falso integrale da Campbell 1983, p. 20 e Stratford 1994, pp. 199-200.

[12] Swarzenski 1929-1930, p. 196. 230 x 160 mm. Martirologio e Regola di san Benedetto, ff. 101, intorno alla metà del XII secolo (monastero di San Vito a Mönchengladbach, diocesi di Colonia). De Ricci, Wilson 1937, p. 1472, n. 563; Harrsen 1958, pp. 23-24, n. 14, con bibliografia; Kottje, Wermter 1998, vol. I, pp. 133-137, n. 57; vol. II, figg. 286-297. Il manoscritto fu acquistato nel 1862 da Sir Thomas Phillipps e a inizio Novecento da Pierpont Morgan. Si veda anche la *Curatorial description*: http://corsair.morganlibrary.org/msdescr/BBM0563a.pdf (consultata il 26/01/2022).

[13] 320 x 240 mm. Rufino di Aquileia, Omelie di Origene sulla Genesi, ff. 160, prima metà XIII secolo (abbazia cistercense di Himmerod, diocesi di Treviri). De Ricci, Wilson 1937, p. 1426, n. 318; Harrsen 1958, p. 43, n. 29. Si veda anche la *Curatorial description*: http://corsair.morganlibrary.org/msdescr/BBM0318a.pdf (consultata il 13/08/2021).

[14] Riportato in Stratford 1994, p. 209, nota 17.

[15] Lemeunier 1989, pp. 71-74.

[16] Stratford 1994, pp. 205 e 209-210, nota 18.

[17] La provenienza della cassa è stata ricostruita da De Borchgrave D'Altena 1926, pp. 153-158. Si veda anche Didier 1990, pp. 236-242; *Trésors de cathédrales d'Europe 2005*, n. 27 (P.-M. Pontroué).

[18] Di questo avviso è Stratford 1994, pp. 209-210, nota 18.

[19] Didier 1990, pp. 236-242, con bibliografia.

[20] Su questo motivo si rimanda a *Ornamenta Ecclesiae 1985*, vol. III, pp. 124-125, 129, n. H 41 (U. Henze). Il motivo compare anche in una tavola che ingloba una piccola stauroteca (Bruxelles, Musée du Cinquantenaire inv. V 2031), pubblicata in Kötzsche 2009, p. 85, fig. 29.

[21] *Führer Kestner-Museum 1904*, p. 108; *Abbildungen Archiv des M-V 1910*, tav. 2 (https://www.digishelf.de/objekt/PPN616613466_1910/4/; consultato il 26/01/2022); *Verzeichnis Abbildungen Archiv des M-V*, pp. 5-6, n. 30 (https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/verzmusverbabb1910/005; consultato il 26/01/2022).

[22] La figura a rilievo, inizialmente ritenuta da Ferdinand Stuttmann un Cristo in trono, per il confronto con altre placche delle medesime dimensioni raffiguranti apostoli conservate al Metropolitan Museum di New York (inv. 17.190.77) e al Musée Sainte-Croix di Poitiers è oggi ritenuta un san Giovanni Evangelista, per l'aspetto giovanile e imberbe, e assegnata agli ultimi decenni del XII secolo. *Führer Kestner-Museum 1904*, p. 27 n. 322; Stuttmann 1966, pp. 60-61, 164, fig. 60; *L'Œeuvre de Limoges 1995*, pp. 178-179, n. 46 (W. D. Wixom), fig. 46b; *Enamels of Limoges 1996*, pp. 178-179, n. 46 (W. D. Wixom), fig. 46b; Gauthier *et alii* 2011, CD, n. II C n° 5 (B. Drake Boehm).

[23] Per i dettagli della cornice si veda *Ornamenta Ecclesiae 1985*, vol. II, pp. 216-227, n. E 18 (R. Lauer).

[24] 572 x 422 x 44 mm. *Salvaging the Past 2013*, p. 183, n. 158 (C. E. Brennan).

[25] Si veda Schultern 1972, pp. 318-319, motivo IV; Kemper 2014, pp. 300-301, 310-311, figg. 162, 174, 269.

[26] 280 x 205 mm. Raccolta di testi di Giustino, Sallustio e Floro, ff. 98, XV secolo (area tedesca). James, Taylor [1921] 1980, vol. I, pp. 197-198, n. 111. Il manoscritto proviene dalla collezione del conte di Crawford (ms. 128).

[27] *Ivi*, p. 197, n. 111.

[28] Goldschmidt, Weitzmann 1934, p. 73, n. 196, tav. LXIV, con bibliografia.

[29] Kötzsche 1990, p. 51.

[30] 275 x 210 mm. Frammento di Evangeliario, ff. 20, tardo IX secolo (Francia nord-orientale). Darcel, Basilewky 1874, pp. 52-53, n. 141; Kötzsche 1990, pp. 45-54; *Art of Manuscripts 2005*, pp. 82-84, n. 8 per il manoscritto (L.I. Kiseléva) e p. 303, n. 82 per la legatura (M. Kryžanovskaja); *Il collezionista di meraviglie 2013*, p. 56, n. 14 (M. Kryžanovskaja); Bischoff 2014, p. 75, n. 2294; Crivello 2014-2015, pp. 74-81.

[31] Goldschmidt 1926, p. 40, n. 129; Bergman 1980, pp. 134-135, n. 65 (M. Calì, F. Bologna). Sugli avori di Salerno si rimanda a Cutler *et alii* 2016.

[32] Becker, Hefner-Alteneck 1863, pp. 40-41, tav. 42.

[33] Kötzsche 1990, pp. 45-49, figg. 2, 4. L'opera, oggi perduta, si conservava sino al 1945 presso il Kunstgewerbemuseum di Berlino e proveniva, come il ms. Φ 2291 di San Pietroburgo, dalla collezione del principe Carlo di Prussia. A riguardo si veda anche Zuchold 1993, pp. 123-124, n. 96, fig. 20. A questa tavola si può inoltre accostare il piatto di legatura del ms. M.564 della Morgan Library di New York, passata nelle mani di Libri (Libri 1862, tav. III; *Sotheby, Wilkinson 1862*, pp. 45-46, n. 266).

[34] La bibliografia sulla figura del matematico, bibliografo, ladro e abilissimo mercante di libri è sterminata. Utili inquadramenti sono offerti da Fumagalli 1963, con una ricca appendice documentaria; si veda anche Maccioni Ruju, Mostert 1995, con ampia bibliografia. Sull'aspetto di bibliomane si rimanda anche a Bogeng 1922, pp. 505-507. Per una panoramica sintetica si rimanda a Giacardi 2005, pp. 60-64.

[35] Circa 84 libri furono rintracciati nelle botteghe di rilegatori e restauratori e nell'appartamento di Libri presso la Sorbona furono rinvenuti altri materiali compromettenti, tra cui ritagli con ricevute e nomi dei rilegatori e falsari a cui si era rivolto per rimuovere le tracce dei timbri delle biblioteche e per dotare di nuove legature i volumi. A riguardo si rimanda all'*Acte d'accusation 1850*, pp. 3-8; Maccioni Ruju, Mostert 1995, pp. 209, 238-263 e, sui piatti di legatura medievali, p. 292.

[36] De Ricci 1930, p. 135.

[37] *Sotheby, Wilkinson 1862*, p. 74, n. 356.

[38] Libri 1862, tav. VI.

[39] *Ivi*, pp. 8-9.

[40] Si tratta, rispettivamente, dei nn. 56, 58 e 54 in *Sotheby, Wilkinson, Hodge 1864*. Altri manoscritti con preziose legature si trovano ai nn. 55 (Manchester, John Rylands Library, Latin 100) e 57 (Baltimora, The Walters Art Museum, W 23). Quest'ultimo piatto è decorato da figure in avorio, di cui una probabilmente moderna, che si collegano a quelle applicate a un pastiche conservato al Metropolitan Museum di New York (inv. 17.190.400), decorato da lamine filigranate, pietre e gemme incise molto prossime a quelle che si ritrovano sui piatti di questo gruppo. Sul pastiche, che nella forma riprende un lato di una cassetta reliquiario, si veda Miller 1997, pp. 100-102, n. 4, fig. 48.

[41] 305 x 260 mm. Omelie varie, ff. 166, tardo XII secolo (abbazia cistercense di Himmerod, diocesi di Treviri).

[42] Steenbock 1965, pp. 198-199, n. 99, con bibliografia precedente; *Zeit der Staufer 1977*, pp. 446-447, n. 576 (D. Kötzsche), fig. 383; *Schatzkunst Trier 1984*, pp. 128-129, n. 67 (F. Ronig).

[43] Stohlman 1950, pp. 327-330, figg. 1-4; Liegbott 1986, pp. 47-52, figg. 39-42; *L'Œuvre de Limoges 1995*, pp. 332-335, nn. 115-116 (B. Drake Boehm), e p. 335, fig. 116a; *Enamels of Limoges 1996*, p. 335, n. 115 (B. Drake Boehm), fig. 115a; *Heiligen Drei Könige 2014*, p. 119, n. 42 (V. Etting), fig. a p. 118.

[44] 315 x 240 mm circa. Rabano Mauro, Commento al Vangelo di Matteo, parte II (capp. V-VIII), ff. 140, metà IX secolo (Fulda). Meyer 1959, pp. 70-91.

[45] 295 x 230 mm. Rabano Mauro, Commento al Vangelo di Matteo, parte I (capp. I-V), ff. 174, metà IX secolo (Fulda). De Ricci, Wilson 1935, pp. 877-878, n. 72; Skemer 2013, pp. 143-147.

[46] Già proposto da Bischoff in Meyer 1959, p. 70; Spilling 1982, p. 178, n. 57; Löfstedt 2000, pp. VII, IX, n. 4; Bischoff 2014, p. 260, n. 5211 (ms. Garrett 72).

[47] Skemer 2013, p. 145.

[48] *Ibid.*

[49] Meyer 1959, pp. 70-91.

[50] *Ivi*, p. 70, nota 7.

[51] Lammers 1979.

[52] La miniatura misura 22x16 cm ed è stata rifilata a pochi millimetri dalla cornice dorata, tagliando parte delle terminazioni lanceolate agli angoli. Il verso del foglio è bianco.

[53] Le informazioni sulla trasformazione della legatura si devono alla generosità di Ursula Grimm del LWL-Museum für Kunst und Kultur.

[54] Meyer 1959, pp. 75-81; *Kunst und Kultur im Weserraum 1967*, pp. 512-513, n. 198; *Rhein und Maas 1972*, p. 309, n. J 43 (J. M. Plotzek); Lammers 1979.

[55] Questo il parere di due artisti della vetrata riportati in Meyer 1959, p. 87: "Die Glasplatte besteht aus einfachem Walzenglas, das erstmalig 1688 hergestellt wurde. Seien braun-rote Verfärbung ist Kennzeichen einer längeren Einwirkung durch das Licht, wodurch das Mangan, das dem Glas bei der Herstellung zum Entfärben zugesetzt wird, wieder zum Vorschein kommt. Aber auch dieser Vorgang dürfte höchstens eine Spanne von 100-150 Jahren umfassen".

[56] *Ivi*, p. 86.

[57] *Ivi*, pp. 82-86.

[58] Steenbock 1965, p. 226, n. 125, fig. 172; Foot 1985, pp. 50-51, tav. 86; Gauthier *et alii* 2011, CD, nn. V D n° 5 e V D n° 12 (D. Gaborit Chopin); *L'Œuvre de Limoges 1995*, p. 279, n. 87 (B. Drake Boehm); *Enamels of Limoges 1996*, p. 279, n. 86 (B. Drake Boehm); *Salvaging the Past 2013*, p. 171, n. 136.

[59] Su questa particolare tipologia di legatura preziosa si rimanda agli studi di Engelhart 1982, pp. 33-53; 2004, pp. 441-456.

[60] Sulla sua collezione, si veda Pfeiffer 2005; 2014, con bibliografia.

[61] Citato in Schmidt 1953, p. 64.

[62] Per la sorte dei dipinti, in parte venduti alla National Gallery di Londra e in parte al genero, si veda Pfeiffer 2005, pp. 120 e 137, nota 26; 2014, pp. 141-150.

[63] Meyer 1959, p. 70, nota 7.

[64] *Westfälische Alterthümer 1879*, p. 118, n. 1557: "Evangelienerklärung auf Pergament in groß Quart mit Miniaturen. Sammeteinband mit Emaile, edelen Steinen u antiken Gemmen, dazwischen unter Glas Christus am Kreuze. Aus der Abtei Corvey. Höchst merkwürdig. – v. Frankenberg".

[65] *Sotheby, Wilkinson 1861*, pp. 27-28, n. 97.

[66] Meyer 1861, p. 272; il ms. Garrett 72 è citato a p. 274.

[67] *Sotheby, Wilkinson 1861*, pp. 27-28, n. 97.

[68] Skemer 2013, pp. 145-146.

[69] Su questi temi si rimanda a Steenbock 1965 e Wittekind 2017.

[70] Steenbock 1965, pp. 42-51 e p. 41, fig. 30.

[71] Riportato in Stratford 1994, p. 209, nota 17.

[72] *L'Œuvre de Limoges* 1995, p. 364, n. 125 (B. Drake Boehm), fig. 125b; *Enamels of Limoges* 1996, pp. 364-365, n. 124 (B. Drake Boehm), fig. 124b; *Salvaging the Past* 2013, p. 183, n. 158 (C. E. Brennan), fig. 158b. In entrambi i volumi è riprodotto l'aspetto dell'opera precedente lo smontaggio.

[73] *Salvaging the Past* 2013, p. 183, n. 158 (C. E. Brennan).

# Bibliografia


*Abbildungen Archiv des M-V 1909 = Abbildungen aus dem Archiv des Verbandes von Museumsbeamten*, 2. Available at: https://www.digishelf.de/objekt/PPN616613466_1909/1/LOG_0003/ (accessed: 26/01/2022).

*Abbildungen Archiv des M-V 1910 = Abbildungen aus dem Archiv des Verbandes von Museumsbeamten*, 3. Available at: https://www.digishelf.de/objekt/PPN616613466_1910/1/LOG_0003/ (accessed: 26/01/2022).

*Acte d'accusation* 1850 = *Acte d'accusation contre Libri-Carucci*, Paris.

*Art of Manuscripts 2005* = Искусство западноевропейской рукописной книги *V-XVI* вв./ *The Art of V-XVI Century European Manuscripts. Catalogue*, Exhibition Catalogue (Saint Petersburg, Hermitage Museum – National Library, 15 March-19 June 2005), Vilinbachov G. V., Kiseleva L. I. (eds.), Sankt-Peterburg.

Becker C., Hefner-Alteneck J. H. 1863, *Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und Renaissance*, III, Frankfurt am Main.

Bergman R. P. 1980, *The Salerno Ivories. Art Sacra from Medieval Amalfi*, Cambridge (Massachussets).

*Bernward von Hildesheim 1993 = Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, II, Ausstellungskatalog (Hildesheim, Roemer- und Pelizaeus-Museum, 15 August-28 November 1993), Brandt M., Eggebrecht A. (hg. von), Hildesheim.

Bischoff B. 2014, *Katalog der festländischen Handschriften des neunten Jahrhunderts (mit Ausnahme der wisigotischen)*, III, *Padua–Zwickau*, Wiesbaden.

Bogeng. G. A. E. 1922, *Die grossen Bibliophilen. Geschichte der Büchersammler und ihrer Sammlungen*, I, *Die Geschichte*, Leipzig.

Campbell M. 1983, *An Introduction to Medieval Enamels*, London.

Crivello F. 2014-2015, *Note sull'avorio e sulla legatura del frammento di Evangeliario carolingio dell'Ermitage*, "Palazzo Madama. Studi e notizie", IV, pp. 74-81.

Cutler A., Dell'Acqua F., Kessler H. L., Shalem A., Wolf W. (eds.) 2016, *The Salerno Ivories*. *Objects, Histories, Context*, Berlin.

Darcel A. 1861, *La collection Soltykoff (suite)*, "Gazzette des Beaux-Arts", X, pp. 212-226.

Darcel A., Basilewsky A. P. 1874, *Collection Basilewsky. Catalogue raisonné, précédé d'un essai sur les arts industriels du I^er^ au XVI^e^ siècle*, Paris.

*Das kostbare Evangeliar 1993 = Das kostbare Evangeliar des Heiligen Bernward*, Ausstellungskatalog (Hildesheim, Dom- und Diözesanmuseum, 6 Februar-21 März 1993), Brandt M. (hg. von), München.

De Borchgrave D'Altena J. 1926, *La châsse de saint Firmin au trésor de la Cathédrale d'Amiens*, "Bulletin Monumental", 85, pp. 153-158.

De Ricci S. 1930, *English Book Collectors*, London.

De Ricci S., Wilson W. J. 1935, *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada*, I, New York.

De Ricci S., Wilson W. J. 1937, *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada*, II, New York.

Didier R. 1990, *La châsse de Saint Maur de l'ancienne abbaye de Florennes*, "Annales de la Société Archéologique de Namur", 66, pp. 201-247.

*Enamels of Limoges 1996 = Enamels of Limoges, 1100-1350*, Exhibition Catalogue (Paris, Musée du Louvre, 23 October 1995-22 January 1996; New York, The Metropolitan Museum of Art, 4 March-16 June 1996), Drake Boehm B., Taburet-Delahaye E. (eds.), New York.

Engelhart H. 1982, *Das Pommersfeldener Hornrelief*. *Zu eine Bamberger hornverarbeitenden Werkstätte der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts*, in Engelhart H. (hg. von), *Diversarum artium studia. Beiträge zu Kunstwissenschaft, Kunsttechnologie und ihren Randgebieten*, Festschrift für Heinz Roosen-Runge zum 70. Geburtstag am 5. Oktober 1982, Wiesbaden, S. 33-53.

Engelhart H. 2004, *Der Hornplatteneinband: eine charakteristische Form der Einbandgestaltung illuminierter Psalterhandschriften des 13. Jahrhunderts; mit einem Verzeichnis der Hornplatteneinbände*, in Büttner F. O. (hg. von), *The Illuminated Psalter. Studies in the content, purpose and placement of its images*, Turnhout, S. 441-456, 582-585.

Foot M. 1986, *Pictorial Bookbindings*, London.

Fuchsgruber L. 2019, *Museum Photo Archives and the History of the Art Market: A Digital Approach*, "Arts", 8 (3), pp. 59-69. Available at: https://doi.org/10.3390/arts8030121 (accessed 26/01/2022)

Fuchsgruber L. 2020, *From Auction Catalogue to Museum Archive*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 62 (1), *Photography and the Art Market around 1900*, pp. 109-123.

*Führer Kestner-Museum 1904 = Führer durch das Kestner-Museum*, II, *Mittelalter und Neuzeit*, Hannover.

Fumagalli G. 1963, *Guglielmo Libri*, Maracchi Biagiarelli B. (a cura di), Firenze.

Gauthier M.-M., François G. 1981, *Medieval Enamels. Masterpieces from the Keir Collection*, Stratford N. (ed.), London.

Gauthier M.-M., Antoine É., Gaborit-Chopin D. (éd.) 2011, *Corpus des émaux méridionaux. Catalogue international de l'œuvre de Limoges*, II, *L'apogée 1190-1215*, Paris.

Giacardi L. 2005, *Libri, Guglielmo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 65, Roma, pp. 60-64.

Goldschmidt A. 1918, *Die Elfenbeinskulpturen*, II, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII.-XI. Jahrhundert*, Berlin.

Goldschmidt A. 1926, *Die Elfenbeinskulpturen*, IV, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Romanischen Zeit. XI-XIII Jahrhundert*, Berlin.

Goldschmidt A., Weitzmann K. 1934, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X. bis XIII. Jahrhunderts*, II, *Reliefs*, Berlin.

Harrsen M. 1958, *Central European manuscripts in the Pierpont Morgan Library*, *Mediaeval and Renaissance Manuscripts in the Pierpont Morgan Library / Central Europe*, New York.

*Heiligen Drei Könige 2014 = Die Heiligen Drei Könige. Mythos, Kunst und Kult*, Ausstellungskatalog (Köln, Museum Schnütgen, 25 Oktober 2014 - 25 Januar 2015), Beer M., Metje I., Straub K., Werth S., Woelk M. (hg. von), München.

*Il collezionista di meraviglie 2013 = Il collezionista di meraviglie. L'Ermitage di Basilewski*, Catalogo della Mostra (Torino, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica, 7 giugno-13 ottobre 2013), Pagella E., Rappe T. (a cura di), Cinisello Balsamo (Milano).

James M. R., Taylor F. [1921] 1980, *A Descriptive Catalogue of the Latin Manuscripts in the John Rylands University Library*, *Numbers 1 to 183*, 2 voll., London.

Kemper D. 2014, *Die Goldschmiedearbeiten am Dreikönigenschrein. Bestand und Geschichte seiner Restaurierungen im 19. und 20. Jahrhundert; mit Beiträgen zu Materialanalysen und Herstellungstechniken*, Köln.

Kirsch O. 2015, *Association of Museum Workers in Defence against Counterfeiting and Unfair Trade Practices: Comments on the Origins of Organised Meetings of Museum Workers on an International Basis*, "Museologica Brunensia", 4 (2), pp. 48-55.

Kötzsche D. 1990, *Ein verschollene Evangelisten Serie*, in Krohm H., Theuerkauff C. (hg. von), *Festschrift für Peter Bloch zum 11. Juli 1990*, Mainz, S. 45-54.

Kötzsche D. (†) 2009, *Fragmente vom Dreikönigenschrein: wo sind sie geblieben?*, "Kölner Domblatt", 74, S. 66-111.

Kottje R., Wermter E. M. (hg. von) 1998, *Bücherbesitz des Klosters St. Vitus in Gladbach. Von der Gründung bis zur Auflösung des Klosters (974-1802)*, I, *Die Handschriften von St. Vitus*, 2 voll., Köln.

*Kunst und Kultur im Weserraum 1967 = Kunst und Kultur im Weserraum. 800-1600*, II, *Katalog*, Ausstellungskatalog (Corvey, 28 August-15 September 1966), Eckhardt W., Stoob H., Mikat P. (hg. von), Münster.

Lammers J. 1979, *Kunstwerk des Monats. August 1979 (Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte)*, Münster.

Lemeunier A. 1989, *La châsse de sainte Ode d'Amay*, in *Trésors de la Collégiale d'Amay*, Catalogue de l'Exposition (Amay, Église Saint-George et Sainte-Ode d'Amay, 12 août-24 septembre 1989), Delarue T., Lemeunier A. (éd.), Amay, pp. 49-79.

*Lempertz 1882 = Catalogue des objets d'art et de haute curiosité composant la magnifique collection de monsieur Johannes Paul à Hamburg*, Catalogue de Vente (Cologne, Lempertz, 16-24 octobre 1882), Cologne.

Libri G. 1862, *Monuments inédits ou peu connus, faisant partie du Cabinet de Guillaume Libri, et qui se rapportent à l'histoire des arts du dessin considérés dans leur application à l'ornement des livres*, London.

Liebgott N.-K. 1986, *Middelalderens emaljekunst*, Copenhagen.

Löfstedt B. (ed.) 2000, Hrabanus Maurus, *Commentarius in Matthaeum I-IV*, I, Turnhout.

*L'Œuvre de Limoges 1995 = L'Œuvre de Limoges. Emaux limousins du Moyen Age*, Catalogue de l'Exposition (Paris, Musée du Louvre, 23 octobre 1995-22 janvier 1996; New York, The Metropolitan Museum of Art, 4 mars-16 juin 1996), Taburet-Delahaye E., Drake Boehm B. (eds.), Paris.

Maccioni Ruju A., Mostert M. 1995, *The Life and Times of Guglielmo Libri (1802-1869). Scientist, Patriot, Scholar, Journalist and Thief. A Nineteenth Century Story*, Hilversum.

*Medieval Treasures 2013 = Medieval Treasures from Hildesheim*, Exhibition Catalogue (New York, The Metropolitan Museum of Art, 17 September 2013-5 January 2014), Barnet P., Brandt M., Lutz G. (eds.), New Haven (Connecticut).

Meyer P. 1861, *Vente de manuscrits de la famille Sevile*, "Bibliothèque de l'Ecole de Chartes", 22, pp. 272-280.

Meyer R. 1959, *Ein Buchdeckel aus Corvey in Landesmuseum zu Münster*, "Westfalia", 37, S. 70-91.

Miller M. (hg. von) 1997, *Kölner Schatzbaukasten. Die Grosse Kölner Beinschnitzwerkstatt des 12. Jahrhunderts*, Darmstadt.

*Ornamenta Ecclesiae 1985 = Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik in Köln,* Ausstellungskatalog (Köln, Schnütgen Museum, 7 März-9 Juni 1985), Legner A. (hg. von), 3 voll., Köln.

Pfeiffer G. J. 2005, *"Etwas vom Löwen…, der Blut geleckt". Carl Wilhelm August Krüger (1797–1868) und seine Sammlung*, "Mitteilungen des Mindener Geschichtsvereins", 77, S. 115-142.

Pfeiffer G. J. 2014, *"Meine Sammlung ist mir... so zur Last geworden". Miszellen zum Mindener Sammler und Regierungsbeamten C.W.A. Krüger (1797–1868)*,"Mitteilungen des Mindener Geschichtsvereins", 86, S. 141-150.

*Pillet 1861 = Catalogue des objets d'art et de haute curiosité composant la célèbre collection du Prince Soltykoff*, Catalogue de Vente (Paris, Hôtel Drouot, Charles Pillet, 8 avril 1861), Paris.

*Rhein und Maas 1972 = Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, Ausstellungskatalog (Köln, Kunsthalle, 14 Mai-23 Juli 1972; Brüssel, Königlichen Museen für Kunst und Geschichte, 15 September-31 Oktober 1972), Legner A. (hg. von), Köln.

Rupin E. 1890, *L'œuvre de Limoges*, Paris.

*Salvaging the Past 2013 = Salvaging the Past. Georges Hoentschel and French Decorative Arts from The Metropolitan Museum of Art*, Exhibition Catalogue (New York, Bard Graduate Center: Decorative Arts, Design History, Material Culture, 4 April-11 August 2013), Kisluk-Grosheide D. O., Krohn D. L., Leben U. (eds.), New York - New Haven - London.

*Schätze des Glaubens 2014 = Schätze des Glaubens. Meisterwerke aus dem Dom-Museum Hildesheim und dem Kunstgewerbemuseum Berlin*, Ausstellungskatalog (Berlin, Bode-Museum, 30 September 2010-30 September 2012), Lambacher L. (hg. von), Regensburg.

*Schatzkunst Trier 1984 = Schatzkunst Trier*, Ausstellungskatalog (Trier, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, 1984), Treveris Sacra, 3, Trier.

Schmidt K. W. 1953, *Carl Wilhelm August Krüger. Ein großer Kunstsammler in der Mitte des vorigen Jahrhunderts*, "Mindener Heimatblätter", 25, S. 62-65.

Schultern P. W. 1972, *Stempelverwendung in der Goldschmiedewerkstatt des Nikolaus von Verdun*, in *Rhein und Maas* 1972, S. 318-319.

Skemer D. C. (ed.) 2013, *Medieval and Renaissance Manuscripts in the Princeton University Library*, Princeton.

*Sotheby, Wilkinson 1861 = Catalogue of some most valuable and important early manuscripts, chiefly on vellum, collected during the reigns of Queen Elizabeth and James I, by Sir John Savile the elder, Sir Henry Savile, provost of Eton, and Sir John Savile the younger, to which is added another collection of ancient manuscripts and printed books*, Sale Catalogue (London, Sotheby and Wilkinson, 6 February 1861), London.

*Sotheby, Wilkinson 1862 = Catalogue de la partie réservée et la plus précieuse de la Collection Libri*, Catalogue de vente (London, Sotheby and Wilkinson, 25 juillet 1862), London.

*Sotheby, Wilkinson, Hodge 1864 = Catalogue of the magnificent collection of important manuscripts and objects of art and vertu of M. Guglielmo Libri*, Sale Catalogue (London, Sotheby, Wilkinson and Hodge, 1 June 1864), London.

Spilling H. 1982, *Das Fuldär Skriptorium zur Zeit der Hrabanus Maurus*, in Kottje, R., Zimmermann H. (hg. von), *Hrabanus Maurus, Lehrer, Abt und Bischof*, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Einzelveröffentlichung, 4, Wiesbaden, S. 165-181.

Stähli M. 1984, *Die Handschriften im Domschatz zu Hildesheim*, Wiesbaden.

Steenbock F. 1965*, Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter: von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik*, Berlin.

Stohlman W.F. 1950, *The Star Group of Champlevé Enamels and Its Connections*, "The Art Bulletin", 34 (4), pp. 327-330.

Stratford N. 1994, *Some "Mosan" Enamel fakes in Paris*, "Aachener Kunstblätter", 60 (*Festschrift für Hermann Fillitz zum 70. Geburtstag*), pp. 199-210.

Stuttmann F. 1966, *Bildkataloge des Kestner-Museums*, VIII, *Mittelalter I*, Hannover.

Swarzenski H. 1929-1930, *Die deutschen Miniaturen des frühen Mittelalters in amerikanischem Besitz*, "Zeitschrift für bildende Kunst", N.F. 63, S. 193-200.

*Trésors de cathédrales d'Europe 2005 = Trésors de cathédrales d'Europe. Liège à Beaume*, Catalogue d'Exposition (Beaume, Musée des Beaux-Arts – Hôtel-Dieu – Notre-Dame, 19 novembre 2005-19 mars 2006), George P., Pirenne F. (éd.), Paris.

Trinks S. 2016, *Eingehüllt in Gold und Bein - Die techné des Chryselephantin als "Mitstreit" im Mittelalter*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 79, S. 481-507.

*Verhandlungen der elften Versammlung 1908 = Verhandlungen der elften Versammlung des Verbandes von Museums-Beamten zur Abwehr von Fälschungen und Unlauterem Geschäftsgebaren* (Frankfurt am Main, 28-29 September 1908), Hamburg. Available at: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/verhversverbmb1908 (accessed: 26/01/2022).

*Verzeichnis Abbildungen Archiv des M-V s.d. = Verzeichnis der im Archiv des Museen -Verbandes bewahrten Abbildungen falscher Altsachen*, s.l. Available at: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/verzmusverbabb (accessed: 26/01/2022).

Watson R. 2011, *Western Illuminated Manuscripts. A Catalogue of Works in the National Art Library from the Eleventh to the Early Twentieth Century, with a Complete Account of the George Reid Collection*, II, London.

*Westfälischer Alterthümer 1879 = Katalog zur Ausstellung westfälischer Alterthümer und Kunsterzeugnisse vom Vereine für Geschichte und Alterthumskunde Westfalens*, Austellungskatalog (Münster im Westfalen, Juni 1879), Münster.

Wilson T. 2010, *La contraffazione delle maioliche all'inizio del Novecento: la testimonianza del Museen-Verband*, in *1909: tra collezionismo e tutela. Connoisseur, antiquari e la ceramica medievale orvietana*, Catalogo della Mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 7 novembre 2009-10 gennaio 2010; Orvieto, Museo Archeologico Nazionale, 13 marzo-16 giugno 2010), Riccetti L. (a cura di), Firenze, pp. 267-280.

Wittekind S. 2017, *Neue Einbände für alte Handschriften*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 80, S. 176-200.

*Zeit der Staufer 1977 = Die Zeit der Staufer. Geschichte, Kunst, Kultur*, I, *Katalog,* Ausstellungskatalog (Stuttgart, Altes Schloß und Kunstgebäude, 26 März-5 Juni 1977), Haussherr R. (hg. von), Stuttgart.

Zuchold G.-H. 1993, *Der "Klosterhof" des Prinzen Karl von Preussen im Park von Schloss Glienicke in Berlin*, II, *Katalog der von Prinz Karl von Preussen im "Klosterhof"aufbewahrten Kunstwerke*, Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin, Beih. 21, Berlin.

# Crediti fotografici

**Fig. 1, 15:** © The Copyright of The University of Manchester.

**Fig. 6, 8, 12:** © Victoria and Albert Museum, London.

**Fig. 2:** © Bildarchiv Foto Marburg, Fotograf: Tomio, Frank.

**Fig. 9, 10:** © The Morgan Library & Museum, New York.

**Fig. 11:** © 2021. Fotographer: Hervé Lewandowski/CMN Dist. Scala, Firenze.

**Fig. 13:** © Museum August Kestner, Hannover.

**Fig. 14:** © 2021. New York, The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Firenze.

**Fig. 17:** © Bodleian Libraries, University of Oxford (CC-BY-NC 4.0).

**Fig. 18:** © Bildarchiv Foto Marburg, Fotograf: Hirmer, Albert und Ernstmeier-Hirmer, Irmgard.

**Fig. 19:** © LWL-Museum für Kunst und Kultur, Westfälisches Landesmuseum, Münster.

**Fig. 20:** Courtesy of Princeton University Library.

AUTHENTICITY STUDIES
International Journal of Archaeology and Art

Issue n. 1 / 03.2022
DOI: 10.14658/pupj-as-2022-1-8

**Alberto Corvi.** Università degli Studi di Padova, Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica
alberto.corvi@studenti.unipd.it

# Un quadro a olio riferito a Domenico Induno: un esercizio di attribuzione

# *An oil painting ascribed to Domenico Induno: an exercise in attribution*

## ABSTRACT

L'articolo tratta del recupero di un dipinto a olio riferito a Domenico Induno (1815-1878). Ad ascrivere la paternità del lavoro al pittore è una targhetta apposta lungo la cornice, eppure diverse sono le evidenze che contrastano con questa rivendicazione. La sensibilità pittorica, la maniera di risolvere i particolari, come pure la predilezione per un tema piuttosto che per un altro, non corrispondono effettivamente con l'Induno tradizionale. Il proposito di questo contributo è dunque quello di ricostruire, per quanto è possibile, la storia dell'oggetto con il supporto delle fonti ottocentesche, addivenendo infine a una nuova attribuzione. Con l'occasione si è inoltre approfondito il soggetto manzoniano affrontato nel quadro, confrontandolo a esempio con un'incisione di Francesco Gonin (1808-1889) per la "Quarantana", provando a individuare qualche punto di contatto.
In chiusura sono state infine avanzate alcune ipotesi a proposito della collocazione originaria del dipinto, proponendo un affondo sul vivace contesto in cui il lavoro vide la luce.

**PAROLE CHIAVE.** Domenico Induno, Quadro a Olio, Attribuzione, Iconografia, Collocazione Originaria

*The article focuses on the recovery of an oil painting attributed to Domenico Induno (1815-1878). There is indeed a plaque affixed to the frame that ascribes the work to the painter although there are various elements that contrast with this declaration. The pictorial sensitivity, the way of treating the details, as well as the predilection for a certain subject rather than another, do not correspond to the traditional Induno. Therefore, the aim of this contribution is to examine in depth, as far as possible, the history of the object with the support of nineteenth-century sources, for the purpose of determining a new attribution. This research has also permitted to study the Manzonian subject of the painting by comparison, through iconographic affinity, with an engraving by Francesco Gonin (1808-1889) produced for the "Quarantana". Finally, the article suggests some hypotheses regarding the painting's original location, proposing an analysis of the lively context in which the work was born.*

***KEYWORDS.*** *Domenico Induno, Oil Painting, Attribution, Iconography, Original Location*

## I. INTRODUZIONE

Nel gennaio 2019, a Città di Castello (PG), è stato individuato un dipinto a olio (**Fig. 1**), in buono stato di conservazione e di dimensioni significative (110x145 cm), provvisto della sua cornice originale su cui è apposta una targhetta in ottone che attribuisce il lavoro a Domenico Induno (1815-1878).

Il pittore, originario di Milano, perfezionò i propri studi all'Accademia di Brera, dove ebbe modo di collezionare numerosi riconoscimenti, distinguendosi subitamente per una pittura energica, sorprendentemente aderente al vero, e che pure tradiva "una soverchia facilità di pennello"[1] inizialmente indigesta agli insegnanti più ortodossi. Nondimeno, nel 1839, il pittore si aggiudicò il Gran Premio di Pittura con il suo *Alessandro infermo* e nel '40 allestì, grazie alle premure di Francesco Hayez, un proprio studio in via Monte di Pietà.

**Fig. 1.** Collezione privata. Domenico Induno (attribuito a), *Il cardinale Federico Borromeo in casa del sarto.*

Induno, come è noto, si impose quindi sulla scena milanese con i suoi soggetti di genere, soprattutto scenette domestiche affollate di umili personaggi, che molto presto suscitarono l'ammirazione di un pubblico internazionale (Théophile Gautier, nel 1855, lo ricorda tra i pittori più talentuosi in Europa)[2]. Nominato Consigliere Accademico a Brera nel '63 e insignito della Légion d'Honneur dodici anni più tardi, si spegnerà a Milano, nella sua casa di Corso Monforte, nel novembre del 1875[3].

Il catalogo del pittore è piuttosto consistente ed è oggetto di continue revisioni: questo perché la sua opera, determinando in qualche modo una reviviscenza in chiave romantica e risorgimentale della pittura di genere, incontrò numerosi seguaci e imitatori, primo fra tutti il fratello minore Gerolamo (1825-1890), il cui pennello spessamente quasi non si distingue da quello di Domenico.

È dunque raccomandabile esprimersi con una certa prudenza a proposito di un'attribuzione a questo pittore, tanto più se si considera la possibilità che circolino dei falsi[4]. Nel caso del lavoro in esame esiste peraltro un serio problema: la tela non è firmata, non risultano iscrizioni e non sono presenti documenti allegati.

Pertanto, l'attuale proprietario ha deciso di sottoporre l'oggetto a un esame più approfondito con il preciso proposito di fare chiarezza circa la sua autenticità. L'occasione ha quindi permesso la stesura di questo contributo con il quale si sono volute condividere alcune considerazioni critiche che hanno effettivamente consentito, come si vedrà, di riassegnare la paternità del dipinto.

## II. ICONOGRAFIA

Un primo punto da chiarire è certamente il soggetto. Il dipinto rappresenta infatti una scena singolare. Nella cucina di un'abitazione popolare, rischiarata dalla luce di una finestrella, fa irruzione un anziano porporato accompagnato da un chierichetto e un curato mentre alle loro spalle una calca si agita sulla soglia. Il cardinale viene accolto da due donne, una lo riverisce e l'altra si ritrae pudicamente. Poco distante è presente invece un secondo gruppo di personaggi, verosimilmente una famigliola colta in un momento quotidiano, e anche in questo caso un uomo si china educatamente in direzione dell'ospite. Un'ultima figura è quindi collocata sulla sinistra, nella penombra, probabilmente a bilanciare la composizione.

Gli oggetti disposti lungo la mensola del camino, come il mortaio, il fiasco e il paniere di vimini, sono tutti ben descritti e lo stesso può dirsi della scopa di saggina, del paiolo e del cesto di verdure abbandonati in un angolo. Per tacere di dettagli squisiti come le piastrelle consunte e macchiate del pavimento, la scenetta sacra sistemata sopra l'ingresso e la lanterna di legno che pende da una trave.

La mano del pittore ha quindi indugiato soprattutto sulle pieghe del talare cardinalizio e sul pizzo del rocchetto, attento a restituire le qualità dei materiali. Altrettanta precisione ha riservato ai volti, sforzandosi di suggerire queste o quelle caratteristiche. Si osservi a esempio l'espressione benigna del religioso che avanza solenne portando una mano al crocifisso, il volto colorito del personaggio rispettosamente chinato in primo piano e il faccino stupito del fanciullo che pare domandare l'identità dell'intruso a una donna.

A ogni modo, a svelare il soggetto è la giovane vestita di bianco che distoglie lo sguardo, assorta o forse imbarazzata. La fanciulla viene in effetti descritta con i capelli scuri raccolti in una crocchia fissata grazie alla "speràda", un fermaglio ottenuto con una serie di spilloni sistemati a raggiera, come usavano le popolane brianzole e lecchesi. Un accessorio che evoca immediatamente l'immagine di Lucia Mondella[5], protagonista de *I promessi sposi* (1827) di Alessandro Manzoni (1785-1873), alla quale l'autore attribuisce un'indole pudica e timorosa decisamente coerente con l'espressione della ragazza nel dipinto.

Secondo questa interpretazione, il porporato non può dunque essere che Federico Borromeo, malgrado questi non somigli affatto all'uomo che si conosce dai ritratti (**Fig. 2**), né tantomeno all'immagine del prelato così come è restituita nell'edizione illustrata del romanzo[6]. La folta barba grigia, decisamente improbabile su un volto del Seicento, come il viso paffuto, devono quindi

essere invenzioni del pittore. Un fatto abbastanza insolito per l'Ottocento, notoriamente accurato nelle ricostruzioni storiche. Forse il pittore non aveva potuto avvalersi di un modello attendibile per l'immagine del religioso, eppure rimane un'incongruenza rilevante.

**Fig. 2. A)** Milano, Museo Diocesano. Pittore milanese attivo nell'ultimo quarto del sec. XVII, *Il cardinale arcivescovo Federico Borromeo*; **B)** Pisa, Collezione Privata. Domenico Induno (attribuito a), *Il cardinale Federico Borromeo in casa del sarto* (dettaglio).

La presenza di questo personaggio, ad ogni modo, considerato il numero esiguo di scene che lo coinvolgono, risulta fondamentale per individuare l'esatto momento descritto dal pittore. È quindi possibile risalire agevolmente a un passaggio del capitolo XXIV del romanzo manzoniano in cui Borromeo chiede di essere accompagnato alla casa del sarto del villaggio dove è stata ospitata Lucia finalmente rilasciata dall'Innominato. Il brano racconta come il cardinale, deciso a recarsi di persona in visita alla disgraziata, raggiunga infine l'abitazione facendovi irruzione e cogliendo così di sorpresa la giovane e la madre Agnese, da poco ricongiunte:

> *"Così arrivarono alla casa, e c'entrarono: la folla rimase ammontata al di fuori. […]. Agnese e Lucia sentirono un ronzìo crescente nella strada; mentre pensavano cosa potesse essere, videro l'uscio spalancarsi, e comparire il porporato col parroco. «È quella?» domandò il primo al secondo; e, a un cenno affermativo, andò verso Lucia, ch'era rimasta lì con la madre, tutt'e due immobili e mute dalla sorpresa e dalla vergogna"*[7].

Ecco dunque chiarita l'identità degli ultimi personaggi: la donna velata da un fazzoletto è Agnese, che sostiene amorevolmente il braccio della figliola, mentre sulla sinistra si trovano il sarto, in atteggiamento ossequioso, e sua moglie assieme ai figli rifugiati sotto il camino. La donna ripresa di spalle potrebbe invece essere una serva alle prese con gli avanzi del pranzo.

Ciascuna soluzione iconografica risulta quindi suggerita da un preciso passaggio del testo. Manzoni racconta infatti che i padroni di casa "andarono a riunirsi in un canto"[8], che i pargoli corrono dalla mamma e le "s'aggruppano intorno"[9] domandando appunto il nome dell'ospite, e di come Lucia stesse "zitta, con la testa e gli occhi bassi"[10].

Qualche capitolo più avanti, uno degli ultimi brani che coinvolgono la famigliola del sarto potrebbe invece offrire un indizio utile a interpretare la confusa illustrazione che figura affissa accanto al camino. In effetti, concluso l'ultimo pranzo assieme, il sarto mostra a Lucia "una stampa rappresentante il cardinale, che teneva attaccata a un battente d'uscio, in venerazione del personaggio"[11] in ricordo della visita di Borromeo. In questo caso però, si tratterebbe di un'ulteriore incongruenza, un anacronismo, una licenza del pittore che potrebbe avere introdotto questo elemento, forzando la narrazione, per sottolineare ulteriormente la deferenza del sarto nei riguardi del porporato, oppure semplicemente per addobbare l'ambiente altrimenti spoglio.

## III. LA QUESTIONE ATTRIBUTIVA

Individuata l'iconografia, qualunque ulteriore considerazione in merito al dipinto non può prescindere dalla sua attribuzione.

A tale riguardo si è già detto della targhetta in ottone che riferisce il lavoro a Induno, del quale effettivamente si conoscono alcuni lavori dedicati a *I promessi sposi,* come a esempio il bozzetto a olio in Fondazione Balzan, a Badia Polesine, nel Rodigino (**Fig. 3**). Tuttavia, se si confronta il dipinto oggetto di questo contributo con alcune delle tele più rappresentative di Induno, quali *La preghiera* (1842) *Pane e lagrime* (1854), *Al cader delle foglie* (1858) o ancora *L'arrivo del Bollettino di Villafranca* (1861-1862), ci si accorgerà immediatamente di una serie di incongruenze.

A questo proposito, viene bene verificare queste discordanze accostando al quadro di Città di Castello un lavoro di Induno per certi aspetti affine, di cui esistono redazioni diverse[12]. Si tratta de *La visita alla balia* (**Fig. 4**), un tema sul quale il pittore insiste nei primi anni '60 dell'Ottocento. In questo lavoro una giovane madre gioca con il suo bambino che le siede in grembo, sotto gli occhi dell'anziano genitore. Alle loro spalle due fanciulli si scambiano frattanto un tenero bacio, proprio in parte alla bambinaia che viene redarguita dalla nonna dei ragazzini. Tutto attorno una moltitudine di "piccole cose che ci stanno […] tuttodì sotto gli occhi"[13] sono disperse alla rinfusa in una cucina trascurata e caotica. Proprio come accade effettivamente nella scenetta manzoniana - anche quella una "visitazione" - illuminata peraltro da una luce molto simile.

Eppure, nel caso del lavoro di cui ci si sta occupando, la pittura è evidentemente differente da quella vivace e brillante che contraddistingue *La visita alla balia*. Inoltre, quella meticolosa attenzione con cui nell'Induno sono restituiti i dettagli, dall'anonimo oggetto casalingo alle fantasie dei tessuti, non si riscontra nella *Visita del Borromeo*. La pennellata poi non è affatto quella tradizionalmente "nervosa e sprezzante"[14] dell'artista milanese, quanto piuttosto delicata e prudente, come pure l'effetto nel suo insieme non è palpitante e iridescente, bensì tenue e pacato. Si tratta insomma di un'esecuzione convenzionale, rigorosamente suscettibile dei precetti accademici.

**Fig. 3.** Badia Polesine, Collezione Fondazione Balzan. Domenico Induno, *Fra' Cristoforo da Milano scioglie Lucia dal voto.*

**Fig. 4.** Collezione privata. Domenico Induno, *La visita alla balia.*

Per giunta, per ritornare alla somiglianza delle due atmosfere, la caratteristica malinconia che permea sensibilmente buona parte della produzione di Induno, in questo caso non si avverte. E se è pur vero che l'ambiente può ricordare certi quadri del pittore dove è facile incontrare "famiglie sfrattate da padroni malvagi, mamme che si affannano su lavori di cucito per comprare il pane ai loro bambini, povere orfanelle che chiedono l'elemosina, e simili soggetti patetici", bisogna ricordare, come osserva Silvestra Bietoletti, che spesso e volentieri i suoi lavori "trascuravano del tutto il lieto fine"[15]. Dunque, un episodio positivo come la visita dell'anziano prelato a Lucia risulterebbe fondamentalmente incongruente con il repertorio di Induno. In effetti è facile credere che a una situazione del genere, tutto considerato debole per quanto riguarda l'elemento patetico, il pittore avrebbe piuttosto preferito, all'interno del romanzo manzoniano, una scena decisamente più struggente.

Da ultimo, se si osservano con attenzione le figure nel dipinto di Città di Castello, è possibile riconoscere una caratterizzazione dei personaggi e una gestualità enfatica tipicamente riferibili alla pittura di primo Ottocento. Qualcosa che nell'Induno non è altrettanto presente, neppure nei suoi primi lavori dove la retorica è piuttosto affidata al colore, all'atmosfera e il discorso viene dunque articolato diversamente in maniera più sottile. Questo perché Induno è un pittore proiettato già nella seconda metà del secolo.

Tutto questo suggerisce quindi l'ipotesi che l'etichetta possa essere stata aggiunta in un secondo momento, più precisamente, a giudicare dalla sua foggia, nella seconda metà del XIX secolo o addirittura nei primi decenni del successivo. L'occasione potrebbe essere stata l'introduzione del dipinto sul mercato.

Quanto all'inesattezza dell'attribuzione, potrebbe trattarsi di un errore commesso in buona fede, probabilmente un'ingenuità riferibile alla consuetudine, piuttosto frequente a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, di ascrivere qualunque scena di genere calata in un interno umile

e dimesso, soprattutto scalcinate cucine popolari, al pennello di Induno. Peraltro, la confusione potrebbe essere stata alimentata dall'opinione di una certa parte della critica che sovente avvicinava i quadri del pittore alle atmosfere manzoniane, come fece a esempio Pasquale Villari nel 1868:

> *"L'Induno si dette ai quadri di genere e anch'esso creò il vero. La sua varia e gentile fantasia, il suo facile pennello sembrano ispirarsi ancora più direttamente alle scene del Manzoni; ne vogliono riprodurre la ingenua, nobile e vera espressione, descrivendo affetti ogni giorno veduti e sentiti nella vita domestica"*[16].

A questo si aggiunga l'effettiva somiglianza di certe soluzioni luministiche tanto care a Induno, e desunte dalla pittura olandese del Seicento (**Fig. 5**), con quelle adoperate nel dipinto in esame.

**Fig. 5.** Londra, National Gallery. David Teniers il Giovane, *Un vecchio contadino accarezza una sguattera in una stalla.*

A ogni modo, in ragione delle evidenti incongruenze esposte sin qui, si ritiene ammissibile diffidare dell'indicazione apposta lungo la cornice, provando a ragionare invece su una diversa attribuzione. Occorre però prima esprimere alcune considerazioni nello sforzo di circoscrivere le ricerche a un preciso contesto e individuare una data per l'esecuzione.

In questo senso il termine *post quem* è naturalmente il 1827, l'anno in cui venne pubblicata la prima edizione de *I promessi sposi*. Determinare invece un riferimento *ante quem* è più complicato. Potrebbe aiutare però la lettura di un saggio di Salvatore Ferrari, del 2008[17], in cui lo studioso affronta la diffusione di tematiche desunte dalla letteratura nella pittura italiana del XIX secolo, in riferimento alle Esposizioni braidensi di Milano[18]. Effettivamente, trattandosi di un lavoro dell'Ottocento eseguito secondo le prescrizioni accademiche, e considerando le dimensioni del lavoro e il suo soggetto, che incontrò uno straordinario successo soprattutto in Lombardia o comunque nell'Italia settentrionale, è plausibile che l'oggetto possa essere stato esposto a Brera.

Nel suo contributo, trattando inevitabilmente la "fulminea e duratura" fortuna iconografica de *I promessi sposi*, Ferrari attesta in effetti la presenza in Pinacoteca, tra il 1829 e il 1883, di sessanta

dipinti dedicati agli episodi e ai personaggi del romanzo[19]. Più precisamente Ferrari segnala una significativa proliferazione di questi lavori fino all'altezza degli anni '50 (successivamente sembra che questa passione sia scemata progressivamente).

Dunque, si potrebbe cominciare con l'esaminare i cataloghi delle Esposizioni che si sono tenute a Brera tra il 1829 e il 1860. Così facendo ci si accorgerà dell'esistenza di un quadro singolare, esposto nell'estate del 1833, nella Prima Sala della Pinacoteca: "Il Cardinale Federico Borromeo in casa del sarto, episodio tratto dal romanzo di Manzoni *I promessi sposi*, quadro a olio, figure un terzo il vero […]"[20]. Il soggetto e le proporzioni coincidono con quelle del lavoro recuperato a Città di Castello e finalmente, grazie a questa nota, si ricava un'indicazione attendibile circa l'attribuzione. Il dipinto viene infatti riferito con precisione a Lorenzo Toncini (1802-1884) che contestualmente partecipava con un secondo lavoro: una tela incompiuta e sofferta (sembra vi si dedicò fino al giorno precedente l'inaugurazione della mostra) che rappresenta *La morte di Pier Luigi Farnese*, considerata nondimeno il manifesto del Romanticismo piacentino[21].

Volendo poi ricavare ulteriori informazioni in merito a questo lavoro, così da verificare la possibilità che si tratti proprio del dipinto oggetto di questo contributo, è possibile consultare alcune riviste di quel periodo che si sono occupate di commentare l'annuale rassegna. In effetti, tra le altre, menzionano il dipinto il *Nuovo Ricoglitore*, che propone una breve osservazione di Defendente Sacchi[22] e il *Giornale di letteratura, scienze et arti*, in cui Ignazio Fumagalli dedica qualche pagina all'*Esposizione degli oggetti di belle arti nell'I. R. Palazzo di Brera*. Questa preziosa recensione segnala il quadro di Toncini come esempio significativo di "pittura storica", subito di seguito all'elogio entusiasta de *L'ultimo giorno di Pompei* di Karl Pavlovič Brjullov e alcuni quadri di Hayez e di Podesti:

> *"il quadretto […] raffigura il gran Cardinale Federico Borromeo, sì ben dipinto nei Promessi sposi di Alessandro Manzoni, che entrato nella rustica abitazione di un sarto di campagna raccomanda l'infelice Lucia alle cure della di lui famiglia onde venga ricoverata e sottratta alle ulteriori ricerche del mal talento de' signorotti di quel tempo. La scena è ben disposta, la composizione collegata a rigore d'arte; il nobile porporato occupa il sito più dignitoso del quadro, i gruppi laterali ricevono quella luce che ad essi conviene, li vedi disegnati ed espressivi, staccati da un colorito succoso e ben inteso"*[23].

Il cronista si esprime quindi positivamente in merito alla soluzione di "concentrare maggiormente la luce sul protagonista e diffonderla con bella gradazione sulle altre figure principali poste in azione, conservando nel tempo stesso le grandiose masse di chiaro e di ombra"[24], proprio come possiamo osservare in un altro noto dipinto di Toncini, ovvero la *Piccarda Donati fatta rapire dal convento di Santa Chiara dal fratello Corso* (1846 ca.), oggi ai Musei Civici di Pavia (**Fig. 6**).

Qui il pittore adotta infatti i medesimi accorgimenti chiaroscurali, concentrando sui protagonisti un gigantesco "occhio di bue" e lasciando sfumare nell'ombra l'ambiente circostante, in una soluzione dal sapore teatrale ulteriormente caricata da una gestualità drammatica perfettamente coerente con i precetti della pittura di storia. Da ultimo, la recensione riferisce che il dipinto fu "condotto a finimento per commissione […] del cavalier Pompeo Marchesi, professore dell'I. R. Accademia"[25].

**Fig. 6.** Pavia, Musei Civici. Lorenzo Toncini, *Piccarda Donati fatta rapire dal convento di Santa Chiara dal fratello Corso.*

## IV. QUALCHE NOTA SU LORENZO TONCINI

A questo punto, se si desidera approfondire la figura di Lorenzo Toncini, "il più romantico dei romantici piacentini"[26], e la relativa produzione, una fonte imprescindibile è probabilmente la biografia di Bernardino Pollinari del 1884[27]. Si tratta di un testo fondamentale che restituisce un ritratto colorito del pittore: un uomo brillante, altero, ribelle, sanguigno.

Sul piano stilistico Ferdinando Arisi lo descrive invece come un artista "eclettico, innamorato del Seicento", noto per la sua pennellata "morbida, carezzevole, cromaticamente preziosa, senza contrasti violenti di luce"[28]. Un'analisi sensibile che si accorda molto bene con le qualità del dipinto in esame e che ancora una volta conferma quanto possa essere distante invece lo stile di Induno.

Toncini nasce a Caorso, nel Piacentino, nell'agosto del 1802 e a sedici anni ottiene di frequentare l'Istituto Gazzola di Piacenza, dove insegna Giuseppe Girardi. In seguito, precisamente nel 1825, si stabilirà invece a Roma, in una soffitta di Trastevere, trascorrendo nell'Urbe cinque anni e frequentando con l'occasione una scuola privata di nudo e l'Accademia di Francia[29]. A Roma si confronta soprattutto con Raffaello, Domenichino e Caravaggio, evidentemente suggestionato da "[…] quei forti contrasti di luce e di ombra, […] quei vapori nerastri che danno risalto alle carni"[30], insomma quella maniera oscura che nel quadro per il Marchesi è piuttosto evidente. Contestualmente Toncini consolida due amicizie determinanti: si avvicina al coetaneo Cesare Poggi, compagno di studi alla scuola di nudo, e lega con Gaetano Monti che prende a suggerirgli i temi dei lavori.

Nel 1830, il padre si rifiuta però di finanziare ulteriormente la pensione di Lorenzo e il giovane ritorna a Piacenza dove Girardi gli organizza una personale in casa Dalverme, visitata dal conte Douglas Scotti di Vigoleno che subitamente gli commissiona due quadroni per l'oratorio di Gragnanino (PC).

A questo punto Toncini, "pensando alla difficoltà di avere in paese buoni modelli, decise recarsi ad eseguirli in Milano"[31], consigliato da Poggi che gli offre di condividere il proprio studio nei locali del monastero di Santa Prassade. A Milano Toncini viene introdotto a Luigi Sabatelli, Pelagio Palagi, Francesco Hayez "[…] e ad altre notabilità artistiche del tempo, fra le quali emergeva lo scultore Pompeo Marchesi"[32]. Questi, non appena ebbe udito che "il giovine artista […] era della patria del Giordani [Pollinari si riferisce a Pietro Giordani]", sembra che "[…] non solo gli fu prodigo di festosa accoglienza, ma volle onorarlo eziandio di una piccola commissione"[33]. Si tratta per l'appunto del dipinto in esame che Pollinari giudica "cosetta semplice ma di buon gusto", precisando però di averlo "veduto una sola volta e di fretta"[34] (sarebbe interessante capire dove e in quale occasione).

Il biografo, tuttavia, si esprime approssimativamente circa la cronologia del soggiorno milanese, e dunque non è chiaro in quale anno il pittore abbia eseguito effettivamente il lavoro. Interpretando Pollinari, la commissione parrebbe però risalire al 1830 mentre il dipinto sembrerebbe ultimato nel 1833. Dunque, l'esecuzione coprirebbe un lasso di tempo non indifferente.

Questa considerazione stimola inevitabilmente alcune riflessioni. A esempio, per un verso si potrebbe credere improbabile che il pittore abbia impiegato oltre tre anni per ultimare un lavoro di dimensioni tutto sommato modeste, peraltro considerando il prestigio della commissione. D'altra parte, però, si deve ricordare che egli, così come lo descrive Pollinari, doveva essere un uomo scostante e insoddisfatto del proprio lavoro. La stessa testimonianza del *Giornale di letteratura* che si è affrontata, riferisce effettivamente di come Toncini si sia arrovellato sino all'ultimo sulla *Morte del Farnese*, evidentemente scontento del risultato. Dunque, sembra plausibile credere che il pittore abbia temporeggiato a lungo prima di consegnare il proprio lavoro a Marchesi. Soprattutto se si pensa che in quegli stessi anni il pittore stava lavorando contemporaneamente alle due pale per Douglas Scotti e per l'appunto al *Pier Luigi Farnese*. Due commissioni tutt'altro che insignificanti che avrebbero potuto effettivamente sottrargli parecchio tempo.

Un fatto interessante a questo proposito è inoltre la presenza di Poggi nello studio dello scultore proprio nel 1833, dove questi era alle prese con un ritratto di Bertel Thorvaldsen[35]. Sarebbe quindi interessante capire se Toncini venne introdotto a Marchesi proprio in quell'occasione, ottenendo contestualmente la commissione. Questa ipotesi collocherebbe l'incarico e quindi l'esecuzione nel medesimo anno, per l'appunto il 1833, evidentemente in primavera, dal momento che in agosto il dipinto è esposto a Brera.

Negli anni seguenti, all'incirca fino alla metà del secolo, il pittore continuò a frequentare assiduamente Milano, affittando più tardi uno studio tutto suo in via dell'Olmetto, in prossimità di piazza Vetra. Sfortunatamente però non si trasferì mai in pianta stabile, diviso tra la sua Piacenza, dove nel 1840 aveva ottenuto una cattedra al Gazzola, e il vivace clima culturale milanese. Forse, come sembra sentenziò Hayez, "[…] se Toncini fosse rimasto a Milano vi avrebbe preso una bella posizione"[36].

A partire dal 1860 il pittore si estraniò progressivamente dal mondo dell'arte, abbandonando addirittura l'insegnamento nel 1873. Continuò però a visitare Milano assieme a Poggi, ma quando anche questi morì, "[…] fu tronco l'ultimo filo che teneva legata la mente del Toncini all'arte"[37]. L'artista morì così nel 1884 "colpito da paralisi progressiva"[38] dopo essere stato interdetto dal Tribunale di Piacenza per infermità mentale.

## V. INFLUENZE E DEBITI ICONOGRAFICI

Ora che si è inquadrato meglio il lavoro e l'artista al quale spetta la sua esecuzione, si potrebbe spendere ancora qualche parola a proposito dell'iconografia. La scelta di questo preciso episodio è infatti assai poco frequente. Fernando Mazzocca spiega però che la scena si doveva probabilmente offrire agli artisti come un'ottima occasione per "[…] costruire un movimentato bozzetto di genere, vivacizzato dal contrasto tra l'aulica porpora cardinalizia e l'umile ambiente popolare, tra la commozione di Federigo e Lucia e il comico imbarazzato stupore dei poveri ospiti"[39]. Tuttavia, nel caso in questione rimane da capire chi fu a scegliere proprio questo soggetto e per quali ragioni. Difficile stabilire se fu il committente a richiedere un episodio manzoniano, magari indicando una preferenza, oppure se Marchesi lasciò invece carta bianca a Toncini e questi, contagiato dal clima entusiasta seguito alla pubblicazione de *I promessi sposi,* o forse ispirato da qualche quadretto di Poggi, decise per una scena tratta dal romanzo. Certo è che Lorenzo Toncini, negli anni in cui attese al quadro di Marchesi, risentì effettivamente dello stimolo manzoniano.

Lo confermerebbe a esempio Francesco Ghittoni che riflettendo a proposito di una delle due pale eseguite da Toncini per Douglas Scotti nei primi anni '30, più precisamente quella dedicata a San Carlo Borromeo, afferma di rintracciare effettivamente qualche suggestione ispirata da *I promessi sposi* per quanto riguarda l'atmosfera mesta e drammatica del lazzaretto[40]. Dopotutto, quando Toncini lavora al *San Carlo*, e dunque negli stessi anni in cui è alle prese con il dipinto per lo scultore, il romanzo era uscito da appena tre anni, riscuotendo un successo impressionante. Peraltro, come ha osservato l'Arisi, l'opera di Manzoni era stata immediatamente ripubblicata nel 1828 da Del Maino proprio nella Piacenza di Toncini[41].

Sempre a proposito dell'iconografia, esiste infine un'ultima questione. Come è noto, nel 1840 l'opera di Manzoni venne riproposta corredata da numerose illustrazioni intercalate nel testo. Si tratta di vivaci xilografie, incise da Luigi Sacchi, che riproducono a stampa disegni per la maggior parte a opera di Francesco Gonin che ottiene di illustrare il romanzo grazie ai buoni uffici di Massimo d'Azeglio.

A questo proposito è interessante osservare come viene risolta in vignetta la visita di Borromeo alla casa del sarto. Se Toncini aveva infatti condensato in un'unica scena momenti diversi, l'episodio è affrontato in questo caso dagli illustratori attraverso tre diverse incisioni. Le vignette, organizzate secondo la scrupolosa regia dello stesso Manzoni, dovevano infatti accompagnare puntualmente lo sviluppo del racconto. In questo modo sono state isolate le seguenti situazioni: la corsa scalmanata dei curiosi appresso al cardinale sino all'uscio della casa del sarto, immaginata da Paolo Riccardi; l'incontro tra Lucia, in compagnia della madre Agnese, e Borromeo, di Francesco Gonin; e quindi il sarto e sua moglie al cospetto del porporato, sempre di Gonin (**Fig. 7**).

**Fig. 7.** Francesco Gonin, *"Il pover'uomo aperse la bocca e disse: si figuri!"* (da Manzoni [1840] 2014, p. 742).

Confrontando quindi quest'ultima vignetta con il dipinto di Città di Castello è possibile riscontrare una curiosa somiglianza tra il sarto di Toncini e quello nell'incisione (**Fig. 8**). Entrambi vengono infatti descritti curvi, remissivi, piegati in un goffo inchino come se stessero balbettando quell'insulso "si figuri!"[42]. In entrambe le versioni il gioco di gambe è peraltro similare, il piede sinistro in avanti e il destro più indietro sistemato di sbieco. Così anche i lineamenti dell'uomo sono gli stessi: fronte spaziosa, naso importante, pizzetto "alla Van Dyck", lunga capigliatura e persino un principio di calvizie. Le analogie riguardano anche l'abbigliamento del sarto che in entrambi i casi indossa una camiciona con un ampio colletto, il farsetto a maniche lunghe abbinato al giustacuore, braghettoni a sbuffo e calze aderenti. Toncini gli aggiunge anche una berretta che l'uomo si è levato rispettosamente. Variano dunque unicamente la posizione delle mani e l'inclinazione del capo.

Insomma, la somiglianza è evidente. Tuttavia, per quanto non si possa escludere che l'incisore abbia visto il quadro da Marchesi durante il suo soggiorno milanese nel 1835[43], si ritiene improbabile che Gonin abbia "copiato" Toncini. È risaputo, dopotutto, che le soluzioni iconografiche di ciascuna vignetta per la "Quarantana" vennero messe a punto di concerto con Manzoni che in più di un'occasione si preoccupò di suggerire questo o quell'accorgimento. Sembra dunque plausibile immaginare che Gonin assieme a Manzoni così come anche Toncini, abbiano piuttosto guardato a un terzo modello. Oppure la somiglianza in questione potrebbe essere molto semplicemente una coincidenza, come nel caso dell'atmosfera dal sapore nordico, per la quale è possibile a questo punto sfatare l'ipotesi di qualunque debito nei confronti di Induno, dal momento che nei primi anni '30 il pittore era ancora adolescente e appena al suo terzo anno di Accademia.

**Fig. 8. A)** Francesco Gonin, *"Il pover'uomo aperse la bocca e disse: si figuri!"* (dettaglio da Manzoni [1840] 2014, p. 742).
**B)** Domenico Induno (attribuito a), *Il cardinale Federico Borromeo in casa del sarto* (dettaglio).

# VI. CONCLUSIONI

Le considerazioni espresse sin qui, che sfortunatamente non sciolgono ancora diversi punti, hanno comunque consentito di recuperare un importante elemento del catalogo di Lorenzo Toncini e si propongono come uno spunto per studi futuri più approfonditi. *In primis* in merito alla produzione del pittore che richiederebbe a questo punto una disamina complessiva circostanziata, aggiornata alle ultime novità.

Un punto in particolare che non è stato possibile chiarire, e sul quale si vuole però stimolare in chiusura una riflessione, è la questione della destinazione del quadro o se si preferisce il problema della sua collocazione originale. Le fonti in effetti non dicono dove Marchesi sistemò il suo dipinto o se questo venne commissionato per un ambiente preciso.

È noto però che il committente, ricercato "sculpteur à la mode"[44] che in quegli anni suppliva a Brera Camillo Pacetti e che pure era presente in quella stessa esposizione del '33 con numerosi pezzi[45], aveva organizzato il proprio *atelier* nel Salone ai Giardini Pubblici in centro a Milano, successivamente devastato da un incendio nel 1834. In questo luogo, a partire dal '25 aveva

assortito una suppellettile didattica non indifferente, al punto da avvicinare il suo studio a una accademia privata. Difficile però figurarsi il quadro oggetto di questo contributo esibito tra i cartoni, i bozzetti in terracotta e i modelli in gesso sistemati nel Salone. Oltretutto, lo scrupoloso inventario degli "oggetti artistici" presenti nello studio di Marchesi[46], compilato in seguito alla sua scomparsa, non menziona veruno dipinto ad olio. Ciononostante, è possibile comunque avanzare due teorie.

Prima di tutto è possibile che il quadro si trovasse nell'appartamento dello scultore e non nello studio. In effetti, le sue significative dimensioni come anche il soggetto, decisamente insolito, lasciano pensare piuttosto ad una destinazione privata. La predilezione dei collezionisti per il grande formato, adottato segnatamente per quei dipinti destinati a un ambiente di rappresentanza, è dopotutto frequentemente attestata[47].

In secondo luogo, dal momento che il catalogo si riferisce ai pezzi conservati all'interno del suo secondo *atelier* allestito in via San Primo dopo che le fiamme ebbero disastrato il Salone, è plausibile che il dipinto possa essere stato collocato altrove durante le operazioni di trasloco.

A ogni modo, successivamente, se ne sono perse le tracce. Ferdinando Arisi, che a Toncini ha dedicato due fondamentali monografie, nel 2002 lo dichiara infatti ancora disperso[48].

Per concludere, non è dunque chiaro se il dipinto giunse nelle mani dell'avvocato Salvatore Fogliani, fiduciario di Marchesi, oppure se abbandonò lo scultore addirittura prima della sua morte. Certamente però, a una data imprecisata e in circostanze oscure, il quadro, evidentemente confuso per un Induno, venne introdotto sul mercato.

*Si ringraziano Marco Ciampolini e Chiara Nenci che hanno permesso di studiare il dipinto e attribuirlo correttamente. Si ringrazia altresì Omar Cucciniello per il suo prezioso supporto e la cortesia dei suggerimenti.*

# Note

[1] Bietoletti 1991, p. 9.

[2] Gautier [1855] 1856, pp. 13-14.

[3] Cfr. Bietoletti 1991, pp. 9-10.

[4] Un comunicato stampa del Ministero per i Beni e le Attività Culturali del 10 marzo 2006 segnalava alcuni falsi Induno esposti in occasione della mostra *La pittura italiana 2005* (cfr. https://www.beniculturali.it/comunicato/quadri-falsi-sequestrati-dai-carabinieri-a-rieti-oltre-100-dipinti-esposti-al-pubblico#contenuto, accesso 11 Novembre 2020).

[5] Nel suo romanzo *I promessi sposi*, tratteggiando il ritratto di Lucia, Manzoni precisa: "[…] I neri e giovanili capelli, spartiti sopra la fronte, con una bianca e sottile dirizzatura, si ravvolgevan, dietro il capo, in cerchi moltiplici di trecce, trapassate da lunghi spilli d'argento, che si dividevano all'intorno, quasi a guisa de' raggi d'un'aureola, come ancora usano le contadine nel Milanese" (Manzoni [1840] 2014, p. 136).

[6] L'immagine di Borromeo nell'edizione illustrata del 1840 è infatti certamente verosimile, fatta eccezione per un caso in cui Stefano Barelli sostiene che Giuseppe Sogni dipinse invece il cardinale troppo giovane (cfr. Barelli 1991). Dopotutto, Manzoni fornì ai disegnatori indicazioni precise affinché questi ricorressero a fonti documentarie attendibili, soprattutto per quelle scene o quei personaggi che richiedevano un approfondimento storico o iconografico.

[7] Manzoni [1840] 2014, pp. 736-737.

[8] *Ivi*, p. 738.

[9] *Ivi*, p. 726.

[10] *Ivi*, p. 740.

[11] *Ivi*, p. 866.

[12] Il tema, tra la fine degli anni '50 e i primi anni '60 dell'Ottocento, ricorre effettivamente con una certa frequenza nella produzione di Induno. Si ricordano a esempio: la versione appartenuta a Lodovico Cavalieri, successivamente confluita in collezione Ingegnoli e quindi dispersa sul mercato nel 1933; due tele eseguite dall'artista nel 1861, di cui una apparsa ad un'asta Finarte nel 1969, e un'ultima versione riprodotta da Nicodemi nel 1945, di cui esiste un bozzetto nelle collezioni di Fondazione Cariplo.

[13] Cosmate 1863, p. 1058.

[14] Maltese 1960, p. 143.

[15] Bietoletti 1991, pp. 11-12.

[16] Villari 1868, p. 41.

[17] Ferrari 2008.

[18] Per un approfondimento sulle Esposizioni si veda Penocchio 2008.

[19] A questo proposito Ferrari aggiunge una considerazione sorprendente: "Nel XIX secolo nessun'altra opera letteraria può vantare, a Brera come nel resto d'Italia, una così ampia trasposizione pittorica" (Ferrari 2008, p. 258), naturalmente fatta eccezione per la Divina Commedia di Dante.

[20] *Esposizione Accademia di Brera 1833*, p. 31.

[21] Il dipinto, oggi ai Musei Civici di Palazzo Farnese a Piacenza, suscitò addirittura l'ammirazione del principe Gerolamo Bonaparte in visita all'Esposizione (Pollinari 1884, p. 50) e nel 1862 valse a Toncini una medaglia di rame alla Great Exhibition di Londra (De Gubernatis 1889, p. 507).

[22] Sacchi 1833, p. 610.

[23] *Esposizione Palazzo di Brera 1833*, Fumagalli 1833, p. 261.

[24] *Ibid*.

[25] *Ibid.*

[26] *Lorenzo Toncini 2002*, p. 8.

[27] Pollinari 1884.

[28] *Lorenzo Toncini 2002*, p. 31.

[29] Nel 1934, Comanducci, probabilmente sulla scorta delle testimonianze di Luigi Ambiveri (1879) e Angelo De Gubernatis (1889), dichiara contrariamente che Toncini frequentò l'Accademia di San Luca, trattenendosi a Roma addirittura un decennio. Si è preferito tuttavia affidarsi alle informazioni riportate nelle due più recenti monografie sul pittore (Arisi 1979; *Lorenzo Toncini 2002*) che smentiscono questa versione dei fatti.

[30] Pollinari 1884, p. 16.

[31] *Ivi,* p. 31.

[32] *Ibid*.

[33] *Ibid.*

[34] *Ivi*, p. 53.

[35] Comanducci 1934, pp. 544-545.

[36] L'esclamazione è riportata dal biografo di Toncini in Pollinari 1884, p. 51.

[37] *Id*. 1894, p. 147.

[38] *Id*. 1884, p. 6.

[39] Mazzocca, 1985, p. 95.

[40] Ghittoni 1903, p. 39.

[41] I fratelli Antonio e Paolo Del Maino avevano messo in piedi a Piacenza una fiorente attività. Antonio dirigeva una tipografia mentre il fratello amministrava l'antica libreria di famiglia dove un cenacolo di eruditi si ritrovava, quasi si trattasse di un salotto letterario, a discutere "[…] un po' accademicamente, d'ogni cosa, particolarmente di letteratura" (Pollinari 1894, p. 124).

[42] Questa l'esclamazione che Manzoni attribuisce al sarto quando il cardinale gli domanda se gli è di impaccio ospitare ancora un poco Lucia e Agnese. L'uomo, "messo in orgasmo dalla presenza d'un tale interrogatore", si sforza di formulare qualche bella risposta per "farsi onore", ma riesce semplicemente a balbettare: "si figuri!" (Manzoni [1840] 2014, pp. 741-742).

[43] Effettivamente in un passaggio del suo diario del 1878, in cui Gonin racconta della sua prima permanenza a Milano, l'incisore dichiara di avere conosciuto tra gli altri proprio Pompeo Marchesi (cfr. Mazzocca 1985, pp. 130-131). Tuttavia, dal momento che non vengono esplicitate le circostanze dell'incontro, non è possibile azzardare un'ipotesi davvero convincente.

[44] Stendhal [1839] 1854, p. 23.

[45] Il *Giornale di letteratura, scienze et arti* di quell'anno, ricorda infatti esposti a Brera: il grandioso modello eseguito dallo scultore per il monumento dedicato a Cesare Beccaria, un suo "putto […] aggruppato con un coniglio", *Psiche con la farfalla*, e "alcuni ritratti" (Fumagalli 1833, pp. 268-271).

[46] Si tratta di un elenco puntiglioso stilato tra il 1861 e il 1864 da una commissione istituita dal Consiglio Comunale di Milano con il proposito di individuare i pezzi più pregevoli presenti nell'*atelier* dello scultore, da conservare "a guisa di collezione". Questo perché, nel suo testamento, Marchesi aveva espresso la volontà di devolvere il contenuto del suo studio alla Municipalità milanese. Una trascrizione accurata del documento, a cura di Omar Cucciniello, è pubblicata in Fratelli 2012.

[47] Si osservino a titolo di esempio le tele monumentali di Pelagio Palagi, Francesco Podesti, Giovanni Migliara e Francesco Hayez nelle collezioni Tosio, Sommariva e Tadini.

[48] *Lorenzo Toncini 2002*, p. 23.

# Bibliografia


Arisi F. 1979, Lorenzo Toncini, Piacenza.

Bietoletti S. 1991, *Domenico Induno*, Soncino.

Comanducci A. M. 1934, *I pittori italiani dell'Ottocento. Dizionario critico e documentario*, Milano.

Cosmate J. 1863, *Cronaca delle arti belle. VI. L'Esposizione. II*, "Il Pungolo", V (265), p. 1058.

De Gubernatis A. (a cura di) 1889, *Dizionario degli artisti italiani viventi*, Firenze.

*Esposizione Accademia di Brera 1833 = Esposizione dei grandi e piccoli concorsi a premj e delle opere degli artisti e dei dilettanti nelle gallerie dell'I.R. Accademia delle belle arti per l'anno 1833*, Milano.

*Esposizione Palazzo di Brera 1833 = Esposizione degli oggetti di belle arti nell'I.R. Palazzo di Brera* 1833, "Biblioteca italiana, ossia Giornale di letteratura, scienze ed arti", 71, pp. 244-416.

Ferrari S. 2008, *La pittura di storia alle esposizioni di Brera nell'Ottocento*, in Ferrari R. (a cura di), "*Vado a Brera". Artisti, opere, acquirenti nelle Esposizioni dell'800 dell'Accademia di Brera*, Brescia, pp. 245-300.

Fratelli M. 2012, *Dal legato Marchesi Fogliani all'istituzione della Galleria d'Arte Moderna*, in Fratelli M., Valli F. (a cura di), *Musei nell'Ottocento: alle origini delle collezioni pubbliche lombarde*, Torino, pp. 391-410.

Gautier T. [1855] 1856, *Les beaux-arts en Europe*, Paris.

Ghittoni F. 1903, *Scritti d'arte,* Piacenza.

*La pittura italiana 2005 = La pittura italiana dell'800 nelle collezioni private reatine*, Catalogo della Mostra (Rieti, Palazzo Potenziani, 9 novembre 2005 - 26 febbraio 2006), Bossaglia R., Lapenna E. (a cura di), Bologna.

*Lorenzo Toncini 2002 = Lorenzo Toncini: pittore romantico (Caorso 1802 - Piacenza 1884)*, Catalogo della Mostra (Piacenza, Palazzo Gallo, 28 ottobre-8 dicembre 2002), Arisi F. (a cura di), Piacenza.

Maltese C. 1960, *Storia dell'Arte in Italia 1785-1943*, Torino.

Manzoni A. [1840] 2014, *I promessi sposi*, Milano.

Mazzocca F. 1985, *Quale Manzoni? Vicende figurative dei Promessi Sposi*, Milano.

Pollinari B. 1884, *Il pittore Lorenzo Toncini*, Piacenza.

Pollinari B. 1894, *Scritti d'arte*, Piacenza.

Sacchi D. 1833, *Le Belle Arti in Milano nell'anno 1833*, "Il Nuovo Ricoglitore, ossia Archivi d'ogni letteratura antica e moderna con rassegna e notizie di libri nuovi e nuove edizioni", 105, pp. 585-621.

Stendhal [1839] 1854, *La Chartreuse de Parme*, Paris.

Villari P. 1868, *La pittura moderna in Italia ed in Francia*, Firenze.


# Crediti fotografici

**Fig. 1.** © Galleria Uomo Arte, Pisa.

**Fig. 2A.** © Museo Diocesano Carlo Maria Martini, Milano.

**Fig. 2B.** © Galleria Uomo Arte, Pisa.

**Fig. 3.** © Comune di Badia Polesine / Mauro Ranzani 2019.

**Fig. 4.** © Alberto Corvi 2019.

**Fig. 5.** © The National Gallery, London.

**Fig. 6.** © Comune di Pavia / Fototeca dei Musei Civici.

**Fig. 8B.** © Galleria Uomo Arte, Pisa.

AUTHENTICITY STUDIES
International Journal of Archaeology and Art

Issue n. 1 / 03.2022
DOI: 10.14658/pupj-as-2022-1-9

**Alexander Stumm.** Uni Kassel, Department of Architectural Theory; VGU Ho-Chi-Minh-City
alexander.stumm@googlemail.com

# A short genealogy of authenticity. Tracing concepts of the real in the preservation discourse from the 19th century to today

## ABSTRACT

The essay describes a discourse analysis of the concept of authenticity on the basis of influential theories within the field of monument preservation. The phenomenon of reconstruction or the concrete treatment of (ruinous) historical buildings serves as an example for the concrete application of these theories in architectural practice. From a historical perspective, specific understandings of authenticity in Viollet-le-Duc, John Ruskin, Alois Riegl, Walter Benjamin or the Venice Charter are analysed, and it is shown how they lead to different concepts of architectural reconstruction.

**KEYWORDS.** Authenticity, Historical Buildings, Architectural Reconstruction

The essay does not want to explain the essence of authenticity, but instead addresses the fact of how the understanding of authenticity has been subject to constant change over the last two centuries and how these divergent views ultimately decisively shaped the history of monument preservation and continue to do so today.
The concept of authenticity is thereby understood in a historical perspective as the result of discourses that are always – at least for a certain time – linked to a claim to truth.
The argumentation builds on the publication *Architektonische Konzepte der Rekonstruktion* (Architectural Concepts of Reconstruction, 2017), in which I explain that there is no such thing as one specific reconstruction, but rather that there are various types available (Stumm 2017).

## I. HISTORICIST RECONSTRUCTION OR THE AUTHENTICITY OF THE ARCHITECTURAL IDEAL

Viollet-le-Duc developed the first comprehensive, and widely influential, theory of historic preservation with the concept of "restoration" described in his *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*. Here, Viollet-le-Duc requires the restorer to "re-establish [a building] to a finished state, which may in fact never have actually existed at any given time." (Viollet-le-Duc 1866, p. 14). In the case of Carcassonne, which he reconstructed in several stages from 1840 onwards, this meant removing all the dwellings built in post-medieval times that had in his sense "parasitically" – since they used the stock of the fortress itself – attached themselves to the city walls and uncovering the "original" shape of the buildings. Picturesque effects and maximum aesthetic impact are constructed through concentration, condensation and clarification, which at the same time goes hand in hand with an emphasis on the meaning, sense and legibility of the historical building. In a further step of the reconstruction, however, it is also possible to deviate from the restoration of the original in order to improve "defective or faulty" installations. For example, in the reconstruction of the tower roofs of the Narbonne Gate, he replaced the tiles commonly used in the area with slates.

Viollet-le-Duc formulates in his theory that the restorer should bring the building back to "life" by empathising with the historical builder and his artistic ideas (Viollet-le-Duc 1866, p. 27). The aim should not be to reproduce the building as "faithfully" as possible, but rather to rewrite it in the old forms. In his theory of restoration, Viollet-le-Duc proclaimed the architectural appropriation of the monument. That is why his contemporary critics, and art historical researchers still do so today, stated that the authenticity of the monument was not a decisive criterion for him. Nonetheless, the question of authenticity seems to me to be a very important one for Viollet-le-Duc, and his very idea of bringing the essence of a monument back to life through reconstruction, is a telling indication. One could call this an architectural-ideal authenticity that leads to a deliberately historically fictitious building. As Martin Bressani states, the "most provocative aspect of Viollet-le-Duc's definition is not so much his aiming for a 'finished state', but his acknowledgment that such a state 'may have never existed.'" This points to "his conviction that the *artiste-restaurateur* […] should have so totally 'internalized' the original *spirit* that created the monument that he can restore the latter" (Bressani 2014, S. 109). What the undoubtedly most influential monument conservator of the 19th century understood by authenticity can, of course, hardly be reconciled with our contemporary standards.

## II. ARCHAEOLOGICAL RECONSTRUCTION OR THE AUTHENTICITY OF THE MATERIAL BUILDING FABRIC

An important theoretical cornerstone for the understanding of authenticity in modern monument conservation is Viollet-le-Duc's contemporary John Ruskin. Ruskin also speaks of the "spirit" inherent in a building. By this he means neither its form and shape, which changes over time due to external influences, nor an architectural ideal, but the material: for him, the stones (of Venice), which can never be replaced or reproduced, make up the city. The juxtaposition of the positions of Viollet-le-Duc and Ruskin is an example of how discourses can shift over time and how certain scientific views associated with a claim to truth can change. In the sense of Michel Foucault there is no truth *per se* but (competing) "regimes of truth", to which we will return at the end of the essay.

Ruskin's eloquent defence of the fundamental link between authenticity and historical material is still virulent today, as a quote from Ulrich Conrad in the preface to *Denkmalpflege statt Attrappenkult* (2010) proves: "The architectural monument has a soul, it is an animated work. For we call the things and living beings that make up our environment animate when we elevate them to a rank equal to our own through the bestowal of meaning, so that in their sight they form a whole with us. An absolute sharing. [...] An inspired work cannot be replaced. With the material destruction, the essence, the soul of a building is also broken for all time[1]".

The Neues Museum in Berlin is an example of how reconstruction is possible under these premises. Contemporary fixtures by David Chipperfields Architects are recognisable as such and blend harmoniously into the overall building. The archaeological reconstruction does not restore the historical form, but only the historical building volume documented by archaeologists. As far as possible, all time layers of the building, its changes in later epochs, damage due to environmental influences or violent interventions, are equally preserved. To a large extent, Chipperfield follows the maxims of the Venice Charter in his reconstruction.

## III. INTERPRETIVE RECONSTRUCTION OR THE AUTHENTICITY OF DIALECTICAL APPROPRIATION

Strongly connected to the concept of interpretative reconstruction is the preservation theory by the Austrian art historian and monument conservator Alois Riegl, namely his monument values. The various present values: use value, art values (which include the relative artwork value and the newness value), as well as the commemorative values: intentional commemorative value, historical value and the age value do not need to be analysed in more detail here. Instead, the dialectical interplay of these monument values should be highlighted, for it illuminates Riegl's concrete attitude towards reconstruction. The age value, which Riegl puts the most emphasize on, means the age of a monument that can be seen from afar. It serves neither art-historical research nor the preservation of the historical building fabric, but rather aims at a "subjective mood effect" (*subjektive Stimmungswirkung*). However, since the age value is better preserved with a (new) function of the monument – a higher use value – "we find the cult of the age value in the compelling position of having to preserve at least serviceable monuments of the more recent period in a condition that guaranteed them the continuation of their use value[2]". The historicist

reconstruction that was common in Riegl's time, however, destroyed not only the historical value, but also the age value.

Consequently, Riegl says: "The modern view demands not only an impeccable unity of form and colour for the newly created work of man, but also in style, i.e. the modern work should also be as little reminiscent as possible of older works in its conception and in the detailed treatment of form and colour. Admittedly, this expresses the unmistakable tendency to separate newness value and age value as strictly as possible; but in the recognition of newness value as a major aesthetic power lies the very possibility of a compromise [...][3]". Riegl is thus by no means against any form of reconstruction, but for him it must take place in contemporary forms.

Carlo Scarpa is to stand here as an example of such a maxim, which further develops the historical building in modern forms. To this end, interpretive reconstruction works with the technique of the collage, in which elements of history and the present are put together and contrasted. A new overall picture emerges that is marked by acute breaks. The interpretive reconstruction defines itself through a dialectic of contrast and continuity.

Ultimately, therefore, I do not see any necessary development of Riegl's fundamental work into what is anchored as a monument conservation concept in the sense of the Venice Charter. For Riegl does not mean that the contemporary work should fit harmoniously into the historical building; on the contrary, he speaks of separating age value and novelty value as strictly as possible and recognises novelty value as an independent aesthetic form. What is out of question for Riegl, however, is that (architectural) history continuously develops new stylistic forms and thus produces new newness values – there is no provision for "going back". Riegl's values of a monument are based on the historical-philosophical idea of a teleologically progressing history in the tradition of Hegel.

## IV. SIMULATING RECONSTRUCTION OR "AURALESS" AUTHENTICITY

This may already address the core of the problem why "true-to-the-original" reconstruction is sometimes met with rejection in heritage conservation. An example of this simulating reconstruction is the Old Bridge in Mostar. This culturally, ethnically and religiously diverse place in today's Bosnia & Herzegovina, was destroyed in 1993 during the Yugoslav war and reconstructed by UNESCO after the end of the war until 2004. In the following year, this "true to original", i.e. simulating reconstruction, was included in the UNESCO World Heritage List. UNESCO's justification: "The reconstructed Old Bridge and Old City of Mostar are symbols of reconciliation, international cooperation and the coexistence of diverse cultural, ethnic and religious communities. With the 'renaissance' of the Old Bridge and its surroundings, the symbolic power and meaning of the City of Mostar – as an exceptional and universal symbol of coexistence of communities from diverse cultural, ethnic and religious backgrounds – has been reinforced and strengthened, underlining the unlimited efforts of human solidarity for peace and powerful cooperation in the face of overwhelming catastrophes[4]".

What is particularly emphasised in the explanatory memorandum are the symbolic and social values of the bridge. Even if it is only a reconstruction that is as identical as possible in terms of its historical form – and cannot claim any actual monumental value in Riegl's sense – it is attributed

a function in the reconciliation of the ethnic groups (Croatian Christians, Bosnian Muslims and Serbs) that had lived together peacefully for a long time but then became enemies.

Nevertheless, the designation as a UNESCO World Heritage Site is astonishing, maybe even uncomfortable. This unease has been formulated particularly lucidly by Walter Benjamin, who in his fundamental *The Work of Art in the Age of Its Technical Reproducibility* assumes a hypothetical perfection of reproduction achieved at a future point in time, which no longer allows for a material distinction between original and copy. But how can the two then be distinguished at all? Benjamin coins the term aura for this. A reproduction lacks an aura, the "its presence in time and space", the "authenticity". With the loss of aura the "historical testimony […] is jeopardized"; Benjamin also speaks of a "tremendous shattering of tradition" (Benjamin 1969, p. 4).

What does such a perfectly reproduced object mean for Benjamin? What does it mean when a building can be seemingly perfectly reconstructed in its historical form? Is such an aura-less building without values? Certainly not, as Benjamin sees the artwork there in a polarity to the exhibition value of the artwork. The technical reproducibility pushes the former back in favour of the latter: "In the same way today, by the absolute emphasis on its exhibition value the work of art becomes a creation with entirely new functions, among which the one we are conscious of, the artistic function, later may be recognized as incidental." (Benjamin 1969, p. 7).

For Benjamin, a simulative reconstruction would never be an "auratic" work. But it has the maximum achievable exhibition value. While historical authenticity or the aura coined by Benjamin found its way into the discourse on monument conservation, the idea of exhibition value, on the other hand, was ignored. In the sense of an updating of Benjamin's exhibition value, the simulating reconstruction can be ascribed, if not an auratic, then at least an aura-less authenticity.

## V. DISCURSIVISATION OF AUTHENTICITY

As the last monument value, I would like to talk about the dispute value (*Streitwert*) coined by the monument conservationist Gabi Dolff-Bonekämper. According to her, the dispute value should be seen less as a separate, additional value category to the monument values formulated by Riegl, but rather the "the dispute runs through all social valorisation processes; the dispute value is thus given to each and every one of the other values as its form of possibility[5]".

Dolff-Bonekämper reinterprets Riegl's monument values in this respect: "For although the differentiated valuation developed with the help of his concepts appreciates certain, possibly long-standing properties of the monument, the values stated are not themselves properties of the monument, nor do they attach themselves to the monument. Instead, they are socially attributed to it in ever new presences. [...] It must therefore be conceded that the value, and thus logically also the monument property defined in the law, is ultimately not essentially inherent to the monument, but is likewise socially ascribed to it[6]". In the case of the value in dispute introduced by Dolff-Bonekämper, one can speak of a discursivisation of monument values. She understands the interpretation of monument values as "negotiation processes between interest and function holders". Taking this idea further, it is not only the interpretation of the

individual monument values that must be considered socially negotiable, but actually the system of monument values itself.

If we take the tools provided by Michel Foucault during his development of discourse analysis, however, from a historical perspective, monument values can be fixed to a specific moment in the history of monument preservation: We can generally assume that in the 18th and especially in the 19th century, the discourse of monument preservation on the appropriate treatment of historical buildings increased considerably. It is significant that monument values are developed at the very time when a modern trend in monument conservation is attempting to distance itself from a specific discipline of monument conservation that is being applied on a large scale: Namely, that of the "artiste-restaurateur" in the sense of Viollet-le-Duc. The monument values represent the intellectual foundation for the argumentation and implementation of modern monument conservation. The system of monument values is a formation whose main function at a given historical point in time was to respond to a state of emergency, namely the rampant practice of a multitude of "restorers", who admittedly rarely possessed the high-level practical and theoretical understanding of monuments of Viollet-le-Duc.

It is important to remember that monument values are neither supra-temporal nor neutral criteria; they must rather be regarded as a construct: Invented by monument conservators for monument conservators, in order to be able to protect the historical fabric of monuments. In this respect, they are not superordinated principles, but must be understood as (power) instruments within the discourse. The fact that monument values are still relevant and discussed today therefore does not refer to a special truth content of monument values, but to the fact that they continue to function for the defence of certain argumentations - and power structures.

According to Foucault, power is not negative – repressive – from the outset. For the French post-structuralist, the power mechanisms themselves are essential for the functioning of discourse; there is no "outside" of power relations. For him, power therefore also has a decidedly "strategic-productive" aspect (Foucault 1981). A definition of authenticity can therefore not be given as an absolute answer but is in a historical perspective to be seen with a specific, limited scope.

A decisive question for the present must therefore be, in Foucault's sense: How is the production of discourses around historical authenticity, which – at least for a certain time – are charged with a truth value, tied to the various power mechanisms and institutions in (Western) societies?

# Notes

[1] "Dem Baudenkmal ist eine Seele eigen, es ist ein beseeltes Werk. Denn wir nennen die Dinge und Lebewesen, die unsere Umwelt ausmachen, dann beseelt, wenn wir sie durch Sinnverleihung zu einem uns ebenbürtigen Rang erheben, so daß sie in ihrem Anblick mit uns ein Ganzes bilden. Eine absolute Mit-Teilung. [...] Ein beseeltes Werk ist nicht zu ersetzen. Mit der materiellen Zerstörung ist auch das Wesen, ist auch die Seele eines Bauwerks für alle Zeit gebrochen." (Conrads 2011, p. 7, translation by author).

[2] "…fanden wir den Kultus des Alterswertes in die zwingende Lage versetzt, mindestens gebrauchsfähige Denkmale der neueren Zeit in einem Zustande erhalten zu müssen, der ihnen die Fortdauer ihres Gebrauchswertes garantierte" (Riegl 1903, p. 50 f, translation by author).

[3] "Die moderne Anschauung verlangt für das neugewordene Menschenwerk nicht allein eine tadellose Geschlossenheit von From und Farbe, sondern auch im Stil, das heißt, das moderne Werk soll auch in der Auffassung und in der Detailbehandlung von Form und Farbe möglichst wenig an ältere Werke erinnern. Es drückt sich darin freilich die unverkennbare Tendenz aus, Neuheitswert und Alterswert möglichst strenge voneinander zu trennen; aber in der Anerkennung des Neuheitswertes als einer ästhetischen Großmacht liegt allein schon die Möglichkeit eines Kompromisses [...]" (Riegl 1903, p. 50f, translation by author).

[4] http://whc.unesco.org/en/list/946 (31.05.2021)

[5] "Streit durchzieht alle gesellschaftlichen Inwertsetzungs-Vorgänge; der Streitwert ist somit jedem einzelnen der anderen Werte als seine Möglichkeitsform mitgegeben." (Dolff-Bonekämper 2010, p. 37, translation by author).

[6] "Denn wenngleich die mit Hilfe seiner Begriffe entwickelte differenzierte Wertung bestimmte, möglicherweise seit langem bestehende Eigenschaften des Denkmals würdigt, so sind doch die konstatierten Werte selber nicht Eigenschaften des Denkmals, noch lagern sie sich dem Denkmal an. Stattdessen werden sie ihm in immer neuen Gegenwarten immer neu gesellschaftlich zugeschrieben. [...] Es ist also einzuräumen, dass der Wert und damit logischerweise auch die im Gesetz definierte Denkmaleigenschaft am Ende nicht essentiell dem Denkmal eigen ist, sondern ihm gleichfalls gesellschaftlich zugeschrieben wird." (Dolff-Bonekämper 2010, p. 30, translation by author).

# References


Benjamin W. 1969, *Illuminations. Essays and Reflections*, New York.

Bressani M. 2014, *Architecture and the historical imagination. Eugène Viollet-le-Duch, 1814-1879*, London.

Conrads U. 2011, *Zum Geleit. Auf der Suche nach einem Vor-Wort*, in von Buttlar A, Dolff-Bonekämper G., Falser M.S., Hubel A., Mörsch G. (hg. von), *Denkmalpflege statt Attrappenkult. Gegen die Rekonstruktion von Baudenkmälern, eine Anthologie*, Basel, S. 7-8.

Dolff-Bonekämper G. 2010, *Gegenwartswerte. Für eine Erneuerung von Alois Riegls Denkmalwerttheorie*, in Meier H-R, Scheurmann I. (hg. von), *DENKmalWERTE. Beiträge zur Theorie und Aktualität der Denkmalpflege*, Berlin, S. 27-40.

Foucault M. 1981, *The Order of Discourse*, in Robert Y. (ed.), *Untying the Text. A Post-Structural Reader*, London, pp. 48-78.

Riegl A. 1903, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Wien.

Stumm A. 2017, *Architektonische Konzepte der Rekonstruktion*, Basel.

Viollet-le-Duc E. 1866, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle,* Bd. VIII, Paris.

AUTHENTICITY STUDIES
International Journal of Archaeology and Art

Issue n. 1 / 03.2022
DOI: 10.14658/pupj-as-2022-1-10

**Francesca Benetti.** Historic Environment Forum (UK)
francescabenetti@live.it

# Fake originals or authentic replicas? Authenticity and conservation practices of historic vehicles

## ABSTRACT

The concept of authenticity has been challenged by several authors when applied to cultural heritage. However, little thinking has been devoted to the impact that the shifting concept of authenticity has on conservation practices of mobile heritage (e.g. vintage cars, historic trains, ships, aeroplanes, motorcycles). The topic is explored here through some case studies from Italy and the UK, and will be introduced by a brief summary of the concepts of authenticity and replicas. The paper will highlight a different understanding of the concept of authenticity by collectors and museums, leading to different approaches to conservation practices. The author underlines the difference between "originality" and "authenticity" and suggests that "authenticity" is tied to the perception and experience of cultural heritage, while "originality" is related to the fabric. Even though there is merit in all the different approaches to conservation, conversations on this subject are needed to ensure a streamlining of concepts and vocabulary applied by the different stakeholders.

**KEYWORDS.** Industrial Heritage, Conservation, Authenticity, Historic Vehicles

*"Consider a word that refers to a thing – "umbrella", for example. When I say the word "umbrella", you see the object in your mind. You see a kind of stick, with collapsible metal spokes on top that form an armature for a waterproof material which, when opened, will protect you from the rain. This last detail is important. Not only is an umbrella a thing, it is a thing that performs a function […]. When you stop to think of it, every object is similar to the umbrella, in that it serves a function.*
*A pencil is for writing, a shoe is for wearing, a car is for driving.*
*Now, my question is this. What happens when a thing no longer performs its function?*
*Is it still the thing or has it become something else? When you rip the cloth off the umbrella, is the umbrella still an umbrella? […] Is it possible to go one calling this object an umbrella?*
*In general, people do. At the very limit, they will say the umbrella is broken. To me this is a serious error […]. Because it can no longer perform its function, the umbrella has ceased to be an umbrella. It might resemble an umbrella, it might once have been an umbrella, but now it has changed into something else. The word, however, has remained the same. Therefore, it can no longer express the thing. It is imprecise; it is false; it hides the thing it is supposed to reveal".*

(Paul Auster, *City of Glass*, [1985] 2004, p. 77).

## I. INTRODUCTION

Cultural heritage is a shifting concept, constantly negotiated and created, thanks to interpretation, by different components of the society. In Western countries, the close association of the concept of cultural heritage with the idea of authenticity has been (and continues to be) the subject of a vibrant scientific debate. Among the different strands of this debate, the impact that different interpretations of cultural heritage in its material and intangible forms have in defining the authenticity of an object is well investigated in the field of cultural heritage studies (see the next paragraph for a brief state of the art). General studies on the issue of authenticity have concentrated in particular on heritage sites and antiquities (Darlington 2020; Holtorf, Schadla-Hall 1999; Schadla-Hall 1999; Baggio *et alii* 2019; Jones 1992). Little thinking – from the field of heritage studies – has been devoted instead to the impact that the shifting concept of authenticity has on conservation practices of mobile heritage (e.g. vintage cars, historic trains, ships, aeroplanes, motorcycles) (with the exception of a section in Holtorf, Schadla-Hall 1999) and indeed mobile heritage is underrepresented in the field of heritage studies, compared to other categories of artifacts. This is the subject of this paper, which will explore the relationship between vintage vehicles and authenticity through case studies from Italy and the UK, as well as from the different points of view of heritage practitioners and collectors. The choice of these countries to conduct this research has been driven by different elements. In both cases, mobile heritage is particularly valued and the comparison between the two allows to trace trends or differences in the approach to authenticity, especially considering that the two countries are governed by different legal frameworks (common/civil law). Italy and the UK are also countries where I have the most extensive knowledge, compared to others in Europe, since I studied and lived in both of them.

Mobile heritage is today a distinct part of cultural heritage in many countries – and to some extent even internationally. In Italy, the industry of mobile heritage is part of the "brand" of the country (think of Ferrari, Lamborghini, Lancia, FIAT, Alfa Romeo, Ducati, Aprilia, and we could go on) and efforts were made to protect this heritage by law (Portulari 2019). According to the Code of Cultural Heritage and Landscape (D.lgs. 42 issued on 22 January 2004), for example, the exit from national territory of vehicles older than seventy-five years must be authorised by the Ministry of Culture (MiC) (art. 65.3.c). An exception to this rule applies to the temporary exit (for reasons such as exhibitions and international meetings) of historic vehicles specifically declared "cultural heritage" by the Ministry thanks to an administrative act (art. 67.2). This exception is justified by the fact that designated cultural heritage is catalogued, and can therefore be claimed for return to Italy according to international laws and conventions on the subject. The nature of industrial heritage has also been recently considered from a juridical point of view: the court sentenced that objects manufactured in series can be considered cultural heritage (i.e. the rarity / uniqueness is not a necessary condition for an artifact to be deemed "cultural heritage") (TAR Lombardia, sent. n. 672/17, cited in Portulari 2019).

There are also museums across the national territory devoted to mobile heritage, some focused on a specific brand (e.g. Ferrari Museum in Maranello, MO), some others to wider collections born thanks to the passion for collection of single individuals (e.g. Nicolis Museum, Villafranca di Verona), some others to people involved with the history of races (e.g. Nuvolari Museum in Mantua) or pioneers (e.g. Caproni Museum, Trento). Moreover, some mobile heritage-related events are perceived as historical: it is the case of the Mille Miglia, a race organised from 1927 to 1957. Since 1977, the Mille Miglia has been organised annually as a regularity race, but it is perceived half as a heritage-related event and half as a parade.

In the United Kingdom, mobile heritage is less recognised by law, but is deemed cultural heritage by a significant percentage of the population. A survey carried out by the Federation of British Historic Vehicle Clubs (FBHVC) in 2019 estimated that 40% of the British population thinks that historic vehicles "represent an important part of our heritage and it is important to maintain them" (FBHVC 2019, p. 10). Alongside others, FBHVC is also a member of the Mobile Heritage Advocacy Group within The Heritage Alliance, the umbrella body for heritage organisations in England. Moreover, several visitor attractions in the UK involve mobile heritage, such as trains and historic ships, and several museums on the Second World War or devoted to armed forces host historic aircrafts and vehicles.

In both countries, the recognition of the particular value of historic vehicles led to the introduction of exemptions in terms of environmental parameters that vehicles have to meet in order to freely circulate. However, a difference in the two countries can be seen in the stakeholders involved in the activities around historic vehicles. In Italy, the sector is largely in private hands: most of the collections were born thanks to the passion of single individuals, or to celebrate some brands. In the UK, alongside private collectors we can find NGOs (i.e. trusts, charities) and public bodies[1].

At the international level, the International Federation of Historic Vehicles (*Fédération Internationale des Véhicules Anciens*, FIVA) signed an agreement with UNESCO, thus becoming an accredited organisation. This collaboration led to the organisation of exhibitions and to the formal support given by the intergovernmental organisation to a series of events (e.g. the

Grand Prix in Belgrade, Serbia[2]). Another international body interested in historic vehicles is the International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage (TICCIH), an accredited consulting organisation for the International Council for Monuments and Sites (ICOMOS).

The concepts of authenticity, replicas, copies and forgery in this field have a huge economic effect – as it happens with other works of art. In the case of historic vehicles, this economic effect is manyfold. First of all, the owners of historic vehicles have fiscal benefits in many countries. For example, in Italy owners of classic cars are exempted from a tax on circulation, and obtain a discount on insurance costs. Secondly, the value of these items increases with the passing of time; in fact, vintage cars are perceived in Italy as "safe investments" for the future (similarly to other works of art, gold, and diamonds). This increase is directly related to the "authenticity" of the object: for example, vintage cars used few times and never repaired cost more than others heavily repaired. This can be clearly seen in international auctions. In the description of their items on sale, Bonhams for example includes sentences like: "Original coachwork", "Off the road [dates[3]]". The auctions and the car sellers also share information on the chassis number to prevent fraud (both selling/buying stolen cars, and forgeries). A forged classic car, in fact, loses its economic value.

Hence, historic vehicles are a part of the heritage and are usually subject to constant conservation practices (even *before* becoming historic and therefore "heritage"). How does the concept of authenticity affect these practices in the different environments (before and after becoming "historic", or inside and outside a museum for example)? Where are the boundaries of the concepts of authenticity and replica in this context?

The topic is explored here through some small case studies from Italy and the UK, and will be introduced by a very brief summary of the concepts of authenticity and replicas. This research was carried out during the Covid-19 outbreak in 2020, and the limitations in place restricted my ability to travel and personally visit collections/museums. Therefore, my methodology has been based entirely on interviews, mainly conducted by phone or through digital platforms such as Zoom[4].

## II. AUTHENTICITY AND HERITAGE

Authenticity is a tricky concept. Reflecting on it is a long-standing item of interest in the field of heritage studies. A comprehensive literature review would exceed the space of this paper, and it is not its scope anyway. However, it is worth remembering some major steps in the scholarly thinking about this topic, and how these have affected conservation practices.

Issues on the notion of authenticity and how it affects conservation practices have been studied first and foremost in relation to places (and buildings). Even though the tension between different concepts of authenticity and conservation practices found two opposite champions in the architects Eugène Viollet-le-Duc and John Ruskin at the end of the nineteenth century (Choay 2001), it became of primary importance in the debates on reconstruction after the destruction of the Second World War, which went on until the 1980s (see the Declaration of Dresden, ICOMOS 1982). Famous examples are Ypres in Belgium (De Naeyer 1982) and Warsaw in Poland. In this historical context, it is no coincidence that the debate on authenticity became central in the

framework of the then recently born UNESCO and of the scientific debate, with the production of the Venice Charter (ICOMOS 1964). Here, the concept of "restoration" is based both on values and (especially) on the fabric (art. 9), but "all periods to the building of a monument must be respected" (art. 11) and the reconstructed parts should be clearly distinguishable (art. 15). The notion set in the Venice Charter was also used in the Operational Guidelines (UNESCO 1977) of the so called World Heritage Convention (Paris, UNESCO 1972), which privileged a sense of authenticity linked to the fabric ("design, materials, workmanship and setting", para. 9). The concept has been widely challenged both by some of the nominations, such as Warsaw (Cameron 2008), and by scholars as it is tied to Western values and discourses about heritage (Smith 2006, pp. 87-102; Waterton 2010). This issue was addressed in 1994 by the Nara Document on Authenticity (ICOMOS 1994), which emphasised the need to consider the cultural context and the different understanding of "authenticity" ("heritage properties must be considered and judged within the cultural contexts to which they belong", art. 11) (McBryde 1997). The Riga Charter (ICCROM 2000) shifted the focus of attention from fabric to "significance" (Stovel 2001), but failed its intention to go further when it said that "replication of cultural heritage is in general a misrepresentation of evidence of the past, and that each architectural work should reflect the time of its own creation". Notwithstanding the peculiarity of the Eastern notion of authenticity (Byrne 2014), recent comparative studies have highlighted the complexity and theoretical interlinking of conservation practices in both East and West. On the one hand, the Western discourse influenced Eastern practices; on the other hand the intangible values play a key role also in the West (Gao, Jones 2020). A notion of authenticity of places connected to the values of the citizens that inhabit them has also been proposed (Rodwell 2016), but the debates in the field of urbanism, architecture and heritage studies are continuously evolving.

The Burra Charter issued by ICOMOS, last revised in 2013 (Australia ICOMOS 2013), still provides an international framework for the definition of the terms related to the care of cultural heritage (art. 1). The Charter distinguishes "conservation" from "preservation". The first is linked to the cultural significance (of a place, as the Charter is related to places), the second is more related to the fabric ("maintaining a place in its existing state and retarding deterioration"). It also differentiates "restoration" from "reconstruction": the former aims at "returning a place to a known earlier state by removing accretions or by reassembling existing elements *without the introduction of new material*" (emphasis added); the latter involves the introduction of new material. In this paper we will adopt this vocabulary but clarify the different uses that these words can have outside the ICOMOS/heritage-expert context. It is worth noting, however, that with industrial heritage there is an element of consumable items that necessarily have to be periodically replaced with new ones. In the case of historic vehicles for example, these include (but are not limited to) tyres, motor oil, and spark plugs.

A black & white definition has been applied for a long time to the concept of authenticity in the context of cultural objects: either the object is authentic or it is not, and therefore it loses its status, becoming in the best case scenario a copy, either a *replica*, probably a more appropriate term considering that this paper deals with serial works, or a *forgery*, when the producer's intention is to deceive for different reasons (see Darlington 2020). In this sense, it is useful to recall Dutton's definition of "nominal authenticity" as "the correct identification of the origins, authorship, or provenance of an object, ensuring, as the term implies, that an object of aesthetic

experience is properly named" (Dutton 2003, p. 259). There is a huge part of scientific literature linked to the art and antiquities market (which we will not explore since – again – this is out of the scope of this paper) devoted to techniques useful to identify replicas and forgeries. Despite the loss of economic value compared to authentic objects, replicas and fakes are still valuable from a historical point of view: the reasons behind the choice to replicate or to forge cultural objects in a specific period tell a story that deserves to be explored (Baggio *et alii* 2019; Campbell 2021; Jones 1992). And yet, as I will explore, even this concept of "nominal authenticity" can be challenged when considering mobile heritage and industrial heritage, i.e. objects produced in series.

Recently, in relation to cultural objects some scholars have explored the concept of replica and the notion of authenticity. What seems to be an oxymoron at first sight, is instead proven by ethnographic research, which shows that authenticity is a matter of perception, tied to personal experiences (Foster, Jones 2019). Dutton refers in this case to "expressive authenticity", as linked to audiences (Dutton 2003).

When considering vintage vehicles in a paper about authenticity, Cornelius Holtorf and Tim Schadla-Hall underlined the importance of the drivers' experience, which forces the concept of authenticity, using the example of Harley-Davidson motorcycles:

> "The authentic sound and vibrations from the big V-twin motor are important parts of the 'cult', but they are dependent on old technical solutions: as a result, everything shakes loose quickly and requires the skills of the lone 'rider' who can repair his 'horse'. Today, a small industry supplies proud Harley-Davidson owners with reproduced spare parts that guarantee the authenticity of both bike and rider. […] Specialist dealers and Harley-Davidson enthusiasts also trade extensively with original parts. In effect, a modern owner of an ancient Harley-Davidson can ride a rebuilt and customized Motorbike that may consist of more authentic parts than it did when it arrived new from the factory" (Holtorf, Schadla-Hall 1999, pp. 237-238).

Experience and perception, as we will see, play an important role in the collectors' sense of "authenticity".

## III. THE COLLECTORS' POINT OF VIEW

I was five in 1992 when my father bought a Mercedes 190SL dated to 1956. Previously owned by a Moroccan prince, when my father brought the car to Italy, it was in such a state that I hardly could call it a car. It was completely dismantled, of an awkward (to my childish eyes) dark orange/reddish colour, with a lot of rusty pieces, not all properly functioning. Since then, my father – a mechanical engineer – has worked on the car for three years, using his spare time. This involved quite a few trips to trade shows to search for some components, and quite a lot of evenings, nights and weekends spent on designing some of the parts to then be produced locally, as the

original components could not be found anywhere. At the end of the painstaking process, the car could circulate again, and I still remember the emotion of getting on that car for the first time in our garden. After that experience, my father changed job and started his own company devoted to the "restoration" of classic cars (Mercedes Benz for the most) and motorcycles. In the context of vintage cars owned by private collectors, the word "restoration" is used with a notion different to the ICOMOS one, as I will explore.

In his everyday practice, priority is given to preserving the original components of the car by cleansing them or repairing them. However, in order to make the car work again this is not always enough, and some parts have to be replaced. When clients' resources permit it, his first attempt is to replace the broken/poorly functioning components with the same ones taken from other cars. Some cars in fact, whose conditions are so poor that prevent repair, are "cannibalized" (his word) to feed other cars. The components obtained from "cannibalized" cars are original (same manufacture, same period of production) and the first car is still perceived as "original" and "authentic". "After all, this is what also happens when the car is quite new" he said, making the example of my own car, which had the boot lid replaced with another one, coming from a car which had a bad accident.

When it is too expensive for the client to buy an "original" (old) component or it is impossible to find cars to cannibalize, my father produces the components. The mechanics is exactly the same, but the tools to make them are obviously different, and the materials are often not the same: "I could use the same materials for this component, but we know that they don't last very long" he said. Since repairing vintage cars is an expensive process, owners do not want to be forced to go through it all over again after few years because of the materials used. It strikes noting that some of these components are bought by Mercedes Benz industry itself, if the items are out of stock and not produced anymore by its factories. The components are purchased as replicas – for obvious reasons related to industrial property and ethics.

It is interesting to note that the cars restored using these pieces obtain the certificate of "historic vehicles" released by the Italian agency in charge for declaring classic cars as "historic", Automotoclub Storico Italiano (ASI, which means Italian Historic Club for cars and motorcycles). The parts replaced are not declared anywhere because this is not required. Certainly, every expert in vintage cars can easily spot the "brand new" pieces, but it is impossible to distinguish the components coming from "cannibalized" cars. And indeed, from the collectors' point of view there is no difference between the original components of the vehicle and other components coming from other vintage cars: they are all "original" and it would be absolutely pointless (from their point of view) to distinguish them. When it comes to selling one of these cars, the fact that it has been restored does not cause a reduction in price or a different perception of "authenticity", as it is almost taken for granted that every car had some pieces replaced over its lifetime. Indeed, broadly speaking the ASI adopts the same approach taken by my father[5]: priority is given to conservation, but it is completely acceptable to replace some components of a car which otherwise could not be used any loger. The ASI officer I interviewed admitted that sometimes the resulting effect is that of a "shiny lollipop", which is not what they aim for, but what the public wants – especially in parades and *concours d'élégance*. In these contests, the "restoration" of the car (which is what the Burra Charter would call "reconstruction") can be pushed even beyond the mint conditions.

What I want to stress here is that the philosophy that my father, as well as the vast majority of the other collectors (his clients and those who apply for certification to ASI), adopt in preservation is rooted in the concept of functionality, similarly to the quote by Paul Auster cited at the beginning of this paper: "a car is for driving". If it cannot be driven anymore, it is legitimate to do all you can to make it work again, as the *experience* is the key point.

"Authentic" is not a familiar word to my father and his clients-collectors when speaking about cars. They rather refer to the concept of "originality". "When do you stop then? – I asked – How many parts do you have to replace with brand new ones to consider the car a replica of the original? Fifty per cent? Ninety per cent?". He answered that this debate among those who restore vintage vehicles is quite alive and it is almost impossible to have an answer valid for everyone. "Any percentage would end up being arbitrary. Someone says that until you have the part with the original chassis number, the car is still original", he said. Interesting times ahead for future heritage conservators dealing with classic cars, having to make choices on the conservation of these vehicles, and to explain to the public what is original and what is not…

## IV. THE MUSEUM APPROACH

More diversified approaches can be seen in museums, and one of the reasons behind this diversity lies in the origin of the collections. As mentioned in the introduction, some of the museums are large private collections open to the public, and the approach taken is the one described in the previous section. Indeed, this particular type of heritage has not been recognised as "heritage" by museum professionals and conservators until fairly recently[6]. Therefore, the idea to bring a vehicle back to mint conditions has long been applied (Collum 2019).

Other approaches can be seen in museums born with exhibition and educational purposes, or which adopted heritage-related curatorial practices.

This is the case for example of the Fleet Air Arm Museum in Yeovilton (UK), which is part of the National Museum of the Royal Navy[7]. The collection of the museum includes aircrafts of the fleet that formed part of the Royal Navy. The curator of the museum, Dave Morris, applies "object critical thinking" to the conservation (NB not "restoration"!) practices of the artefacts of the collection (cf. Morris 2019). The purpose of conservation in this case is not to make the aircrafts fly, nor to make them look perfect. During our interview, Dave Morris mentioned two aircrafts re-painted in the 1960s-70s by the former curators to bring them back to mint conditions and make them look shiny, in line with the collectors' attitude described above. Luckily (from a modern heritage curator's point of view) the painters were not very accurate and added the layer of paint above the original one. In 2000, as the paint of the 1960s-70s started to become friable, the conservation board decided to scrap it off the aircrafts exposing the original paint. As part of the "object critical thinking", they reflected on their steps: even though the "restoration" of the 1960s-70s was still part of the life of the object, they finally decided that the original paint, yet degraded, was able to tell a more interesting story to the public. Also, he stressed the importance of being honest with the visitors, and declaring what is *rebuilt* (even if "very close to the original") and what is *original*. We will not delve too much into this attitude, which

will be well known by the curators of heritage museums. However, during our interview, Dave Morris mentioned an interesting case study related to a Barracuda, which is worth exploring a bit more. The aircraft Barracuda was used during the Second World War by one of the squadrons of the Fleet Air Arm and it seems that no complete exemplar of Barracuda survives, as they were destroyed. Since this is quite an important aircraft for the story that the museum aims to tell, the board considered the opportunity to build a replica, but then decided to undertake – in Dave Morris' words – a process similar to "archaeological remodelling". Since the crash sites of various Barracudas are known, the museum acquired the permission to recover the components – needed according to the current legislation (see Benetti, Brogiolo 2020) – and to evaluate if a percentage of said components could be used to build a credible reconstruction for exhibition and education purposes. Potentially, if all the components were collected from various crash sites, an aircraft could be reconstructed from scratch using original components. It would be original, and yet would it be "nominally authentic", considering that such an aircraft never existed – even if it *could* have existed, given the originality of the pieces. "Origins, authorship and provenance" – concepts which Dutton ties to "nominal authenticity" are still not enough here. All the pieces would come from the factories and would be original. In the case of industrial heritage, would it be necessary also to make reference to the date when the pieces were assembled? Though we should recognise that it may be virtually impossible to distinguish the different date of assemblage. We could argue that this "paradox" is due to the particular nature of industrial heritage, with pieces manufactured in series. Here "originality" and "authenticity" clearly diverge and better framing of the concept of "authenticity" is needed in the field of industrial heritage. However, this can also happen with other types of heritage, for example with historic buildings. When we look close enough, most of our historic buildings are not really "authentic", as they were repaired, restored, partially rebuilt even several times through their history. Some of these repairs may even have used original pieces: for example, in Italy some companies that sell earthenware tiles dated to the fifteenth-seventeenth centuries (coming from demolished buildings) to be used to pave historic buildings dated to the same period. When we look close enough, the concept of "authenticity" becomes blurred. But, again, we could see a diverging choice: if the building was a museum, this intervention would be clearly declared, while an owner would probably not be bothered to disclose it. What I argue is that – similarly to what happens with vintage vehicles – this is not the result of a different attitude towards honesty, but a different understanding of the concept of authenticity. In the collectors' attitude, "authenticity" lies in the experience and "originality" in the fabric. The museum (and more in general the "heritigisation" process) creates an environment where the experience of objects is mediated, and the concept of authenticity can be challenged. In most cases vehicles that are part of museum collections cannot be driven or flown, and this happens also in Italy, for example at the Museum of the Air at St Pelagio Castle (Due Carrare, Padova, north Italy). The Historical Aeronautical Museum of Vigna di Valle (Rome) is owned by the Italian Ministry of Defence and has a similar policy, and their website specifies that conservation work on aircrafts is carried out using "whenever possible" the materials and techniques available at the time of the production of the aircrafts[8].

Going back to the quote by Paul Auster at the beginning of this paper: "Now, my question is this. What happens when a thing no longer performs its function? Is it still the thing or has it become something else?": we could reply that it sometimes becomes *heritage*.

## V. CONCLUSION

Authenticity is not an intrinsic characteristic of an object, but it is a flexible idea. Especially in the case of industrial heritage, "authenticity" and "originality" are different concepts, the former being a superstructure tied to perception, the latter being linked to intrinsic characteristics of objects (in the case of industrial heritage, related to a particular manufacture and period of production). As J. Darlington remarks, "Perception vary, so authenticity or truth cannot be absolute" (Darlington 2020, p. 200). Dutton's concept of "expressive authenticity" is again stretched as the audiences are different (collectors, curators, visitors). The perception of the objects that visitors can have from a museum is different to the one which comes from a direct experience of use. In this sense, it would be useful for heritage practitioners to clearly differentiate the concepts. As the idea of "authenticity" has been challenged under many points of view, as practitioners we should wonder if the use of this category of thought still makes sense when applied at least to some types of heritage, such as industrial heritage.

As I demonstrated, the emphasis (or not) on experience has significant consequences also on conservation practices and the prioritisation of the different functions makes the difference. Conservation, restoration, rebuilding/re-making processes are common both for collectors and for museums, and it is important to stress that there is merit in all these processes; there is no right or wrong. However, I suggest that more frequent conversations should take place between the different stakeholders to establish common frameworks, protocols, vocabularies, especially when considering industrial heritage which, for its nature, has components manufactured in series (cf. Morris 2019). This is urgent if we consider that vintage vehicles which are now owned by a private citizen, could be acquired in the near future by museums as they start becoming material remains of the past and the stories that some vehicles can tell are powerful. Some of these vehicles are already being considered heritage, in Italy also by law. Interestingly, even if heritage law normally gives importance to the value of "rarity" (or uniqueness), in the case of mobile and industrial heritage the Italian court recognised that "duplicates" (something we could expect since objects were produced in series) are still valuable and deemed to be declared cultural heritage (Portulari 2019, pp. 38-39). But should we consider the Barracuda mentioned above a "duplicate"? A replica? A *pastiche*? And what about the cars examined in section 3 of this paper repaired with components coming from other historic vehicles? Nothing says that replicas cannot be declared "cultural heritage" by law, and indeed several cases have shown the value of replicas (Foster, Jones 2019; Darlington 2020, ch. 3), but as heritage practitioners we should seek more clarity about this. Is it possible to find a point of contact between collectors and heritage practitioners? Even if we tie this concept to the *significance* of the vehicles, this preliminary research demonstrated that stakeholders value different aspects, such as the personal experience of a vehicle or the story that mobile heritage is able to tell – and there is merit in both of them.

Exploring the changing perception of authenticity is not only a fascinating theoretical exercise, but may also have an economic impact. In auctions of vintage cars there is not (yet) a clear vocabulary that establishes a hierarchy in the "originality" or "authenticity" (even in the sense of the fabric). This happens instead with the art market, which has always been concerned with

the issue of attribution (upon which the concept of "authenticity" is based in the art market) and created a series of well-established formulas ("authentic", "attributed to", "school of", etc.).

I am fully aware that the case studies presented in this paper are just scratching the surface of a huge topic, but I hope that this preliminary study will be able to foster a reflection in the field of heritage studies on the conservation of industrial heritage; a topic for those who are willing to engage with "Industrial (public) archaeology".

*This paper would not have been possible without my father and all our chats about vintage cars (he has been interviewed several times). Thanks also to Tim Schadla-Hall, who pointed me to the case of Yeovilton, and the interviewees, Vittorio Valbonesi, Luke Jules, Dave Morris, and Liliana Vanzan. I also thank the two anonymous reviewers who provided useful comments to improve this paper; all mistakes and misunderstandings are my own.*
*These reflections were stimulated by a Heritage Chat, a monthly 1-hour conversation on Twitter between heritage practitioners, which in August 2020 was devoted to "Replicas as a means of creating "living" heritage, interpretation and understanding".*

# Notes

[1] Some historic vehicles are owned by the Ministry of Defence, but are not necessarily available for the public and can be used for training purposes (Flight Lieutenant Luke Jules, RAF Air and Space Warfare School, pers. comm.).

[2] https://fiva.org/en/unesco-patronage-for-the-belgrade-grand-prix/ (accessed 29 September 2020).

[3] This adds to other characteristics that increase the value of classic cars, such as participation to races, ownership (the fewer owners the better), rarity, among other factors. See www.bonhams.com (accessed 15 October 2020).

[4] The interviews were based on open ended questions after the explanation of the topics of my research, but I encouraged the interviewees to talk freely. Each interview ranged between 20 and 45 minutes. Specific questions were asked to better clarify the points raised by the interviewees. As part of this preliminary research, I interviewed two heritage practitioners, three collectors / engineers and one pilot (names disclosed in the acknowledgments). The interviews were not recorded for privacy reasons, but I took notes over their course.

[5] My gratitude goes to Vittorio Valbonesi, president of the National Technical Commission for Cars, who kindly accepted to be interviewed.

[6] This may be related to the progressive expansion of the concept of cultural heritage over the last century. However, we will not delve into the motivations to consider industrial artifacts as heritage as this is not the subject of this paper (which starts from the assumption that historic vehicles can be – and indeed are – considered "heritage").

[7] I sincerely thank Dave Morris, Curator of Aircraft at the Fleet Air Arm Museum in Yeovilton, who kindly accepted to be interviewed.

[8] http://www.aeronautica.difesa.it/storia/museostorico/Pagine/Conservazioneerestauro.aspx (accessed 08 January 2021).

# References


Auster P. [1985] 2004, *City of glass*, in Auster P., *The New York Trilogy*, London.

Australia ICOMOS [International Council for Monuments and Sites] 2013, *The Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance*, Burwood.

Baggio *et alii* 2019 = Baggio M., Bernard E., Salvadori M., Zamparo L. (eds.) 2019, *Anthropology of Forgery. A Multidisciplinary Approach to the Study of Archaeological Fakes*, Padova.

Benetti F., Brogiolo G.P. 2020, *Polar opposites. The legislative management of archaeological research in Italy and England and the challenge of public participation*, "Public Archaeology", 17 (4), pp. 176-192.

Byrne D. 2014, *Counterheritage: Critical Perspectives on Heritage Conservation in Asia,* London.

Cameron C. 2008, *From Warsaw to Mostar: the World Heritage Committee and authenticity*, "APT Bulletin", 39 (2-3), pp. 19-24.

Campbell L. 2021, *Flipping the Script on Colonial Narratives: Replicating Roman Reliefs from the Antonine Wall*, "Public Archaeology". https://doi.org/10.1080/14655187.2021.1961438

Capra N. (a cura di) 2019, *I beni storico-aeronautici nel contesto del patrimonio culturale. Inquadramento giuridico e approcci di tutela*, Trento.

Choay F. 2001, *The Invention of the Historic Monument*, Cambridge.

Collum M. 2019, *Principles and Applications of Aircraft Conservation*, in Capra 2019, pp. 87-105.

Darlington J. 2020, *Fake Heritage: Why We Rebuild Monuments*, New Haven.

De Naeyer A. 1982, *La reconstruction des monuments et des sites en Belgique après la Première Guerre Mondiale*, "Monumentum", 20-22, pp. 167-187.

Dutton D. 2003, *Authenticity in art*, in Levinson J. (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, New York, pp. 258-274.

FBHVC [Federation of British Historic Vehicle Clubs] 2019, *The 2019 National Cost of Ownership Survey. Summary Report*, Upminster.

Foster S.M., Jones S. 2019, *The Untold Heritage Value and Significance of Replicas*, "Conservation and Management of Archaeological Sites", 21 (1), pp. 1-24. doi: 10.1080/13505033.2019.1588008.

Gao Q., Jones S. 2020, *Authenticity and heritage conservation: seeking common complexities beyond the 'eastern' and 'western' dichotomy*, "International Journal of Heritage Studies", pp. 90-106.

Holtorf C., Schadla-Hall T. 1999, *Age as Artefact: On Archaeological Authenticity*, "European Journal of Archaeology", 2 (2), pp. 229-247.

ICCROM [International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property] 2000, *Riga Charter on Authenticity and Historical Reconstruction in Relationship to Cultural Heritage*. Available at: https://www.iccrom.org/sites/default/files/publications/2020-05/convern8_07_rigacharter_ing.pdf (Accessed: 25 July 2021).

ICOMOS [International Council for Monuments and Sites] 1964, *International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites*. Available at: https://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf (accessed 25 July 2021).

ICOMOS 1982, *Declaration on the Reconstruction of Monuments Destroyed by War*. Available at: https://www.icomos.org/en/charters-and-texts/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/184-the-declaration-of-dresden (Accessed: 25 July 2021).

ICOMOS 1994, *The Nara Document on Authenticity*. Available at: https://www.icomos.org/charters/nara-e.pdf (Accessed: 25 July 2021).

Jones M. (ed.) 1992, *Why Fakes Matter: Essays on Problems of Authenticity*, London.

McBryde I. 1997, *The ambiguities of authenticity – rock of faith or shifting sands?*, "Conservation and Management of Archaeological Sites", 2 (2), pp. 93-100.

Morris D. 2019, *Restoration (the "R" Word), Object Critical Thinking, and Quite a Few Difficult Questions*, in Capra 2019, pp. 61-71.

Portulari P. L. 2019, *"Una macchina sola": uomini e aerei nel diritto dei beni culturali*, in Capra 2019, pp. 35-42.

Rodwell D. 2016, *Community values vs World Heritage values: bridging the gap*, "European Journal of Post-Classical Archaeologies", 6, pp. 295-316.

Schadla-Hall T. 1999, *Shakespeare's Globe: 'As faithful a copy as scholarship... could get'; 'A bit of a bastard'*, in Stone P.G., Planel P.G. (eds.), *The Constructed Past: Experimental Archaeology, Education and the Public*, London, pp. 104-123.

Smith L. 2006, *The Uses of Heritage*, London-New York.

Stovel H. 2001, *The Riga Charter on Authenticity and Historical Reconstruction in Relationship to Cultural Heritage: Riga, Latvia, October 2000*, "Conservation and Management of Archaeological Sites", 4 (4), pp. 241-244.

UNESCO [United Nations Educational Scientific and Cultural Organisation] 1972, *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*. Available at: https://whc.unesco.org/en/conventiontext/ (Accessed: 25 July 2021).

UNESCO 1977, *Operational Guidelines for the World Heritage Committee*. Available at: https://whc.unesco.org/archive/opguide77a.pdf (Accessed: 25 July 2021).

Waterton E. 2010, *Politics, Policy and the Discourses of Heritage in Britain*, Basingstoke.

AUTHENTICITY STUDIES
International Journal of Archaeology and Art

Issue n. 1 / 03.2022
DOI: 10.14658/pupj-as-2022-1-11

**Nicole Galaverni.** Accademia di Belle Arti di Brera
nicolegalaverni@gmail.com

# La copia cinese come fonte di nuova autenticità. Analisi storico-artistica del fenomeno, delle sue conseguenze nel sistema dell'arte e nel rapporto con l'Occidente

# *The Chinese copy as a source of new authenticity. Historical analysis of this phenomenon, of its consequences in the art system and in the relationship with the West*

## ABSTRACT

Il presente lavoro analizza la questione dell'autenticità all'interno della pratica cinese della copia. La ricerca si è mossa prendendo spunto dalla differenza fra la nozione di "copia" in Oriente e in Occidente ed è proseguita indagando il fenomeno dal punto di vista storico-artistico nella tradizione cinese della pittura e della calligrafia. Nell'epoca della globalizzazione essa è stata trasposta su larga scala nel mondo commerciale ed urbanistico e il suo impatto sul mercato artistico contemporaneo è stato così indagato alla luce dell'influenza che la copia possiede nel lavoro degli artisti cinesi, inoltre analizzando la risposta occidentale ad un fenomeno non completamente estraneo alla sua cultura. È emerso come in Cina la copia sia un fatto culturale e non una strategia per sopperire alla mancanza di originalità; la complessità del fenomeno ha richiesto una sua analisi sociologica, culturale ed economica, unitamente all'indagine di paradigmi culturali quali il tempo e la proprietà intellettuale. Il presente contributo si propone di offrire una prospettiva di più ampio respiro sul concetto cinese di copia, valutandone la funzione nei confronti dei desideri di una nazione che ha visto nell'imitazione un modo per coprire le distanze che la separavano dal progresso. La copia del passato ha lasciato oggi il posto ad una strategia di creatività imitativa che ha saputo combinare gli stimoli globali con i desideri nazionali, portando alla nascita di "nuovi originali".

**PAROLE CHIAVE.** Autenticità, Copia, Cina, Occidente

*This paper analyzes the issue of authenticity within the Chinese copycat practice. The research started from the difference between the notion of "copy" in the East and the West and continued by investigating the phenomenon from an historical-artistic point of view in the Chinese tradition of painting and calligraphy. In the era of globalization, this has been transposed on a large scale into the commercial and the urbanistic field and its impact on the contemporary art market has thus been investigated by analyzing the influence that copy has on the work of Chinese artists, by also by analyzing the Western response to a phenomenon not completely alien to its culture. It has emerged that in China copy is a cultural practice and not a strategy to overcome a lack of originality; the phenomenon's complexity has required a sociological, cultural and economic analysis, together with the investigation of cultural paradigms such as time and intellectual property. The work aims to offer a broader perspective on the Chinese concept of copying, also evaluating its function towards the wishes of a nation that has seen imitation as a way to achieve progress. The copy of the past has now given way to a strategy of imitative creativity able to combine global impulses with national desires, leading to the birth of "new originals".*

***KEYWORDS.*** *Authenticity, Copy, China, West*

## I. INTRODUZIONE

Il presente lavoro indaga la pratica cinese della copia all'interno della propria tradizione storico-artistica e successivamente ne esamina le conseguenze nel mercato dell'arte e nel suo rapporto con l'Occidente. Ciò è affrontato non guardando alla prospettiva cinese dal punto di vista occidentale in maniera antitetica, ma attraverso lo sguardo esplorativo dello scarto[1], volendo quindi mettere in tensione diversi paradigmi e pratiche culturali come risorse a cui attingere in cerca di una fecondità. Le stesse strutture del pensiero e linguistiche cinesi, che si esprimono principalmente per correlazione più che per costruzione e reggenza sintattica, sono conformi ad una concezione che vede nell'altro il suo opposto complementare: il cielo è l'opposto della terra, ma l'uno richiama l'altro in un rapporto di presupposizione reciproca che indica il mondo (*tian-di*, cielo-terra)[2]. Le diverse concezioni di "copia" in Oriente e in Occidente hanno portato, oltre a notevoli incomprensioni, a ragionare su temi quali il vero, il falso, l'autenticità, l'originalità. Come possono queste due visioni così antitetiche rapportarsi oggi in un mondo in cui tutto è connesso?

## II. IL FALSO COME CULTURALMENTE DETERMINATO

I concetti di vero e falso sono i poli opposti di una tensione secondo cui siamo soliti pensare che un manufatto possa essere solamente vero o solamente falso in base a quanto stabilito dall'attribuzione, che esclude automaticamente uno dei due termini. In realtà fra questi due paradigmi vi sono una serie di sfumature come la copia, l'omaggio, il facsimile, la contraffazione o l'apocrifo che risultano problematiche rispetto al dualismo di base che definisce la condizione d'esistenza di un'opera. La prospettiva occidentale ritiene erroneamente che tale polarità sia fondata su un criterio oggettivo e universalmente valido, quando in realtà si basa su un paradigma culturale: il giudizio[3]. L'Occidente individua come "falsi" quell'insieme di oggetti realizzati con l'intenzione di ingannare circa l'autore e l'epoca della sua esecuzione ma, a differenza di quanto si pensi, l'approccio di un falsario o un copista nei confronti dell'originale è tutt'altro che superficiale, in quanto esso implica un'approfondita conoscenza del modello e una sua conseguente interpretazione. Inteso secondo una logica storico-critica, il falso emerge come modo con cui, in momenti diversi, ci si è accostati alla lettura di altre epoche ed è perciò un fenomeno di assoluto interesse. Se per l'Occidente esso risulta problematico poiché strettamente legato a finalità ingannevoli, in Oriente il falso viene culturalmente accettato in quanto la copia assume la stessa valenza dell'originale. Lo sviluppo di due diverse valutazioni nei confronti dell'autenticità è stato determinato da posizioni che potremmo definire in antitesi con una serie di altri paradigmi – i quali devono essere necessariamente indagati se si vuole accedere ad una prospettiva diversa dalla nostra – dando vita ad episodi di relativismo culturale. Un interessante *case study* riguarda il Santuario shintoista di Ise in Giappone, la cui struttura viene ricostruita ogni vent'anni attraverso il rituale del *Shikinen Sengu* (**Fig. 1**). Gli orientali non si pongono la questione dell'originale e della copia; tuttavia, questa pratica di rifacimento è talmente estranea alla concezione degli storici dell'arte occidentali che, dopo accesi dibattiti, l'Unesco ha deciso di eliminare Ise dalla lista dei siti considerati patrimonio dell'umanità poiché ritenuto un falso storico[4].

**Fig. 1.** Il rifacimento dura otto anni, periodo in cui il vecchio edificio e la più recente costruzione si fronteggiano: l'ultimo è avvenuto nel 2013 (Han 2017, p. 63).

A Ise la copia risulta più vicina all'originale dell'originale stesso poiché non riporta i segni del tempo; al contrario, la teoria del restauro di Cesare Brandi sosteneva esplicitamente che le integrazioni dovessero essere riconoscibili per preservare l'unità potenziale dell'oggetto non scadendo così nel falso storico[5]. Gli orientali hanno sviluppato una tecnica di salvaguardia totalmente diversa, e forse ancora più efficace, permettendo agli originali di preservarsi attraverso le loro copie; in tale processo di continuo rinnovamento, figlio della temporalità ciclica orientale, il vecchio scompare sostituito dal nuovo in una successione dove identità e rinnovamento non si escludono a vicenda.

Un altro caso di relativismo culturale riguarda Chang Dai-Chien, il più celebre falsario cinese del XX secolo, stimato non solo per la sua reinterpretazione della pittura tradizionale mescolata con l'espressionismo astratto, ma anche per la perfezione dei suoi falsi. Alcuni di questi erano apertamente dichiarati in iscrizioni ad opera dello stesso, svelando così l'inganno, altri sono invece confluiti nelle collezioni dei più importanti musei dando vita a rilevanti controversie riguardo l'attribuzione[6]. È in occasione della mostra di capolavori delle Dinastie Ming e Qing tenuta dal Musée Cernuschi di Parigi nel 1956 che si è scoperta l'abilità di Chang Dai-Chien. Fu presto evidente, infatti, che tutte le opere esposte erano state realizzate dal pittore, il quale però non vedeva né falsi, né copie, ma solamente repliche di dipinti andati perduti di cui restava traccia nei cataloghi di pittura antica[7].

Risulta pertanto evidente come sia estremamente complesso parlare di autenticità stabilendo in maniera universalmente valida le coordinate di questo concetto. Tali riflessioni hanno guidato la volontà di comprendere più a fondo un fenomeno così articolato e dibattuto che ha portato la Cina ad essere definita "la nazione delle copie". La vastità semantica del concetto può essere inglobata in due definizioni che ci forniscono uno spunto di riflessione attorno al dibattito fra Oriente ed Occidente su questo tema: *fangzhipin* e *fuzhipin.* Se il primo è un'imitazione dichiarata – ne sono un esempio le statuette acquistabili nei negozi dei musei – il secondo implica una riproduzione esatta che, per i cinesi, ha lo stesso valore dell'originale, non presenta alcuna connotazione negativa e ha portato a molti fraintendimenti fra le due culture[8].

## III. ANALISI STORICO-ARTISTICA DELLA COPIA NELLA TRADIZIONE CINESE

Nel dipinto *Enjoying antiquities* di Du Jin, esempio di pittura Ming, sono raffigurati due letterati e grandi collezionisti in un giardino – luogo simbolo di conoscenza – intenti ad interrogarsi a vicenda sulla datazione dei pezzi delle loro collezioni. La poesia in alto a sinistra recita: "Un giorno senza antichità è un giorno senza cultura". L'oggetto antico risulta quindi essere un importante veicolo di significati e un modo per avvicinarsi alla gloria del passato[9]: è proprio a questo amore per l'antico che i cinesi si sono appellati e su cui hanno costituito, almeno in principio, la loro pratica delle copie. Fin dall'antichità, in Asia come in Occidente, gli artisti hanno tentato di imitare i grandi maestri con un intento prettamente didattico; solo grazie allo studio e alla riproduzione dei modelli canonici si poteva assicurare una continuità col passato[10]. Col passare del tempo, l'Occidente ha iniziato a svalutare la copia poiché legata a fini ingannevoli, esaltando parallelamente la creatività unica e irripetibile del singolo artista, specie durante il Romanticismo. Al contrario, la Cina è stata in grado di mantenere inalterati i caratteri fondanti di questa pratica fino ai giorni nostri facendone un tratto dominante della propria cultura non solo in ambito artistico. Lo sviluppo di una teoria e di un metodo della copia ha radice in seno a ciò che viene definito "le tre perfezioni" (*san-chüe*)[11], ossia la fusione di pittura, calligrafia e poesia in un unico lavoro; successivamente l'imitazione si è estesa anche ad altri manufatti per ragioni di mercato, ma è dall'analisi di queste che è possibile tracciarne l'origine. Lo storico dell'arte Xie He, vissuto fra il V e il VI secolo, ha fissato nel suo *Catalogo dell'antica pittura* sei principi di base che hanno guidato l'apprendimento dei pittori almeno fino al XX secolo: l'ultimo di questi cita "l'apprendimento tramite le copie"[12]. Qualche tempo prima il pittore del IV secolo Gu Kaizhi[13] ha utilizzato il termine *mo* in relazione all'atto del copiare e più tardi il calligrafo della Dinastia Tang Zhang Yanyuan ha adoperato *moxie* per indicare l'imitazione degli antichi maestri[14]. Diverse potevano essere le modalità e le terminologie utilizzate per riferirsi a una o all'altra tecnica, le quali hanno interessato tanto la pittura quanto la calligrafia: *mo*, *moxie*, *linmo*, *linmohua*, *fang, shuanggou tiancai, ta*[15]. Tutte queste rappresentavano il primo *step* dell'apprendimento artistico, basato prima sullo studio dei maestri e delle loro composizioni, poi su quello delle forme naturali e degli esseri viventi (*xiezhao*) arrivando successivamente a creare un tipo di pittura proveniente dall'ispirazione dell'artista (*xinhua*)[16]. Il National Palace Museum di Taipei ha tentato – riuscendoci in maniera eccellente – di illustrare il sesto principio della pittura nella mostra *The tradition of re-presenting art: originality and reproduction in Chinese painting and calligraphy* presentando una serie di lavori messi a confronto con i loro originali per evidenziare somiglianze e variazioni che hanno interessato la pratica cinese dell'imitazione. Talvolta vi erano delle differenze attorno ad un tema altamente rappresentato (**Fig. 2-3**), in altri casi invece le repliche erano identiche, inducendo lo spettatore a chiedersi quale fosse quella autentica, o meglio, se sia possibile in questo contesto culturale parlare di autenticità.

**Fig. 2.**

**Fig. 3.**

**Fig. 2.** Taipei, National Palace Museum, Qiu Ying, Elegant Gathering in the Western Garden, dettaglio.
**Fig. 3.** Taipei, National Palace Museum, Ding Guanpeng, Copy of Qiu Ying's "Elegant Gathering in the Western Garden", dettaglio.

Mettendo a confronto la nozione cinese di *moxie* e quella platonica di *mimesis*[17] notiamo come queste rappresentino un ulteriore punto di contatto fra la cultura occidentale e quella orientale, le cui differenze però hanno portato le due civiltà ad concezione di questa pratica quasi opposta. Nella filosofia dell'antica Grecia l'opera d'arte viene considerata come l'imitazione della realtà che è già di per sé imitazione della forma ideale, dalla quale, pertanto, l'arte allontana[18]; al contrario nella concezione cinese non solo il prodotto artistico include altresì le sue riproduzioni, ma è la stessa pittura ad originarsi dal mondo delle copie per poi elevarsi fino allo "spirito del Paradiso e della Terra[19]". Alla luce di tutto ciò risulta forse più chiaro perché sia problematico parlare di copia orientale all'interno di contesti occidentali, più che nel caso contrario.

Lo sviluppo di un mercato dell'arte, iniziato nel V secolo con le opere calligrafiche, ha condotto verso la fine della Dinastia Ming ad un'espansione del collezionismo congiuntamente ad un incremento nella produzione di imitazioni per soddisfare la crescente richiesta di opere. I lavori compiuti dai copisti erano definiti "contraffazioni fatte da mani esperte", venendo essi stessi collezionati, se di particolare pregio, e considerati come autentici[20]. In quest'epoca il mercato dei falsari professionisti era organizzato in botteghe regionali specializzate disseminate in tutto l'Impero: nella città di Suzhou si concentravano le imitazioni delle scene narrative sui toni del blu e del verde della Dinastia Tang, Song, Yuan e Ming, famose con il nome di "Falsi Suzhou", mentre le botteghe dell'area di Kaifeng si dedicavano alla riproduzione di calligrafie delle Dinastie Song, Tang e Yuan conosciute come "Henan Huo". La mostra *Fineries of Forgery: Suzhou Fakes and Their Influence in the 16th to 18th Century*, tenuta dal National Palace Museum di Taipei nel 2018, ha evidenziando, oltre ai risvolti commerciali di questa pratica, come l'evoluzione e lo sviluppo della pittura di quell'epoca siano stati intrinsecamente

legati alla circolazione dei Falsi Suzhou all'interno della corte Qing. L'Europa degli stessi anni forse non sarebbe stata capace di far scivolare in secondo piano la componente d'inganno a fronte della maestria artistica. Pensati come prodotti commerciali e perciò realizzati in grandi quantità, i Falsi Suzhou raffiguravano soggetti popolari nei circoli di collezionisti dell'epoca: la vita nei quartieri delle donne, episodi tratti da opere letterarie, dipinti di immortali portatori di messaggi di lunga vita, temi didattici e confuciani (**Fig. 4**). La loro perfezione estetica e formale presentava però delle inesattezze a livello di narrazione, false firme o dettagli ingannevoli che ne hanno determinato la classificazione nel campo semantico del falso. L'uso della terminologia "sfarzi della falsificazione" presente nel titolo della mostra rende perfettamente l'ambivalenza dello statuto di questi lavori, lasciando un confine sfumato fra autenticità e contraffazione.

**Fig. 4.** Taipei, National Palace Museum, Li Gonglin, *Ode on returning home*, dettaglio.

Oggi, tali imitazioni sono confluite nel sistema delle aste, settore leader nel mercato cinese; nonostante esso sia in forte crescita le quotazioni delle case d'asta risultano a volte poco affidabili e gli acquirenti non sempre pagano quanto devono. Secondo i dati verificati dalla CAA (China Association of Auctioneers) analizzando i dati di trecentocinquantotto case d'asta, il 51% del valore totale delle vendite del 2017 non era ancora stato saldato sei mesi dopo la presentazione delle offerte vincenti[21]. Il problema potrebbe essere non tanto legato agli acquirenti, quanto alla volontà di determinare l'autenticità delle opere; ciò deriva inoltre dal fatto che il settore che riscuote più successo è quello delle antichità[22], in cui è maggiore la presenza di imitazioni[23] rispetto a quello contemporaneo. Un caso a parte, specie nell'ambito delle porcellane, è rappresentato dagli oggetti che riportano marchi apocrifi; stabilire l'autenticità di tali manufatti è certamente una sfida, ma essi non possono nemmeno essere macchiati con l'alone del falso in quanto era la stessa corte imperiale a invitare i posteri a copiare i lavori delle precedenti dinastie come segno di riverenza e rispetto. Tuttavia dall'originalità del marchio deriva una sostanziale differenza nella quotazione dell'oggetto[24].

## IV. LA COPIA FRA LOCALISMO E GLOBALIZZAZIONE

Le conseguenze di questi fatti hanno condotto a fenomeni di ben più ampia portata nell'era della globalizzazione, epoca in cui la pratica delle copie è stata portata all'estremo.

Il primo è il caso di Dafen, in origine un villaggio di pescatori situato vicino alla città di Shenzhen che si è rapidamente trasformato nel maggior produttore mondiale di copie grazie alla politica delle "Quattro modernizzazioni" messa in atto da Deng Xiaoping nel 1978[25]. Nonostante questi artisti si dedichino al riprodurre perfettamente i capolavori della storia dell'arte, il loro lavoro non è affatto collegabile alla produzione meccanica propria delle logiche industriali: la fattura dei dipinti è totalmente manuale e sembra preservare la tradizione cinese della copia fatta a mano nonostante le tecnologie moderne consentano la riproducibilità tecnica di cui parla Benjamin, facendo emergere Dafen come *unicum*[26] (**Fig. 5**).

**Fig. 5.** Alcuni pittori di Dafen con i loro lavori.

Possiamo pensare al contesto di mercato ed artistico vigente nel villaggio come indicativo di una situazione "dopo la copia", nella quale l'arte è realizzata in base agli ordini e l'aura è fatta su misura attraverso fonti visive destoricizzate[27]. Questo è forse l'unico luogo al mondo in cui l'arte è stata trasformata da privilegio sociale a diritto universale, in cui tutti possono diventare pittori di successo, chiunque può permettersi di acquistare un'opera e non vi è differenza fra copia e originale. Il fatto che questi dipinti ad olio fatti in Cina non appaiano minimamente intrisi di un'estetica cinese cattura l'ironia della globalizzazione della cultura, la quale ha determinato un mescolamento fra l'arte e gli oggetti quotidiani[28]. A Dafen, l'estetica nella sua forma più elevata, quella dei capolavori, viene impiegata per oggetti *kitsch* che hanno una funzione meramente decorativa, producendo un senso di distanza dall'opera originale. Nonostante sin dalla sua scoperta i media occidentali abbiano considerato il villaggio come il "McDonald's del mondo dell'arte", esso rappresenta indubbiamente uno strumento importante per la trasmissione dell'eredità artistica[29]. Inoltre è necessario tenere conto del fatto che il lavoro di molti dei più grandi artisti contemporanei coinvolge assistenti, fabbriche e processi industriali, facendo

passare autenticità e autorialità in secondo piano. In tale caso non ritengo che la firma dell'artista sia sufficiente a legittimarne la proprietà e a giustificare le clamorose quotazioni sul mercato. Tuttavia le problematiche legate a questo fenomeno rimangono molteplici: discussioni che vanno a toccare i paradigmi di autenticità e che condannano il falso come moralmente sbagliato lasciano però molte di queste diatribe senza una vera risposta.

Il secondo caso appartiene al mondo commerciale ed economico delle contraffazioni cinesi, spesso divertenti agli occhi degli occidentali per il loro eccentrico aspetto o per la storpiatura dei marchi che imitano, definito *shanzhai*. Il termine significa letteralmente "fortezza di montagna" e si riferisce alle roccaforti con cui i clan si proteggevano dalle offensive esterne o dallo stesso potere imperiale descritte nel romanzo del XV secolo *Shui hu zhuan* (*I briganti*). Simbolo dell'atteggiamento di ribellione verso l'autorità[30], negli Anni '50 l'espressione ha finito per indicare le piccole fabbriche a conduzione familiare di Hong Kong che producevano articoli per la casa economici e di bassa qualità, contrassegnando la loro posizione al di fuori dell'ordine ufficiale. La necessità di creare un mercato che potesse competere con quello globale ha fatto si che la risposta più logica fosse di emulare le multinazionali straniere, ma il fatto che le aziende in crescita fossero proiettate verso l'estero, ignorando le regioni meno sviluppate, ha permesso alle società *shanzhai* di andare incontro ad una forte domanda interna per i loro prodotti a basso costo ed evocativi di un nuovo stile di vita[31]. Andrew Chubb[32] avvicina questo fenomeno al "Grabism[33]" di Lu Xun, ma lo *shanzhai* presenta altresì delle affinità con la *mimicry*[34] di Homi Bhabha, emergendo come una delle strategie più elusive del potere coloniale. Ciò non ha solo influenzato lo sviluppo economico della Cina: secondo Michael Keane[35] la cultura *shanzhai* possiede un valore aggiunto grazie al quale la semplice imitazione, arricchendosi di componenti autoctone, può essere considerata come una nuova forma di creatività che incoraggia la partecipazione del singolo cittadino (**Fig. 6**). L'ampia diffusione di questo fenomeno ha dato vita ad un vero e proprio quadro contraffatto (lo *skyline* di Pudong può essere considerato la versione *shanzhai* di quello di Manhattan[36]) in cui qualsiasi cosa può essere "shanzhaizzata": farmaci, programmi televisivi, macchine e persino eventi mondani come lo Spring Festival Gala.

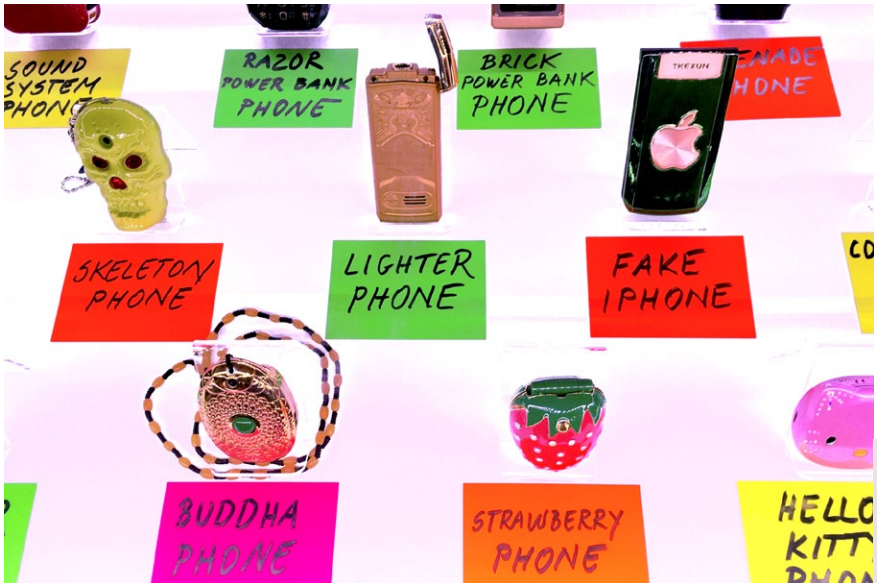



**Fig. 6.** Design di telefoni che riproducono oggetti quotidiani.

Secondo William Hennessy: "Il comportamento *shanzhai* non è necessariamente contro la legge; è appena al di fuori del controllo del governo. Le contraffazioni su piccola scala, la pirateria e il plagio fanno parte dello *shanzhai,* ma *shanzhai* significa principalmente imitazioni (chiaramente riconoscibili come tali), parodie, proteste irriverenti e innovazioni che sfruttano le ambiguità e aggirano le regole piuttosto che romperle[37]". Il paradosso di tale fenomeno risiede nel fatto che esso rappresenta una forma di produzione culturale ed economica molto più autentica e vicina all'identità nazionale rispetto al capitalismo cinese nonostante si basi su una creatività di tipo imitativo.

La concezione ciclica del tempo orientale e l'ideologia confuciana della messa in condivisione per il benessere della società hanno notevolmente influenzato la nozione di proprietà intellettuale messa in gioco dallo *shanzhai*. Storicamente parlando, la Cina non si è mai posta la questione del *copyright*, ma anche nel momento in cui ha dovuto farlo – aderendo alla World Trade Organization negli Anni '80 – ha comunque mantenuto un'accezione più fluida e mutevole di questo concetto. Le politiche economiche odierne hanno infatti richiesto un chiarimento giuridico fra le parti a causa della diversità culturale di fondo su questo tema: l'espressione *fang zao* ("contraffare") è andata a sostituire il precedente termine *xue* (il quale identifica sia "copiare" che "apprendere") per rendere più chiaro ciò che in Occidente viene condannato[38]. Questa posizione nei confronti della proprietà intellettuale è certamente figlia della tradizionale pratica dei sigilli e dei *colophon*, i quali venivano posti direttamente sul dipinto da collezionisti e pittori che vi entravano in contatto (**Fig. 7**). A differenza della firma occidentale impiegata per sancire l'autorialità, grazie a tali segni lo spettatore era in grado di inscrivere sé stesso nell'opera non in termini di paternità, ma aprendo un dialogo che sarebbe durato nei secoli[39].

**Fig. 7.** London, British Museum, Gu Kaizhi (copia da), *Admonitions of the instructress to the court ladies*, dettaglio.

In seguito la capacità mimetica cinese ha raggiunto i suoi massimi esiti nell'architettura e nell'urbanistica dei nuovi centri, in cui l'appropriazione di diversi stili combinati con l'identità locale ha lasciato posto alla creazione di copie di intere città: è possibile trovare Venezia ad Hangzhou (**Fig. 8**), Parigi a Tianducheng e Dorchester a Chengdu. Questa cosiddetta "Duplitecture"

ha portato la Cina a ripensare sé stessa e il suo ruolo nel sistema globale: se nel passato l'Impero cinese veniva considerato come il centro del mondo (lett. *Zhōngguó*, ovvero "terra di mezzo") adesso essa è diventata il luogo in cui tutto il mondo può essere contenuto[40].

**Fig. 8.** Venice Water Town a Hangzhou.

Già durante il colonialismo si è assistito al proliferare di strutture ibride, figlie delle varie concessioni, in cui l'architettura occidentale ha esercitato un forte impatto sulla popolazione locale nel dare forma alla modernità attraverso la raffigurazione di un preciso *status symbol*; tale influenza è arrivata fino all'oggi orientando i desideri di autorappresentazione della nuova classe media[41]. Il concetto di progresso incarnato dall'architettura, presente già durante il Grande Balzo in Avanti[42], si è manifestato prima nei numerosi parchi in miniatura sorti negli Anni '80[43] e successivamente nelle odierne copie architettoniche. Questo tentativo di imitazione non si limita alla riproduzione di monumenti, peraltro diversi dagli originali nella scala e nell'aspetto *fake*, ma aspira alla creazione di una vera e propria realtà tramite negozi tipici, nomi di vie, ristoranti e piazze con statue degli eroi locali[44]. Fra tutti i progetti di contraffazione urbana il più ambizioso è il "One City, Nine Towns" messo in atto dal governo di Shanghai all'inizio degli Anni 2000 e guidato dalla necessità di diminuire la pressione del centro e di ricucire il *gap* tra aree urbane e rurali; ciò ha portato alla formazione di nove città satelliti ognuna legata ad un preciso modello architettonico internazionale[45].

Il raggiungimento di un apparente *status symbol* non potrà mai colmare l'effetto *ghost-town* di queste città di fondazione, in cui l'imposizione progettuale a priori ha portato il mimetismo a degenerare in parodia. Tale indagine non vuole essere una critica, ma la valutazione dell'efficacia di queste strutture mette in dubbio la loro riuscita in termini sociali e di qualità abitativa, difatti la contrazione spazio-temporale non permette il naturale sviluppo di un'identità sociale in

rapporto alla storia e alla geografia del territorio. È affascinante ipotizzare come in un futuro le nuove generazioni, cresciute in questi spazi, li percepiranno rispetto all'architettura locale, se li vedranno come esempi di una rincorsa passata all'Occidente o potranno rappresentare il punto di partenza per una creatività totalmente cinese.

## V. I NUOVI ORIGINALI NEL MERCATO CONTEMPORANEO

In conclusione indagherò il ruolo della copia all'interno del mercato artistico contemporaneo, ovvero qualora essa pregiudichi il lavoro, il nome o la quotazione di un artista, oltre a domandarmi che significato abbia oggi copiare in quanto la Cina è ormai riconosciuta come una potenza mondiale. Non saranno trattati casi di falsificazione artistica, ma le strategie di produzione dell'arte contemporanea cinese figlie di una tradizione che vede nell'imitazione un imperativo culturale. Queste si sono tradotte in una riformulazione e in una decostruzione della tradizione[46] per approdare ad un linguaggio ibrido e comunicabile a livello globale. Un'opera che ha presentato dei problemi a livello di infrangimento della proprietà intellettuale è stata l'installazione *Venice's Rent Collection Courtyard* (**Fig. 9**) di Cai Guo-Qiang, la quale ha ripreso un *tableau vivant* di sculture in argilla a grandezza naturale realizzate nel 1965 da scultori e studenti della Sichuan Academy of Fine Arts per rappresentare lo sfruttamento della popolazione rurale sotto il sistema feudale precedente alla Repubblica Popolare Cinese[47]. Quando l'opera è stata insignita del Leone d'Oro a Venezia, l'Accademia del Sichuan ha accusato l'artista di plagio spirituale e di violazione della proprietà intellettuale. Nonostante l'appropriazione fosse finalizzata ad illustrare l'ambivalenza delle strategie culturali e politiche, dimostrando al pubblico occidentale il valore estetico dell'arte di propaganda[48], la copia è risultata problematica agli occhi della stessa Cina non in quanto plagio, ma per la messa in discussione di una precisa ideologia. Se però quest'opera ha ricevuto parecchie critiche provenienti dall'interno, il resto del mondo è rimasto assolutamente affascinato dal suo significato, suscitando dibattiti riguardanti il problema dell'interpretazione interculturale[49].

**Fig. 9.** Cai Guo-Qiang, Venice's Rent Collection Courtyard (Zhang, Frazier 2015, p. 13).

L'uso della fotografia contemporanea cinese rappresenta un'altra interessante forma di reinterpretazione della tradizione, la quale ha trasposto alcuni capolavori in un linguaggio ed un medium corrente. In questo senso il lavoro del fotografo Hong Lei trasforma le formule espressive del passato nella versione *kitsch* di sé stesse[50] e Wang Qingsong mette in scena dei veri e propri *re-enactment* come nell'opera *New Women* (**Fig. 10**), chiaramente ispirata ad un dipinto della Dinastia Tang (**Fig. 11**). L'artificiosità del contemporaneo sostituisce la raffinatezza dell'originale, delineando la nuova identità capitalistica della Cina[51].

**Fig. 10.** Wang Qingsong, *New women* (Dal Lago 2007, p. 37).

**Fig. 11.** Shenyang, Liaoning Provincial Museum, Zhou Fang, Court Ladies Adorning Their Hair with Flowers.

Tali considerazioni si sono estese anche alla calligrafia, la cui ripresa del passato ha implicato una riflessione inerente alle modalità di fruizione di questo genere nella società attuale. Fortemente influenzato dei grandi poster della Rivoluzione Culturale, il lavoro di Xu Bing è rappresentativo della contraddizione fra propaganda e realtà, specialmente in Cina dove la continua riscrittura e variazione dei fatti per fini politici ha portato ad una mancanza di veridicità delle fonti storiche. In *Book from the sky*[52] l'artista ha dato vita ad un testo a prima vista somigliante a quelli delle

Dinastie Song o Ming, ma il tentativo di lettura svelava in realtà una successione di caratteri completamente illeggibili e privi di significato (**Fig. 12**). Essi possono acquisire un senso solamente se letti fuori dalle normali pratiche linguistiche e la loro esistenza sta proprio a cavallo fra una tradizione millenaria e le influenze postmoderne importate grazie ai nuovi contatti fra Est e Ovest[53].

**Fig. 12.** Xu Bing, *Book from the sky* (Ink Art 2013, pp. 42-43).

Un esempio di copia intesa nel senso tradizionale del termine è stata messa in scena nella performance *Copying the "Orchid Pavilion Preface" a Thousand Times* di Qiu Zhijie; l'artista ha ricopiato mille volte il famoso testo di Wang Xizhi su uno stesso pezzo di carta di riso con inchiostro e pennello, rendendolo però completamente illeggibile dopo le prime passate[54]. É interessante notare come due approcci così diversi siano tuttavia approdati ad uno stesso risultato formale, sottolineando come servano nuovi strumenti per rendere attuale la lettura del passato. Grazie ai nuovi rapporti fra Cina e Occidente[55], conseguenti allo sviluppo di un mercato globale, il discorso dell'arte contemporanea è riuscito a prendere forma attraverso la "scoperta" dell'Occidente. Spesso le più celebri opere della storia dell'arte sono state riprese e manipolate in virtù del loro significato storico-artistico e simbolico per illustrare problemi e disagi della recente storia cinese; ogni volta però il significato è mutato, piegato alla visione e al linguaggio espressivo dell'artista, diventando quindi un nuovo originale. Uno dei capolavori maggiormente citati è *La morte di Marat*[56]: se Wang Guangyi (**Fig. 13**)[57] ne ha eliminato la dimensione eroica, Yue Minjun ha rimosso la presenza umana dalla composizione lasciando aperta la domanda "Chi sarà il prossimo Marat?". Allo stesso modo si è servito della figura di Cristo in opere che riprendono *Il battesimo di Cristo* di Piero della Francesca o *La deposizione* di Caravaggio per esprimere la propria delusione verso l'ideologia comunista. I suoi volti sorridenti, simbolo del dolore del popolo cinese nascosto dietro ad una facciata, appaiono in opere chiaramente riprese dalla tradizione occidentale ma che rappresentano fatti drammatici legati alla storia recente della Cina, come il massacro di Piazza Tienanmen nell'opera *Execution* (**Fig. 14**) ispirata all'*Esecuzione dell'Imperatore Massimiliano* di Manet[58].

**Fig. 13.** Hong Kong, M+, Wang Guangyi, *Death of Marat.*

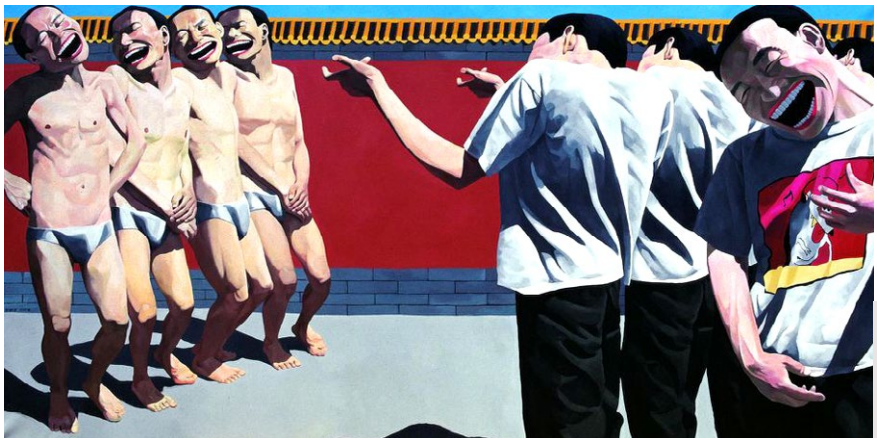


**Fig. 14.** Yue Minjun, *Execution* (Tadiar, Beller 2008, p. 44).

Zeng Fanzhi (**Fig. 15**) si è interessato alla raffigurazione dell'*Ultima Cena* per esprimere la crisi morale della Cina contemporanea attraverso l'immagine della crisi religiosa occidentale[59] e Cui Xiuwen ha ripreso il tema biblico inserendovi delle implicazioni legate al nuovo ruolo della donna nella società cinese. Al posto dei tredici personaggi maschili vi sono delle scolarette e alla domanda "Chi è Giuda?" Cui ha risposto "Giuda siamo tutti noi", indicando come il peso di un passato così tragico ricada anche sull'innocenza delle sue bambine[60].

**Fig. 15.** Zeng Fanzhi, *The Last Supper.*

Nonostante la copia sfoci in un prodotto autentico, l'appropriazionismo cinese continua ad alimentare i preconcetti sull'originalità della Nazione. Possiamo ipotizzare che tale strategia sia espressione della volontà di assistere ad un'integrazione fra due mondi connessi ma ancora molto distanti. Zhang Huan ha espresso questa volontà di dialogo nella mostra tenutasi al Forte Belvedere[61] nel 2013 rappresentando attraverso la cenere le figure di Gesù e Buddha in un aperto confronto mai visto prima nella storia e Xu Zhen ha criticato l'esasperata polarità fra Est e Ovest nella serie scultorea *Eternity* esplorando le possibilità creative dell'ibridità culturale. Decapitando repliche di celebri statue dell'antichità classica e unendole con le figure della tradizione buddhista ha voluto alludere ad una civiltà senza un'origine fissa, in cui ogni cultura deve necessariamente riflettersi nella propria controparte per vedersi completa (**Fig. 16**)[62].

**Fig. 16.** Beijing, UCCA, Xu Zhen, *Eternity*.

Questa richiesta di dialogo ha portato ad un avvicinamento culturale del resto del mondo alla Cina, con esiti particolarmente stimolanti sul suolo italiano[63]. Il primo è la mostra *The Artist is Present* organizzata allo Yuz Museum di Shanghai e curata da Alessandro Michele e Maurizio Cattelan; non solo il titolo, ma tutti gli elementi[64] erano citazioni, copie o appropriazioni, in quella che voleva essere una vera e propria celebrazione dell'imitazione. In un'epoca in cui tutto è riprodotto, nulla mantiene l'aura dell'originalità, suggerendo l'urgenza di superare un vecchio concetto di contraffazione a favore di un nuovo modo di concepire la copia come strumento indispensabile per affrontare la società contemporanea. L'esibizione ha mostrato come l'autenticità possa essere raggiunta anche attraverso un atto di ripetizione e che gli originali stessi possano essere preservati tramite le copie[65]. L'artista italiano che più ha elaborato una riflessione sul concetto cinese di copia è Gabriele Di Matteo: nonostante il suo lavoro non si esaurisca nella semplice imitazione, esso mette in gioco paradigmi che vanno a toccare la veridicità della narrazione, l'autenticità e le logiche di mercato. Nel progetto *China Made in Italy*[66] ha lavorato con i pittori copisti napoletani facendogli realizzare delle riproduzioni delle opere dei grandi pittori cinesi contemporanei come Zhang Xiaogang, Feng Zhengjie, Yue Minjun e Wang Guangyi in un interessante rovesciamento delle parti (**Fig. 17**).

**Fig. 17.** Gabriele Di Matteo, *China Made in Italy* (Pulejo 2019, pp. 114-115)

L'ambiguità di questa operazione sta nel fatto che essa si situa nel mercato dell'arte, ma allo stesso tempo rema contro quelle che sono le sue logiche: ogni volta che un dipinto viene venduto, non solo vi è un rifacimento, ma il suo valore di mercato aumenta invece che diminuire. In questo perenne *work in progress* ogni pittura viene considerata come un nuovo originale, con un'autenticità e un valore pari al proprio modello, se non superiore. Inizialmente la Cina ha guardato con sospetto al lavoro di Di Matteo, il quale però è stato concepito secondo una logica propria alla cultura cinese e secondo una forma di apprezzamento in cui più sei bravo più sei copiato.

## VI. CONCLUSIONI

A seguito di questa disamina, ci si chiede se abbia senso parlare di autenticità in un mondo ormai capace di riprodurre tutto il tangibile e che ruolo può ricoprire la copia nella contemporaneità. Certamente questa è stata uno strumento sostanziale per riflettere su problemi e tradizioni del passato rendendoli attuali e comuni a tutte le culture; quello che però questa ricerca ha evidenziato è come in Cina la copia sia un fatto culturale, e non una strategia per sopperire alla mancanza di originalità. La Nazione ha visto nella copia dell'Occidente un modo per coprire le distanze che la separavano dal progresso, ma è anche grazie all'osservazione del proprio passato che essa è riuscita a progettare e costruire il proprio futuro; in questo senso il confronto con l'Occidente è stato straordinariamente fertile per gli artisti cinesi e per aprire la strada al mercato artistico. Allo stesso tempo la Cina è stata in grado di approcciarsi con riverenza al proprio passato riuscendo a renderlo vivo nel presente senza strapparlo alle sue radici. L'esito più interessante di questa indagine è stato proprio scoprire la grande originalità e innovazione contenuta nelle imitazioni. Nonostante l'emergere di problematiche legate all'autenticità all'interno del sistema commerciale, è affascinante notare come difficilmente l'appropriazionismo cinese si sia tradotto in una pedissequa e passiva riproduzione del modello, in quanto ogni volta le imitazioni sono state adeguate al contesto e alle necessità. È ormai fortemente anacronistico parlare di autenticità in modo univoco e oggettivo; per comunicare in un linguaggio globale dobbiamo ripensare questo concetto non solo alla luce dell'infinita riproducibilità che caratterizza la nostra società, ma anche

secondo coordinate culturalmente localizzate. In tutto questo la Cina, al contrario del pregiudizio comune, è stata capace di innovare "al quadrato" attraverso una strategia di creatività imitativa che ha portato alla nascita di nuovi originali, raggiungendo finalmente la modernità tanto auspicata.

*Vorrei ringraziare la professoressa Lombardi Laura per essere stata un punto di riferimento e una costante fonte di stimoli in questo percorso, lasciandomi però libera di conoscere ed esplorare, così come le docenti Nenci Chiara e Ruscio Rosanna per l'interesse dimostrato. Ci tengo a menzionare il personale di Cambi Casa d'Aste per la meravigliosa esperienza di internship che mi ha permesso di arricchire l'elaborato di una componente personale. Infine desidero ringraziare Fiaschi Lorenzo e Beltrame Federica di Galleria Continua e Gabriele di Matteo per avermi concesso il loro tempo in interviste che sono state illuminanti e fondamentali ai fini della ricerca.*

# Note

[1] Parlando di due diverse culture siamo soliti utilizzare termini quali "differenza" o "identità" – operanti nell'ambito della discrepanza – ma nel contesto di questa ricerca le indagini si sono mosse ricercando uno scarto. Se il primo è un approccio classificatorio, il secondo mira ad un'esplorazione in grado di far emergere un comune attivo: Jullien 2018, pp. 19-20.

[2] Jullien 2020, pp. 77-78.

[3] "Si fraintende la falsificazione ove si creda di poterne trattare da un punto di vista prammatico, come storia dei metodi di fabbricazione dei falsi, invece che partirsi dal giudizio di falso. Ciò che risulterà subito esplicito se si pon mente che il falso non è falso finché non viene riconosciuto per tale, non potendosi infatti considerare la falsità come una proprietà inerente all'oggetto […] Pertanto la falsità si fonda sul giudizio": Brandi 1961, pp. 312-315.

[4] Han 2017, pp. 61-62.

[5] Brandi 1963, p. 45.

[6] Lo storico dell'arte James Cahill sostiene che l'opera *The Riverbank*, conservata al MET e attribuita al pittore Dong Yuan, sia in realtà un falso di Chang Dai-Chien: Cahill 1999, pp. 13-63.

[7] Han 2017, pp. 29-31.

[8] *Ivi*, pp. 60-61.

[9] Little 2016.

[10] Serial/*Portable Classics* 2015.

[11] Murck, Fong 1991, p. xv.

[12] Bush, Shih 2012, pp. 39-40.

[13] *Il Lunhua* (*Sulla pittura*) di Gu Kaizhi ha analizzato il processo di copiatura esponendo la metodologia a cui conformarsi per una resa efficace del modello: le questioni fondamentali riguardavano tanto la scelta della carta quanto lo stile pittorico: Acker 1954, p. 68.

[14] Man Kit Wah 2015, pp. 95-97.

[15] Powers, Tsiang 2015, pp. 293-296.

[16] Keping 2010, pp. 220-222.

[17] *Ivi*, pp. 213-232.

[18] Radice 2000, pp. 1306-1309

[19] Queste tre fasi dell'apprendimento artistico sono ben esplicate dal pittore Dong Qichang: "Un pittore impara infine dal Paradiso e dalla Terra, intermediamente dalla natura e inizialmente da vecchi maestri": Man Kit Wah 2015, p. 96.

[20] Jonas *et alii* 1990, pp. 99-101.

[21] Gerlis 2018, p. 32.

[22] Secondo il rapporto di ArtPrice del 2019 il settore degli Old Masters ricopre il 14% del mercato totale cinese, con un fatturato totale di 469 milioni di dollari, il quadruplo di quello francese a parità di percentuali: Ehrmann, Wan 2019.

[23] Un esempio è quello del set in giada composto da sgabello e toeletta della Dinastia Han venduto nel 2011 da Beijing Zhongjia International Auctions per 33 milioni di dollari. Dopo esserne stata contestata la correttezza storica i rappresentanti di una fabbrica di giade a Pizhou hanno confermato che questi erano stati fabbricati da artigiani locali nel 2010 e che un mercante d'arte aveva deciso di rivenderli come antichità: Bull, Gruber 2015, pp. 64-65.

[24] Un vaso dell'inizio del XX secolo con marca apocrifa Kangxi è stato venduto all'asta da Cambi Casa d'Aste nel 2020 a 900 euro, mentre un vaso con marchio del periodo Kangxi, venduto da Christie's New York nel 2016, è stato aggiudicato a 2.045.000 dollari: *pers. comm*.

[25] Man Kit Wah 2015, p. 114.

[26] Wong 2014, pp. 7-15.

[27] *Ivi*, pp. 21-22.

[28] Crowther 2004, p. 369.

[29] Murray et alii 2014, p. 160.

[30] Han 2017, p. 76.

[31] Hamp 2019, p. 10.

[32] Chubb 2015, p. 262.

[33] Secondo tale paradigma era fondamentale che la popolazione scegliesse quale elemento straniero voler integrare e quale distruggere al fine di migliorare le condizioni della società o dell'economia per raggiungere un adeguato sviluppo: Lin, Tsai 2014, p. 68.

[34] Il filosofo indiano indica come mimetismo il proliferare di forme autoctone somiglianti solo in parte a quelle imposte dall'autorità colonizzatrice, il cui scopo è quello di distruggere le pretese di supremazia totale. Bhabha le definisce come "quasi lo stesso, ma non del tutto": Bhabha 1984, pp. 126-127.

[35] Keane 2006.

[36] De Kloet, Scheen 2013, pp. 692–709.

[37] Hennessy 2012, p. 659.

[38] Iwabuchi *et alii* 2016, p. 230.

[39] Han 2017, pp. 34-55.

[40] Bosker 2013, p. 1.

[41] Rizzardi, Hankun 2018, pp. 90-94.

[42] Xue 2010, pp. 35-47.

[43] Pan 2015, pp. 153-157.

[44] Bosker 2013, p. 15.

[45] SongJiang è stata progettata in stile inglese, Anting in stile tedesco, ZhouPu in stile europeo-americano (mai costruita), PuJiang in stile italiano, LuoDian in stile scandinavo, GaoQiao in stile olandese, ZhuJiaJiao in stile cinese, FengCheng in stile spagnolo e FengJing in stile canadese. Xue, Zhou 2007, pp. 20-22.

[46] Ai Weiwei ha spesso manipolato dei manufatti provenienti dalla tradizione cinese, come i vasi della performance *Dropping a Han Dynasty Urn*, non solo facendogli assumere lo statuto di opere contemporanee, ma obbligando due tempi storici ad un confronto forzato, riflettendo sull'identità cinese e su un passato sempre vivo: *pers.comm*.

[47] Slavkoff 2005, pp. 19-23.

[48] Zhang, Frazier 2015, pp. 13-15.

[49] Wang 2009, pp. 119-120.

[50] Il lavoro After the Song Dynasty *"Sakyamuni coming out of the mountains"* del 1998 dichiara apertamente di ispirarsi all'omonima opera di Liang Kai contenuta al Tokyo National Museum. Roberts 2013, p. 164.

[51] Dal Lago 2007, pp. 35-36.

[52] *Ink Art* 2013, pp. 43-48.

[53] Tsao, Ames 2011, pp. xv-xvii.

[54] Gladston 2014, p. 56.

[55] Inside Out 1998, pp. 16-18.

[56] Ha Thuc 2014, pp. 15-24.

[57] L'opera appartiene alla serie *Post Classical* nella quale egli attua un tentativo di decostruzione delle grandi opere dell'arte occidentale: ne fanno parte le reinterpretazioni della *Monna Lisa*, della *Pietà, della Madonna del Garofano* di Leonardo e del *Ritorno del figliol prodigo* di Rembrandt: Peng 2010, pp. 837-840.

[58] Tadiar, Beller 2008, p. 44.

[59] Vial Kayser 2015, p. 162.

[60] Kóvaska 2018.

[61] *Zhang Huan* 2013.

[62] Ha Thuc 2014, p. 49.

[63] È doveroso citare il caso di Galleria Continua, la prima galleria straniera ad aprire in Cina: pers.comm.

[64] Il titolo e il manifesto provengono dalla mostra-performance di Marina Abramovic, il catalogo è un'imitazione del New York Times, mentre le opere sono repliche o appropriazioni: *pers.comm*.

[65] L'Otsuka Museum in Giappone è il primo museo al mondo contenente oltre mille riproduzioni in ceramica a grandezza naturale dei capolavori dell'arte provenienti da oltre ventisei Paesi. Mentre gli originali sono soggetti ad un deterioramento, tali opere riescono a mantenere il loro stato per più di duemila anni, dando un contributo significativo alla conservazione dei beni culturali: *pers. comm*.

[66] Pulejo 2019, pp. 113-116.

# Bibliografia


Acker W. R. B. 1954, *Some T'ang and pre-T'ang texts on Chinese Painting*, Leiden.

Bhabha H. 1984, *Of mimicry and man: the ambivalence of colonial discourse*, Cambridge.

Bosker B. 2013, *Original Copies: Architectural Mimicry in Contemporary China,* Honolulu.

Brandi C. 1961, *Il concetto di falsificazione*, *s.v. Falsificazione*, in Enciclopedia Universale dell'Arte, V, Venezia-Roma, pp. 312-315.

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

Bull T., Gruber S. 2015, *Forge and export: the trade in fake antiquities from China,* in Kila J. D., Balcells M. (eds.), *Cultural property crime. An overview and analysis of contemporary perspectives and trends*, Leiden, pp. 61-76.

Bush S., Shih H. 2012, *Early chinese texts on painting*, Hong Kong.

Cahill J. 1999, *The case against The Riverbank. An indictment in fourteen counts*, in Smith J. G., Fong W. C. (eds.), *Issues of authenticity in chinese painting*, New York, pp. 13-63.

Chubb A. 2015, *China's Shanzhai Culture: "Grabism" and the politics of hybridity*, "Journal of Contemporary China", 24 (92), pp. 260-279.

Crowther P. 2004, *Defining Art, Defending the Canon, Contesting Culture*, "British Journal of Aesthetics", 44 (4), pp. 361-377.

Dal Lago F. 2007, *Forward to the Past: How Traditional Aesthetics Are Infiltrating Contemporary Art*, in Shen K., Bin F. (eds.), *The International Symposium in conjunction with Reboot: The Third Chengdu Biennale*, Chengdu Contemporary Art Museum, Chengdu, pp. 33-37.

De Kloet J., Scheen L. 2013, *Pudong: the shanzhai global city*, "European Journal of Cultural Studies", 16 (6), pp. 692-709.

Ehrmann T., Jie W. 2019, The Contemporary Art Market report in 2019. Available at: https://it.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2019 (Accessed: 6 july 2020)

Fong W. C. 1992, *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century*, New Haven.

Gerlis M. 2018, *The 5 biggest myths about the Chinese art market*, "Artnet Intelligence", 1, pp. 28-73.

Gladston P. 2014, *Contemporary Chinese Art: A Critical History*, London.

Ha Thuc C. 2014, *The relation to the West in contemporary Chinese art*, "DSL Magazine", 6. Available at: https://www.dslbook.com/magazines/issue6/ (Accessed: 18 june 2020).

Hamp M. 2019, *The making of intellectual property in China,* Xontext Industry Report.

Han B. 2017, *Shanzhai. Deconstruction in chinese,* Boston.

*Ink Art 2013 = Ink Art: Past as Present in Contemporary China*, Exhibition Catalogue (New York, The Metropolitan Museum of Art, 11 December 2013 – 6 April 2014), Hearn M. K. (ed.), New York.

Hennessy W. 2012, *Deconstructing Shanzhai - China's Copycat Counterculture: Catch me if you can*, "Campbell Law Review", 34 (3), pp. 609-660.

Iwabuchi K., Tsai E., Berry C. 2016, *Routledge Handbook of East Asian Popular Culture*, Abingdon.

Jonas M., Craddock P. T., Barker N. 1990, *Fake? The art of deception*, Berkeley.

Jullien F. 2018, *L'identità culturale non esiste*, Torino.

Jullien F. 2020, *L'apparizione dell'altro. Lo scarto e l'incontro*, Milano.

Keane M. 2006, *From made in China to created in China*, in "International Journal of Cultural Studies", 9 (3), pp. 285-296.

Keping W. 2010, *The platonic mimesis and the Chinese moxie*, in "International Yearbook of Aesthetics", 14, pp. 213-232.

Kóvaska M. 2018, *Cui Xiuwen: Spaces Between Innocence and Complicity,* in "Mutual Art". Available at: https://www.mutualart.com/Article/Cui-Xiuwen--Spaces-Between-Innocence-and/24CEF1BBE5F90AA8 (Accessed: 27 july 2020).

Lin P., Tsai W. 2014, *Profit, and Perception: Ideas, Information and Knowledge in Chinese Societies, 1895-1949*, Leiden.

Little S. 2016, *Establishing Authenticity in Traditional Chinese Painting*, "Minneapolis Institute of Art". Available at: https://new.artsmia.org/event/establishing-authenticity-in-traditional-chinese-painting/ (Accessed: 14 April 2020).

Man Kit Wah E. 2015, *Issues of Contemporary Art and Aesthetics in Chinese Context,* Berlin.

*Inside Out 1998 = Inside Out: New Chinese Art*, Exhibition Catalogue (New York, MoMa PS1, 15 September 1998 – 3 January 1999), Minglu G., Bryson N. (eds.), New York.

Murck A., Fong W. C. 1991, *Words and images. Chinese poetry, calligraphy and painting*, Princeton.

Murray L. J., Piper T. S., Robertson K. 2014, *Putting Intellectual Property in Its Place: Rights Discourses, Creative Labor, and the Everyday*, Oxford.

Pan L. 2015, *The Kitschy, the Shanzhai, and the Ugly: creating architectural utopia in contemporary chinese cities,* in Pan L., Wong H. W., Chau K. L. (eds.), *Politics and Aesthetics of Creativity: City, Culture and Space in East Asia,* Los Angeles, pp. 153-181.

Peng L. 2010, *A history of art in 20th-century China*, Milano.

Power M. J., Tsiang K. R. 2015, *A companion to chinese art*, Hoboken.

Pulejo R. 2019, *L'originale è una copia: secondo Gabriele Di Matteo,* in Casini T., Lombardi L. (a cura di), *The gentle Art of Fake*, Milano, pp. 103-117.

Radice R. 2000, *Repubblica*, in Reale G. (a cura di), *Platone. Tutti gli scritti*, Milano, pp. 1306-1309.

*Zhang Huan 2013 = Zhang Huan. L'anima e la materia,* Catalogo della mostra (Firenze, Forte Belvedere, 8 Luglio–13 Ottobre 2013), Risaliti S., Turchi O. (a cura di), Firenze.

Rizzardi P. A., Hankun Z. 2018, *The condition of chinese architecture,* London.

Roberts C. 2013, *Photography and China*, London.

*Serial/Portable Classics 2015 = Serial/Portable Classics. The greek canon and its mutations*, Catalogo della mostra, Settis S., Anguissola A. (a cura di), Milano.

Slavkoff E. 2013, *Alternative Modernity: Contemporary Art in Shanghai*, London.

Tadiar N., Beller J. 2008, *Cultural Revolution Internationale?*, "Journal of Contemporary Art", 11, pp. 40-45.

Tsao H., Ames R. T. 2011, *Xu Bing and Contemporary Chinese Art*: *Cultural and Philosophical Reflections*, Albany.

Vial Kayser C. 2015, *La Cène, ou la figure du banquet comme image de crise morale chez Zeng Fanzhi,* "Revista de História da Arte", 12, pp. 161-175.

Wang W. 2009, *Officializing the Unofficial: presenting new chinese art to the world,* "Modern Chinese Literature and Culture", 21 (1), pp. 102-140.

Wong W. 2014, *Van Gogh on Demand: China and the Readymade*, Chicago.

Xue C. Q. L. 2010, *World Architecture in China*, Hong Kong.

Xue C. Q. L., Zhou M. 2007, *Importation and adaptation: building 'one city and nine towns' in Shanghai: a case study of Vittorio Gregotti's plan of Pujiang Town*, "URBAN DESIGN International", 12, pp. 21-40.

Zhang L., Frazier T. 2015, *Playing the Chinese card: globalization and the aesthetic strategies of Chinese contemporary artists,* "International Journal of Cultural Studies", 26 (6), pp. 1-18.

# Crediti fotografici

**Fig. 2.** https://theme.npm.edu.tw/opendata/2

**Fig. 3.** https://theme.npm.edu.tw/opendata/3

**Fig. 4.** https://theme.npm.edu.tw/opendata/4

**Fig. 5.** https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2006/haibo-yu/8

**Fig. 6.** https://disnovation.org/shanzhai.php

**Fig. 7.** https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1903-0408-0-1

**Fig. 8.** http://www.biancabosker.com/original-copies

**Fig. 11.** https://artsandculture.google.com/asset/court-ladies-adorning-their-hair-with-flowers-zhou-fang/sgEnDl0cAnX9GQ?hl=en

**Fig. 13.** https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/post-classicaldeath-of-marat-201228/

**Fig. 15.** https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/40th-anniversary-evening-sale-hk0488/lot.48.html

**Fig. 16.** https://artsandculture.google.com/asset/xu-zhen-eternity

# Appendice

**Intervista a Gabriele di Matteo, 16/07/20 (estratti)**

*I suoi lavori toccano temi quali l'autenticità e la riproducibilità: dove si posiziona e da cosa nasce China Made in Italy?*

Il lavoro si è originato dal rapporto fra due situazioni molto simili, ovvero il mondo dei pittori copisti napoletani e la realtà di Dafen. Dagli Anni '70 agli Anni '90, nel quartiere di Afragola vi era un'industria di pittura commerciale specializzata nell'iconografia napoletana dell'800. Ad un certo punto questo mercato si è trovato costretto a chiudere, schiacciato sotto il peso della competizione cinese. Ciò che ho pensato di fare quindi è stato proporre a questi artisti di attuare un'operazione concettuale, ovvero di copiare i pittori famosi cinesi in un ribaltamento delle parti. Questo riflette sia il modo in cui la Cina, aggirando il problema del *copyright* sia riuscita a diventare una superpotenza, sia come oggi vada ripensato il paradigma dell'autenticità in quanto le "copie" diventano nuovi originali che possono essere riprodotti all'infinito.

*Come si è posta la Cina nei confronti di un'operazione così simile alle sue logiche di pensiero?*

Copiando i pittori cinesi ho voluto mettere in evidenza la loro ascesa: come dicono loro "se non sei copiato, non sei nessuno". Nonostante ciò, la Cina si è dimostrata diffidente verso *China Made in Italy*, l'operazione non è stata capita e infatti non è mai stata esposta lì. Il lavoro è stato presentato per la prima volta ad Art Basel nel 2009: il direttore della fiera ha posto le mie opere vicino a quelle di uno degli artisti cinesi che era stato copiato, il quale per contro aveva esposte delle opere che ricordavano quelle di Anselm Kiefer. Quando è arrivata la Tv cinese questa è venuta subito da me, pensando quindi che le opere fossero degli originali e creando una situazione molto ironica. Quando questi hanno chiesto all'artista cinese di parlare di *China Made in Italy* egli si è rifiutato. In Occidente questo lavoro ha un'accoglienza molto importante e viene capito nelle sue dinamiche, anche se è difficile da vendere a causa della sua netta contrapposizione al sistema del mercato. In Cina, al contrario, si potrebbe vendere benissimo, ma questo viene visto come un insulto alla loro cultura.

**Intervista a Federica Beltrame, 28/07/20 (estratti)**

*Date le evidenti differenze fra questi due orizzonti culturali, quali sono state le difficoltà nello "sbarcare" a Pechino e quali i punti di scontro/incontro?*

I primi contatti arrivano nel 2004, in un momento molto fertile per piantare i semi di una galleria occidentale, in quanto le poche realtà presenti erano comunque gestite da stranieri. La loro è stata un'operazione pionieristica, ovvero portare in Cina degli artisti che i cinesi non conoscevano, difatti almeno fino al 2008 si esponeva e si comprava solo arte cinese. Dopo la crisi del mercato

sono nati i primi collezionisti, i quali hanno iniziato ad interessarsi all'arte come investimento sia guardando agli artisti più stabili sia aprendosi al mercato occidentale. Nonostante ciò fino al 2008 Galleria Continua non ha venduto niente. Veniva vista più come uno spazio museale che commerciale e questo a causa del preciso orientamento della galleria in cui l'arte è vista come un'esperienza totale. Questo concetto era totalmente nuovo per le gallerie cinesi, le quali erano basate sull'esposizione e sul prezzo; ancora oggi queste non sono state influenzate dall'esperienza di Continua e sono rimaste commerciali, ma c'è stata sicuramente un'apertura verso un nuovo modo di farne esperienza. I punti di incontro sono stati sicuramente sulle cose che la Cina e l'Italia hanno in comune: l'amore per la famiglia, per il cibo e per l'estetica.

*Nell'arte contemporanea cinese vige ancora l'amore per la copia o è una prassi ormai abbandonata?*

Copiare per la Cina è un obbligo culturale; è solo copiando che si può superare il proprio maestro e le Accademie di Belle Arti operano ancora seguendo i principi del passato. Adesso non viene quasi più praticata nel senso tradizionale del termine poiché sanno che copiare gli artisti occidentali porterebbe le loro opere ad essere svalutate. Da un lato vi è quindi la prospettiva occidentale secondo cui tutto ciò che viene fatto in Cina è stato già fatto, anche se molte volte si tratta di ispirazione e non di imitazione; dall'altro la Cina subisce ancora moltissimo questo pregiudizio, ovvero di essere indietro rispetto al resto del mondo e di non possedere degli elementi originali.

**Intervista a Lorenzo Fiaschi, 01/08/20 (estratti)**

*Cosa ha significato per voi essere stati la prima galleria straniera a Pechino e da cosa è nata la voglia di aprirsi ad un altro orizzonte culturale?*

Per noi questa è stata un'avventura nata per amore dell'arte e per il rapporto con l'artista Chen Zhen, assieme al desiderio di scoprire un mondo che era stato "chiuso" per così tanto tempo, gettando quindi un ponte. Abbiamo inoltre pensato che potesse essere una buona scelta economica portare degli artisti internazionali in un contesto che si stava aprendo, i cinesi però non erano assolutamente pronti. Da questo è derivato un iniziale scollamento fra due realtà che pensavamo potessero integrarsi da subito. Da quando sono rimasto folgorato dall'installazione con i tamburi di Chen Zhen alla Biennale di Venezia il mio desiderio è stato quello di incontrare una diversa cultura, diversi sapori e odori, avere uno scambio. Dopo la sua morte il nostro rapporto con la moglie si è intensificato moltissimo e abbiamo sentito ancora di più il bisogno di andare in Cina.

*Quali connessioni si sono create fra San Gimignano e Pechino?*

Le connessioni create sono state sicuramente reciproche; la Cina scopre San Gimignano e viceversa l'Italia scopre Pechino. Più che connessioni il nostro intento era quello di creare degli scambi, colori che messi insieme formano armonie nuove. Più che un viaggio di artisti è un viaggio dell'umanità che incontra delle realtà. La Cina ha reagito con molta curiosità all'arte internazionale, con grande stupore e senso di ammirazione. Noi non ci siamo adattati, non ci siamo nemmeno mai posti la questione, pensando che prima o poi saremmo stati capiti. Abbiamo lasciato che le cose avessero il loro corso, anche rimettendoci all'inizio. Non ci siamo adattati perché ci avremmo perso entrambi, il nostro desiderio era portare qualcosa senza omologare e ricevere qualcosa senza che questo fosse cambiato.

AUTHENTICITY STUDIES
International Journal of Archaeology and Art

Issue n. 1 / 03.2022
DOI: 10.14658/pupj-as-2022-1-12

**Irina-Mihaela Ciortan, Sony George, Jon Yngve Hardeberg.** Department of Computer Science, NTNU – Norwegian University of Science and Technology
irina-mihaela.ciortan@ntnu.no / jon.hardeberg@ntnu.no / sony.george@ntnu.no

# Better Sensors, Better Forgers: An Adversarial Loop

## ABSTRACT

This essay zooms into the topic of art forgeries and how the refinement of authentication methods and the dissemination of the resulting expert knowledge has led to detectives and forgers alike being better prepared. Following a brief navigation into the mechanics of art forensics, it discusses several relevant case studies that display the importance of authority delegation in solving the puzzle of authentication.

In art attribution, a consensus needs to be reached between the main forgery detection "sensors": the eyes of art historian for stylistic diagnostic; the eyes of hardware analytical and optical devices that gather scientific evidence; the eyes of the scientific experts to interpret the latter properly. Particular focus is given to the correlated effects activated by the increasing popularity of digitization of cultural heritage (CH) objects. Digital repositories of cultural heritage scientific data have themselves become a subject for forgery and contamination. This introduces the need to dive into a new typology of sensors: forensic software, that can identify the alteration of scientific images. Nonetheless, software may also be employed by forgers to maliciously modify digital data in order to influence a certain diagnostic. This essay frames all the above-mentioned aspects in a cyclic adversarial process, where the progress of sensors determines that of forgers and vice versa. Finally, ethical and legal considerations are explored with respect to the prevention of art forgeries and the reciprocal influence between researchers and forgers.

**KEYWORDS.** Sensors, Adversarial Framework, Cultural Heritage, Digitization, Artificial Intelligence

# I. INTRODUCTION

Given the high numbers and turnover that are at stake in the art market, authentication studies and forgery detection have sparked the interest of not only the research and scholarship community (Craddock 2009, Scott 2007, Khan *et alii* 2018), but that of the general public as well. So much so, that the British Broadcasting Corporation sponsored a documentary/investigation series called "Fake or Fortune?", where a journalist and art dealer investigate cases of authentication of works of art (mostly paintings) by resorting to multidisciplinary analyses, so as to track the provenance, as well as the stylistic similarities and scientific coherence (BBC 2019). Furthermore, two feature movies are conveying different shades of forgeries: Giuseppe Tornatore's "The Best Offer" (2013) and Philip Martin's "The Forger" (2014). Even though the movies are fictional stories, the underlying morals include a big share of reality. The latter is an art heist case whose target is Monet's "Woman with parasol" displayed during a temporary exhibition. The original painting is stolen from the museum and replaced with a copy, thus the heist goes unnoticed. The forger portrayed in the film is an art-talented thief that has knowledge not only about art history and techniques, but also about the scientific methods of painting investigation: he is aware of the period substrate investigation, and so he buys a canvas of a lesser-known artist painted in the same year as the original "Woman with Parasol". He then orders historically accurate pigments that Monet was known to have used and assumes that the scientists will check the anachronism of the materials. Thus, the forger showcases himself as an informed and knowledgeable concealer who anticipates the scientific investigation of his fraud. In parallel, "The Best Offer" spotlights a famous art expert who works as art auctioneer and abuses his incontestable authority in the field to misattribute originals and belittle their value so that they can be sold for an affordable price to a friend auctioneer, after which he himself can buy them for his personal collection. Such an original painting that gets miscatalogued for a less valuable painting is called "a sleeper" (BBC 2019) and exists as a reality in the art market. Moreover, the plot of "The Best Offer" movie reveals how, in the end, even an impassible art expert can be deceived if he lets his judgement be fogged by emotional interferences.

All the above-mentioned examples introduce several of the key arguments in this essay, as follows.

The dissemination of knowledge on authentication methods to the general public runs the risk of this knowledge being imparted to forgers, who can then use it to perfect their concealing techniques. Moreover, while keeping the authentication judgements on the objective side, scientific investigation is not a stand-alone entity in authentication studies. It has to be supported by provenance proofs, an "unbroken chain of custody" and by the confirmations of art historian regarding the stylistic and semantic integrity that ascertains the artist's expression. In addition, all this evidence needs to be supported by cooperative ethical and legal measurements in order to avoid the contamination of the art market with forgeries. These aspects will be discussed in the first part of the essay (section 2).

Moreover, the digital era is bringing new challenges for cultural heritage and adds new layers of complexity to modern authentication studies. More than a medium, digital has become a form of creative expression and a legacy in its own right, whether it concerns a digitally created object

or a digitized rendering of an already existing cultural heritage item. This is an aspect that has not escaped the attention of policy-makers. As a matter of fact, the European Framework for Action on Cultural Heritage (European Commission 2019) puts forward a definition of its own to the digital cultural heritage: "cultural heritage consists of the resources inherited from the past in all forms and aspects - tangible, intangible and digital (born digital and digitized), including monuments, sites, landscapes, skills, practices, knowledge and expressions of human creativity, as well as collections conserved and managed by public and private bodies such as museum, libraries and archives".

The second part of this essay (section 3) will tackle the implications of digitization in matters of authentication. In particular, it will showcase how repositories of digitized cultural heritage can be altered with software tools in order to support attribution instances. At the same time, it will argue to what extent forensic software can be used to recover the digital fingerprint of digital scientific data. Furthermore, this essay introduces the term of "reverse-engineering digitization" for referring to cases where digitized and born-digital heritage can be used as sources of inspiration for real, tangible replicas, where copyright regulations are rather fuzzy. Since new artificial intelligence algorithms have been trained to generate realistic-looking paintings, this "reverse-engineering digitization" might represent a potential new tool for forgers. Nonetheless, software tools can serve both forgers and detectives alike in art authentication studies.

**Fig. 1** depicts a graphical representation of the concepts analyzed in this article. Sensors and forgers are placed in an adversarial learning loop whereby, competing with each other, they push for each other's progress. This progress is influenced by media used for producing and disseminating knowledge. Digital technologies are nowadays essential in this process.

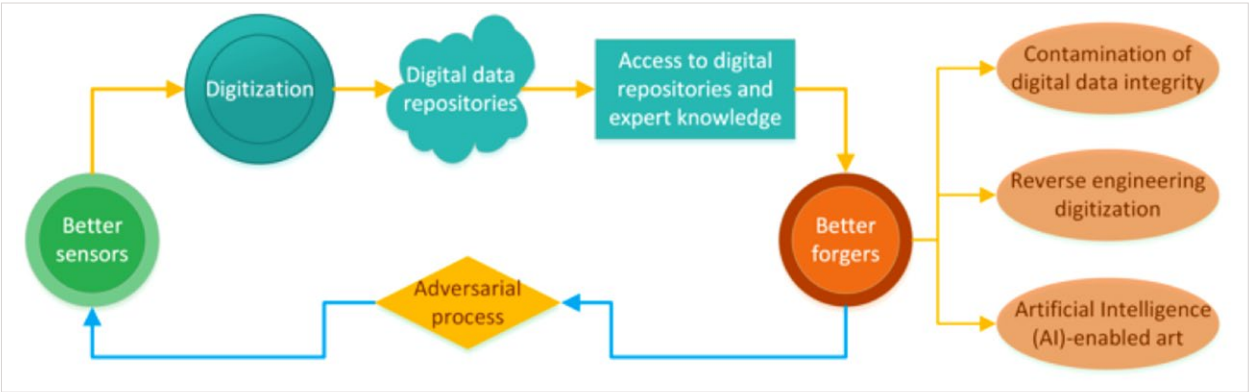



**Fig. 1.** This essay discusses the adversarial process between sensors and forgers, that mutually improve each other in the context of art authentication studies. Particular attention is given to the implications of digital technologies for producing and presenting knowledge, which act as an intermediary between the two ends of the adversarial framework.

# II. BETTER SENSORS, BETTER FORGERS

This section is a brief overview of the reciprocal progress of sensors and forgers, highlighting key case studies.

## 2.1 Better Sensors

In the monograph entitled "Scientific Investigation of Copies, Fakes and Forgeries" (Craddock 2009), Craddock, a conservation scientist at British Museum, recommends three steps towards the study of authenticity: the observation and visual examination, material analysis, and physical age determination. Similarly, Brainerd (Brainerd *et alii* 2007) reiterates these methods as: provenance, dating and connoisseurship (Overgaard and Loiselle 2017).

The visual inspection can be magnified by microscopes and enhanced by using light sources with different spectral power distributions (infrared, ultraviolet) or placed at different illumination angles (raking or grazing angles) (Craddock 2009). The various modulations in light frequency or angularity can unveil peculiar elements in a work of art (Ciortan *et alii* 2018), such as repairs superpositions of materials or patches of foreign materials, or they can enhance the visibility and legibility of inscriptions or signatures in an otherwise poor display condition (Johnson *et alii* 2014). Because certain pigments, binders and varnishes fluoresce under ultraviolet (UV) light, restorations and inconsistencies can be detected by having different intensities in the UV fluorescent (UVF) image (Douma 2008). Similarly, infrared reflectography (IRR), thanks to the penetration of the infrared (IR) light beyond the pictorial layer, reveals under-drawings, as well as changes of mind (*pentimenti*) in the artist's intention when sketching the painting. The *pentimenti* are proof of spontaneity and genuineness that might not exist in forged paintings, which might be mechanically copied and devoid of out-of-the-line creative movements of brushstrokes (Djuric *et alii* 2018).

For structural analysis of the substrates of works of art, radiographies are a suitable technique to visualize the skeletons of ceramics and painting's canvases, due to the X-Ray absorption that varies according to the thickness and atomic density of a material (Newman, 1998, Riederer 2012). X-Ray images can reveal metallic structures used for reassembling torn ceramics (Berg 2018), stitches and sewing in canvas or panel substrates, and it can detect underdrawings as well as a hidden painting underneath the visible one (Tum and Middleton 2006). This last application is especially relevant for investigating forgeries, since historic substrates might be reused in order to trick the dating of the materials. As far as the substrate analysis go, X-ray determines the way a canvas is weaved and is an alternative to the manual "thread count" device (BBC 2019) used to detect the same source/provider of the canvas (Johnson *et alii* 2010). As an example, Erdmann *et alii* (2013) compared through computational analyses the weave patterns in all the three canvases from Poussin's Bacchanal series commissioned by Cardinal Richelieu in the 17$^{th}$ century. Out of the three paintings, only one, the Triumph of Pan, was formerly appreciated as authentic by art experts, while the others were, though not unanimously, perceived as copies based on stylistic inconsistencies and doubtful provenance (Erdmann *et alii* 2013). The computational analysis of the radiographs executed by Erdmann *et alii* (2013) showed

that all the three paintings belonged to the same bolt of canvas, indicating the authenticity of the full series. In the case of the Triumph of Silenus, this discovery was further supported by subsequent cleaning and technical examination of the painting (Whitlum-Copper 2021).

An extension of the radiographic technique is the Computed Tomography (CT), which instead of framing only a 2D image, captures the X-ray absorption of volumes and can then generate cross-sectional X-Ray images from that volumetric data (Bettuzzi *et alii* 2015). For art forgery detection applications, CT is especially informative for non-flat objects such as ceramics, sculptures, etc.

Continuing the line of "seeing the unseen", non-invasive imaging techniques are predominant in detecting primary inconsistencies (Simon and Röhrs 2018) and reveal information that is not visible to the naked eye with respect to the materials employed in a work of art. For example, multispectral digital cameras output a reflectance image for a limited number of bands (typically around 30 spectral bands) in the visible and invisible electromagnetic spectrum, can isolate restored or overpainted areas, and discriminate between paints with different spectral formulations but similar color appearance (Simon and Röhrs 2018; Hameeuw *et alii* 2017). Taking possibilities further, hyperspectral sensors (that can acquire hundreds of channels) allow the recovery of a spectral reflectance distribution of the studied material, which can become the signature of the painting materials, enabling the detection of anachronic pigments that determine a *"terminus post quem"* for the creation of the artwork. As a matter of fact, hyperspectral imaging in combination with classification approaches has proven effective for ink segmentation in old documents (Khan *et alii* 2018; Ciortan *et alii* 2015), craquelure pattern identification (Deborah *et alii* 2015), pigment mapping, as well as layer separation in Old Masters sketches (Polak *et alii* 2017). The benefits of image spectroscopy techniques as opposed to single-point spectroscopic instruments such as spectrophotometers is that instead of providing point-based reflectance measurement, hyperspectral techniques offer a spatial distribution of the reflectance curve under visible as well as invisible light (UV, near IR). In this way they present a map, a holistic image, that might prove very helpful for untying the knots in an art forgery case.

Whilst image spectroscopy can offer valuable clues and general overview, its interpretation is prone to the use of heuristics and thus contains a certain relativity in ascertaining the authenticity of some materials. Therefore, forensic art investigators must resort to more established, quantitative methods, that are also used in the field of art conservation diagnosis. X-Ray Fluorescence (XRF) and X-ray Fluorescence scanning are elemental techniques that output the chemical elements in a material with a high degree of confidence. The former is a single point of capture technique, while the latter provides an elemental map over a given area (Saverwyns *et alii* 2018). XRF is useful for identifying pigments in a work of art based on their chemical composition (Newman 1998). Alternative names for this technique in the literature are Energy-Dispersive X-ray Fluorescence (EDXRF) or Portable-EDXRF (Aydin 2014).

An important proof of authentication is given by dating methods. If a work of art is discovered to be anachronistic, then this is a convincing argument against its authenticity. Craddock (Craddock 2009) analyzes the major techniques for dating: radiocarbon dating (RC), thermoluminescence (TL) and dendrochronology. RC specifies the date when an organic raw material constituent of a CH artifact, not the artifact itself, has ceased to live. The underlying science gleans from

the measurement of one of the isotopes of carbon (carbon-14), which s present in all natural materials. Dendrochronology is the method of dating wood-based materials by assessing the rings in the wood's nucleus and it is often used for calibrating and validating the radiocarbon technique. TL dates the last time a material was heated. For this reason, TL is intensively used in investigating the authenticity of ceramics, by determining the time of manufacture

Recently, there has been a great development in affordable three-dimensional modelling technologies, including off-the-shelf digital sensors for acquiring the 3D shape of works of art (Karaszewski *et alii* 2012), as well as software that can create accurate geometric reconstructions and simulations. Some of the commonplace 3D acquisition methodologies are Structured Light (SL) scanning and Laser Scanning (LS) (Douma 2008). The development of 3D capture sensors is connected to the progress of 3D printing technologies, partly because the capture technology creates input models for the printing technology. While the benefits of 3D printing have been proven for the printing of medical prostheses (Li *et alii* 2017), it has also had a positive impact on cultural heritage through the creation of replicas that have educational, restorative (Ceccarelli *et alii* 2015) or demonstrative (Tissen 2020) purposes (for example, enabling the blind people to feel the topography of a painting). The flip side of the coin is the mass production of copies of CH artifacts, dangerous for the illicit trade of fake cultural goods: "Trade in faked antiquities is a potential concern given developments in 3D printing technologies." (Ireland and Schofield 2015).

### 2.2 Better Forgers

In discussing questions of research disclosure by art experts and conservation scientists faced with the professional intent of sharing their knowledge to bring advancement in their field and at the same time grappling with the danger of fraud and deceit, Craddock (Craddock 2009) opens the matter with a quote by Jack Ogden, reported in Beckett: "Do you risk educating forgers or having generations of ignorant museum curators?". Craddock continues by identifying four categories of knowledge that, if disclosed, can help the forgers in their fraudulent intents. The first one entails the correct materials and techniques employed in the creation of the genuine artifact. The second one refers to the scientific and other investigation methods by which forgeries can be uncovered. The third category comprises the knowledge behind natural aging processes and how their can be discriminated from the forced, artificial aging processes. Furthermore, the fourth class of risky information is comprised of the knowledge of how a copy can be adjusted to look like an original. Despite analyzing all these categories and providing many examples where the divulgence of such information has led to an increased number of forgeries on the illicit market, or making forgeries more difficult to unmask, Craddock concludes that information suppression is not worth it in the end and the balance of benefits tilts towards the detection of forgeries against the refinement of forgeries. In a nutshell, "one does not fight fraud with ignorance".

Nevertheless, one cannot deny the improvement of the forgers triggered by the improvement of sensors. The growing amount of knowledge on technology and its diagnostic potential is owed to the advancements of detectors and sensors. For instance, in the book "Art: Authenticity, Restoration, Forgery" (Scott 2017), Scott reports the findings of Stanish (Stanish 2009) concerning the forging of Peruvian pottery. As it seems, the Peruvian local community, who

were producing antique ceramics for commercial profit, had learned "by reading the right report" what carbon-dating does, and so they mixed in with the present-day clay some 2000 years old straws previously found in a nearby archaeological middens. In this way they managed to trick the RC. This trick would have been revealed immediately by a TL analysis, since the firing of the pottery was performed in current times, 2000 years later than the fabrication of the artificially inserted midden straw. Unfortunately, the cost of TL being much higher than RC and much higher altogether than the sell price of the so-called "antique" pot, nobody deemed it financially worthy to carry out the TL analysis. This is partly because "only in professional circles are these scientific tests (n.r.: TL) routinely employed because [...] the cost of ensuring material authenticity becomes prohibitive" (Scott 2017).

Other times, forgers rely on the limitations of the art forensic techniques and the weakness of the authority delegation mechanisms (see Section 2.3). A relevant case study in this sense is that of the forger Brigido Lara reported by Scott (2017). The storyline unfolds like this: Lara and his colleagues were arrested in the 1970s for looting ceramics characteristic of the Mesoamerican civilization Totonac. Archaeologists and art historians were convinced that the unveiled ceramics were originals looted from a Totonac site, even though Lara denied the looting and claimed that he was the craftsman behind the pottery. In planning his defense, when in jail, Lara asked for a chunk of clay, from which he made a Totonac-like ceramics. He asked for these "test" ceramics to be shown to expert archaeologists without them being informed on how, where and by whom it was created. On viewing the test ceramics, the archaeologists were once again deceived into giving the wrong verdict, thinking that the test ceramic created by Lara in the prison cell was a looted Totonac original. However, it was actually a fake, much like the ceramics that were previously considered looted. How could the archaeologists be deceived so easily? One answer is that Lara had been perfecting already at his forging technique. Nonetheless, to this deception also contributed the lack of certainty that could have been provided by TL tests. This lack of certainty derived from the material of the pottery of West Mexican area, that had in its composition volcanic minerals. Such volcanic minerals produce a saturated TL curve that makes it impossible to recover the normal clay firing signal (Scott 2017). In the case of Brigido Lara, both artistic and scientific connoisseurship have failed to detect the forged artifacts.

The Lara case resembles another story, that of the lost-and-found stone heads from some of Modigliani's sculptures. When two stone heads were found in Arno in the 1980s, renowned Italian art historians and sculptors - among them historian and writer Cesare Brandi, art historian Carlo Giulio Argan, sculptors Corrado Guerin and Carlo Signori - expressed their conviction that the two heads were authentic sculptures by Modigliani (Stobart 1984). In reality, it was a practical joke designed by Italian students, who themselves created the sculptures with the intention of mocking the easily deceitful art world (Stobart 1984), and who quickly acclaimed the bluff. Another forger with a sense of humour was Tom Keating (Magnusson 2006) who, when making pastiches of other famous artists such as Samuel Palmer, included clues such as contemporary messages, misspelled signatures and even distorted shapes that on closer inspection would reveal the fake in an almost obvious manner. This was in addition to the fact that he didn't employ historically accurate pigments. For example, in Keating's pastiche, "Sepham Barn" (see **Fig. 2**), misattributed to Samuel Palmer, a flying bat was eventually compared to a Boeing 707

during the 1979 trial R v. Keating (Grant 2015 p. 206), indicating negligent execution overlooked by the art dealer. Originally a restorer, Keating declared his intention was to mock the art market, not to deceive the scholars who would knowledgeably examine the painting (Grant 2015).

When the different expert authorities fail to reach an agreement between themselves, the third-party, in this case the forger, usually wins, at least in an incipient stage. An illustrative case where lack of consensus among expert authorities steered to omission of fakes is that of the forgers' couple formed by John Drewe and John Myatt (Carter 2007). They fabricated numerous forgeries, without even having considered the right materials or proper techniques. Instead, they offered the right provenance proof, since Drewe had access to the archives of main cultural institutions that he could tamper with, thus producing a fake chain of custody for the fake paintings (Sladen 2010).

**Fig. 2.** "Sepham Barn", as painted by Tom Patrick Keating. This painting was initially attributed to Samuel Palmer. In the trial R v. Keating (1979), the bats flying by the setting moon were infamously compared with a "Boeing 707" as a way to humorously criticize the art dealer who failed to notice the stylistic fake details (Grant 2015 p. 206). Image source: (Bonhams, 2007).

### 2.3 Authority Delegation

The hermeneutics of forgeries and authentication is very intricate, and this entanglement was visually described by a mind map (Buskes 2011) based on the considerations of Gladwell (2012) on impulsive versus considerate judgement concerning the matter of the fake Kourous that the Getty Museum had purchased. The map suggests a non-exhaustive screening process when studying the authentication of an art object, composed of six branches: checking the reasonableness of the price by comparing it to previous values listed on the art market; comparing style, colours and details to other object of the same category that were validated as being authentic; use carbon-14 dating; analyzing the materials, their origin and composition; have a collaborative judgment formed by a panel of experts and finally screening the sale records and the trustworthiness of the seller/auction house.

Overgaard *et alii* (2017) characterize the art market as subject to biased authority delegation, where "In essence, the art market community has delegated authority over the authentication of works of art to the art expert community. In doing so, the art market accepts the authenticity of whatever artwork is deemed authentic by art experts". They introduce two novel concepts of authority delegation that are supportive to the pluralism of stakeholders in the authentication studies: one-sided and mutual authority delegation. Simply put, the former concept purports that one community accepts the theory of the other while in the latter concept, both communities accept one another's theories on certain topics.

Craddock (2009) emphasizes that the stylistic analysis promoted by the art historians should be complementary and not in conflict with the scientific investigations. Nickell (2005) also encourages a multi-evidential approach in a study of authentication of written documents, where the evidence is fused from various sources, including provenance, macroscopic and microscopic study, spectral imaging and chemical examinations.

Personal beliefs and religious faith transform authentication studies from objective analysis to a subjective, emotionally based judgment that conflicts with authority delegation. For instance, art dealers might be so attached to an artist, that when they are faced with a forgery, their emotions stand in the way of a clear judgement: "It is a well-known phenomenon in the art world that a dealer or curator can become fixated on the idea that they discovered a long-lost work of a master. Once one has convinced oneself it is right, it becomes psychologically impossible to reject that conclusion and accept it is wrong." – Brian Sewell as quoted in (Grant 2015 pp. 210-211). Psychological bias of art dealers was a contributing factor in both Tom Keating's case (Grant 2015) and the Knoedler's Gallery case (Miller 2016), where art dealers were more inclined to listen to their own intuition rather than to scientific evidence. In an analogous way, the authentication of religious relics has been a controversial subject, prone to fierce and passionate debates (Nickell 2007). An illustrative case is the Turin Shroud, where the carbon dating of the textile proved that the shroud belongs to the medieval period as opposed to the hypothesis that stated it should be 2000 years old (Di Minno *et alii* 2016). Another relevant case is that of the "Dead Sea Scroll" fragments from the collection of the Museum of Bible in Washington DC, that after several suspicions raised by scholars and after a series of scientific investigations, have been revealed to be all forgeries (National Geographic 2020). This finding planted doubts about all the Dead Sea Scrolls fragments that have appeared on the antiquity market after 2002 (Davis *et alii* 2017) and as a consequence, multidisciplinary projects such as "The Lying Pen of Scribes" aim to continue researching on the authenticity of unprovenanced Dead Sea manuscripts (Agder 2019-2014.).

### 2.4 Towards Prevention of Forgery from an Ethical and Legal Perspective

According to the 1970 UNESCO Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Heritage Property (UNESCO 1970), cultural heritage is "one of the basic elements of civilization and national culture" whose authenticity and integrity needs to be protected and legally defended (Lagrange *et alii* 2018). However, UNESCO has a soft power in handling the local management against illicit trade at the

level of each member state that is responsible for the cultural heritage property on their territory according to their state jurisdiction. As a matter of fact, UNESCO compiled a database of the national laws useful to fight the illicit trading of cultural heritage property of the member states of the 1970 Convention in order to keep track of the similarities and differences between the national jurisdictions as well as the heritage under peril (UNESCO 2003) and push for international cooperation. For instance, in Italy, a dedicated body of the military forces was formed to be entirely dedicated to the supervision of cultural heritage trade: The Carabinieri Commando for the Protection of Cultural Heritage (Carabinieri 2017). Since 1980, the Carabinieri implemented a database to help them keep track of illegal records concerning the theft and commercialization of removed or fake cultural heritage goods. The "Database of illegally removed cultural artifacts" (Carabinieri 2017) has been an important aid for the Carabinieri in conducting a careful analysis of criminal phenomenon and enforcing the law concerning the illicit trafficking of cultural property.

Some jurisdictions are radical about the destruction of forged works of art as a measure to stop the contamination of the art and research even if this interferes with the property rights of the owner. Exemplary in this sense is the story of the fake Chagall (Herman 2014), seemingly entitled "Nude 1909-1910". The owner was a British businessman, who purchased the painting after the fall of the Soviet Union and, for this reason, the provenance of the painting in the last years prior to its purchase contained dubious and unclear details. The owner appealed to the help of the BBC's "Fake or Fortune" crew. However, all the local tests and experts were reluctant to vouch for the genuineness of the painting, so the owner decided to resort to the French Chagall Committee, the authoritative body on the painter's opus. The Committee denied the authenticity of the painting, judging that it was a copy of the "Reclining Nude". The consequences didn't stop with the verdict of forgery. The Committee and its members, out of which two are Chagall's heirs, wanted to proceed with the destruction of the painting and they had the support of the French law. More precisely, the moral rights of an artist, also called the inalienable rights are protected under the Intellectual Property Code in the French Jurisdiction. This however is clashing with the property law defended by the British jurisdiction, to which the owner of the painting is entitled. Philip Mould, the art dealer and cohost of the BBC series, argued against this "pro-destruction" verdict claiming that it is "anti-academic". Indeed, forgeries might have an educational, if not artistic, value and they can be secured as negative examples or as a threat to forgers, showing that even a "perfect" forgery was in the end possible to uncloak. For example, two of the Han van Meegeren's forgeries are on display in a side corridor in the Rijksmuseum (Essential Vermeer 3.0 2021), therefore not in a top location along with the genuine masterpieces, but admittedly exhibited as second-hand art as opposed to being hidden in a deposit.

Nonetheless, Craddock (Craddock 2009) reflects not without a note of disbelief upon the rate of success with which the conventions and international agreements such as the 1970 UNESCO convention have achieved to diminish the forgeries. The author is reluctant to concede that such movements have succeeded to "even slow down the growth in the international traffic in looted antiquities, much less stop it. Ultimately, the prices collectors and museums around the world have been prepared to pay are just too tempting.". He considers that forgeries are an evil that scholar need to fight by perfecting their knowledge and methods of investigations and by sharing these advancements with bona fide community, without being stuck in a stage of isolation and

ignorance provoked by the fear of forgery. The fear of forgery is a greater threat than the fear of legal action to the traders or illegal cultural property, because once the authenticity is questioned, rumours spread fast, the market collapses, and the prices become uninteresting or unworthy.

A simple conclusion of this essay might be that better sensors evolve along with better forgers. Primarily they push for better-quality, objective research and smarter detection of past and present forged CH objects, leaving less room for subjective and cultural or emotional-driven deceptions.

## III. ART AUTHENTICATION IN THE DIGITAL ERA

The role of computational techniques and digital image analysis in forgery detection has grown so important that recently the term "computational connoisseurship" (Ellis and Johnson 2019) has been coined. Ellis and Johnson (2019) showcase in a non-exhaustive way four projects where digital tools showed a major contribution to art history and art attribution: canvas thread count automation project, historic photographic paper classification, chain line pattern marking and in paper drawings, and watermark identification in Rembrandt's etchings. For this reason, the number of research projects dealing with digitization of cultural heritage collections has incremented in the past years. For instance, in (Lopatin 2006), the authors agree that digitization enhances the visualization of libraries' collections, supporting the notion that "collections can be made accessible, via digital surrogates in an enhanced format that allows searching and browsing, to both traditional and new audiences via the Internet". Such digital surrogates can represent a back-up solution for CH at risk. Recent armed conflicts in Syria and Iraq brought the CH to the battlefield, provoking direct or collateral damage to world heritage sites (Soderland and Lilley 2015). Furthermore, following natural disasters that are less controllable and preventable by human intervention, such as the 2019 fire at the Notre-Dame Cathedral in Paris (Metro Game Central 2019), digitization provides a memory of the heritage, offering the possibility to restore it as it was, if desired. This has been done in the past for the cities of Warsaw and Munich (Sorbo 2019; Bevan 2007). While a major purpose of digital surrogates is to document, monitor and improve the state of conservation, there are several less noble collateral effects, such as commodification of CH objects, and the generation of fakes and replicas. In this context, one possible prevention method lies in the separability of access to the CH repositories and expert knowledge.

Beyond documentation, many CH digitization campaigns are research-driven, where the main purpose is not solely the preservation of the object, instead it is the potential of novel sensing technologies to answer questions about the history, material, meaning, creative process and verisimilitude associated with a work of art (Books 2012; NTNU 2018). An important aspect of the research-driven digitization is the integrity is the integrity of the digital data, which may be subject to alteration as it can be altered either during the data capture process or in the post-processing stage via software tools.

This section starts with a polemic on the nature of the digitization process (subsection 3.1). The extent of standardization or creative input during the digitization procedure is a first

variable influencing the digital data integrity. Subsection 3.2 delves into post-acquisition aspects concerning digital data integrity and is followed by a discussion on data access (subsection 3.3). Ultimately, in 3.4, the concept of "reverse-engineered digitization" is explained and linked to the take-off of computational creative systems.

### 3.1 CH Digitization: A Mere Protocol or a Creative Process?

There are two main concerns when it comes to a digitization process: ensuring the safety and integrity of the CH original objects and at the same time, maximize the quality of the collected data. Hence, a big amount of work is tunneled to define quality standards by art curators, scientific experts, museum photographers and governance stakeholders in order to issue good practice guidelines for CH digitization (Still Image Working Group 2016; Digital Transitions 2019; Van Dormolen 2008). For instance, the National Library of Netherlands teamed up with the National Archives, under the coverage of the Dutch Ministry of Education, Culture and Sports and developed the Metamorfoze quality guidelines (Van Dormolen 2008), defined for the photographic digital reproductions of two-dimensional, paper-based artworks and split along three axes of quality depending on the rank of importance and complexity of the objects studied. The quality parameters are based on universal test targets, scanner reference charts and other test charts and gather criteria and tolerance thresholds for evaluation indicators specifying among others color accuracy, illumination, white balance, spatial resolution, and dynamic range. With the Metamorfoze imaging guidelines, the goal of the institutional triangle was to create a "Preservation Master ", which is the first file generated during digitization with a resemblance to the original as loyal as possible and used as reference for all other digital derivatives. Similar to Metamorfoze, the Federal Agencies Digital Guidelines Initiative (FADGI) Still Image Working Group from United States is another example of a collaborative approach channeled towards establishing instructions for ensuring the quality of images acquired in CH digitization campaigns (Still Image Working Group 2016). They adopt a four-tiered quality classification, building on top of the three-layered podium proposed by Metamorfoze. As a wrap-up of the combined efforts in this sense, the International Standards Office (ISO) proclaimed a new working group, JWG26 under the Technical Committee 42 with the scope to "unify metrics, related methods, and tools used to specify and measure image quality capability of systems for the recording and evaluation of CH materials for archival purposes".

However, it is not always the case that a collaboration between stakeholders exists so as to propose long-term, systematic decisions over fragmentary shortcuts in digitization projects and digital resource planning. A survey (Abd Manaf and Ismail 2010) based on structured interviews answered by three Malaysian governmental cultural organizations pointed out an insufficiency of cross-institutional collaboration which poses a risk for the national heritage because that "the implementation of digitization projects is piecemeal basis and their management may not facilitate structured implementation of the project [...] Collaborative effort and holistic approach across the three studied organizations are not present and they are not merging their efforts towards one common goal of preserving the national cultural heritage".

Another challenge of digitization projects stands in the know-how of handling the software and hardware behind sensing systems. As supported by Abd Manaf and Ismail (2010), a poor

knowledge of dealing with these systems leads to poor-quality data: "The quality of digital objects greatly depends on the staff expertise on utilizing the available technology". Training is deemed to receive specific importance in the generation of research data and the research institutions are the ones responsible for filling in the knowledge gaps of operators working with on-site and off-site CH sensing activities mitigating this digital literacy risk in ensuring the quality and integrity of the scientific data produced (Kleppner 2009).

Beyond digitization protocols, the handling of hardware and software in art scanning operates partly in a space of subjective choices. How much creativity and subjectivity are undertaken, for example, by a museum photographer when digitizing paintings? To answer this question, a relevant case is the Bridgeman Art Library, Ltd. v. Corel Corp. court case (Justia US Law 1998), handled by the District Court of US. It is perceived as the pioneer case to have first created opposing parties among the experts, arguing whether digitization of the two-dimensional public domain artworks are mere "slavish reproductions" that lack sufficient creativity and originality to be entitled to a copyright of their own or they comprise minimal creativity so as to become copyrightable (Petri 2014; Kogan 2012). In the late 90s, the UK Bridgeman Art Library filed a lawsuit against the Canadian DVD company, after coming to knowledge that the defendant commercially distributed DVDs with two-dimensional images of artworks found in Bridgeman's collection. Even though the paintings in the collection were appropriated to the public domain, the plaintiff claimed that their institution was the only one to have had access to perform full-fidelity reproductions of the artworks. Moreover, some of the paintings belonged to the Bridgeman's private collection, to which third-party access was claimed to have not been granted at all, not even for the exhibition. Regardless of the lack of factual evidence that the photographs sold by Corel were the same as those produced by Bridgeman the library lost the case at any rate on the account that the photographs "lacked sufficient originality to be copyrightable under United Kingdom law**".** In other words, they were considered mere faithful reproductions of the works of art, without adding novel elements of creativity so as to be deemed *de jure* originals, notwithstanding the position of those who opposed this decision, who are supporters of "the sweat of the brow" concept where technical skills and intensive labour behind faithful reproductions are worth of a *de facto* original work.

The decision in the Bridgeman case and the belittling of the digital reproductions of two-dimensional works of art by referring to them as "slavish reproductions" has generated a buzz in the literature of CH field. One of the reasons for this is the unclear bounds of the threshold of originality in the copyright law and the determination of the slavish copy, since they were first coined in the mid-19th century (Kogan 2012). According to the 1991 US Supreme Court Case Feist Publications, Inc., v. Rural Telephone Service Co. (Kleppner 2009), there are two criteria of originality: independent contribution to the work and minimal creativity "[T]he work [must have been] independently created by the author (as opposed to copied from other works), and... it [must] possess [] at least some minimal degree of creativity". However, "minimal" does not eradicate the subjectivity to the notion and content of creativity. Perhaps it is this relativity that opened the controversies. To begin with, the law changes its judgement when pictures are taken of three-dimensional art items, as they are considered copyrightable, because the choice of angle and shoot perspective necessary for capturing a sculpture for example entails a minimal creative choice. At this point one might argue that the technical skill behind photography

is very similar regardless of the object having a more or less pronounced three-dimensional geometry and relief, and the reason why 2D-like objects seems more simple and less creative is simply the history and long practice of 2D photography as opposed to 3D photography. If the counter-argument is the fact that one photograph of a 3D object doesn't reveal a high-fidelity reproduction of the object, then does it mean that using a laser scanner that generates a 3D model and reconstruction of the object is the equivalent of 2D digitization of 2D-like paintings? These are all questions that, to the best of my knowledge, are not yet to be answered in the law textbooks and might point out some inconsistencies to the copyright looseness in the digitization of public domain artworks.

Kogan (Kogan 2012) revolts against this blurry threshold of originality that names a reproduction of a painting "slavish copy" and at the same time an amateur selfie with a painting, taken with a point-and-shoot camera, is deemed original and protected by copyright. The author believes that museum photographers should be given more credit and that museum's work in digitization of public domain artworks should not be perceived as a "copyfraud", instead it should be protected as an original work. One of Kogan's most powerful dialectics is the comparison of a 2D painting's digitization with a map instead of comparing it to a transparent window whose only purpose is to help the viewer peek into the initial creation of the artist - the way "ordinary viewers" such as the judges choose to see it. The author elaborates the map comparison putting it in balance with an aerial photo of a city: the same way the aerial photograph correlates each physical location and feature of the city into the image coordinate systems stored in photodetector's on the instrument's sensor, the same way a picture of a painting maps each visual attribute of the work of art into another coordinate system and most often this is not a one-to-one mapping. Kogan considers that both the aerial capture (actually, areal could be extended to the remote sensing field from which photographic techniques are often transferred and applied to CH digitization) and the reproduction of the painting are original work, not mere slavish copies. In his article, he brings arguments based on the philosophy of the photography and the cultural tendencies and habits of viewing photography as a mechanical reproduction, misconceived to be purely factual and truth to reality images, ignoring the creative choices that go beyond pure technical skills in acquiring photographs and that can play with light and shadow or color filters to impinge an artistic reinterpretation of the reality.

Kogan continues with debates from the visual arts, asserting that "many photographic attributes of a photographic reproduction—size, surface texture, interplay with light, etc.—are fundamentally different from the pictorial and painterly attributes of the depicted painting" and delineating the difference between photographic document and duplicate. While a photographic reproduction is a document of the painting, recording the existence of the painting, with high-quality equipment and trying to secure as truthful as possible the visual attributes of the painting, it cannot capture the exact appearance aspect and it is thus not an exact imitation or duplicate. He concludes that in evaluating the independent artistic contribution of Bridgeman's photographers, the judges fell in the trap of ordinary cultural habits, looking to the digitization as to see-through photographs and mistaking them for duplicates instead of "documents of the world" by overlooking the myriad differences between the painting and its digitization. In response to the critiques claiming that the digitization process is protocol-based and formulaic, where the same output can be repeated once the recipe and the ingredients are well-written, regardless of

the photographer's creative input, Kogan quotes from the working diary of a former photograph of the Metropolitan Museum of Art, Sheldan Collins - who, acknowledging the great complexity of CH digitization, agrees that a set of guidelines is necessary, however not comprehensive since a great deal of creativity, artistic style and self-expression is required for achieving excellence in the documentation: "Photographic technique easily blurs the distinction between the beauty of the subject and the beauty of its image. […] Insofar as the photo-documentation of works of art necessarily involves distorting and abstracting—lying and beautifying—it partakes of the nature of those higher art forms that comment on reality. Here we have a neat paradox: one potential art form—photography—remarking on another. It is like holding two mirrors face-to-face. But unlike a static mirror reflection, the photographic process has a dynamic mind controlling it, editing and selecting which "truths" about a work of art will be formed in the camera's ground-glass".

Nevertheless, by striving to prove the creativity of photographic documentations of CH and defend the ethics of the cultural institutions and the museum photographers, another aspect of ethics might be violated, which is the truthfulness of the images produced. As highlighted in Ireland and Schofield (2015), non-photorealistic renderings, interpretations, and visualizations in the process of digitization are looked upon as an unethical professional behaviour: "Trust, truthfulness and transparency are professional and ethical values. An opinion survey showed that local people trusted North American museums to be accurate and authentic. Ethical codes for archaeology, museums and archival practice stress professional obligations to retain and value authenticity and uphold intellectual integrity by separating factual evidence from interpretation and unfounded opinion.". Therefore, admitting that the digital images are too faithful to the original work of art trades their copyright protection, while pretending a high share of interpretative and subjective contributions in the imaging process might trade their ethical value.

### 3.2 Integrity of Digital Repositories

As defined in Pelagotti *et alii* (2020), integrity of digitized artworks implies that no creative choices taken in the acquisition process or in the post-processing stage significantly alter the data so that they result in a deceiving representation of the real object.

As introduced in the previous section, the separation between facts and interpretative choices during the acquisition process ought to be detailed in the metadata files that should accompany the images and other file formats generated during digitization. Metadata is "data about data" and it is crucial for the preservation of digitized CH, the verification of the data integrity and data stewardship, since metadata also includes the selection of the data types, file formats and the key to read and decipher these formats. In an overview about digital data aspects, Kleppner (2009) follow the definition of metadata provided by the sources of National Science Foundation Report on Cyber infrastructure Vision for the 21st Century: metadata "summarize data content, context, structure, interrelationships, and provenance (information on history and origins). They add relevance, purpose to data, and enable the identification of similar data in different data collections."

Metadata enables data users to navigate machine-readable data and in the case of CH databases, they can retrieve similarities in the CH collections, filter and display them by user-

selected criteria and draw research conclusions faster than in traditional source browsing. Metadata can be useful when format migration needs to happen or when parties other than the digital data patron and creator need to work and parse the meaning of the images, a situation quite common in interdisciplinary and multi-partner CH projects. Some digitization experts prefer to make a distinction between metadata - description of the raw data - and paradata - annotation of the processed data (Bentkowska-Kafel *et alii* 2012), as the main byproduct of digitization consists in the analysis and visualization of different layers of data and extracted information. In this sense, proposals have been made towards an exhaustive metadata model where the intermediate computational data and the software used for the simulations should be stored together with the data and their descriptive files (Kleppner 2009). This is in line with the FAIR principles (Hagstrom 2014) drafted by the European Commission (2019) and suggesting that the CH databases should meet the following adjectives: Findable, Accessible, Interoperable and Re-usable. Special attention needs to be given to the metadata of the physical object that is being digitized as this metadata is usually associated with the valuable clues related to the provenance of the work of art and the provenance is often considered as legal evidence in art forgeries determination (Carter 2007). Metadata is for the digitized archives what the physical archives of provenance are to real artworks. And like the faked physical archives in John Drewe's case (Sladen 2010) previously mentioned in subsection 2.2, the digital metadata files run the same or even greater risk of being altered as the physical records.

Art diagnostic evidence in the form of images is prone to malicious post-processing techniques that can alter the original digitization to support or dismiss attributions, as shown in Pelagotti *et alii* (2020). In fact, the manipulation of digital images is of interest to and highly debated by the general scientific research community. In the majority of cases, researchers might alter their data only to "beautify" its presentation in scientific publications, without openly mentioning it and therefore, deceiving the reader. In the minority of cases, images suffer severe manipulations regarding their content in order to falsify results in favour of the research performance. For these reasons, a set of 12 ethical guidelines has been proposed in 2010 by Cromey (2010), which draws the line between what is appropriate and not in the manipulation of scientific digital images. In order to ensure truthful and credible pixels, this ethical code recommends among others: the storage of the untouched original file, the use of lossless compression file formats and the avoidance to use operations such as cloning to obscure local imperfections of the image. What happens though when this code of ethics is broken, when the traces to the original image are lost, and so there is an interrupted *chain of digital custody*? Pelagotti *et alii* (2020) proposes the application of multimedia forensic tools on X-ray and Infrared art diagnostic images to retrace any retouching performed in post-processing. This approach assumes that forensic algorithms can decode any manipulation and provide a timeline of changes with respect to the original image through the computation of several computer vision descriptors that quantify entropy at various levels. To test this method, the authors artificially simulate *pentimenti* digital images of two paintings by El Greco and Pietro Novelli, using cloning tools like in image editing software where regions in the image can be copied and pasted at another location in the image. Notwithstanding a preliminary study, Pelagotti *et alii* (2020) managed to detect the tampering with some of the tested forensic tools.

### 3.3 Levels of Access for Digital Repositories

As regards the access to the repositories of digitized images of CH research projects, one of the main challenges is how a middle way can be reached between the two extremes: the first one is the choice of full data retention, completely hiding the digital data, without enabling the scholarship to examine it and thus hindering what could potentially be an advance in research and the second one is unrestricted open access to high-quality data without any thought of the background and intentions of the party who might access it, nor if such an access can open a path to further derivative works done in perhaps bad-faith by ill-disposed entities.

The drawback of the first approach is obscuring the transparency of the research projects, that could lead to unchecked and unverified data and other errors that might arise due to the blindness of single-minded or single-grouped research. This is an obstacle for ensuring data integrity. A good research practice would be to have continuous and if possible external other than internal peer-reviewed feedback on the research data, its processing, analysis and the computing of the results. One could argue that external peer-review is achieved by means of scientific publications, yet few publishers have developed a protocol for the upload of supplementary material and a method to check its verisimilitude or correctness. Developing such protocols would avoid situations where researchers "willing to share their older information online will not release more recent or current information due to business competition. Others may not wish to draw public attention to substandard work produced under commercial pressure of development-driven archaeology. Fear of 'airing dirty linen in public' inhibits information sharing in archaeology elsewhere and in other disciplines. Most of us want to showcase our better work." (Ireland and Schofield 2015). Participatory design principles and agile design methodologies, where "technical and project managers work closely with clients, users and other stakeholder in an iterative manner so that consultation, testing and feedback are automatically incorporated into the design and development process" are encouraged in CH project and considered as ethical professional behaviour (Ireland and Schofield 2015).

On the other hand, the second extreme approach is risky if knowledge gets on wrong hands and an example in the case of CH, would be the use of knowledge to create forgers and trick the detection systems. The same way some researchers are embarrassed to make low-quality data publicly available other researchers might want to boast their high-quality experiments and results as measure of the quality of their research and hence, as recognition of their success: "Evidently, successful digital projects are the result of not only consistent high-level image quality, but also convenient access to these digital images through the facilitation of appropriate procedures and accepted standards." (Abd Manaf and Ismail 2010).

However, one shouldn't fall into the illusion of pride of high-quality image, nor in the caves of deception provoked by bad results and publish their research results on different levels of representation corresponding to distinct levels of expertise of the intended audience that has or can deal with the data and applying protection measures accordingly. For instance, in case of online repositories, such protection measures can vary from the specification of licenses where rules on how to use the data are negotiated into a legal-binding contract, to password-protected data or to the requirement of user registration as a way to inspect and validate the affiliation of the user and discover whether the intentions with respect to the data are under fair use principles to

developing smarter technologies that impede harvesting and data mining (Ireland and Schofield 2015) unless for a good research-oriented cause.

Drawing from the ethics of heritage conservation, public ownership and open-access are promoted and the righteousness of the public is "tempered only by consideration of privacy, confidentiality of commercial information and cultural rights of traditional owners and descendants" (Ireland and Schofield 2015). From an ethical point of view, access to CH research data should be restricted when it includes sensitive information about a specific group of people and their culture (Nicholas and Egan 2012). This is especially relevant for indigenous, community-based cultural heritage: "Ethical technologies could be, for example, web pages that allow users to view but not download, copy, alter or redistribute digital assets or which restrict access to online information deemed culturally sensitive." (Ireland and Schofield 2015). As an example of an ethical webpage, the National Centre for Research and Restoration in French Museums showcases several works of art on a webpage (C2RMF 2021), where the viewer can see a painting in high-resolution and can browse through its multispectral channels (Aitken *et alii* 2007), but without being able to download the images. Likewise, the BOSCH project allows zoomed in visualization of details in the paintings of Hyeronymus Bosch scanned at high resolution, disabling the possibility of downloading the pictures from the website (Erdmann *et alii* 2010).

### 3.4 Reverse-engineering Digitization

Access to digitized works of art raises the risk of them being replicated and manufactured into real objects. This can be seen as a reverse-engineering digitization process. A relevant case of reverse-engineering digitization that has got legal attention is Roger v. Koons court case (Artist Rights 1992; Copyright in the Visual Arts 1992). The artist Jeff Koons drew his inspiration from a black-and-white postcard copyrighted by the photographer Rogers and enacted the subjects of the postcard - a couple holding many, seemingly lookalike puppies - by ordering his craftsmen to transform the photograph into a sculpture (see **Fig. 3**). He designed the sculpture without crediting the photographer, who, in his turn, filed a copyright lawsuit against Koons. The plaintiff won on the ground that the sculpture was an exact imitation of the photograph, especially because of being a copy of the artistic expression. Koons claimed in his defense that he brought his own artistic contribution and stylistic changes in designing the sculpture (color, decorations) and that also his purpose was an intellectual concept devised by himself, that of making a parody of the commodification of society. In spite of the defendant's arguments, the court deemed that Koons acted in "bad faith" in pursuing an enactment of the photograph.

**Fig. 3.** A reverse-engineering digitization case. Left: Photograph captured by Rogers. Right: Rogers photograph enacted into a sculpture by artist Jeff Koons. Image source: (Copyright in the Visual Arts 1992).

The reverse-engineering digitizations have the potential of becoming more widespread now that the technologies that facilitate the creation of digital art are getting more diversified and advanced.

The project "Next Rembrandt" (Microsoft, ING 2016) had the goal of resuscitating Rembrandt's style, by creating *ex-novo* a computer-generated painting in his style. By implementing various artificial intelligence (AI) based algorithms, scientists were able to determine the most common subject in Rembrandt's painting (masculine portrait), and to extract common geometric proportions as well as color palette. Based on these features, a new, unseen portrait in Rembrandt's style was generated, 3D printed and exhibited in physical format (Microsoft, ING 2016). More recently, Yaniv *et alii* (2019a) created a dataset of artistic faces, by detecting and studying the landmarks of faces from existing artist portraits. Starting from the original faces, they augment the dataset by inserting variations in artist-specific facial proportions that modulate the level of abstractness of the portrait from very realistic to very artistic. One of the results of their method is the generation of average portraits (see **Fig. 4**) given a certain artist (Yaniv *et alii* 2019b).

In the above-mentioned cases, handcrafted machine learning techniques were used to computer-generate artworks where the important features to be extracted were user-defined. In contrast to traditional machine learning, deep learning methods identify the features in an automatic way that mimics the neural brain activity. The case of Edmond de "Belamy" artwork (see **Fig. 5**) has created a precedent of a digital-born artwork that was generated with a deep learning algorithm and was printed on canvas by a collective French artist group, called Oblivious.

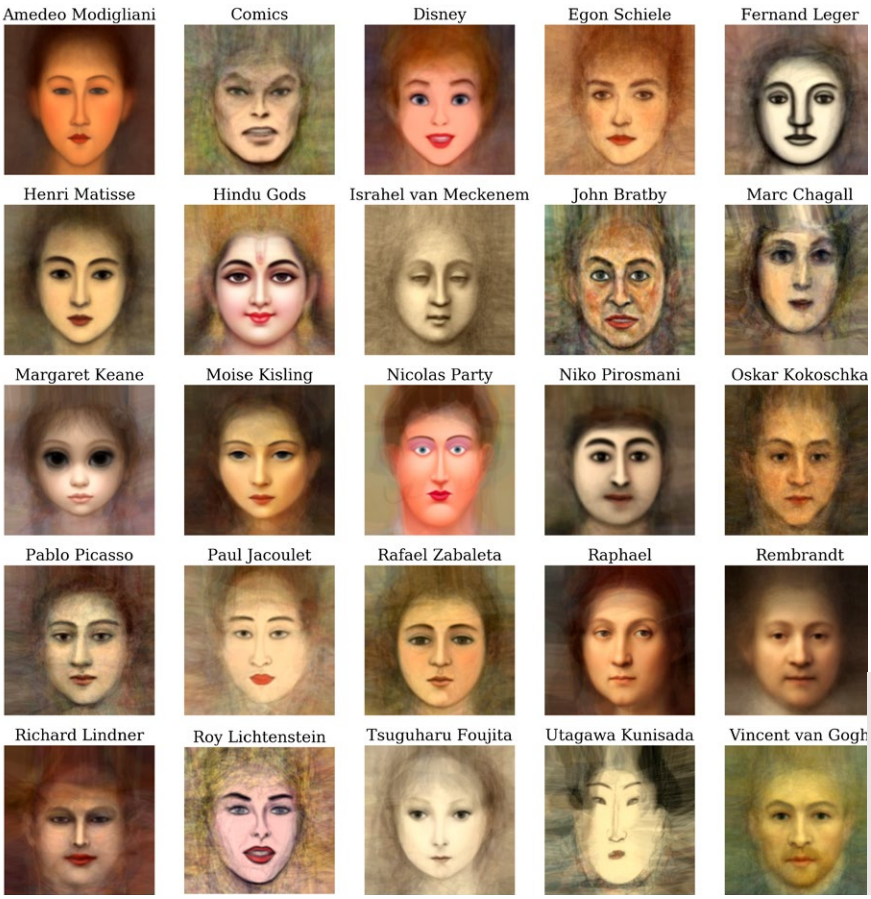



**Fig. 4.** Average portraits created by computing the average facial shape and color for various artists included in the work of (Yavin *et alii* 2019a). Image source: (Yavin *et alii* 2019b).

This artwork has unfolded many controversies. To begin with, it was sold at Christie's Art Auction in 2018 at an exhilarating price of $432,500. Then, its authorship is very ambiguous, as debated in (Epstein *et alii* 2020). The backbone of the artificial intelligence algorithm that was used for generating the digital portrait is called Generative Adversarial Networks (GAN) and was proposed by Goodfellow *et alii* in 2014 (Goodfellow *et alii* 2014) with the purpose of creating *ex novo* realistic-looking images. When these synthetic images represent human appearance, they carry the name of "deep fakes".

GAN is a deep learning method, that consists of two convolutional neural network submodules: a generator and a discriminator. Given an input dataset, the generator's objective is to concoct new, unseen data that has the same statistics as the input. In the case of visual data, the discriminator's role is to detect that the images fabricated by the generator are fake and are not part of the original input dataset. The two submodels are trained in parallel and learn from each other in an adversarial way, perfecting their game until the generator creates images that the discriminator fails to detect as fake.

Interestingly, the logic that stands at the core of GAN's development (and other related methods) matches the underlying thesis of "better sensors, better forgers" of the current essay. As described in the original GAN paper (Goodfellow *et alii* 2014): "The generative model can be thought of as analogous to a team of counterfeiters, trying to produce fake currency and use it without detection, while the discriminative model is analogous to the police, trying to detect the counterfeit currency. Competition in this game drives both teams to improve their methods until the counterfeits are indistinguishable from the genuine articles".

Building on GAN, Radford *et alii* (2015) implemented a network with a certain architecture, called Deep Convolutional GAN (DCGAN). AI-artist Barrat (2017) trained the DCGAN model on images of Renascent paintings, which resulted in the portrait that is mainly the base of the "Edmond Belamy" print. Arguably, the contribution of the Oblivious collective artist (the ones who go the full credit and financial remuneration) consists in selecting that specific artwork from a pool of other options, preparing it for fabrication, actually manufacturing it and marketing it. Furthermore, the authors of Epstein *et alii* (2020) claim that the success of "Edmond de Belamy" is highly linked with the anthropomorphization of the AI which inoculated the idea that the AI system acted on its own, while discarding the intellectual work behind the design of the algorithm or the creative choice of configuration and dataset to tailor the system to art-creation. By carrying out several vignette experiments, Epstein *et alii* (2020) found that participants were inclined to a distributed authorship, giving credit to all the intermediate parts involved in the process that led to "Edmond de Belamy" as final product.

One might expect that "Edmond de Belamy" is only the first artworks of the many to come, that will write the history of AI-generated art. As a matter of fact, building on GAN, Elgammal *et alii* (2017) invented a new computational creative system to generate art, called Creative Adversarial Network (CAN) (Elgammal 2020). This method models two factors that make novel art attractive as explained by Martindale's psychology theory: a new art-piece needs to be original and surprising enough so as to contrast with the old, but at the same time this increment in contrast with the old needs to have a maximum bound so as not to generate discomfort. CAN has created art that was deemed indiscernible from that of contemporary artists, as

appreciated by human subjects in a visual Turing test. Mazzone and Elgammal (2019) discuss the potential of the new wave of AI-enabled art and share success of exhibitions of artworks designed by CAN system. Indeed, in 2021, several AI-art exhibitions were organized that featured: GAN generated paintings of horses (Fire Station 2021), which are a metaphor of the universal need for persistence and resilience during the covid-19 pandemic (James, Sheng 2020); AI-art that transcends visual arts and incorporates music as well (NVIDIA 2021); cross-media artworks that use various computer vision techniques (CVPR 2021). An innovative exhibit at GPU Technology Conference 2020 (NVIDIA 2021) was that of the artist collective Oxia Palus (2021) who proposed a digital reconstruction of Leonardo Da Vinci's "Virgin of the Rocks" (see **Fig. 6**) by translating X-ray images to paintings, thus exploiting multispectral images that are otherwise used for forgery detection towards an artistic restorative endeavour. Oxia Palus (2021) reinterpreted other two lost masterpieces with their multidisciplinary approach: Picasso's "La Femme Perdue" and Rusiñol's "Parc del Laberint d'Horta". The latter is on display for purchase at Morph Gallery (2021) for approximately $11, 000. On the Morph Gallery's (2021) website, the *modus operandi* of Oxia Palus, that is "to combine spectroscopic imaging, artificial intelligence, and 3D printing to actualize the *pentimento*" with the purpose "to recreate exacting homages to a new breed of fine art" is described as the "NeoMaster Style".

**Fig. 5.** "Edmond de Belamy" (print on canvas). The first deep learning generated artwork, sold in 2018 at Christie's Art Auction for $432,500. The print generated many controversies regarding its righteous authorship. It is a born-digital artwork reverse-engineered to a tangible object. Image source: Wikimedia Commons. The image belongs to the public domain "because, as the work of a computer algorithm or artificial intelligence, it has no human author in whom copyright is vested".

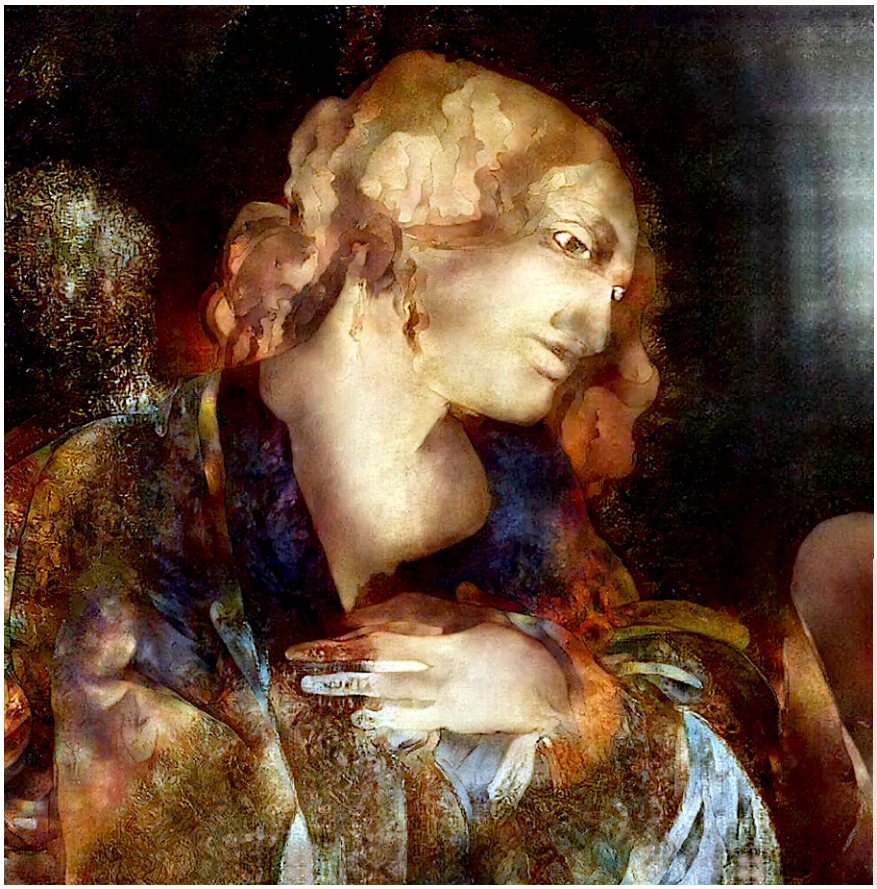


**Fig. 6.** The digital resurrection of Leonardo da Vinci's "Madonna" as portrayed by the artist collective Oxia Palus. The painting was created using deep learning algorithms, X-ray images, edge and color maps, style transfer, and manual editing. It was exhibited online at GPU Technology Conference 2020 Image source: (NVIDIA, 2021).

Floridi (2018) highlights the dangerous potential of digital technologies in trespassing authenticity and in producing fake works of art. In addition, he debates the importance of nomenclature of AI-generated artworks and proposes the name *ectype* to define the "Next Rembrandt" (Microsoft, ING 2016). The etymology of the word is Greek and refers to a copy that remains connected to the original because they both share the same archetypal source. Floridi (2018) implies that there are two faces to an *ectype*, original source and production, and that they can be in turn authentic or fake. Following this rationale, he states that the "Next Rembrandt" is an ectype with inauthentic source, but with genuine production. What about the *neomastic* process of Oxia Palus (Morph Gallery 2021) – are the resurrections of lost masterpieces with (partially) authentic source and authentic productions *ectypes* as well? How much of the original source is preserved and how much creative content is added to these lost art reconstructions? Probably, future research and debate will make way for answering these questions. Nonetheless, while envisioning the future in the light of the digital era, Floridi concludes that even though "digital technologies seem to undermine our confidence in the original, genuine, authentic nature of what we see and hear", at the same time "what the digital breaks it can also repair, not unlike the endless struggle between software virus and antivirus".

# IV. DISCUSSION AND CONCLUSION

This essay has explained the adversarial relationship between forgers and sensors. In a broad sense, the word "sensors" refers to the full set of technological tools employed by art authentication experts to help them gather evidence for a verdict. The digital backdrop and the wave of AI-enabled art raise many anthropological, political, ethical, legal considerations but at national and international levels. The plethora of advantages that technology can bring to the conservation and preservation of CH is undeniable, but it doesn't come free of side-effects that need to be regulated by clauses, conditions and efforts. Researchers and all the CH stakeholders, including the community spaces, need to commit to upholding digital data integrity, by respecting ethical and legal norms with respect to data collection, archiving, access and stewardship. In their work, pursuers of digital CH projects need to discern between *bona fide* and ill-disposed practitioners and share their research outcomes according to established hierarchies of privacy and expertise of involved third parties. The fabrication of art using computational creative systems, in particular the systems based on Generative Adversarial Network algorithms open unexplored considerations for art authentication and attribution. GAN algorithms are actually inspired by the principle of "better sensors, better forgers" and their potential in producing artworks that are considered by human viewers as painted by artists has already been proved. These methods have prospects as well in the CH reconstruction. The subject of AI-enabled art restoration and triggered ethical issues would be a major topic in itself, that would definitely be worth looking into in the future. In conclusion, this essay brings the following contributions to state-of-the-art: 1) presumably, it is the first attempt to make the analogy between an adversarial process from the machine learning field and the relationship of sensors and forgers from authentication studies; 2) it presents an overview of acquisition, integrity and access of CH digital repositories; 3) it introduces the concept of "reverse-engineering digitization" and anticipates the importance of AI-enabled art for matters of art forgeries and attributions.

# References


Abd Manaf Z., Ismail A. 2010, *Malaysian Cultural Heritage at Risk?: A Case Study of Digitisation Projects*, "Library Review", 59 (2), pp. 107–16. https://doi.org/10.1108/00242531011023862.

Agder, University of 2019-2024, *The Lying Pen of Scribes-Manuscript Forgeries, Digital Imaging, and Critical Provenance Research (RCN Fripro Toppforsk 2019–2024)*. Available at: https://lyingpen.uia.no/about/ (Accessed: 2 February 2021).

Aitken G. *et alii* 2007, *Archive Visualisation and Exploitation at the C2RMF*, Toronto.

Artist Rights 1992, *Roger v. Koons Court Case Description*. Available at: http://www.artistrights.info/rogers-v-koons (Accessed: 15 February 2021).

Aydin M. 2014, *Using Technology Against Theft and Forgery of Cultural Heritage Goods*, "Mediterranean Journal of Social Sciences", 5 (22), pp. 32–42. https://doi.org/10.5901/mjss.2014.v5n22p32

Barrat R. 2017, *Art-DCGAN*. Available at: https://github.com/robbiebarrat/art-DCGAN (Accessed: 15 February 2021).

Bastidas D. M. and Cano E. 2018, *Advanced Characterization Techniques, Diagnostic Tools and Evaluation Methods in Heritage Science*, Springer.

BBC British Broadcasting Corporation 2019, *BBC Art Investigation Series: Fake or Fortune?*. Available at: https://www.bbc.co.uk/programmes/b01mxxz6 (Accessed: 15 February 2021).

Bentkowska-Kafel A., Denard H. and Baker D. 2012, *Paradata and Transparency in Virtual Heritage*, London.

Bergl I. 2018, *X-Radiography and Ceramics*, in The Encyclopedia of Archaeological Sciences, pp. 1-3.

Bevan R. 2007, *The Destruction of Memory: Architecture at War*, Islington.

Bettuzzi M. *et alii* 2015, *Computed Tomography of a Medium Size Roman Bronze Statue of Cupid*, "Applied Physics", 118 (4), pp. 1161–69.

Boochs F. 2012, *COSCH – Colour and Space in Cultural Heritage, A New COST Action Starts*, in Marinos I. *et alii* (eds.), Progress in Cultural Heritage Preservation, Berlin, pp. 865–73. https://doi.org/10.1007/978-3-642-34234-9_93.

Bonhams 2007, *Bonhams: Tom Keating (British, 1918-1984) Sepham Barn - 1831' after Samuel Palmer 26 x 33cm (10 1/4 x 13in)*. Available at: https://www.bonhams.com/auctions/15019/lot/309/ (Accessed: 15 August 2021).

Brainerd A. W., Boime A. and Kosolapov A. I. 2007, *On Connoisseurship and Reason in the Authentication of Art*, Chicago.

Buskes H. 2011, *The Mind Map of the Thinking Process Behind Buying a Kouros*. Available at: https://mastermindmaps.wordpress.com/2011/05/24/fast-decisions-or-slow-decisions/ (Accessed: 10 February 2021).

C2RMF 2021, *Multispectral visualization of Lady Praying*. Available at: https://merovingio.c2rmf.cnrs.fr/iipimage/iipmooviewer-git/multispectral.html (Accessed: 15 February 2021).

Carabinieri 2017, *The Carabinieri Commando for the Protection of Cultural Heritage*. Available at: http://www.carabinieri.it/multilingua/en/the-carabinieri-tpc (Accessed: 15 February 2021).

Carter R. G. S. 2007, *Tainted Archives: Art, Archives, and Authenticity*, "Archivaria", 63, pp. 75–86.

Ceccarelli M. *et alii* 2015, *A Robotic Solution for the Restoration of Fresco Paintings*, "International Journal of Advanced Robotic Systems", 12 (11), p. 160. https://doi.org/10.5772/61757.

Ciortan I. *et alii* 2015, *Color and Hyperspectral Image Segmentation for Historical Documents*, "Digital Heritage", 1, pp. 199–206.

Ciortan I. M. *et alii* 2018, *Artworks in the Spotlight: Characterization with a Multispectral LED Dome*, "IOP Conference Series: Materials Science and Engineering". 10.1088/1757-899X/364/1/012025

Copyright in the Visual Arts, 1992, *Roger V. Koons Copyright Infringement*. Available at: https://cpyrightvisualarts.wordpress.com/2011/12/20/art-rogers-vs-jeff-koons/ (Accessed: 10 January 2021)

Craddock P. T. 2009, *Scientific Investigation of Copies, Fakes and Forgeries*, Oxford.

CVPR, Computer Vision and Pattern Recognition Conference 2021, *Computer Vision Art Gallery: CVPR 2021*. Available at: https://computervisionart.com/ (Accessed: 10 September 2021).

Cromey D. W. 2010, *Avoiding Twisted Pixels: Ethical Guidelines for the Appropriate Use and Manipulation of Scientific Digital Images*, "Science and Engineering Ethics", 16 (4), pp. 639–667.

Davis K. *et alii* 2017, *Nine Dubious 'Dead Sea Scrolls' Fragments from the Twenty-First Century*, "Dead Sea Discoveries", 24 (2), pp. 189–228.

Deborah H., Richard N. and Hardeberg J. Y. 2015, *Hyperspectral Crack Detection in Paintings*, "2015 Colour and Visual Computing Symposium (CVCS)", pp. 1–6. https://doi.org/10.1109/CVCS.2015.7274902.

Digital Transitions 2019, *Planning a Digitization Program (PDF Download) DT Cultural Heritage*. Available at: https://

dtculturalheritage.com/store/planning-a-digitization-program-pdf-download/ (Accessed: 20 May 2020).

Di Minno G. *et alii* 2016, *Blood Stains of the Turin Shroud 2015: Beyond Personal Hopes and Limitations of Techniques*, "Internal and Emergency Medicine", 11 (4), pp. 507–16. https://doi.org/10.1007/s11739-016-1433-7.

Djuric M. *et alii* 2018, *Comparative Analysis of Two Self-Portraits by Igor Vasiljev Using Non-Invasive Methods*, "IOP Conference Series: Materials Science and Engineering". 10.1088/1757-899X/364/1/012065

Douma M. 2008, *Pigments Through the Ages*. Available at: http://www.webexhibits.org/pigments (Accessed: 15 February 2021).

Elgammal A. 2020, *Creative GAN Generating Art Deviating from Style Norms*, United States Patent 10853986.

Elgammal A. *et alii* 2017, *CAN: Creative Adversarial Networks, Generating Art by Learning About Styles and Deviating from Style Norms*. *arXiv Preprint arXiv:1706.07068*

Ellis M. H., Johnson C. R. 2019, *Computational Connoisseurship: Enhanced Examination Using Automated Image Analysis*, "Visual Resources", 35 (1–2), pp. 125–40. https://doi.org/10.1080/01973762.2019.1556886.

Epstein Z. *et alii* 2020, *Who Gets Credit for Ai-Generated Art?*, "iIScience", 23 (9). https://doi.org/10.1016/j.isci.2020.101515

Erdmann R. *et alii* 2013, Reuniting Poussin's Bacchanals Painted for Cardinal Richelieu through Quantitative Canvas Weave Analysis, "Journal of the American Institute for Conservation", pp. 1-21.

Erdmann R. G. *et alii* 2010, *BOSCHPROJECT*. Available at: http://boschproject.org/#/. (Accessed: September 3, 2021).

Essential Vermeer 3.0. 2021, *Han van Meegeren's Fake Vermeers*. Available at: http://www.essentialvermeer.com/misc/van_meegeren.html (Accessed: 20 January 2021).

European Commission 2019, *European Framework for Action in Cultural Heritage, Commission Staff Working Document*. Available at: https://ec.europa.eu/culture/library/commission-swd-european-framework-action-cultural-heritage_en (Accessed: 10 February 2021).

Firestation 2021, *EXHIBITION |Keep Running: AI, Art and Qatari Heritage*. Available at: https://www.firestation.org.qa/en/content/exhibition-keep-running-ai-art-and-qatari-heritage (Accessed: 15 March 2021).

Floridi L. 2018, *Artificial Intelligence, Deepfakes and a Future of Ectypes*, "Philosophy & Technology", 31 (3), pp. 317–21. https://doi.org/10.1007/s13347-018-0325-3.

Gladwell M. 2012, *Blink: The Power of Thinking Without [Thinking]*, Boston.

Goodfellow I. J. *et alii* 2014, *Generative Adversarial Networks*. *arXiv Preprint arXiv:1406.2661*.

Grant T. 2015, *Jeremy Hutchinson's Case Histories: From Lady Chatterley's Lover to Howard Marks*, Boston.

Hagstrom S. 2014, *The FAIR Data Principles*, "FORCE11". Available at: https://www.force11.org/group/fairgroup/fairprinciples (Accessed: 20 January 2021).

Hameeuw H., Van der Perre A., Vandermeulen B., Proesmans M., Delvaux L., Boschloos V., Ossieur F., Braekmans D. 2017, *Conservation, Ir, Uv and 3D-Imaging: The Egyptian Execration Statuettes Project (Ees). Final Report*, Brussels, 2017-03.

Herman A. 2014, *The Fake Chagall, the Asphalt Jungle and Moral Rights in France*, "Art Antiquity and Law" 19 (2).

Ireland T., Schofield J. 2015, *The Ethics of Cultural Heritage,* in *Ethical Archaeologies: The Politics of Social Justice*, 4, New York, pp.13–32.

Johnson D. H., Sun L., Johnson C. R., Hendriks E. 2010, *Matching Canvas Weave Patterns from Processing X-Ray Images of Master Paintings*, in *IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing*, pp. 958–61. Available at: https://doi.org/10.1109/ICASSP.2010.5495297.

Johnson C. R., Messier P., Sethares W. A., Klein A. G., Brown C., Do A. H., Klausmeyer P., Abry P., Jaffard S., Wendt H. 2014, *Pursuing Automated Classification of Historic Photographic Papers from Raking Light Images,* in "Journal of the American Institute for Conservation" 53 (3), pp. 159–70.

Justia US Law. 1998. "Bridgeman Art Library, Ltd. v. Corel Corp., 25 F. Supp. 2d 421 (S.D.N.Y. 1998)." Available at: https://law.justia.com/cases/federal/district-courts/FSupp2/25/421/2325910/ (Accessed: 20 August 2021).

Karaszewski M., Sitnik R., Bunsch E. 2012, *On-Line, Collision-Free Positioning of a Scanner During Fully Automated Three-Dimensional Measurement of Cultural Heritage Objects*, "Robotics and Autonomous Systems", 60 (9), pp. 1205-1219. https://doi.org/10.1016/j.robot.2012.05.005.

Khan M. J., Yousaf A., Khurshid K., Abbas A., Shafait F.. 2018, *Automated Forgery Detection in Multispectral Document Images Using Fuzzy Clustering*, in 2018 13th IAPR International Workshop on Document Analysis Systems (DAS), pp. 393–398. https://doi.org/10.1109/DAS.2018.26.

Kleppner D. 2009, *Ensuring the Integrity, Accessibility, and Stewardship of Research Data in the Digital Age*. Washington, D.C. https://doi.org/10.17226/12615.

Kogan T. S. 2012, *Photographic Reproductions, Copyright and the Slavish Copy*, in "Journal of Law and the Arts", 3, pp. 445-502.

Lagrange E., Oeter S., Uerpmann R. 2018, *Cultural Heritage and International Law: Objects, Means and Ends of International Protection*. Cham.

Lopatin L. 2006, *Library Digitization Projects, Issues and Guidelines: A Survey of the Literature*, "Library Hi Tech", 24 (2), pp. 273–89.

Li L. *et alii* 2017, *In Situ Repair of Bone and Cartilage Defects Using 3D Scanning and 3D Printing,* Scientific Reports 7, 1, pp. 1–12.

Magnusson M. 2006, *Fakers, Forgers & Phoneys: Famous Scams and Scamps*, Edinburgh.

Mazzone M., Elgammal A. 2019, *Art, Creativity, and the Potential of Artificial Intelligence*, "Arts", 8 (26.1). Available at: https://doi.org/10.3390/arts8010026

Metro Game Central 2019, *Ubisoft Donates the Almost 1:1 Scaled 3D Model Developed for Assassin's Creed Game Towards the Reconstruction of the Cathedral After Damage*. Available at: https://metro.co.uk/2019/04/17/ubisoft-donates-e500000-to-notre-dame-restoration-gives-away-assassins-creed-unity-for-free-9237251/ (Accessed: 15 February 2021).

*Microsoft, and ING. 2016*, *The Next Rembrandt*. Available at: https://www.nextrembrandt.com (Accessed 15 February 2021).

Miller M. H. 2016, *The Big Fake: Behind the Scenes of Knoedler Gallery's Downfall,* in ARTnews.Com (blog), April 25, 2016. Available at: https://www.artnews.com/art-news/artists/the-big-fake-behind-the-scenes-of-knoedler-gallerys-downfall-6179/ (Accessed: 15 February 2021).

*Morph Gallery 2021*, *Parc Del Laberint D'horta*, in MORF. GALLERY (blog). Available at: https://morf.gallery/artwork/oxia-palus/parc-del-laberint-dhorta/ (Accessed: 10 September 2021).

National Geographic 2020 Greshko M. 2020, *Dead Sea Scrolls' at the Museum of the Bible are all Forgeries*, "National Geographi, History & Culture news", Available at: https://www.nationalgeographic.com/history/2020/03/museum-of-the-bible-dead-sea-scrolls-forgeries/ (Accessed: 15 February 2021).

Newman R. 1998, *Applications of x Rays in Art Authentication: Radiography, x-Ray Diffraction, and x-Ray Fluorescence*, "Scientific Detection of Fakery in Art", 3315, pp. 31–41.

Nicholas G., Egan B. 2012, *IPinCH. Intellectual Property Issues in Cultural Heritage: Theory, Practice, Policy, Ethics*, Simon Fraser University–Social Sciences, Humanities Research Council. Available at: http://www.sfu.ca/ipinch/ (Accessed: 15 February 2021).

Nickell J. 2005, *Detecting Forgery: Forensic Investigation of Documents*. Lexington.

Nickell J. 2007, *Relics of the Christ*, Lexington.

*NTNU 2018/2019, CHANGE – Cultural Heritage Analysis for New Generations*, Norwegian University of Science & Technology. Available at: https://change-itn.eu/about/ (Accessed: 15 February 2021).

*NVIDIA.* 2021, The *AI Art Gallery – Art and Music in Light of AI* (part of the online GPU Technology Conference 2020). Available at: https://www.nvidia.com/en-us/deep-learning-ai/ai-art-gallery/ (Accessed: 1 May 2021).

Overgaard N., Loiselle M. 2017, *Authority Delegation,* in "Scientonomy: Journal for the Science of Science", 1, pp. 11–18. Available at:

https://doi.org/10.33137/js.v1i0.27065.

Oxia Palus 2021 – Our Gallery - Resurrecting Lost Art with AI, in "Oxia Palus. 2021". Available at: https://www.oxia-palus.com/gallery (Accessed: 10 September 2021).

Pelagotti A., Piva A., Uccheddu F., Shullani D., Alberghina M.F., Schiavone S., Massa E., Menchetti C.M. 2020, *Forensic Imaging for Art Diagnostics. What Evidence Should We Trust?,* in *IOP Conference Series: Materials Science and Engineering*, Proceedings of the 2nd International Conference Florence Heri-Tech: The Future of Heritage Science and Technologies, HERITECH 2020 (14 -16 October 2020), IOP Conference Series: Materials Science and Engineering. Available at: http://dx.doi.org/10.1088/1757-899X/949/1/012076

Petri G. 2014, *The Public Domain Vs. The Museum: The Limits of Copyright and Reproductions of Two-Dimensional Works of Art*, "Journal of Conservation and Museum Studies", 12 (1), Available at: https://doi.org/10.5334/jcms.1021217.

Polak A., Kelman T., Murray P., Marshall S., Stothard D.J.M., Eastaugh N., Eastaugh F. 2017, *Hyperspectral Imaging Combined with Data Classification Techniques as an Aid for Artwork Authentication*, "Journal of Cultural Heritage", 26, pp. 1–11.

Radford A., Metz L., Chintala S. 2015, *Unsupervised Representation Learning with Deep Convolutional Generative Adversarial Networks*, arXiv Preprint arXiv:1511.06434.

Riederer J. 2012, *The Detection of Art Forgeries with Scientific Methods*, "Forensic Science Progress", 1, p. 153.

Saverwyns S., Currie C., Lamas-Delgado E. 2018, *Macro X-Ray Fluorescence Scanning (MA-XRF) as Tool in the Authentication of Paintings,* "Microchemical Journal", 137, pp. 139–47.

Scott D. A. 2017, *Art Restoration and Its Contextualization*, "Journal of Aesthetic Education", 51 (2), pp. 82–104.

She J., Ng C., Sheng W. 2020, *Keep Running - AI Paintings of Horse Figure and Portrait*, in *Proceedings of the 28th ACM International Conference on Multimedia*, pp. 4403–4404. Available at:

https://doi.org/10.1145/3394171.3416342.

Simon S., Röhrs S. 2018, *Between Fakes, Forgeries, and Illicit Artifacts – Authenticity Studies in a Heritage Science Laboratory*, "Arts", 7 (2), p. 20. https://doi.org/10.3390/arts7020020.

Sladen O. 2010, *Faking History: How Provenance Forgery Is Conning the Art World*, "J. Art Crime", 3, p. 47.

Soderland H. A., Lilley I. A. 2015, *The Fusion of Law and Ethics in Cultural Heritage Management: The 21st Century Confronts Archaeology*, "Journal of Field Archaeology", September. Available at: https://doi.org/10.1179/2042458215Y.0000000024.

Sorbo E. 2019, *Restoration, Strengthening and Planning in Italian and German Reconstruction After World War II: Essay in Three Steps*, "Journal of Civil Engineering and Architecture", 13, pp. 115–24.

Stanish C. 2009, *Forging Ahead*, in "Archaeology", 62 (3), pp. 18–66.

FADGI, *Technical Guidelines for Digitizing Cultural Heritage Materials: Creation of Raster Image Files*, in *Still Image Working Group, Federal Agencies Digital Guidelines Initiative*. *2016*. Available at: http://www.digitizationguidelines.gov/guidelines/digitize-technical.html (Accessed: 20 May 2020).

Stobart J. 1984, *Modigliani Missing Heads Hoax,* "The Christian Science Monitor". Available at: https://www.csmonitor.com/1984/0907/090749.html (Accessed: 15 February 2021).

Tissen, L. N. M. 2020, *A Rebirth of Reproductions; 3D Printing as a Conservation Strategy for Paintings*, *The Fragment in the Digital Age, Opportunities and Limitations of New Conservation-Restoration Techniques* (Hildesheim, 6-8 May 2021). Available at: https://hornemann-institut.de/de/epubl_txt/2020PosterTissen.pdf.

Tum J., Middleton A. 2006, *Radiography of Cultural Material*. Oxford.

*UNESCO. 1970*, in "UNESCO 1970 Convention on Illicit Trafficking of Cultural Heritage Property". Available at: http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/illicit-trafficking-of-cultural-property/unesco-database-of-national-cultural-heritage-laws/ (Accessed: 15 May 2021).

*UNESCO 2003,* in "UNESCO Database of National Cultural Heritage Laws Against Illicit Trafficking of Cultural Heritage Property." Available at: http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13039&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (Accessed: 15 May 2021).

Van Dormolen H. 2008, *Metamorfoze Preservation Imaging Guidelines*, "Proc. Archiving Conf.", IS&T, pp. 162-165.

Whitlum-Cooper F. 2021, *Poussin's 'Triumph of Silenus' Rediscovered,* "The Burlington Magazine", 163, pp. 408-415.

Yaniv J., Newman Y., Shamir A. 2019a, *The Face of Art: Landmark Detection and Geometric Style in Portraits*, "ACM Transactions on Graphics" 38 (4), pp. 1–15.

Yaniv J., Newman Y., Shamir A. 2019b, *The Face of Art*. Available at: https://faculty.idc.ac.il/arik/site/foa/face-of-art.asp (Accessed: 15 May 2021).

AUTHENTICITY STUDIES
International Journal of Archaeology and Art

Issue n. 1 / 03.2022
DOI: 10.14658/pupj-as-2022-1-13

José Miguel Noguera Celdrán, Isabel López García y Luis Baena del Alcázar (eds.)
***Satiryca signa. Estudios de Arqueología Clásica en homenaje al Prof. Pedro Rodríguez Oliva***
Comares, Granada, 2020
ISBN: 978-84-1369-040-7
464 pp. / Colours

# *Satiryca signa.* Estudios de Arqueología Clásica en homenaje al Prof. Pedro Rodríguez Oliva

Antes de concluir el año 2020, fue reconocida toda una vida dedicada a la investigación a la docencia con un sentido homenaje, la del Prof. Pedro Rodríguez Oliva, hombre ilustrado, de temprana vocación arqueológica y de arraigados valores universitarios. El acto se celebró el 17 de diciembre en la Sala de Rectores del Edificio del Rectorado de Málaga, presidido en nombre del Rector por el Vicerrector de Planificación Estratégica y Desarrollo Estatutario de la UMA, Gaspar Garrote intervino dando testimonio de la excelencia académica y humana del homenajeado y le hizo entrega de un ejemplar del libro al finalizar el encuentro (**Fig. 1**).

**Fig. 1.** Entrega del libro *Satiryca signa*. Sala de Rectores del Rectorado. Autor: Curro Moreno. Servicio de Comunicación, Universidad de Málaga.

Seguidamente, tomó la palabra en nombre de los editores, José Miguel Noguera Celdrán, Catedrático de Arqueología de la Universidad de Murcia, quien en una honesta *laudatio* expuso algunos detalles sobre la gestación de esta obra colectiva, tributo a la ejemplar trayectoria del maestro. Nacido en Algeciras (Cádiz), Pedro Rodríguez Oliva se formó en la Universidad de Valladolid bajo la dirección de D. Alberto Balil Illana, donde obtuvo su grado de Doctor en Historia en 1976. Se hubo incorporado al Colegio Universitario de Málaga unos años antes, en 1973, tomando posesión como Catedrático de Arqueología de la Universidad de Málaga en 1989. Especialista en cualesquiera de los campos de la Arqueología Clásica, es Miembro correspondiente de Instituto Arqueológico Alemán de Berlín (1989), Académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga (2001) y Académico correspondiente de la Real Academia de la Historia (2014), entre otras instituciones científicas de España y del extranjero, testimonio de su proyección internacional. Mas los inicios del Prof. Rodríguez Oliva en Málaga, están ligados al nacimiento de nuestra Universidad. Es por ello que, entre sus incontables méritos debe ser recordado por haber impulsado la gestación de una escuela arqueológica en nuestra ciudad. *Satiryca signa. Estudios de Arqueología Clásica en homenaje al profesor Pedro Rodríguez Oliva* (**Fig. 2**), es un volumen que nace como resultado de la fecunda colaboración de discípulos, colegas y amigos que brindan sus estudios a fin de honrar a Pedro Rodríguez Oliva por su jubilación.

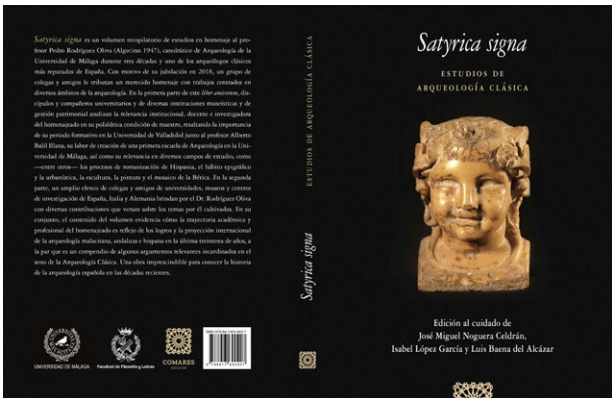



**Fig. 2.** Portada del volumen *Satiryca signa. Estudios de Arqueología Clásica en homenaje al profesor Pedro Rodríguez Oliva.*

José Miguel Noguera Celdrán, Isabel López García y Luis Baena del Alcázar (eds.)
***Satiryca signa. Estudios de Arqueología Clásica en homenaje al Prof. Pedro Rodríguez Oliva***
Comares, Granada, 2020
ISBN: 978-84-1369-040-7
464 pp. / Colours

El libro se abre con un elenco de instantáneas de su vida, seguido por loables prefacios institucionales bajo las rúbricas del Rector de la Universidad de Málaga, el Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, el Decano de la Facultad de Filosofía y Letras y el equipo directivo del Departamento de Ciencias Históricas (pp. XV-XXII). Continúa con la presentación por los editores y las semblanzas de los Catedráticos Pilar León-Castro Alonso y José María Luzón Nogué, quienes dibujan un retrato personal de Rodríguez Oliva pleno de matices y aciertos (pp. XXIII-XXXV). Cierra este apartado una relación bibliográfica sobre su producción científica (pp. XXXVII-L). A continuación, la *pars prima* (pp. 3-109) suma trece aportaciones que tienen su enfoque en su dilatado ejercicio profesional y en el alcance científico de sus contribuciones en diversas vertientes de la arqueología. En la, *pars secunda* (pp. 113-399) se incardinan veintitrés novedosos trabajos de reputados colegas españoles, italianos y alemanes. Como epílogo, una amplia *tabula gratulatoria* cierra la obra. El seno del libro atesora uno de los últimos estudios del Prof. Mario Torelli, publicado de modo póstumo. El descorazonador año 2020 nos legó a los estudiosos de la antigüedad clásica, la triste pérdida de este hombre docto y magnánimo, fallecido en septiembre en Palermo a los 83 años de edad, con la salud fatigada mas con un inquebrantable amor al conocimiento. Fue un arqueólogo de prestigio internacional, Catedrático de Arqueología e Historia del Arte Griego y Romano de la Universidad de Perugia y Premio Balzan de Arqueología Clásica en 2014. En Málaga nos visitó en 2016 acompañado de su dilecta esposa, Concetta Masseria, ofreciendo muestras de su nobleza y sabiduría. Se fortaleció entonces el vínculo académico y personal con el Prof. Rodríguez Oliva (**Fig. 3**), al punto que, dos años después en mayo de 2018, ingresaría como Académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.

**Fig. 3.** Visita del Prof. Mario Torelli al Museo de Málaga en compañía del Prof. Pedro Rodríguez Oliva (17/10/2016). Autora: Isabel López.

El Prof. Mario Torelli será añorado como creador de una escuela arqueológica sempiterna en el mundo, vigente en el espíritu y en la labor de sus discípulos. En el seno de la comunidad arqueológica malacitana ha dejado una profunda huella y un imborrable recuerdo. En conclusión, esta publicación está destinada a trascender en la historiografía de la arqueología reciente, tanto por compilar en un único volumen las líneas de investigación más contemporáneas de la mano de renombrados investigadores europeos, como por mostrar un retrato certero de Pedro Rodríguez Oliva, un merecido honor por su entrega incansable al saber y a la labor docente, desde su vocación de servicio universitario.

***Isabel López García***
***Universidad de Málaga***
***milopez@uma.es***

AUTHENTICITY STUDIES
International Journal of Archaeology and Art

Issue n. 1 / 03.2022
DOI: 10.14658/pupj-as-2022-1-14

Ahmed Hosni
***Forgeries and the Authenticity of Archaeology***
Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2022
ISBN: 978-1-5275-7694-0
190 pp. / Colours

# A multidisciplinary operational protocol for the study of manuscripts and metals: proposals by Ahmed Hosni

"Forgeries and the Authenticity of Archaeology" by Ahmed Hosni, recently published by Cambridge Scholars Publishing (Newcastle upon Tyne, 2022), aims at shining a light into the darkness of cultural heritage crime. As the result of ten years of research in archaeological heritage conservation, Hosni's book has been revised by Prof. Wafika Noshi (Cairo University), Prof. Tarik Nazel, and Dr Al-Quds (Minya University). It is a primer about forgeries in the Egyptian context and focuses on two classes of materials, manuscripts and metals. Hosni sets off from a concept very much in tune with this Journal: our duty to investigate forgeries because they can lead to a mystification of history and an incorrect perception of culture by civil society. The first chapter, "Types of Forgery and Faking", introduces the basic vocabulary and phenomenon, leading the reader into the Arab world and its material productions. The nuances that words and notions like "fake" or "forgery" can acquire in different contexts are fascinating (and it is a problem that the scientific community should try to solve to come to shared solutions for combating criminal phenomena). The second chapter, "Methods of Detecting Forgery and the Faking of Archaeology", deals first with manuscripts and then with metals. In both cases, Hosni reiterates how advantageous and essential it is to carry out a multidisciplinary and transversal work that embraces the historical analysis of the material evidence and technological and scientific investigation. The methods, techniques, and tools necessary to access the authenticity of the objects in question are briefly described, focusing on the possibilities each instrument can provide for the study of manuscripts or metals. The third chapter, "Applied Samples", deals with three cases. The Thirty Parts of the Holy Qur'an, a manuscript initially deemed to date back to the Islamic era but made by an unknown copyist, instead; a copper vase kept at the Agricultural Museum in Cairo; and an Iron Helmet at the Museum of Applied Arts in Cairo. Applying the methodologies discussed in the first two chapters to concrete case studies, Hosni shows us the operational protocol he has developed over the years. This operational protocol is the most valuable hinge of the entire volume (the stylistic and graphic rendering eases a technical-operational approach rather than a theoretical study) and reflects an extremely pressing, relevant need for the world scientific community. Recently, the conference "Lo scienziato e il falsificatore. Metodologie scientifiche per identificare i falsi nell'arte" (Lucca, 2-3 December 2021), organized by the University of Pisa in collaboration with the Italian detachment of the International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, gathered experts in scientific diagnostics, restoration, and conservation of cultural heritage, as well as jurists, law enforcement agencies, archaeologists, and art historians to try to lay the foundations for shared operational protocols for the authentication of cultural goods. These operational protocols will be fundamental to spot and study forgeries in the most precise way possible. Therefore, they will provide the best tools for preventing and combating the criminal phenomena that threaten the world's cultural heritage. While waiting for the proceedings of this important conference to be published, Ahmed Hosni's "Forgeries and the Authenticity of Archaeology" might spark further reflections and investigations on the authentication of manuscript and metals especially, reflections and investigations that are essential to preserving the memory of authentic cultural heritage.

***Luca Zamparo***
***University of Padova***
***luca.zamparo@unipd.it***

AUTHENTICITY STUDIES
International Journal of Archaeology and Art

Issue n. 1 / 03.2022
DOI: 10.14658/pupj-as-2022-1-15

Recensione alla mostra
***Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento***
(Rovereto, Mart, 3 ottobre 2021 - 27 febbraio 2022)
a cura di Dario Del Bufalo e Marco Horak

# Alceo Dossena e il Rinascimento italiano dell'Otto-Novecento

"Come il falso Vuitton presuppone il mito mondano di un marchio, così non ci può essere falsificazione artistica senza attenzione per le opere d'arte, per determinate opere e per determinati artisti in particolare; se dunque non prevale, in quella speciale attenzione, l'aspetto estetico. Non ci può essere falsificazione se non c'è attribuzione di valore: simbolico o economico […]. Non c'è produzione di falsi d'arte se non c'è collezionismo, se non c'è un sistema di attese, di preferenze, e così via" (Ferretti 2009: 215).

Questo passo da *Il contributo dei falsari alla storia dell'arte* di Massimo Ferretti dovrebbe risuonarci nella mente ogni volta che parliamo di falsificazioni artistiche. Espressioni di un *milieu* culturale, sociale e politico, le falsificazioni sono lo specchio di tale *milieu* e ne riflettono i gusti, le predilezioni collezionistiche, le dinamiche del mercato artistico, lo stato delle conoscenze, il contesto sociopolitico. Nella cultura artistica dell'Otto-Novecento questo specchio, aberrante ma significativo, riflette un'infatuazione per i Primitivi italiani. È quanto emerge, in filigrana, dalla mostra *Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento*, su cui cala il sipario il 27 febbraio 2022 al Mart di Rovereto.

La mostra indaga la poetica del Dossena-*pasticheur* (e del Dossena-"artista autentico") nella cornice della storia dei falsi d'arte nell'Italia dell'Otto-Novecento – una "fabbrica di oggetti antichi" (Palmarini 1907). Nella seconda metà del XIX secolo e nei primi decenni del successivo crebbe l'interesse per gli artisti italiani del Tre-Quattrocento. Tale interesse, testimoniato da mostre di arte antica come quelle di Siena (*Antica arte senese 1904*) e Perugia (*Antica arte umbra 1907*) e legato in prima istanza a processi culturali di costruzione dell'identità nazionale, incentivò azioni di recupero, salvaguardia, restauro e riproduzione delle opere, nonché lo sviluppo di un fiorente mercato antiquario. A dispetto della promulgazione delle prime leggi di tutela del patrimonio storico-artistico da parte del Regno d'Italia, all'inizio del XX secolo si collezionavano Primitivi italiani sia in Europa che oltreoceano. E si collezionavano, inevitabilmente, anche molte contraffazioni.

L'attività di Alceo Dossena si colloca al crepuscolo di questa stagione, di cui fu, *malgré lui*, la pietra dello scandalo. Artista del Novecento "ma con l'anima, col gusto e la sensibilità di altre epoche" (Arnau 1960: 247), tra il secondo e il terzo decennio del XX secolo Dossena realizzò sculture "antiche" *à la grecque* e nello stile dei maestri italiani del Medioevo e del Rinascimento, come Giovanni Pisano, Simone Martini, Donatello, il Vecchietta, Mino da Fiesole, Desiderio da Settignano, Andrea del Verrocchio. Tali sculture "antiche", passate nelle mani di due smaliziati antiquari romani, Alfredo Fasoli e Alfredo Pallesi, raggiungevano poi collezionisti e musei di tutto il mondo, da Miss Helen Clay Frick al Metropolitan Museum of Art di New York, beffando critici e *connoisseur* della caratura di Frederick Mason Perkins (1874-1955), Wilhelm von Bode (1845-1929), Harold W. Parsons (1882-1967). Si raccontava che quei capolavori, a cui Dossena sapeva conferire una patina "antica", provenissero dalle rovine di un antico monastero sul Monte Amiata distrutto da un evento sismico nel Settecento, recentemente tornate alla luce. Mecenate dei tanti illustri artisti le cui opere emergevano dalle rovine sarebbe stato niente meno che Enea Silvio Piccolomini (1405-1464), vescovo di Siena, il quale avrebbe tributato al misterioso monastero amiatese alcune opere già commissionate per la cattedrale cittadina (Mazzoni 2017). L'affaire Dossena esplose nel 1928, quando lo scultore cremonese, proclamandosi ignaro degli inganni perpetrati dai committenti, riconobbe come propria una sacra conversazione firmata

Recensione alla mostra
***Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento***
(Rovereto, Mart, 3 ottobre 2021 - 27 febbraio 2022)
a cura di Dario Del Bufalo e Marco Horak

"DONATELLIVS FLOR." acquistata dall'antiquario londinese George Durlacher (ca. 1859-1942) presso il mercante d'arte veneziano Carlo Balboni e che commosse John Pope Hennessy (1913-1994) (Mazzoni 2017: 434-436). Dossena, quindi, aprì le porte del proprio atelier romano a Harold W. Parsons, consulente di numerosi musei americani. In seguito al processo che scaturì dallo scandalo, l'artista firmò e datò le proprie opere autentiche.
Nata da un'idea di Vittorio Sgarbi, presidente del Mart, e curata da Dario Del Bufalo e Marco Horak, *Il falso nell'arte*, attraverso prestiti da numerose collezioni pubbliche e private italiane, riunisce nelle sale del museo roveretano il più grande nucleo di opere di Dossena mai esposto al pubblico.
Il tema del falso nell'arte è stato oggetto di mostre sin dal principio del XX secolo. Molti musei d'Europa e d'America hanno "messo in mostra" gli oggetti falsi scoperti nelle proprie collezioni con il fine precipuo di educare collezionisti e *connoisseur* a distinguere l'originale dall'imitazione dolosa. Altre esposizioni sono state organizzate dalle forze di polizia con l'obbiettivo di contrastare le falsificazioni, denunciandone i costi culturali, economici e sociali (Bernard 2020). Datano tuttavia solo a partire dalla fine degli anni Novanta le prime mostre sui grandi falsari dell'Otto-Novecento, come Israel Rouchomovsky (Benjamin 1997), Icilio Federico Joni e gli altri "Primitivi" italiani dell'Otto-Novecento (*Art d'imiter 1997*; *Falsi d'autore 2004*; *Primitifs Italiens 2012*). Tali mostre hanno ricostruito la storia dei falsi d'arte antica come testimonianza della fortuna e della ricezione storico-critica di quell'arte in un contesto politico, sociale e culturale caratterizzato dalla formazione degli stati nazionali, da embrionali politiche di tutela del patrimonio storico-artistico, dalla nascita dei musei, dal raffinamento del gusto, dalla crescita del mercato antiquario e del collezionismo pubblico e privato, dal progresso delle conoscenze e dal perfezionamento delle tecniche di restauro e di riproduzione. *Il falso nell'arte* si inserisce nel solco di questa tradizione espositiva.
Al protagonista eponimo della rassegna roveretana sono state dedicate mostre personali sin dall'anno successivo all'esplodere dello scandalo. Nell'aprile 1929, la partenopea Galleria Corona accoglieva una prima mostra-incanto di falsi Dossena (Sox 1987: 69-70) e nel maggio successivo la Galleria Micheli di Milano ospitava l'*Esposizione di 28 capolavori di Alceo Dossena* (*Esposizione di 28 capolavori 1929*). Una più ampia rassegna veniva allestita alla Hall of Art di Berlino nel gennaio 1930 (Cürlis 1939), seguita, l'anno successivo, dalla *Mostra personale di Alceo Dossena* presso la storica Sala Mostre di Fiamma in via Bocca di Leone a Roma (*Mostra personale 1931*). Nel 1933, a New York, la Rose Room dell'Hotel Plaza di New York, dove nel 1916 Elia Volpi aveva trionfalmente venduto dei dipinti provenienti da Palazzo Davanzati (Ferrazza 2021: 60-70), accoglieva l'*Exhibition of Sculptures by Alceo Dossena* (*Sculptures by Alceo Dossena 1933*). Circa vent'anni dopo la morte di Dossena, avvenuta nel 1937, a Palazzo Marignoli in via del Corso a Roma sarebbe andata in scena la prima *Retrospettiva di Alceo Dossena* (*Retrospettiva 1956*). Sin dagli anni Trenta, poi, le opere di Dossena hanno trovato spazio in numerose mostre sul tema delle falsificazioni artistiche (p.e. Planiscig, Kris 1937; *Vals of Echt? 1952*); sono documentati anche casi di autentici "falsi" commissionati *ad hoc* (p.e. *Art: genuine or Counterfeit? 1940*).
Erede di due diverse tradizioni critiche (la storia dei falsi d'arte e la personale dell'artista-falsario), la mostra del Mart si ammanta, tuttavia, di un'ulteriore sfumatura originale: racconta non solo l'Alceo Dossena-*pasticheur à la Primitif italien*, ma anche l'Alceo Dossena-artista del Novecento.
La mostra è allestita in una suite di sale dalle pareti blu Bardini: un'allusiva ambientazione storica e un raffinato omaggio al "re degli antiquari", per la cui casa d'aste passarono numerose opere di Dossena.
Il percorso espositivo si apre con il diorama dell'atelier dell'artista (un'altra sfumatura della nozione di "falso", se vogliamo), a cui fa da pendant un filmato di Dossena al lavoro nella sua bottega romana di via del Vantaggio (**Fig. 1**).

Recensione alla mostra
***Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento***
(Rovereto, Mart, 3 ottobre 2021 - 27 febbraio 2022)
a cura di Dario Del Bufalo e Marco Horak

**Fig. 1.** Rovereto, Mart, *Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento*, diorama dell'atelier. Foto di Dario Del Bufalo.

**Fig. 2.** Rovereto, Mart, *Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento*, vetrina con le pubblicazioni su Alceo Dossena. Foto di Dario Del Bufalo.

**Fig. 3.** Rovereto, Mart, *Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento*, sala del falso d'arte nell'Otto-Novecento. Foto di Elisa Bernard.

Il documentario fu girato nel 1929 da Hans Cürlis (1889-1982), fondatore e direttore dell'Institut für Kulturforschung, per il ciclo "Schaffende Hände" (Mani al lavoro). La proiezione in mostra del filmato è una citazione (voluta?) dalla mostra berlinese del 1930 curata dallo stesso Cürlis, il cui catalogo è esposto in una bacheca della prima sala (**Fig. 2**).
Nella sezione successiva, il visitatore entra nel mondo del falso d'arte antica tra Otto e Novecento (**Fig. 3**).
Accanto a opere di anonimi artigiani e manifatture contemporanei, ultimi eredi di un *savoir faire* secolare, fanno bella mostra di sé i busti-ritratto di Giovanni Bastianini (1830-1868) e altri "*à la* Bastianini", le tavole di Icilio Federico Joni (1866-1946), il più famoso "pittore di quadri antichi" del XIX secolo (Joni 1932), e di Umberto Giunti (1886-1970) alias il "falsario in calcinaccio" (Zeri 1971; Mazzoni 2001; *Falsi d'autore 2004*), accanto alle Madonne di Gildo Pedrazzoni (1902-1974), l'allievo prediletto di Dossena.
L'attenzione si sposta quindi su Dossena stesso, protagonista assoluto delle sezioni successive della mostra. La narrazione non ripercorre la biografia artistica dell'eclettico *pasticheur*-artista ma offre, pindaricamente, una panoramica delle epoche, degli stili, dei soggetti, temi e schemi e delle tecniche da lui prediletti. Il Dossena *pasticheur* ebbe un *penchant* per la scultura toscana del Rinascimento; si espresse in marmo, bronzo e terracotta, dando forma a Madonne, figure di santi, angeli lampadofori, busti di fanciulle, ma anche a capolavori dell'arte greca ed etrusca. Emblematici sono i casi dell'*Atena*

Recensione alla mostra
***Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento***
(Rovereto, Mart, 3 ottobre 2021 - 27 febbraio 2022)
a cura di Dario Del Bufalo e Marco Horak

**Fig. 4.** Rovereto, Mart, *Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento, Athena Promachos e Teseo e Antiope* (collezione Dario Del Bufalo, già al Cleveland Museum dal 1922). Foto di Dario Del Bufalo.

**Fig. 5.** Rovereto, Mart, *Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento*, figure muliebri, anni Trenta, collezione Ansaldi, Musei Civici di Pescia. Foto di Livia Fasolo.

*Promachos* e del gruppo di *Teseo e Antiope* acquistati come originali greci arcaici dal Cleveland Museum nel 1922 e oggi nella collezione Dario Del Bufalo (**Fig. 4**; *Falso nell'arte 2021*:154-155).
Negli anni Trenta, dopo che lo scandalo gli restituì la possibilità di sbrigliare la propria creatività e rivendicare la propria poetica e il proprio stile in modo libero e sciolto, germogliò il Dossena profano, autore di ritratti di personaggi contemporanei, come Giuseppe Verdi (*Falso nell'arte 2021*: 170-171), e di provocanti figure muliebri (**Fig. 5**; *Falso nell'arte 2021*: 192).
A ben vedere, la sezione centrale della mostra dedicata a Dossena nasconde diverse "sottotrame" che sembrano corrispondere o essere tangenti ad altrettante sfumature della nozione di "riproduzione". La prima "sottotrama" coincide con la "serialità" delle opere di Dossena, una serialità fondata sulla ripetizione di soggetti, temi e schemi. In alcuni casi, tale serialità è resa esplicita attraverso l'accostamento di multipli, come nei casi dei *San Francesco* (**Fig. 6**; *Il falso nell'arte 2021*: 174-177), degli *Angeli lampadofori* (*Il falso nell'arte 2021*: 156-158) o della coppia di bozzetti del *Cristo in pietà* (**Fig. 7**; *Il falso nell'arte 2021*: 164-165). In altri casi, il compito di cogliere temi e schemi seriali disseminati qua e là nelle varie sale della mostra è lasciato al visitatore, che si trova di fronte a diverse figure, busti e teste di *San Giovanni* (*Il falso nell'arte 2021*: 188, 190-191) e a rilievi di *Madonne dell'uva* che fanno riferimento a una pluralità di iconografie (*Il falso nell'arte 2021*: 172, 206, 214, 222, 234-235).

**Fig. 6.** Rovereto, Mart, *Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento*, statue marmoree di San Francesco. Foto di Marco Foravalle.

**Fig. 7.** Rovereto, Mart, *Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento*, sala della collezione Ansaldi (Musei Civici di Pescia); in primo piano, due Cristo in Pietà e una *Madonna col bambino*. Foto di Marco Foravalle.

Recensione alla mostra
***Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento***
(Rovereto, Mart, 3 ottobre 2021 - 27 febbraio 2022)
a cura di Dario Del Bufalo e Marco Horak

Il medesimo schema ricorre invece nei tondi di terracotta delle *Madonne col bambino e un uccellino* (*Il falso nell'arte 2021*: 196-197) e nei rilievi di *Santa Caterina d'Alessandria* (*Il falso nell'arte 2021*: 200-201), delle *Madonne del latte* (*Il falso nell'arte 2021*: 209, 213, 225) e delle *Madonne con bambino e rosa* (*Il falso nell'arte 2021*: 208, 220-221, 229, 233) (**Fig. 8**). La serialità di temi e schemi è moltiplicata, a sua volta, dall'uso di materiali differenti e di diverse scale dimensionali. Paradigmatici sono, rispettivamente, il caso della *Maddalena penitente*, di cui la mostra accoglie una versione in terracotta dai Musei Civici di Pescia e una in marmo dalla collezione Dario Del Bufalo (*Il falso nell'arte 2021*: 198-199), e dei *San Francesco*, con un bronzetto dalla collezione Ansaldi di Pescia che richiama le quattro grandi statue in marmo già citate (*Il falso nell'arte 2021*: 178).

**Fig. 8.** Rovereto, Mart, *Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento*, rilievi di Madonne. Foto di Dario Del Bufalo.

La seconda "sottotrama" fa riferimento alle nozioni di originalità, autenticità e autorialità. I pastiche di Dossena sono originali: rifuggono dalla copia pedissequa da un modello, sono invenzioni *à la manière de.* Originali e autentici sono poi gli autografi di Dossena degli anni Trenta: l'origine, l'autore e la provenienza delle opere – firmate dall'artista e corredate di luogo e data quasi a rivendicare un *fuit hic* (**Fig. 5**) – sono correttamente identificati e ne garantiscono un'esperienza estetica senza inganni. Allo stesso tempo, tuttavia, come ci ricorda Massimo Ferretti, anche "ogni falsificazione svelata diventa […] la testimonianza (per sua natura "autentica") del momento in cui la falsificazione è stata prodotta ed accolta per buona" (Ferretti 2009: 215): ne riflette le scelte di gusto, le conoscenze, gli interessi, i desideri.
La terza "sottotrama" riguarda invero le "contaminazioni" dell'arte contemporanea sulla poetica del proteiforme *pasticheur*-artista.
La testa bronzea di *Omero* dei Musei Civici di Pescia è sfrangiata *à la* Medardo Rosso (Pellegrini 2021: 105-106) e il *Volto femminile* in avorio e alabastro della collezione Maurizio Baroni ha un *je ne sais quoi* di Monteverde (*Il falso nell'arte 2021*: 189). Le già menzionate *Maddalene penitenti* sono debitrici di influenze bistolfiane e jeraciane (Gastaldello, Pellegrini 2017: 440) e anche l'atmosfera decadente del cinema e del teatro italiano, in particolare dannunziano, sembra inebriare tante *Madonne*, *Maddalene* e *San Giovanni* di Dossena (Tanzi 2021).
Il percorso espositivo, apertosi con l'antefatto delle falsificazioni artistiche nell'Ottocento, si chiude con una prolessi. Vi figurano le quattro "Teste di Modì", falsi burleschi escogitati da Pietro Luridiana, Michele Ghelarducci, Pier Francesco Ferrucci e Angelo Froglia nel 1984, quando, in occasione della mostra dedicata ad Amedeo Modigliani nel centenario dalla sua nascita, si dragò il Fosso Reale di Livorno alla ricerca delle sculture che, si diceva, l'artista insoddisfatto e stizzito vi avesse gettato. Gli incredibili "Modì", come gli "antichi Dossena", furono accolti con entusiasmo dalla critica contemporanea e abbacinarono storici dell'arte della levatura di Giulio Carlo Argan, Carlo Ludovico Ragghianti e Cesare Brandi (Sgarbi 2021: 20-22). Accompagnate in mostra da una video-intervista a tre dei goliardici "falsari", le teste evocano la dimensione sardonica e dissacrante di un falso irriverente che gode nel prendersi gioco dell'esperto. Nell'era della *post-truth* e delle *fake news*, l'esposizione delle teste di Modì assurge al ruolo di denuncia di come il falso rischi di ledere valori fondamentali come fiducia pubblica e identità artistica.
La mostra si chiude con alcuni virtuosi *d'aprés* del pittore-copista Nino Frongia, *d'aprés* che evocano

Recensione alla mostra
***Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento***
(Rovereto, Mart, 3 ottobre 2021 - 27 febbraio 2022)
a cura di Dario Del Bufalo e Marco Horak

il contraltare onesto della falsificazione artistica. Visibili al primo colpo d'occhio sin dall'ingresso alla suite di sale insieme al filmato di Cürlis e in pendant con esso, i *d'aprés* di Frongia muovono l'attenzione verso i processi materiali ed espressivi della creazione artistica. Sembrano alludere, come per metonimia, alla lunga tradizione dell'arte della copia dall'antico che è stata ed è un caposaldo dell'apprendistato artistico in tutte le epoche.
Per chiudere il cerchio, torniamo al passo ferrettiano citato all'inizio. *Il falso nell'arte* inscrive efficacemente l'epopea dosseniana all'interno della storia delle falsificazioni artistiche nell'Italia Otto-Novecentesca, mettendone in luce i legami con la storia del collezionismo e del mercato antiquario. Affiancando al vasto corpus del Dossena-*pasticheur* alcuni saggi del Dossena-artista del suo tempo, la mostra restituisce, per la prima volta, un'immagine a tutto tondo dell'eteroclito artista. Esplicitando la provenienza dei pezzi esposti, poi, da conto, in filigrana, della fortuna collezionistica e della ricezione critica dei "due Dossena" in Italia. Inoltre, la mostra ha il merito di stimolare la riflessione su una vasta gamma di *nuance* della nozione di "riproduzione": dalla serialità dei temi e delle iconografie ai concetti di originalità, autenticità e autorialità, alla citazione stilistica, all'esercizio di stile.
Quello che manca, forse, e a cui *Il falso nell'arte* può dare il "la", è una riflessione approfondita su come, nella poetica di Dossena e dei contemporanei, l'immagine del passato (il Rinascimento) si sia proiettata nella cosa falsificata (gli pseudo-Primitivi): una riflessione da costruire allargando lo sguardo, da un lato, alla storia e alla storiografia dell'arte e della critica d'arte, dall'altro, al contesto politico dell'Italia del primo Novecento, fortemente permeato di orgoglioso nazionalismo (*Mostra personale 1931*: 6; Ferrazza 2021: 66).

***Elisa Bernard***
***Scuola IMT Alti Studi Lucca***
***elisa.bernard@imtlucca.it***

Recensione alla mostra
***Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento***
(Rovereto, Mart, 3 ottobre 2021 - 27 febbraio 2022)
a cura di Dario Del Bufalo e Marco Horak

## BIBLIOGRAFIA


*Antica arte senese 1904 = Mostra dell'antica arte senese. Aprile-agosto 1904. Catalogo generale illustrato*, Ricci C. (a cura di), Siena.

*Antica arte umbra 1907 = Catalogo della mostra d'antica arte umbra. Perugia. Aprile-ottobre 1907*, Perugia.

Arnau F. 1960, *Arte della falsificazione dell'arte*, Milano.

*Art: genuine or Counterfeit? 1940 = Art: Genuine or Counterfeit?*, Exhibition Catalogue (Cambridge, The Fogg Museum of Art, 1 May – 20 June 1940), Cambridge (Mass.).

*Art d'imiter 1997 = L'art d'imiter. Images de la Renaissance italienne au Musée d'art et d'histoire: Falsifications, manipulations, pastiches*, Catalogue d'Exposition (Genève, Musée d'art et d'histoire, Scuola IMT Alti Studi Lucca, 14 March – 28 Septembre 1997), Natale M., Ritschard C. (éd.), Genéve.

Benjamin C. 1997, *The Secret of the Tiara: The work of the Goldsmith Israel Rouchomovsky*, "The Israel Museum Journal", 15, pp. 95-114.

Bernard E. 2020, *Art and Archaeological Fakes on Display. Forty Years of Temporary Exhibitions (1915-1955)*, "Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage", 22, pp. 275-314.
doi: 10.13138/2039-2362/2341.

*Esposizione di 28 capolavori 1929 = Esposizione di 28 capolavori di Alceo Dossena*, Milano.

*Falsi d'autore 2004 = Falsi d'autore. Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*, Catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala 2004), Mazzoni G. (a cura di), Siena.

*Falso nell'arte 2021 = Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento*, Catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 3 ottobre 2021 – 9 gennaio 2022), Roma.

Ferrazza R. 2021, *Alceo Dossena e i falsi da museo. Il mercato americano, lo scandalo e il ruolo di Elia Volpi*, in *Falso nell'Arte 2021*, pp. 54-75.

Ferretti M. 1981, *Falsi e tradizione artistica*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. X, Torino, pp. 113-195.

Ferretti M. 2009, *Il contributo dei falsari alla storia dell'arte*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia", 5 (1, 1), pp. 189-226.

*Gefälschte Kunstwerke 1937 = Gefälschte Kunstwerke*, Austellungkatalog (Wien, Kunsthistorisches Museum 1937), Planiscig L., Kris E. (hg. von), Wien.

Mazzoni G. 2001, *Quadri antichi del Novecento*,Vicenza.

Mazzoni G. 2017, *L'Italia, una "fabbrica di oggetti antichi"*, in *Voglia d'Italia 2017*, pp. 431-437.

*Mostra personale 1931 = Mostra personale dello scultore Alceo Dossena*, Roma.

Palmarini I. M. 1907, *Fabbrica di oggetti antichi*, "Il Marzocco", 1 dicembre.

Pellegrini E. 2021, *Lo scultore e il suo doppio*, in *Falso nell'Arte 2021*, pp. 100-109.

*Primitifs Italiens 2012 = Primitifs Italiens: Le vrai, le faux, la fortune critique*, Catalogue d'Exposition (Ajaccio, Palais Fesch 2012), Moench E. (éd.), Milan.

*Retrospettiva 1956 = Retrospettiva di Alceo Dossena: dal 4 al 14 febbraio 1956*, Biancale M. (a cura di Scuola IMT Alti Studi Lucca), Roma.

*Sculptures by Alceo Dossena 1933 = Sculptures by Alceo Dossena*, Frankfurter A. M. (ed.), New York.

Sgarbi V. 2021, *Alceo Dossena vive*, in *Falso nell'Arte 2021*, pp. 10-23.

Sox D. 1927, *Unmasking the forger: The Dossena deception*, New York.

Tanzi M. 2021, *Il Rinascimento Lombardo di Dossena, tra D'Annunzio e Farinacci*, in *Falso nell'Arte 2021*, pp. 88-99.

*Vals of Echt? 1952 = Vals of echt?*, Tentoonstelling Catalogus (Amsterdam, Stedelijk Museum 1952), van Datzing M.M. (bev.), Amsterdam.

*Voglia d'Italia 2017 = Voglia d'Italia. Il collezionismo internazionale nella Roma del Vittoriano*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia e Gallerie Sacconi al Vittoriano, 7 dicembre 2017 – 4 marzo 2018), Pellegrini E. (a cura di), Napoli.

Zeri F. 1971, *Il falsario in calcinaccio*, in *Diari di lavoro*, Bergamo, pp. 81-91.

Progetto grafico e stampa
Publicad - Udine
www.publicad.it - www.pcrea.it

Edizione / 1.0
Anno 2022