

La “Fanciulla panneggiata” della Collezione Rodolfo Siviero: un originale e la sua contraffazione

Una proposta per la sorte delle componenti di opere parzialmente contraffatte

Il Museo Rodolfo Siviero

Il Museo Casa Siviero di Firenze, oggi di proprietà della Regione Toscana, ha sede in quella che fu la casa di Rodolfo Siviero, l'uomo definito “lo 007 dell'arte”. Questo pittoresco appellativo è dovuto alla sua lunga attività per il recupero delle opere d'arte italiane trafugate dall'esercito tedesco, col suo Kunstschutz, e da Goering. Siviero era stato un agente del Servizio Informazioni Militari e, sin dal 1943, come partigiano aveva segnalato ai servizi segreti inglesi le spedizioni di capolavori verso la Germania. Responsabile dell'ufficio per la restituzione delle opere d'arte esportate illegalmente dai tedeschi prima dell'8 settembre 1943, dal 1946 Siviero divenne ministro plenipotenziario e capo della Delegazione per le Restituzioni, mettendo a segno una serie lunghissima di recuperi eclatanti, a partire da quello del Discobolo Lancellotti, copia antica da Mirone, nel 1948.

Se la partenza verso la Germania di quella scultura aveva aperto nelle parole dello stesso Siviero la breccia attraverso la quale fiumi di altre opere erano state poi trasferite all'estero, il suo ritorno costituì simbolicamente il pegno del processo inverso.

Alla sua morte nel 1983, Siviero ha lasciato la sua abitazione e la sua collezione privata d'arte, nata con fini d'arredo, alla Regione Toscana, col vincolo a farne un museo.

Oggi dunque Casa Siviero offre ai visitatori la possibilità di ammirare le opere delle raccolte che il suo proprietario acquistò negli anni; si tratta di oggetti compresi dal periodo antico, etrusco e romano, all'epoca moderna, tra cui statue lignee quattrocentesche, dipinti fondo oro, bronzetti, terrecotte, antichi reliquiari e splendidi mobili.

Nella raccolta archeologica in particolare, come ha osservato Fabrizio Paolucci, “praticamente tutte le principali classi di oggettistica antica (sculture, bronzi, ceramiche, vetri) sono rappresentate, così come non mancano attestazioni quasi per ogni cultura del Mediterraneo antico, da quella etrusca, a quella greca, a quella romana. (...) Nell'insieme, quindi, una

raccolta di antichità preziosa, soprattutto perché testimonia del gusto raffinato e colto di un uomo al quale l'archeologia italiana deve molto nel campo della tutela e della salvaguardia del suo immenso patrimonio¹”.

La scultura

La “Fanciulla panneggiata” della Collezione Rodolfo Siviero, dopo un'assenza ventennale, è tornata in esposizione nella casa-museo fiorentina: fu lo stesso Siviero che espresse l'intenzione di sottoporre questa piccola scultura della sua collezione privata ad un restauro archeologico, poco prima della sua morte. Rimasta obliata per un lungo periodo, proprio a causa della scomparsa del suo proprietario, essa è riemersa da un deposito ormai smontata in quattro parti, ognuna dalla storia probabilmente diversa.

Vista l'assenza di notizie sulla sua occasione d'acquisto –ipoteticamente collocabile nei due-tre anni che precedettero la



a lato Rodolfo Siviero con l'Efebo di Selinunte, da lui recuperato nel 1971.



Rodolfo Siviero con l'Apollo citaredo di Pompei recuperato in Germania, all'esposizione romana del 1947.



La "Fanciulla panneggiata" del Museo Casa Siviero come si presentava con le sue componenti diverse assemblate.

a destra Particolare anteriore della giunzione tra corpo originale e base, realizzata per il restauro antiquario riprendendo le pieghe dell'abito e l'andamento del corpo.

morte di Siviero nel 1983- e sulla provenienza della scultura, unite all'incertezza sulla sua originaria collocazione nella casa e sulle sue condizioni nel momento in cui Siviero ne entrò in possesso (anche se come vedremo l'analisi delle parti offre indizi su questo aspetto), si è optato per un restauro di tipo "filologico", inteso ad esaltare la parte originale antica dell'opera, cioè il corpo, accompagnato da un intervento oculato volto alla conser-

vazione delle parti aggiunte, anch'esse in qualche modo storizzate. Tale filosofia d'intervento "filologico" non sembra differenziarsi da quanto anima lo status della serie di sculture in pietra di età antica presenti nella collezione, principalmente costituite soltanto da parti originali anche laddove queste versino in condizioni frammentarie -si vedano le schede del catalogo già edito-; di diversa tendenza si ricordano soltanto il "Ritratto di bambina" (inv. 43C) dal busto di età moderna², ed il ritratto di Faustina Minore (inv. 173), che ha il busto ed il naso di restauro³. A questi si può assommare la lastra paleocristiana con pavone, integrata in modo evidente per renderne più leggibile l'insieme⁴. Il frammento di sarcofago tardoantico con magistrato su carpentum (inv. 2 T) reca inserita sul retro una moderna lastra marmorea⁵, la quale assolve però solo a funzioni statiche, e non costituisce dunque una integrazione con intenti di lettura o "artistici".

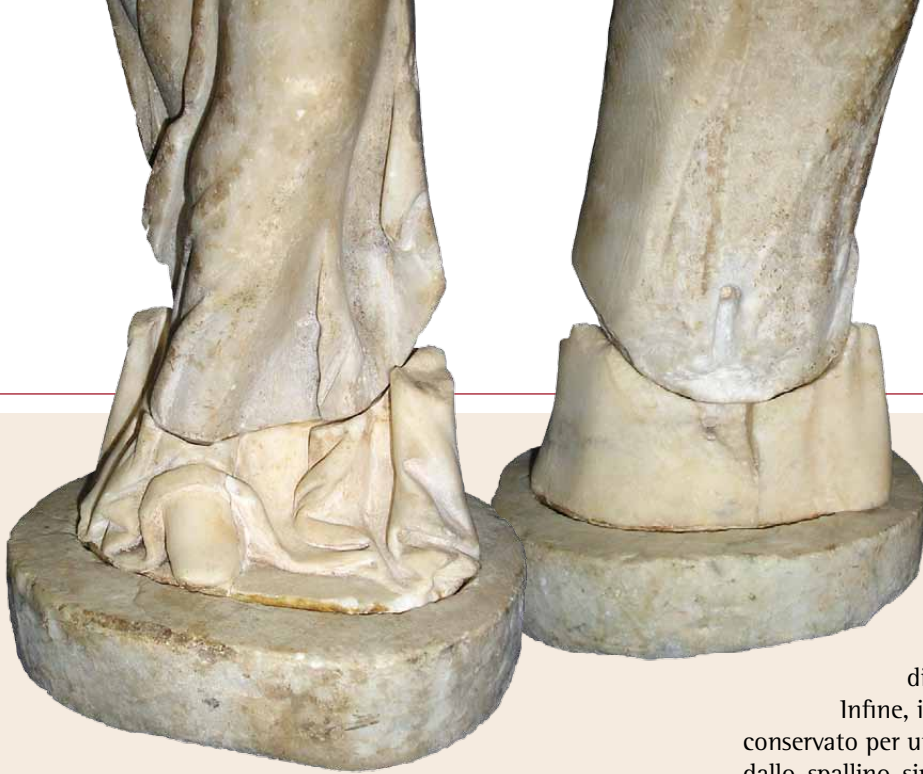
La scultura, come si è accennato, appariva formata da quattro elementi diversi, ossia la testa con la spalla destra; il corpo con la spalla sinistra, privo delle braccia, integro sino alla caviglia; l'estremità inferiore con un ricco panneggio da cui emerge il piede sinistro; una bassa base di sostegno, ovale, incavata sulla sua faccia superiore per poter alloggiare l'estremità inferiore della scultura.

Sebbene siano ancora in fase di studio⁶, sin da un primo esame i quattro elementi appaiono marcatamente diversi per materiale, trattamento della superficie, destinazione funzionale. Osservandoli in particolare, la testa, velata sino alle spalle che appaiono nude, presenta una marcata levigatura della superficie, probabilmente determinata da abrasione per sfregamento o da acidatura, che si accompagna ad una alterazione

del colore della pietra verso il giallastro, mentre in frattura il marmo a grana molto fine ha una tonalità più candida. Il viso, dall'ovale incorniciato da un'acconciatura scriminata al centro e spartita in due bande di ciocche rigonfie, seppur molto abraso, mostra occhi dalla palpebra indicata e senza iride, naso dall'attaccatura larga, bocca severa e mento sfuggente. Il panneggio del capo, che scende formando una piega rilevata sulla spalla destra, lascia nudi quest'ultima ed il petto. Il braccio destro, con spalla sporgente, appare tagliato poco sotto l'ascella, con traccia di un foro interno, ed abraso da consunzione anche sulla superficie di rottura; fratturato all'altezza del collo, il petto è composto di numerosi frammenti probabilmente distaccatisi durante l'opera di adattamento di questa parte al corpo: sono infatti evidenti nella superficie d'unione a questo le tracce di lima. Questa parte superiore della figura è chiaramente non pertinente al corpo -che ha spalle nude e prive di raccordo al velum della testa- e non pare creata per integrare il corpo stesso. Ispirata all'arte di manierismo postclassico, e fortemente imparentata con teste apollinee -molto spesso dai tratti androgini- e di Afrodite -come ad esempio la testa detta "di Circe" al Museo nazionale Romano⁷-, questa parte scultorea è stata ritenuta probabilmente recuperata da un lavoro classicheggiante di età postantica, anche per la veemente modifica cui fu sottoposta senza riguardi ed adattata al resto ad opera di un restaurato-



Un particolare della parte superiore.



Particolare dell'alloggiamento per una grappa in ferro sul resto della scultura, a raccordare il corpo (originale) con la parte inferiore (di restauro).

sgrossata e cava al centro, sembra essere l'elemento più recente dell'intero "pastiche", destinato a sorreggere la Fanciulla su un piano e non più in un alloggiamento murario; dell'adesivo che univa l'estremità inferiore della scultura restaurata alla base restano ampie tracce di colore giallastro.

re. Tale adattamento ha comportato anche la creazione di un foro per l'inserimento di un perno –attualmente perduto– in corrispondenza del collo, destinato a raccordarsi con un analogo foro nel corpo.

Diversamente, l'estremità inferiore della scultura, con un pannello ricadente a terra che lascia vedere la punta del piede sinistro della Fanciulla, riprende con esattezza le pieghe del peplo presenti sul corpo, ma il tipo di pietra, a granulazione fine, dimostra la non pertinenza originaria a questo elemento, evidenziando così la sua creazione quale integrazione di restauro, forse dell'inizio del Novecento, come lascerebbe presumere l'impiego di una barra in ferro per raccordare il corpo con la parte inferiore, e le condizioni di conservazione della barra stessa. Anche questa parte non è integra, ma appare fratturata verticalmente e riunita a collante proprio in corrispondenza del foro per la barra, forse per l'indebolimento del marmo in quel punto; il piede, privo di indicazioni di dita e reso quasi come avvolto da una calzatura, poggia su un tratto di superficie piana, al di sotto della quale l'elemento inferiore della scultura terminava con una bugna appena sgrossata, convessa ed ovale, che probabilmente destinava la figura della Fanciulla restaurata ad essere murata.

La base ovale di sostegno, dalla superficie a vista appena

da sinistra a destra la testa con la spalla destra, elemento di recupero riadattato, di età postantica; l'estremità inferiore, opera appositamente realizzata di vecchio restauro antiquario; base ovale di sostegno, aggiunta per ultima alla composizione.

Infine, il corpo, in marmo a grana cristallina, appare conservato per un'altezza di cm 39; in alto una frattura parte dallo spallino sinistro dell'abito e scende attraverso il seno destro fino all'ascella, mentre il braccio sinistro è fratturato poco sotto la spalla; in basso la scultura reca una frattura a semicerchio, che partendo dai panneggi ai lati delle gambe, poco sotto il ginocchio, scende fin verso la caviglia sinistra. Sia superiormente che inferiormente il corpo presenta due fori destinati al raccordo con le integrazioni, assicurate da perni di cui si conserva solo quello inferiore, in ferro con scarsissima ossidazione. Anche in corrispondenza di ciascun braccio sono presenti dei fori per l'innesto degli arti; per quello sinistro era stato praticato un foro verticale presso l'ascella, mentre per il destro il foro ha un andamento quasi orizzontale, ad indizio di un braccio sollevato. La figura veste un peplo allacciato sulla spalla sinistra e sciolto sull'altra, a scoprire il seno destro poco pronunciato; su questo lato il braccio –completamente perduto– doveva essere marcatamente sollevato, come dimostra, oltre all'andamento del foro già ricordato, anche la marcata plica del deltoide posteriore (adattata fortunosamente a diventare l'attacco del velum del capo di integrazione). La figura doveva compiere con l'arto destro un gesto che giustificava il sollevamento della spalla corrispondente rispetto alla sinistra, col braccio mancino ricadente vicino al corpo, e col baricentro della fanciulla portato sulla gamba destra, rafforzato dall'incrocio della gamba sinistra avanzata e flessa sotto il ginocchio, quasi a sostenere un carico o in un passo di danza. Le pieghe del pannello che partono dalla spalla sono molto piatte, sebbene intese a sottolineare l'orlo superiore dell'abito privo di cintura e kolpos, come poco rilevate sono



pagina a fianco da sinistra a destra Base di cippo funerario del Museo di Chiusi: la base, così come si presentava ai primi del '900. Base di cippo funerario del Museo di Chiusi: la base al momento dell'intervento di restauro.

Base di cippo funerario del Museo di Chiusi: frammenti del sostegno originale ricomposti. Base di cippo funerario del Museo di Chiusi: frammenti del sostegno, di rifacimento, giustapposti al basamento, di fattura antiquaria,

ottenuto assemblando elementi originali e di rifacimento.

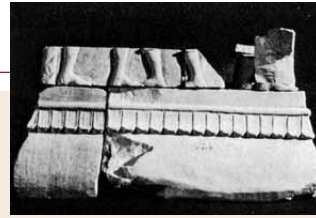
quelle che, dipartendosi dal seno sinistro ed allargandosi ai lati dell'addome, scendono sino all'apoptygma sotto il ventre. L'andamento delle pieghe sembra suggerire un movimento di rotazione della Fanciulla verso la sua sinistra, sottolineato dalla posizione della gamba sinistra e dalla parte anteriore del panneggio; tuttavia la sommarietà del lavoro, la rigidità delle pieghe e la loro modesta esecuzione –specie sulla gamba destra– danno alla figura una pesante staticità. Il retro appare solo sbizzato per la parte superiore della veste, sino all'apoptygma, e senza alcun dettaglio scolpito per la parte inferiore di essa, dimostrando di non essere stato destinato alla vista. La parte più bassa del posteriore reca un foro posto all'estremità di una bassa scanalatura, la quale doveva proseguire nella parte di restauro coi piedi, dove è presente un altro foro allineato: qui sicuramente si era proceduto ad unire con una grappa metallica annegata in stucco –ormai assente– il corpo alla parte inferiore di integrazione. Al momento dello smontaggio la rimozione della grappa comportò la fatturazione superficiale della zona corrispondente nella base con i piedi, col distacco di tre frammenti; essendo questi conservati con la scultura, e vista la presenza complessiva di varie tracce di adesivi e stucco, è molto probabile che al momento dell'acquisizione da parte di Siviero la Fanciulla fosse intera, ovvero con tutte le quattro sue componenti unite. Di conseguenza l'intenzione di destinarla ad un restauro archeologico sembra indicare la volontà di Siviero di intervenire sottrattivamente sulla composizione. L'iconografia antica di figure femminili con seno scoperto ed abito sino alle caviglie riconduce principalmente ad immagini di Afrodite, come ad esempio la cosiddetta "Charis" del Museo Nazionale Romano, copia di età adrianea legata all'Afrodite di Kallimachos, realizzata quest'ultima nella seconda metà del V sec.a.C. e nota dalla celebre replica al Louvre⁸. La Charis, di grande eleganza, rispetto alla Fanciulla di Casa Siviero ha la spalla col seno nudo –la destra– più bassa dell'altra, è rappresentata stante e veste un chitone il cui affibbiaggio destro non è scomparso ma è sceso sull'omero. Ancora con un seno scoperto, chitone velato e gambe incrociate si ricorda la cosiddetta Afrodite dei Giardini di Alkamenes. Simile per il seno destro nudo e per il chitone,

ma stante, è anche un tipo di ninfa, quale quella anch'essa al Museo Nazionale Romano proveniente da Sezze Romano, opera romana della seconda metà del II sec.d.C. influenzata da modelli della media età ellenistica⁹. Il particolare dei seni scoperti, come la veste costituita da un lungo chitone, ritorna nella Danzatrice di Tivoli sempre al museo romano, che, come la Fanciulla di Casa Siviero ha la spalla destra sollevata, ma un movimento di torsione molto più accentuato, dovuto alla danza forse con un timpano, tipico dell'arte ellenistica cui questa scultura probabilmente tardo-adrianea si ispira¹⁰. Il seno e la spalla destra nudi compaiono peraltro anche nella raffigurazione di una vittoria su un frammento angolare di un sarcofago in marmo lunense, arricchito da folte ghirlande vegetali. Le piccole dimensioni di questo lavoro e la destinazione d'uso giustificano la semplificazione delle pieghe del panneggio –come nella nostra scultura–, ma che mantengono comunque una composità molto maggiore che nella Fanciulla di Casa Siviero. Anche questo frammento scultoreo, di età traiano-adrianea (prima metà del II sec.d.C.), è conservato al Museo Nazionale Romano¹¹, raccolta alla quale non a caso abbiamo guardato privilegiatamente per confronti: tale museo ospitava infatti il Discobolo Lancellotti, opera che –se dapprima aveva aperto il flusso delle opere d'arte verso la Germania nazista nel 1938– un decennio dopo aveva anche celebrato, nel 1948, la stagione dei ritorni in Italia, ad opera di Siviero, dei capolavori trafugati. La conoscenza del museo e delle sue opere da parte di Siviero era rafforzata dalla presenza, nella biblioteca dell'ex capo della Delegazione per le Restituzioni, dell'edizione in due volumi delle sculture della raccolta romana (pubblicati, come si ricorda nelle note, nel 1979 e nel 1981 a cura di Antonio Giuliano), e della prima edizione –del 1956– della guida del Poligrafico dello Stato alle "Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano" a firma di Salvatore Aurigemma. L'esemplare nello studio di Siviero di quest'ultimo libro, sulla seconda di copertina, reca ancora applicato un biglietto di dono vergato di pugno dall'autore, che recita: "A Rodolfo Siviero cui il patrimonio artistico nazionale deve la più efficace difesa del nostro buon diritto. 15 maggio 1956".

Alla luce di quanto sin qui osservato il corpo della Fanciulla di Casa Siviero appare un'opera di modesta levatura di età imperiale, forse del II



Il corpo della statuetta, originale romano del II sec. d.C., liberato dalle aggiunte posteriori.



sec.d. C., realizzata da uno scultore di limitate capacità figurative e plastiche, che sembra aver unito ecletticamente vari elementi, senza cogliere però di essi la vivacità dimensionale e la vitalità espressiva, ispirati alla tradizione greca, il distacco dalla quale -nell'abbigliamento costituito da un peplo piuttosto che da un chitone- ha indotto anche qualche perplessità sull'antichità dell'opera. Un intervento "creativo" di restauro, forse agli inizi del Novecento, applicò al corpo una testa con spalla destra di recupero postantico; la parte inferiore venne invece creata ad hoc, destinando la composizione ad una prima collocazione presumibilmente murata, vista la forma della base, cui fece seguito una seconda collocazione, probabilmente d'arredo su un piano, che comportò l'aggiunta del sostegno ovale. È in queste condizioni che la Fanciulla fu acquisita da Rodolfo Siviero, vale a dire nella forma ora visibile grazie alla ricomposizione delle parti di restauro antico sul calco del corpo attualmente eseguito; la figura originaria della Fanciulla è stata resa invece pienamente fruibile liberandola dalle superfetazioni, probabilmente nello spirito del suo proprietario che, inviando la composizione in restauro, non poteva che volerne la scomposizione.

Siviero e la scienza del restauro

Come si è accennato parlando della scultura e delle sue vicende, nell'intervento su di essa si è optato per un restauro di tipo "filologico", che esalta la parte originale antica dell'opera, giacché un tale modo di procedere sembra essere quello che mosse Siviero a condurre al restauro la scultura -acquisita come si è visto probabilmente assemblata- e che peraltro ha determinato lo status della serie di sculture in pietra di età antica presenti nella collezione, principalmente costituite soltanto da parti originali anche laddove queste versino in condizioni frammentarie.

Siviero risulta essere stato competente nel settore del restauro, non soltanto per quanto riguarda i pezzi della sua collezione privata, ma soprattutto per i capolavori che aveva via via recuperato sia dalla Germania che da altre aree: è lui stesso che, nel suo libro uscito postumo nel 1984 "L'Arte e il Nazismo" ci ricorda come "di tutte le opere che abbiamo riportato abbiamo dovuto curare anche il restauro e la sistemazione prima di consegnarle ai musei¹²". Ad esempio, dopo il recupero a

Chiasso dei commessi in opus sectile della Basilica di Giunio Basso -di uno dei quali la Casa Museo accoglie una copia Sei-Settecentesca- per i restauri di questo materiale archeologico Siviero prescelse "l'Istituto delle Pietre Dure di Firenze, dove si respirava ancora il gusto del lavoro antico. Con una pazienza e un'abilità somma le tarsie vennero ricomposte; gli operai lavorarono con un entusiasmo che spesse volte ci faceva quasi sentire la loro riconoscenza¹³". Questo restauro, a distanza di oltre 35 anni, costituisce un esempio di rapidità e di efficacia -oltre che di collaborazione tra grandi esperti- che meriterà a breve uno studio specifico.

Conoscitore dei migliori esperti del restauro anche archeologico sino agli anni Settanta ed Ottanta, Siviero aveva ben chiaro come la leggibilità e la fruizione delle opere d'arte dovessero guidare gli interventi di restauro. Ancora nel suo libro egli afferma infatti: "In realtà, il problema dei restauri in Italia è stato affrontato con indirizzi personalistici lontani dall'interesse peculiare di rendere un capolavoro leggibile ai suoi ammiratori. C'eravamo sempre occupati di questo problema, prima ancora di iniziare la ricerca delle opere d'arte, e il restauro ha sempre rappresentato per noi un secondo recupero¹⁴".

Maurizio Martinelli



Statua-cubo del Museo Egizio di Firenze: contraffazione antiquaria affiancata dall'originale.



Un originale e la sua contraffazione

L'intervento di restauro sul reperto che qui ci interessa venne prospettato al Centro di Restauro della Soprintendenza Archeologica, alla fine del 1982, da Rodolfo Siviero e, sebbene non si trattasse di materiale di pertinenza statale, se ne accettò l'esecuzione stante il fatto che veniva ad inserirsi nel quadro di una sperimentazione, inerente sculture e modellati in terracotta di provenienza antiquaria parzialmente contraffatti e mirante a risolvere l'interrogativo ricorrente circa la sorte delle componenti espunte, sia di rifacimento moderno sia desunte da altro o altri reperti, similari per forma o destinazione d'uso, adattati in modo da poter integrare le parti mancanti, spesso quantitativamente più rilevanti che non l'originale recuperato, destinate, di solito, alla dispersione in quanto del tutto incomprensibili fuori contesto.

Tale sperimentazione era incentrata sulla soluzione di problemi tecnici, quali il reperimento di resine idonee alla formatura di calchi e la semplificazione della procedura esecutiva di matrici complesse ed al tempo stesso fedeli, tali da poter garantire l'inserzione diretta delle componenti sopra citate nella copia restitutiva dello stato di fatto antecedente l'intervento di recupero dell'originale.

La realizzazione di una copia siffatta, che può apparire dettata unicamente da eccessivo scrupolo filologico, oltre a garantire la non dispersione degli elementi espunti, i quali mantengono, pur sempre, un preciso interesse per la storia del restauro sia dal punto di vista della scelta dei materiali che da quello della lavorazione e del livello di finitura¹⁵, consente laddove la contraffazione non ripeta o non tenti di ripetere un originale simile integro ma si ispiri a figurazioni non mai tradotte nella statuaria o a fonti letterarie oppure sia da attribuirsi all'inventiva dell'antiquario, di salvaguardare quello che, in definitiva, deve considerarsi, anch'esso, come un originale, quantomeno di interesse storico, in cui il solo reperto archeologico espunto è sostituito da una copia.

Prima di prendere in esame l'intervento cui è stata sottoposta

la statuetta del Museo Siviero, si ritiene opportuno, a conferma e chiarimento di quanto asserito, far cenno a due dei primi interventi effettuati in via sperimentale, concernenti, rispettivamente, la base di cippo funerario chiusino inv.n.2269, del Museo di Chiusi, e la statuetta inv.n. 3708, in calcare, del Museo Egizio di Firenze.

Ambedue i reperti sono di provenienza antiquaria e gli interventi di "restauro" cui vennero sottoposti, ascrivibili alla metà dell' '800, furono eseguiti l'uno in ambito chiusino, l'altro, stante il fatto che la statuetta pervenne in dono dall'Egitto, nel 1869, con ogni probabilità al Cairo¹⁶.

Il cippo, apparentemente integro e da sempre considerato per essere tale, venne avviato al Centro di Restauro in quanto, a seguito del tentativo di mutarne collocazione in Museo, la colla e le malte, che connettevano le svariate componenti, collasarono rivelando che quella che si presentava come una superficie uniforme e relativamente ben conservata altro non era che una maschera, realizzata con barbotina contenente impurezze¹⁷.

Di fatto, a seguito dell'intervento ricognitivo¹⁸, la base di cippo risultò esser stata composta utilizzando, prevalentemente frammenti originali, ma provenienti da non meno di tre diverse basi, cui devono ascriversi, rispettivamente: il coronamento; la zona centrale, o sostegno, di forma tronco-piramidale, che presenta sulle quattro facce scene figurate a bassorilievo¹⁹; il plinto di base, fornito di fascia ornamentale, baccellata, ascrivibile, immediatamente, ad altra classe di cippi²⁰. Questo elemento è quello maggiormente interessato dalla presenza di parti realizzate modernamente, in pietra fedita, e ad esso sono riconnessi i blocchetti, anch'essi realizzati modernamente e destinati a colmare le lacune esistenti nella parte inferiore del sostegno, sui quali è stata eseguita, a bassorilievo, la quota parte delle figure (gambe e piedi), eseguite sul sostegno, che risultano mancanti²¹. Essendosi deciso di non riproporre il sostegno nell'assetto ottocentesco, la base venne momentaneamente ricomposta onde trarne una matri-



pagina a lato in alto da sinistra a destra Statuetta del Museo Casa Siviero: i frammenti a seguito delle operazioni di smontaggio; esecuzione del cordolo in argilla.

pagina a lato in basso da sinistra a destra La matrice della faccia anteriore dopo l'asportazione della parata; colata in gesso costituente il guscio rigido; originale, matrice dorsale e guscio in gesso.

in basso da sinistra a destra La matrice posteriore dopo l'asportazione della parata; visione d'insieme delle due valve, costituite da guscio e matrici; interno delle matrici.

ce da utilizzarsi per ricomporre i frammenti, sia originali che di rifacimento, in connessione con una copia del sostegno²². Per concludere si richiama l'attenzione sul fatto che in questo caso la contraffazione ricalca da vicino lo schema peculiare di una ben definita classe di reperti etruschi.

Diverso il caso della statuette egizia che, nell'assetto in cui pervenne a Firenze, non trova e non potrebbe trovare riscontro in alcuno dei molteplici tipi statuari prodotti a partire dall'Antico Regno e pressoché tutti rimasti in uso nel corso del tempo.

Schiaparelli, che primo dette notizia della statuette²³, rileva l'anomalia della doratura apposta sul volto²⁴ e nota che l'immagine «prima che pervenisse al Museo, fu ritoccata e restaurata in parecchi punti», ma non pare dubitare della sua autenticità, individuando, anzi, nelle serie di gradini antistanti la faccia anteriore e che fiancheggiano quelle laterali riproduzioni della «scala grande ed augusta di Abido²⁵».

L'atteggiamento di Schiaparelli trova più di una giustificazione: prescindendo dai «ritocchi», probabilmente apportati dopo che la statuette pervenne al Museo, il raccordo fra zoccolo ed originale, eseguito con notevole cura, doveva risultare invisibile al di sotto della scialbatura, apposta uniformemente su tutte le superfici²⁶. Inoltre, l'antiquario, che si era trovato a disporre della piccola statua-cubo, mutila della testa e della base, ancorché di buona fattura, da cui avrebbe tratto assai poco limitandosi a riproporre le parti mancanti secondo lo schema proprio della classe figurativa, pensò bene di accrescerne il valore venale giustapponendole un basamento dotato di elementi simbolici attinenti al culto funerario²⁷, ispirandosi, da un lato, ai corredi tombali quali emergevano dagli scavi, ed alle vignette dei papiri funerari²⁸ e, dall'altro, con ogni probabilità alla letteratura scientifica, ottenendo un unicum sufficientemente coerente e tale da non contrastare con le conoscenze dell'epoca. Per inciso, si fa notare che, ancora di recente, la statuette è stata citata, nel suo assetto antiquario dato per autentico, come esempio di raffigurazione della scala intesa come interfaccia fra la vita e la morte²⁹. Di fatto, a metà degli anni '70, tenendo presenti le considerazioni esplicitate nella premessa fu possibile, a seguito di un accurato esame, appurare che statua-cubo e basamento sono tratti da blocchi di calcare provenienti da due diverse cave e

che la testa non è scolpita ma modellata³⁰, dati questi che, contrastando con le tecniche adottate dagli scultori egizi, portavano a concludere che l'insieme era frutto di «restauro» antiquario e che l'unico elemento autentico era costituito da ciò che restava della statua-cubo. In questo caso, per mantenere in essere la contraffazione è stato sufficiente sostituire l'originale con una copia³¹.

La statuette femminile, in marmo, da Casa Siviero, venne sottoposta, in tempi brevi, ad intervento e valse a documentare una ulteriore metodologia di contraffazione, solo apparentemente assimilabile, ad esempio, a quella adottata nel caso del cippo del Museo di Chiusi.

All'esame autoptico, la scultura appariva connotata da una patina artificiale, di colore grigio scuro, e da una netta discrepanza di lavorazione e finitura delle superfici fra immagine femminile, nel suo complesso, e basamento, di forma ellissoidale, da interpretarsi per essere, sicuramente, di rifacimento moderno.

La pulitura preliminare delle superfici rivelò che la patina non era destinata unicamente ad «invecchiare» il reperto ma valeva, soprattutto, ad obliterare le stuccature e la diversità di colorazione fra quelli che si rivelarono essere non tre frammenti di una stessa immagine femminile ma due frammenti provenienti da due statuette diverse per stile, epoca, lavorazione e tipologia del marmo, pertinenti, l'uno, attribuibile al II sec. d.C., la spalla, parte del braccio sinistro, busto e gambe, e l'altro, da considerarsi, genericamente, post-antico³², ricomposto da più frammenti, a testa e spalla destra. A questi si aggiungeva un elemento di rifacimento, comprendente la parte terminale della veste, da attribuirsi, stilisticamente, alla fine dell'ottocento, come dichiara l'incongrua calzatura del piede destro, realizzato appositamente in quanto ripete con esattezza l'andamento delle pieghe insistenti sull'originale.

I diversi elementi vennero, quindi, separati, le superfici di frattura ripulite dai leganti e l'elemento frammentario rimontato in via provvisoria (Foto 17).

A seguito della scomparsa di Rodolfo Siviero, intervenuta poco dopo l'ultimazione delle operazioni di cui sopra, l'intervento venne sospeso essendo venuto a mancare il referente che avrebbe dovuto decidere quale rimontaggio si dovesse adottare per riproporre la contraffazione nel suo insieme.



Infatti, dal momento che questa si componeva, oltre che della base e del rifacimento del bordo inferiore della veste, ambedue di fattura moderna, di due distinti originali di diverso interesse storico-artistico, si poneva la scelta fra due diverse soluzioni: conservare separatamente ambedue gli originali oppure mantenere in essere nella restituzione della contraffazione la parte, bensì autentica, ma di non elevato interesse, in quanto non solo frammentaria, ma profondamente alterata anche a livello delle superfici.

Non risultando possibile ottenere indicazioni in merito, l'intervento venne sospeso in attesa di ulteriori determinazioni, concretatesi, solo di recente, con la decisione di reinserire nella restituzione antiquaria il frammento post-antico.

Non occorre dire che la sperimentazione cui si è accennato si era da tempo conclusa e che, pertanto, l'esecuzione del calco, nel caso della statuetta da Casa Siviero, non ha posto problemi.

Vale la pena, tuttavia, porre l'accento sui vantaggi che offrono le resine sintetiche. Fino agli anni '70, infatti, per la realizzazione di una matrice si avevano a disposizione unicamente quei materiali, da sempre impiegati a tal fine, che in caso di originali non ricompresi in due settori spaziali, definiti ciascuno in un arco di 180°, implicano, di necessità, la suddivisione delle due valve in tasselli, con conseguente moltiplicazione delle creste di sutura e quindi dei ritocchi da apportarsi alla copia dopo la formatura. Sotto la sollecitazione meccanica, che si opera per estrarre l'originale dal calco, infatti, l'argilla, proprio per la sua plasticità³³, è soggetta a deformazioni irreversibili; il gesso, una volta essiccato, risulta indeformabile; mentre le gelatine³⁴, sono esposte a fissurazione e cricatura³⁵. I polimeri consentono, al contrario, di eseguire stampi bivalvi non tassellati, anche in presenza di sottosquadri, date le caratteristiche di elasticità e non deformabilità a catalisi avvenuta.

L'intervento, nel caso specifico, ha quindi comportato l'esecuzione di uno stampo bivalve seguendo la procedura che di seguito si descrive.

a) Applicazione, ripetuta, a pennello, sul frammento originale da calcare, di un separatore costituito da soluzione acquosa di sapone privo di acidi grassi, destinata a rendere, momentaneamente, impermeabili le superfici nei confronti di qualsiasi reagente chimico.

b) Posizionatura in piano del frammento, giustapposizione, lateralmente, di un cordolo, continuo, scatolare, di ampiezza pari a cm 4, e di spessore corrispettivo al profilo mediano del medesimo.

c) Impostazione, sulla superficie superiore del cordolo, di una



parata, scatolare, con pareti di spessore pari alla metà della ampiezza di questa (Foto 18); colata della gomma bicomponente al silicone entro la parata, onde ricavare la matrice (Foto 19). **d)** A polimerizzazione avvenuta della resina, asportazione della parata e sua sostituzione con altra, dimensionata sul profilo esterno del cordolo, getto del gesso destinato a realizzare un guscio rigido di contenimento della matrice (Foto 20-21), che, come si è detto, risulta essere elastica.

e) Esecuzione della valva contrapposta, ribaltando il tutto e giustapponendo, in sequenza, le due parate scatolari, per il getto della resina e del gesso, direttamente a contatto del guscio rigido della prima valva.

f) Asportazione dell'originale, ad essiccazione avvenuta del guscio della seconda valva; giustapposizione delle due valve (Foto 22-23-24); esecuzione di una conoide di colo in corri-

spondenza della faccia superiore delle valve giustapposte: immissione di gesso per calchi dentali, che offre alta fedeltà di riproduzione, correlata alla granulometria fine del medesimo; sformatura della copia, ad essiccazione avvenuta; **g)** asportazione della cresta corrispettiva alla linea di giunzione delle due valve; **h)** trattamento delle superfici in modo da ottenere colorazione identica a quella dell'originale.

i) Posizionatura dei due elementi figurati aggiunti dall'antiquario facendo ricorso ai perni metallici da questi utilizzati, riproponendo, sulla copia, le mortase praticate sull'originale. Per concludere, chiariremo l'assunto iniziale.

Nel caso della base di cippo chiusino, come si è visto, l'antiquario utilizzò, per integrare, almeno in parte, le lacune, elementi integri, come il coronamento, oppure opportunamente sezionati, provenienti da altri reperti della stessa classe, il che risultava agevole, essendo questa ampiamente attestata in zona e soprattutto uniforme dal punto di vista dei rapporti dimensionali.

Nel caso, invece, della statuetta di Casa Siviero, così come, ad esempio, in quello della statua-cubo del Museo Egizio, reperire in tempi ragionevoli frammenti provenienti da sculture analoghe sarebbe stato pressoché impossibile. L'antiquario egiziano risolve il problema della testa mancante modellandola in materiale plastico. L'ignoto autore della contraffazione di Casa Siviero, al contrario, riuscì a rintracciare o più probabilmente era in possesso di un originale, pertinente ad altra classe scultorea, che utilizzò per la bisogna, risultando, da un lato, praticamente invendibile come pezzo a sé stante e, dall'altro, facilmente riadattabile e, tuttavia, anch'egli si vide costretto a supplire le altre parti mancanti con pezzi di rifacimento.

Pier Roberto Del Francia - Giuseppe Venturini

in alto Copia assemblata nella contraffazione antiquaria ed un suo particolare.

a lato Un suo particolare.

Note

- 1 Vedi F. Paolucci, *Catalogo del Museo Casa Rodolfo Siviero di Firenze – La collezione archeologica*, Firenze, 2003, pp. 7-8.
- 2 Vedi F. Paolucci, cit., p. 74.
- 3 Vedi F. Paolucci, cit., p. 78.
- 4 Vedi F. Paolucci, cit., p. 102.
- 5 Vedi F. Paolucci, cit., pp. 100-102.
- 6 Si ringraziano per l'apporto offerto il prof Pier Roberto del Francia, la dott.ssa Antonella Romualdi, la prof.ssa Licia Vlad Borrelli, ai quali va la nostra gratitudine per l'apporto conoscitivo.
- 7 Vedi, a cura di A. Giuliano, *Museo Nazionale Romano – Le sculture*, I,1, Roma, 1979, pp. 96-97.
- 8 Vedi A. Giuliano, cit., pagg. 133-135; vedi inoltre a cura di M. R. Di Mino e M. Bertinetti, *Archeologia a Roma – La materia e la tecnica nell'arte antica*, Roma, 1990, pp. 122-124.
- 9 A. Giuliano, cit., pp. 155-156.
- 10 Vedi A. Giuliano, cit., pp. 129-132; M. R. Di Mino e M. Bertinetti, cit., p. 130.
- 11 Vedi a cura di A. Giuliano, *Museo Nazionale Romano – Le sculture*, I,2, Roma, 1981, pp. 5-6.
- 12 R. Siviero, *L'arte e il Nazismo*, Firenze, 1984, p. 190.
- 13 R. Siviero, cit., p. 190.
- 14 R. Siviero, cit., p. 191.
- 15 Si noti, tra l'altro, che in base a tali elementi, disponendo di una documentazione adeguata, si potrebbe, probabilmente, pervenire, all'interno di uno stesso ambito temporale e locale, a distinguere una bottega antiquaria da un'altra.
- 16 Non si conosce la provenienza diretta del cippo, la statuetta venne donata, unitamente ad altri reperti, da Angiolo Castellolognesi, "residente al Cairo".
- 17 La base, apparentemente integra, come risulta da una foto dell'archivio Alinari. (1-1), e dopo l'asportazione della mascheratura (1-2).
- 18 L'intervento di restauro venne eseguito dai Sigg. Gabriele Bolognesi e Giuseppe Venturini.
- 19 Il sostegno dopo il recupero, predisposto per l'esposizione in Museo.
- 20 Cfr. Marina Martelli, *Il cippo 2269 del Museo Archeologico di Chiusi: commento al restauro e rilettura*, Prospettiva, 13, 1978, pp.78-79.
- 21 Cfr. Martelli, op. cit., pp. 79 e 81.
- 22 Allo stato dei fatti, risultando gli spazi espositivi insufficienti ad accogliere il calco dell'intera base, venne realizzata solo la parte corrispettiva al plinto, cui sono riconnessi i blocchetti destinati a colmare le lacune esistenti nella parte inferiore del sostegno.
- 23 Ernesto Schiaparelli, *Museo Archeologico di Firenze – Antichità Egizie*, Roma, 1887, pp.192-194 (1501).
- 24 Osservando che "il [...] viso è indorato secondo che osservasi in molte statuette osiriane" e "conformemente a quelle porta sul capo il diadema", "che è di legno stuccato e dipinto".
- 25 Schiaparelli, op. cit., pp.192-193.

- 26 Indubbiamente assai meglio conservata nel 1880 che non quando, più di novanta anni dopo, si intraprese l'intervento di recupero dell'originale.
- 27 Oltre al diadema, al volto dorato ed alle scalinate, sono presenti, sulla faccia posteriore, un "amuleto *tat*, indorato e rappresentato in alto rilievo, sopra un fondo *bleu-scuro* imitante il lapislazzuli", e, davanti alla scala anteriore, una tavola di offerta, circondata da ciotole e pani votivi.
- 28 Nei papiri le divinità funerarie sono raffigurate sedenti ed il loro profilo è assimilabile a quello della statua-cubo che, laddove le gambe non siano indicate, sembra mummiforme. La statuetta si prestava, quindi, ad essere trasformata in una improbabile immagine di Osiride, sedente, posta su sulla "scala grande ed augusta di Abido" e preceduta dall'altare con offerte rituali.
- 29 Cfr. Richard H. Wilkinson, *Reading Egyptian Art*, London, 1994, p.151 (foto 3 a p.150).. A dimostrazione di come, a distanza di oltre un secolo, l'interpretazione del reperto non sia mutata riportiamo qui, tradotta, la citazione: "L'associazione (della scala) con l'oltretomba ed il concetto della resurrezione si può riscontrare anche in raffigurazioni di Epoca Tarda del defunto seduto su una rampa di gradini (ill. 3) ... ". L'autore ha basato il suo esame unicamente su una fotografia, scattata in Museo, in epoca sicuramente antecedente le ristrutturazioni post-belliche (come si evince dalla base espositiva, decorata a granito), il che lo porta, inoltre, ad attribuire, erroneamente, la statuetta, risalente al Nuovo Regno, alla Bassa Epoca.
- 30 La testa è realizzata con un impasto di colofonia e polvere di calcare, ottenuto a caldo, ed è quindi lavorabile anche sotto moderato riscaldamento.
- 31 L'intervento venne eseguito dal Sig. Raffaele del Corso.

32 È praticamente impossibile precisare ulteriormente la datazione, data la manomissione operata in profondità, a partire dalle superfici, per uniformare il perimetro di frattura del pezzo in questione a quello della statuetta di II secolo.

33 In epoca storica, ad esempio, l'argilla è stata ampiamente utilizzata per la realizzazione di matrici per la produzione di coppe Megaresi, vasi in bucchero, ceramiche aretine e in sigillata, tutte decorate a rilievo ed ottenute a stampo. Tali matrici realizzate a tornio, stampigliate, in incavo, sulla faccia interna con punzoni figurati, essendo destinate a produzione seriale venivano cotte. La copia si otteneva comprimendo a mano l'argilla negli incavi recanti le decorazioni, applicando, quindi, uno spessore di argilla uniforme sulla parete e rifinando la medesima a tornio; cfr. Charles Singer, *Storia della Tecnologia 2, Le civiltà mediterranee e il Medioevo*, Torino, 1993, pp. 272-277.

34 Le gelatine sono colle di origine animale addizionate con glicerina, zucchero, etc.

35 A gesso e gelatina si è sempre fatto ricorso per trarre da un originale, eseguito dallo scultore, in argilla, cera o gesso, i modelli destinati a prendere il posto, venendo a costituire l'anima, nelle fusioni indirette a cera persa, mantenendo così intatto l'originale e potendolo riprodurre in serie.

