



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Economia e Gestione delle arti
e delle attività culturali

ordinamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

**I falsi nel mercato dell'arte:
solo costi o anche benefici?**

Relatore

Ch. Prof. Stefania Funari

Laureanda

Silvia Mariotto

Matricola 859106

Anno Accademico

2020/2021

INDICE

Introduzione	Pag. 1
Capitolo 1 La falsificazione dell'arte	Pag. 5
1.1 La differenza tra originale e falsificato: lo scopo della creazione dell'opera	Pag. 5
1.1.1 La qualità estetica	Pag. 5
1.1.2 Il contesto storico-artistico	Pag. 8
1.1.3 Il fattore psicologico	Pag. 9
1.1.4 Il prezzo	Pag. 10
1.1.5 L'intento di ingannare e il profitto	Pag. 13
1.2 Il falso d'arte	Pag. 14
1.2.1 Le motivazioni della nascita dei falsi	Pag. 14
1.2.2 Per una definizione di "falso" e "falsario"	Pag. 15
1.2.3 L'emergere dei falsi nella storia: la figura dell'artista e il mercato dell'arte	Pag. 23
1.3 Il complesso mondo della mimesi	Pag. 32
1.3.1 La copia: definizioni e funzioni	Pag. 32
1.3.2 Repliche, riproduzioni e altre categorizzazioni	Pag. 34
1.3.3 Il "problema" delle copie	Pag. 37
1.3.4 Il caso del restauro	Pag. 39
Capitolo 2 I falsi nel mercato dell'arte e il ruolo delle case d'asta	Pag. 43
2.1 I fattori che determinano la circolazione dei falsi	Pag. 43
2.1.1 Dal falsario come "moderno Robin Hood" alla difficoltà di provare l'esistenza dell'intento fraudolento	Pag. 43
2.1.2 La struttura del mercato dell'arte	Pag. 47
2.2 Aspetti legali e normativi	Pag. 51
2.2.1 La legislazione in materia di falsi in Italia	Pag. 52

2.2.2	Il controllo della circolazione dei falsi a livello Internazionale	Pag. 56
2.3	Il ruolo delle case d'asta e gli incentivi a produrre informazioni	Pag. 61
Capitolo 3 L'autenticazione delle opere d'arte		Pag. 69
3.1	I metodi di autenticazione e il tentativo di superare l'incertezza del mercato dell'arte	Pag. 69
3.1.1	Il parere degli esperti	Pag. 72
3.1.2	Lo studio della provenienza	Pag. 76
3.1.3	Le analisi diagnostiche	Pag. 78
3.2	Le nuove possibilità dell'avanzamento tecnologico	Pag. 87
3.2.1	Intelligenza Artificiale e lo studio delle pennellate	Pag. 87
3.2.2	Blockchain e database condivisi	Pag. 90
Capitolo 4 I falsi d'arte in economia		Pag. 93
4.1	Gli aspetti economici dei falsi d'arte: rassegna della letteratura	Pag. 93
4.1.1	Studi sull'impatto della scoperta dei falsi sul mercato degli artisti	Pag. 94
4.1.2	Studio sugli aspetti positivi dei falsi d'arte	Pag. 97
4.1.3	Studi sul prezzo dei falsi d'arte	Pag. 100
4.2	La vendita dei "falsi come falsi": il caso di Elmyr de Hory e Han van Meegeren	Pag. 103
4.3	Esposizioni di falsi d'arte	Pag. 107
4.4	Alcune riflessioni sui benefici dei falsi d'arte	Pag. 110
Conclusioni		Pag. 114
Bibliografia		Pag. 116
Sitografia		Pag. 128

INTRODUZIONE

La seconda metà del Novecento ha portato cambiamenti economici impressionanti che hanno contribuito a riconfigurare il modo in cui si considera l'arte. In particolare, dalla fine degli anni '70 e soprattutto negli anni '80, le professionalità legate al mondo dell'arte si sono completamente mescolate con il mercato dell'arte e le sue strutture¹. Secondo Robert Morgan, l'arte è diventata così un ibrido di moda, investimento e status². Questa riconfigurazione della nozione di arte e l'espansione del mercato (che è stata causata da collezionisti che hanno visto in esso il potenziale per la speculazione) hanno aumentato la domanda di opere d'arte e i prezzi di queste ultime, dando allo stesso tempo un incentivo alla falsificazione. Anche se si può affermare che la contraffazione di opere d'arte sia antica quanto il commercio dell'arte stesso³, si può anche osservare che non c'è mai stato un periodo storico in cui la diffusione dei falsi fosse endemica come negli ultimi anni. Nonostante, infatti, il secolo denominato 'la grande epoca dei falsi' sia il XIX secolo, al giorno d'oggi le analisi degli esperti per stimare il numero di falsificazioni nel mercato dell'arte hanno determinato che più della metà delle opere in circolazione sono contraffatte⁴. Questo lavoro di tesi si propone di investigare se i falsi d'arte causino solo costi eccessivi per il mercato dell'arte e gli agenti che ne fanno parte o possano portare anche alcuni aspetti benefici generali.

Il lavoro di tesi è organizzato in questo modo. Nel primo capitolo si propone una definizione di 'falso d'arte', un'analisi delle sue sfaccettature e dei soggetti che prendono parte a questo fenomeno. In questa discussione, come fattore discriminante tra opera falsificata e opera originale non viene valutata né la qualità estetica, né il contesto storico-artistico in cui un'opera è stata creata, né i fattori psicologici che portano a identificare nell'opera originale un'aura speciale, quanto proprio l'intento diverso che sta alla base della nascita di un'opera. Il falso infatti è

¹ Joy A., Sherry Jr. J. F. (2003), "Disentangling the paradoxical alliances between art market and art world", *Consumption, Markets and Culture*, 6(3), pag. 155

² Morgan R. (1998), *The End of the Art World*, Allworth Press, New York.

³ Herchenröder C., Porro C. (1980), *Il mercato dell'arte storia e cifre del mercato di pittura, scultura e arti minori le grandi aste internazionali e le vendite più clamorose la politica dei musei, le gallerie, i collezionisti, i falsi, le perizie, i critici e la pubblicistica*, Bompiani, Print, Milano, pag. 265.

⁴ Deloitte Private, *Il mercato dell'arte e dei beni da collezione*, Report 2019, pag. 81.

un oggetto realizzato con la precisa intenzione di ingannare circa l'autore e l'epoca della sua esecuzione, allo scopo di trarne un profitto⁵. La concezione di 'falso' ha conosciuto tuttavia fasi e tendenze diverse e ha avuto una propria evoluzione che è avvenuta in corrispondenza ai mutamenti culturali, al cambiamento della posizione dell'artista da artigiano ad intellettuale e soprattutto allo sviluppo del mercato dell'arte. Dopo un'analisi del cambiamento del concetto di falso durante i secoli, viene proposta una distinzione tra la falsificazione e le altre operazioni di mimesi, delle quali si cerca a loro volta di dare una classificazione.

Il secondo capitolo si occupa di analizzare i fattori che permettono la circolazione dei falsi all'interno del mercato dell'arte, come l'abilità dei falsari nello sfruttare a proprio vantaggio le nuove tecnologie, la tendenza del pubblico di rimanere affascinato da queste personalità e la difficoltà di provare l'esistenza di un intento fraudolento da parte di chi cede l'opera. In particolare, nel capitolo viene esaminata proprio la struttura del mercato dell'arte come causa principale della nascita e della diffusione dei falsi. Saranno discussi alcuni aspetti legati al monopolio, all'asimmetria informativa, ai costi spesso limitati per contraffare le opere, ai rischi relativamente bassi per la contraffazione e alla ricerca del *good deal* da parte dei collezionisti. Vengono poi mostrati i tentativi di limitare il fenomeno ad opera della legislazione italiana. C'è comunque ancora una difficoltà nel controllare questo crimine a livello internazionale, nonostante gli sforzi compiuti da agenzie create dall'Unione Europea per facilitare la cooperazione delle attività giudiziarie e delle forze dell'ordine al proprio interno e da un'organizzazione intergovernativa come l'INTERPOL⁶. Infine, il capitolo si conclude ponendo l'attenzione sulle case d'asta e come queste possano essere un'istituzione a cui il collezionista può appoggiarsi nel caso voglia acquistare opere d'arte minimizzando in qualche modo il rischio di incontrare i falsi. Le case d'asta hanno infatti un incentivo a produrre informazioni veritiere se vogliono mantenere la propria reputazione e la propria posizione nel mercato dell'arte.

⁵ Chappell D., Polk K. (2009), "Fakers and Forgers, Deception and Dishonesty: An Exploration of the Murky World of Art Fraud", *Current Issues in Criminal Justice*, 20(3), pag. 401.

⁶ Block, L. (2014), "Policing art crime in the European Union", in Chappell D., Hufnagel S., *Contemporary perspectives on the detection, investigation and prosecution of art crime*, Routledge, Londra, pag. 200.

Nel terzo capitolo la discussione si concentra sui metodi di autenticazione utilizzati per superare le incertezze del mercato dell'arte causate dalle asimmetrie informative. L'autenticazione ad opera degli esperti comporta lo studio di alcuni aspetti stilistici di un'opera combinato alla conoscenza delle tecniche utilizzate per produrla. La decisione di questi esperti in merito all'autenticità di un'opera ha un enorme impatto sulla sua aura e sul suo valore di mercato. Questa tipologia di autenticazione da sola può tuttavia causare delle criticità. Lo studio della provenienza, ossia la registrazione cronologica della proprietà, custodia o ubicazione di un oggetto di valore, è importante poiché aiuta a stabilire l'autenticità, l'importanza storica e il titolo legale dell'opera. La provenienza più forte è quella riconducibile, senza lacune, all'artista⁷. Il settore delle analisi diagnostiche è in costante mutamento, poiché cambia con lo sviluppo della tecnologia. L'analisi scientifica comprende varie metodologie e strumenti diversi per determinare che i materiali di cui è composta l'opera siano coerenti con il periodo al quale dovrebbe appartenere. Nonostante la sicurezza che l'autenticazione attraverso analisi diagnostiche può dare, i falsari sono comunque consapevoli di queste analisi e i più abili riescono ad aggirarle. Oltre a questi tre 'strumenti' tradizionali di autenticazione delle opere d'arte (il parere degli esperti, lo studio della provenienza e le analisi diagnostiche), vengono analizzate poi nel capitolo due innovazioni tecnologiche recenti che possono supportare anche le analisi visive degli esperti e le ricerche sulla provenienza: l'intelligenza artificiale e la tecnologia blockchain.

Il capitolo quarto propone innanzitutto una rassegna della letteratura economica sui falsi d'arte. Vengono poi in particolare riportati due studi sull'impatto della scoperta dei falsi, in generale sul mercato dell'arte e in particolare in un segmento prescelto; da un lato tali studi attestano come l'impatto dei falsi sia molto breve e non sia così devastante come viene ritenuto; dall'altro lato essi dimostrano come il dubbio e l'incertezza in merito ai falsi possa essere superato dagli acquirenti affidandosi ad istituzioni con una solida reputazione, come le case d'asta. Segue poi uno studio sugli aspetti positivi che i falsi d'arte possono avere e due studi sul prezzo dei falsi. Successivamente il capitolo offre l'esempio di due falsari famosi, Elmyr de Hory e Han Van Meegeren, le cui opere sono diventate a loro volta collezionabili. Infine, la

⁷ Dixon K., Shufro Z. (2020), "Are You Faux Real?", *New York University Journal of Intellectual Property and Entertainment Law*, 246, pag. 27.

tesi si conclude proponendo alcuni aspetti positivi che i falsi, una volta scoperti, potrebbero avere.

CAPITOLO 1

LA FALSIFICAZIONE DELL'ARTE

1.1 La differenza tra originale e falsificato: lo scopo della creazione dell'opera

L'atto di falsificare è un fenomeno da sempre presente in tutte le ramificazioni dell'attività creativa umana⁸ e qualora si cerchi di indagare il problema dell'autenticità ci si scontra inevitabilmente con la natura sfuggente dell'arte. Gli esperti d'arte sono costretti a riordinare continuamente le proprie canonizzazioni e classificazioni di ciò che effettivamente possa essere considerato originale e genuino ed è a loro ben noto come tra il vero e il falso esista tutta una serie di sfumature: questi ibridi e sconfinamenti sono parte integrante della natura mimetica dell'arte stessa⁹.

Ci si può domandare allora quale sia la caratteristica sostanziale che differenzia le opere d'arte dai falsi e che rende questi ultimi, nella maggior parte dei casi, indesiderabili e contro la legge.

1.1.1 La qualità estetica

Nel 1962 John P. Coolidge, il direttore del Fogg Art Museum dell'Università di Harvard, organizzò un'esposizione privata per connoisseurs, professori d'arte e funzionari del museo, tra le mura del Manhattan's Harvard Club. Quello che gli ospiti non si aspettavano, però, era che sarebbero stati messi alla prova: l'esposizione prevedeva infatti non soltanto opere autentiche, ma anche alcuni falsi, e gli esperti erano invitati a individuarli¹⁰. Una delle prime opere da prendere in esame era una *Pietà* di Carlo Crivelli, dove bisognava dire quale parte fosse originale e quale fosse restaurata. Il test proseguiva poi con un ritratto del sedicesimo secolo di Annibale

⁸ Moriizumi A. (2007), "La storia", in Staccioli P, Nespola S. (a cura di), *I falsi nell'arte*, Atti del convegno, VII settimana del restauro e della cultura antiquaria, Regione Lazio, pag. 17.

⁹ Dalla Vigna P. (2000), *L'opera d'arte nell'età della falsificazione*, Mimesis, Milano, pag. 17.

¹⁰ Koestler A. (1964), *The Act of Creation*, Hutchinson & Co., Londra, pag. 402.

Carracci, affiancato da una copia di eccellente fattura di un suo contemporaneo, per concludere con tre disegni di una *Madre con Bambino*, di cui uno solamente era un Picasso originale.¹¹ Molti degli esperti che decisero di prendere parte a questo esame sbagliarono ad indicare quali fossero le opere falsificate ed altri si limitarono a «segnarsi le proprie opinioni su un pezzo di carta, confrontarle con i verdetti ufficialmente annunciati e accartocciare poi silenziosamente i propri fogli»¹², come riferisce il Time.

Questo fatto è stato riportato allo scopo di far sorgere una prima domanda in merito alla qualità artistica dei falsi: può davvero essere la bellezza intrinseca di un'opera la discriminante per distinguere i falsi dagli originali? Le opere diventano meno belle al colpo d'occhio una volta che si è riconosciuto che non sono state create dall'artista o nel periodo storico che si era creduto in principio?

Uno dei primi a rispondere a questo quesito è il Vasari che, riguardo alla questione del Cupido finto antico di Michelangelo¹³, scrisse che «la virtù dell'opera [...] consiste nella perfezione, che tanto son buone le moderne quanto le antiche pur che sieno eccellenti, essendo più vanità quella di coloro che vanno dietro più al nome che a' fatti»¹⁴, riconoscendo dunque che se la qualità dell'opera è elevata non bisogna preoccuparsi dell'identità dell'artista.

Oltre al Vasari, anche molti studiosi del Novecento si trovano ad affermare che spesso non c'è alcuna differenza dal punto di vista dell'estetica tra opere originali e falsi. Alfred Koestler nel suo *The Act of Creation* osserva che «il fatto che anche gli esperti professionisti siano incapaci di sottolineare la differenza di merito artistico tra il vero e il falso Picasso, Carracci o Vermeer è la prova conclusiva che nessuna differenza di questo tipo può essere registrata dagli occhi dei profani»¹⁵.

Ma Koestler non è il solo a sostenere questa posizione, anche Lessing dichiara che la pura estetica non può spiegare la differenza tra vero e falso: questo è dimostrato dal fatto che molto spesso occorre ricorrere a strumenti tecnici e analisi scientifiche per

¹¹ Art: *Foggy Final*, «Time», 26 gennaio 1962, <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,872895,00.html> (ultima visita 16/05/2021)

¹² Ibidem.

¹³ Cfr. pag. 22

¹⁴ Jones M. (1993), "Perché parlare di falsi?", in Jones M., Spagnol M., *Sembrare e non essere: I falsi nell'arte e nella civiltà*, Longanesi & C., Milano, pag. XIII-XIV.

¹⁵ Koestler, *The Act of Creation*, cit. pag 402-403.

dimostrare la non autenticità di un'opera, e che queste analisi si basano su criteri prettamente non estetici come la composizione chimica, la datazione dei materiali e le crepe¹⁶.

Addirittura, Jacob Burckhardt guarda ai falsi come a delle curiosità interne al mondo dell'arte e arriva ad affermare che la possibilità di cadere in errore in merito alla valutazione di un'artista falsificato non lo turba¹⁷: non bisogna infatti «preoccuparsi se l'attribuzione del quadro sia esatta, purché generi in noi le sensazioni della vera bellezza, purché faccia appello al nostro intimo ideale e ci appaia come simbolo del sublime»¹⁸.

Se però il nostro giudizio su un'opera d'arte si limitasse all'apprezzamento estetico della superficie, dei colori o del soggetto rappresentato, finiremmo per ricadere nella categoria che in filosofia dell'arte viene chiamata *sceptical view*. Questa è solitamente caratterizzata dall'assunzione che «se due oggetti non differiscono in nessuna qualità osservabile non possono avere un diverso valore estetico»¹⁹, ma a questo punto i falsi d'arte non esisterebbero, non avendo nessuna differenza dagli originali già alla base.

La semplice valutazione visiva non può dunque portarci ad una distinzione tra opera originale e opera falsificata e, anzi, potremmo addirittura arrivare ad affermare, con le parole di Gary Alan Fine, che se l'apprezzamento di un'opera si basasse solo sulla bellezza dell'opera in sé, la falsificazione non dovrebbe essere considerata un reato²⁰.

¹⁶ Lessing A. (1965), "What Is Wrong with a Forgery?", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 23(4), pag. 463.

¹⁷ Dalla Vigna, *L'opera d'arte nell'età della falsificazione*, cit. pag. 20.

¹⁸ Burckhardt J. (1881), *Die Echtheit von Alten Bilten*, Monaco. (tr. It. (1962) "L'autenticità dei quadri antichi", in *Lecture di storia e di arte*, Torino.)

¹⁹ Kulka T. (1982), "The artistic and aesthetic status of forgery", *Leonardo*, 15(2), pag. 115.

²⁰ Fine G. A. (1983), "Cheating history: The rhetorics of art forgery", *Empirical Studies of the Arts*, 1(1), pag. 75.

1.1.2 Il contesto storico-artistico

Tuttavia, la nostra valutazione di un'opera d'arte non è appunto unitaria, ma è collegata a molti diversi fattori che agiscono in modo indipendente ma simultaneamente, interferendo l'uno con l'altro²¹.

Per distinguere le opere d'arte falsificate da quelle originali bisogna considerare non solo appunto il valore estetico di un'opera o la risposta degli osservatori davanti ad essa, ma anche il suo valore nella storia dell'arte²². Quando si è di fronte ad un'opera non è possibile «spogliarsi di tutti i paramenti della conoscenza e dell'esperienza»²³, ma si è consapevoli del periodo storico e del contesto in cui un'opera è stata creata. Non si possono ignorare ad esempio la situazione politica esistente nel luogo della creazione dell'opera, i materiali utilizzati al tempo, gli stili che hanno influenzato l'opera, lo stato mentale dell'artista e i motivi che l'hanno spinto a realizzarla²⁴. Per poter arrivare ad un più completo apprezzamento e ad una più profonda comprensione dell'opera, inoltre, bisogna tenere in considerazione che essa è il risultato a cui l'esecutore è arrivato dopo aver superato diverse problematiche stilistiche e tecniche²⁵.

Nonostante si possa affermare che tutto questo retroterra non si può ritrovare nei falsi, che si limitano a riproporre un'opera già creata, o ad assemblare parti di essa, o a copiare lo stile e le soluzioni raggiunte da altri artisti, neanche il fattore storico-artistico può essere la discriminante tra originale e falsificato. Innanzitutto, perché falsi eseguiti nel passato hanno al giorno d'oggi acquisito una loro dignità storica: la patina del tempo e le vicissitudini che li hanno coinvolti hanno modificato il loro valore. Inoltre, bisogna considerare anche che la maggior parte delle volte i falsari sono a loro volta degli artisti: essi devono avere un'abilità tecnica uguale o quasi uguale a quella dell'artista che stanno copiando e una sensibilità spirituale per assimilare, e in una certa misura condividere, la sua ispirazione²⁶. I falsari che

²¹ Koestler, *The Act of Creation*, cit. pag. 403.

²² Kulka, "The artistic and aesthetic status of forgery", cit. pag 117.

²³ Goodman N. (1969), *Language of art*, Bobbs-Merrill, Indianapolis, pag. 112.

²⁴ Lessing, "What Is Wrong with a Forgery", cit. pag. 464.

²⁵ Dutton D. (1979), "Artistic crimes: the problem of forgery in the arts", *British Journal of Aesthetics*, 19(4), pag. 307.

²⁶ Norman G., (1977) "Art Trading and Art Faking", in Keating T., Norman F., Norman G. (a cura di) *The Fake's Progress: Being the Cautionary History of the Master Painter and Simulator*, Mr Tom Keating Hutchinson, London.

creano “falsi originali” devono poi studiare a fondo lo stile, le linee, le pennellate, i materiali storici, il periodo, i soggetti più in voga e ciò da cui il maestro traeva ispirazione: devono compiere dunque un viaggio nel tempo, entrare nella mente dell’artista scelto e quasi tramutarsi in esso.

1.1.3 Il fattore psicologico

Collegato al contesto storico, un ulteriore fattore che interferisce con la nostra accettazione dei falsi è soggettivo e psicologico: si attribuisce ad un’opera che è ritenuta originale un’importanza eccezionale radicata in una quasi inconscia sensazione di stupore e magia²⁷. Questa è ciò che gli storici dell’arte chiamano “aura”, una qualità speciale e unica che, benché invisibile agli occhi, gli originali possiedono e i falsi mancano²⁸.

Stefanie H. Wolz e Claus-Christian Carbon in *What’s Wrong with an Art Fake? Cognitive and Emotional Variables Influenced by Authenticity Status of Artworks* dimostrano proprio come i valori personali e simbolici dei partecipanti, una volta posti di fronte ad opere ritenute originali o falsificate, cambino la loro percezione delle opere stesse. In questo studio vengono prese in considerazioni variabili come la qualità percepita, il valore emotivo, il desiderio di possesso, la straordinarietà, la correttezza visiva, la familiarità, il talento artistico e il piacere di ispezionare l’opera. Attraverso un programma di misure ripetute sono state mostrate ai partecipanti le rappresentazioni di otto opere d’arte due volte, una volta etichettati come “originali” e una come “copie”. Per i dipinti definiti “copie” i partecipanti hanno dimostrato una valutazione ridotta nelle variabili che riguardavano dimensioni cognitive ed emozionali, nonostante “originali” e “copie” fossero identici²⁹.

Quando un’opera d’arte viene riconosciuta come un falso, dunque, non muta nell’aspetto, ma perde il suo valore di cimelio: non costituisce più un legame diretto con la mano e il genio di un’artista e non può più offrire nutrimento spirituale a chi

²⁷ Skolnik P. (1983), “Art forgery: The art market and legal considerations”, *Nova Law Journal*, 7(2), pag. 318.

²⁸ Frey, B. S. (1999), “Art Fakes—What Fakes?”, Institute for Empirical Research in Economics, University of Zurich, Working Paper Series, 14, pag. 201.

²⁹ Wolz S. H., Carbon C. C. (2014), “What’s wrong with an art fake? Cognitive and emotional variables influenced by authenticity status of artworks”, *Leonardo*, 47(5), 467-473.

la guarda né prestigio a chi la possiede. Sebbene, dunque, l'opera in questione rimanga fisicamente inalterata, la nostra reazione estetica cambia profondamente³⁰.

Tuttavia, il fattore storico e quello psicologico da soli non riescono a spiegare in modo esaustivo perché i falsi d'arte siano considerati un reato e siano solitamente visti in modo così negativo nel mondo dell'arte. Infatti, queste stesse caratteristiche sono condivise anche da copie, riproduzioni, repliche, che però non sono assolutamente ritenute un crimine. Si arriva così dunque al nocciolo della questione: cosa definisce un falso?

1.1.4 Il prezzo

Per rispondere a questa domanda dobbiamo analizzare un ulteriore fattore che entra in gioco quando valutiamo un'opera d'arte: il nostro interesse estetico è legato anche ad un interesse pecuniario e alla realtà del mercato dell'arte³¹. Questo è così fiorente per quella passione, vecchia come il mondo, che è il collezionismo: si è collezionisti per amore delle cose belle, per desiderio di possedere, per investire capitali in un dato modo e un'infinità di altri motivi, tra cui anche la vanità, l'ambizione, il bisogno di farsi valere, nonché il desiderio di mettersi in mostra e di accrescere il proprio patrimonio mediante la preziosità dei beni raccolti³².

Molte persone, ad esempio, trovano "belle" alcune cose in rapporto diretto al loro prezzo: questo è associato al potere, alla fama, al rispetto e queste emozioni vengono poi trasferite all'opera d'arte³³. Individui e comunità, infatti, rappresentano da sempre il proprio status attraverso l'acquisto di opere d'arte o l'acquisizione di elementi decorativi associabili alle opere d'arte: valori di mercato elevati segnalano un elevato livello sociale, e quindi capita che i prezzi di alcune opere vengano aumentati anche senza alcuna variazione nel valore artistico delle opere stesse³⁴.

³⁰ Jones, "Perché parlare di falsi?", cit. pag. XIV.

³¹ Banfield E. C. (1982), "Art Versus Collectibles: why museums should be filled with fakes", *Harper's*, 265(1587), pag. 28.

³² Arnau F. (1961), *Arte della falsificazione, falsificazione dell'arte*, Feltrinelli Editore, Milano, pag. 18.

³³ Banfield, "Art Versus Collectibles: why museums should be filled with fakes", cit.

³⁴ Hutter M. Shusterman R. (2006), "Value and the Valuation of Art in Economic and Aesthetic Theory", in Ginsburgh V.A., Throsby D. (a cura di), *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Volume 1, Elsevier, pag. 200.

La natura stessa del mercato trasforma l'arte in un prezioso bene pecuniario³⁵ e, al giorno d'oggi, è ormai impossibile separare interessi estetici da quelli economici³⁶. L'ossessione contemporanea per il valore di vendita di una particolare opera d'arte evidenzia questa commistione di estetica e criteri monetari di giudizio; negli ultimi due decenni i prezzi delle opere d'arte sono cresciuti in modo esponenziale e le pagine dei giornali si sono riempite di titoli che riportano questi fatti, più che la bellezza delle opere in sé³⁷.

L'apparizione di falsi nel mercato dell'arte fluttua proprio in rapporto ai prezzi, che a loro volta riflettono appunto le valutazioni individuali dei collezionisti e anche quelle della società nel suo complesso, che muta continuamente nei gusti e le preferenze³⁸. Si può affermare, dunque, con le parole di Mark Jones, che «ogni società, ogni generazione falsifica ciò che più brama»³⁹.

Il valore economico di un'opera d'arte, per quanto riguarda gli standard occidentali, si basa soprattutto sull'attribuzione: una volta che un artista sarà diventato famoso o si sarà guadagnato un posto nella storia dell'arte sulla base dei suoi lavori, sarà proprio la sua reputazione a rendere un'opera d'arte di valore.⁴⁰ Ad esempio, se inizia a serpeggiare il dubbio che un'opera attribuita ad un grande maestro non sia autentica, il suo valore di mercato calerà drasticamente e, in particolare, se poi venisse ritenuta un falso moderno, potrebbe essere completamente ritirata dal mercato. Al contrario, se gli studiosi ritengono successivamente che un grande artista abbia dipinto un'opera che prima era stata attribuita ad uno minore vissuto nello stesso periodo, il suo valore aumenterà enormemente. In ogni caso, l'oggetto fisico rimane lo stesso, ma i cambiamenti nell'attribuzione influenzano in modo sostanziale il suo valore monetario⁴¹.

³⁵ Skolnik, "Art forgery: The art market and legal considerations", cit. pag. 326.

³⁶ Clark M. J. (2004), "The Perfect Fake: Creativity, Forgery, Art and the Law", *DePaul Journal of Art, Technology & Intellectual Property Law*, 15(1), pag. 12.

³⁷ Clark, "The Perfect Fake: Creativity, Forgery, Art and the Law", cit. pag. 13.

³⁸ Candela G., Scorcu A. (2004), *Economia delle arti*, Zanichelli Editore, Bologna, pag. 254.

³⁹ Jones, "Perché parlare di falsi?", cit. pag. XI.

⁴⁰ Huer J. (1990), *The Great Art Hoax: Essays in the Comedy and Insanity of Collectible Art*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, pag. 43.

⁴¹ Landes W. M., Levine D. B. (2006), "The Economic Analysis of Art Law", in Ginsburgh V.A., Throsby D. (a cura di), *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Volume 1, Elsevier, pag. 239.

Inoltre, per quanto riguarda il valore associato alla figura dell'artista, sembrano essere rilevanti anche gli anni trascorsi dalla sua morte e la sua nazionalità⁴².

Altri fattori che subentrano interessano la natura dell'opera in sé. Si deve quindi tenere conto delle dimensioni dell'opera, che possono causare un aumento nel costo di produzione, dell'età e delle condizioni in cui si trova, ma anche della tecnica utilizzata (ad esempio un dipinto ad olio piuttosto che un dipinto a carboncino), dell'uso di materiali costosi e del soggetto rappresentato⁴³.

Non si possono poi dimenticare fattori invece legati alla vendita dell'opera come, ad esempio, il periodo e la sede in cui viene venduta, il livello delle quotazioni passate, il tasso di inflazione⁴⁴. Infine, il valore economico di un dipinto dipenderà anche dalla sua rarità e unicità⁴⁵: ad esempio, minore è il numero totale di opere prodotte da un artista famoso durante la sua vita, più limitata sarà la scorta di opere vendibili⁴⁶. La scarsità è dunque un criterio chiave che influenza la *willingness to pay* di un acquirente. Un esempio è la vendita all'asta del *Salvator Mundi* da parte di Christie's, dove la disponibilità del compratore a spendere la cifra record di 450 milioni di dollari è stata senza dubbio condizionata dalla rarità dell'opera: infatti tutte le opere esistenti attribuite a Leonardo da Vinci, circa quindici, sono di proprietà di collezioni museali; questa era l'ultima di proprietà privata e dunque offriva un'opportunità di mercato unica⁴⁷.

Tutti questi fattori causano prezzi esorbitanti per le opere ritenute autentiche, soprattutto per quelle che al momento incontrano il gusto della maggior parte dei collezionisti. Ovviamente, essendo i criteri di attribuzione e di autenticità fondamentali nella creazione del valore economico di un'opera, se l'opera falsificata viene messa sul mercato facendo credere che sia quello che sembrerebbe essere, il prezzo che potrà raggiungere sarà sicuramente molto più alto di quello che raggiungerebbe se fosse venduta come quello che è⁴⁸.

⁴² Candela, Scorcu, *Economia delle arti*, cit. pag. 254.

⁴³ Ibidem

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Hutter M. (2004), "Economic aspects of fakes", in Mossetto G., Vecco M. (a cura di), *The Economics of Copying and Counterfeiting*, 321. FrancoAngeli, Milano, pag. 179.

⁴⁷ Lydiate H. (2018), "Scarcity", *Art Monthly*, 420, pag. 45.

⁴⁸ Conklin J. E. (1994), *Art crime*, Praeger, Westport, pag. 48.

1.1.5 L'intento di ingannare e il profitto

Ed è proprio da queste considerazioni che possiamo trarre la reale differenza tra originale e falsificato: l'*intento* che sta alla base della creazione dell'opera d'arte.

Citando Throsby, infatti, le caratteristiche dell'opera d'arte sono identificabili in tre particolarità: la creatività, che comporta l'invenzione connessa all'atto della produzione; la volontà di trasmettere all'esterno un significato simbolico; l'esistenza di una qualche forma di proprietà intellettuale⁴⁹.

L'intento che sta alla base della creazione di un falso d'arte, invece, è quello di ingannare i compratori circa l'epoca della produzione o l'autore dell'opera al fine di ricavarne un 'vantaggio finanziario'⁵⁰, sfruttando dunque l'elevata dimensione dei prezzi che alcune opere riescono a raggiungere sul mercato dell'arte. L'obiettivo primo della falsificazione, infatti, è sempre stato quello di far credere che un'opera sia "migliore" di quella che è. I falsari, imitando i capolavori della civiltà umana, non hanno mai esitato a considerare i propri prodotti una "merce", che con le sue qualità apparenti permette di guadagnare somme che non sono in alcun rapporto con il suo valore reale⁵¹.

Si possono dunque dichiarare false tutte quelle opere d'arte che vengono consapevolmente eseguite ad imitazione dello stile di un determinato artista, per essere poi immesse sul mercato come opere autografe; per poter definire dunque un'opera d'arte come falsa, anche sotto il profilo giuridico, occorre l'evidenza del dolo⁵².

Ecco allora dove i falsi hanno la capacità di tradirci e dove differiscono totalmente dalle opere originali. Un falso è l'artefatto di una persona che viene intenzionalmente attribuito a un'altra, di solito con lo scopo di realizzare un profitto. I falsi sono crimini non propriamente a causa di un'errata attribuzione dell'origine

⁴⁹ Throsby D. C. (2001), *Economics and Culture*, Cambridge University Press, Cambridge.

⁵⁰ Chappell, Polk, "Fakers and Forgers, Deception and Dishonesty: An Exploration of the Murky World of Art Fraud", pag. 401.

⁵¹ Arnau, *Arte della falsificazione, falsificazione dell'arte*, cit. pag. 389.

⁵² Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137, Allegato A., B.

<https://www.gazzettaufficiale.it/dettaglio/codici/beniCulturali> (ultima visita 05/10/2021)

(ad esempio del contesto e di chi ne sia l'autore), ma a causa del travisamento del fine⁵³.

1.2 Il falso d'arte

1.2.1 Le motivazioni della nascita dei falsi

Abbiamo visto nel paragrafo precedente che l'esistenza dei falsi è strettamente connessa alle pratiche del mercato dell'arte, ma possiamo anche andare oltre e dire che l'elemento scatenante della nascita dei falsi è proprio l'appagamento di una richiesta commerciale. La presenza dei falsi è infatti riconducibile ad una banale legge economica secondo la quale quanto più è crescente la domanda di un bene tanto più vi è la necessità di rispondere con una offerta soddisfacente.⁵⁴

Per quanto riguarda il mondo dell'arte, a questa domanda commerciale si può dare risposta in tre modi molto diversi: nel primo si cerca di proporre sul mercato un prodotto che si avvicini quanto più possibile allo stile dell'ideatore di un'opera, creando dunque un'opera nuova e originale che però si ispira moltissimo a quella originaria; nel secondo caso artisti "copiatori" riproducono opere famose, dichiarandone però esplicitamente la non autenticità; nel terzo, infine, si ha la forzosa volontà di immettere nel circuito artistico-commerciale un'opera che si fa credere che si tratti di un originale, il frutto dell'ingegno di un grande nome. Quest'ultimo rappresenta il caso per antonomasia del "falso d'arte"⁵⁵.

Questo fenomeno è particolarmente sviluppato nel campo artistico proprio perché le opere d'arte, in quanto numericamente limitate, non riescono a soddisfare la domanda in continua crescita dei collezionisti e degli investitori⁵⁶. L'antiquario romano Augusto Jandolo, conversando con un collezionista, una volta osservò a questo proposito: «La carenza di pezzi originali porta necessariamente alla loro

⁵³ Dutton, "Artistic crimes: the problem of forgery in the arts", cit. pag. 308.

⁵⁴ Croce M. (2007), "Il falso d'arte. Natura, sviluppo e legislazione", *La Rassegna dell'arma*, <http://www.carabinieri.it/editoria/rassegna-dell-arma/la-rassegna/anno-2007/n-3---luglio-settembre/studi/il-falso-d-arte-natura-sviluppo-e-legislazione>. (ultima visita 4/10/2021)

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Cipolla P. (2007), "Le strane vicende del 'frutto proibito' del falso. Considerazioni sui limiti della confiscabilità delle opere di pittura, scultura e grafica e degli oggetti di antichità falsificati", *La Tutela Per I Beni Culturali Aspetti Giuridico-Operativi*, Atti del convegno, Bollettino di Numismatica, Supplemento al n. 48-49, pag. 43.

imitazione»⁵⁷. Questa affermazione mette in evidenza che la maggior parte dei falsi nasce proprio dalla sproporzione tra la domanda e l'offerta, perché appunto il numero delle antichità originali esistenti non si avvicina neanche lontanamente a ciò che il mercato richiede. Ogni collezionista vuole “oggetti perfetti e ben conservati” e la naturale conseguenza è che mercanti e artisti siano tentati di restaurare pesantemente le opere originali o imitarle⁵⁸.

Per questo motivo i falsari sanno che avranno un sicuro ritorno economico immettendo nel mercato delle opere che rispecchino i gusti della società: non appena un'opera d'arte diventa interessante per i collezionisti, ecco che cominciano a diffondersi le sue riproduzioni. In particolare, quando vi saranno prezzi molto alti per pezzi d'arte autentica sarà ancora più conveniente per artisti e commercianti produrre, documentare e vendere pezzi contraffatti: infatti, per trarne un profitto, l'arte falsificata deve essere venduta a un prezzo superiore di quanto è costato produrla⁵⁹.

Bisogna comunque ricordare che, oltre alla sete di profitto, ci sono anche altre motivazioni secondarie che portano alla nascita della carriera di un falsario: alcuni artisti diventano 'falsari' del tutto involontariamente, semplicemente perché le loro opere vengono erroneamente attribuite a qualcun altro. Altri cercano di fuorviare deliberatamente il pubblico per puro capriccio e fiducia in se stessi, a volte per impartire una lezione a quei critici ed esperti che non avevano dato abbastanza valore alla loro abilità artistica. Ambizione, vanità e povertà sono altri motivi che inducono le persone a tentare la sorte e la fortuna attraverso questo metodo insolito⁶⁰.

1.2.2 Per una definizione di “falso” e “falsario”

Il termine “falso” all'interno del vocabolario Treccani indica: «tutto ciò che è sostanzialmente non vero, ma è creduto o si vuol far passare per vero»⁶¹. In

⁵⁷ Schuller S. (1960), *Forgers, dealers, experts: strange chapters in the history of art*, Putnam, New York, pag. 140.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Conklin, *Art crime*, cit. pag. 50.

⁶⁰ Schuller, *Forgers, dealers, experts: strange chapters in the history of art*, cit. pag. XI.

⁶¹ “Falso” nel vocabolario Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/falso1/> (ultima visita 18/05/2021)

particolare, al punto *d.* viene riportata anche una definizione di “falsificato” come «imitato o alterato intenzionalmente o a scopo fraudolento».

Charney nel suo *Art crime* ci riporta anche una distinzione ulteriore tra “falsi” e “falsificazioni”, anche se nel linguaggio comune vengono usati in modo intercambiabile. I primi sono opere d'arte esistenti che sono alterate in modo fraudolento per aumentarne il valore, le seconde invece sono opere create da zero imitando però un altro lavoro che ha un valore molto più elevato⁶².

Per quanto riguarda invece più precisamente quali atti in Italia portino alla creazione di “falsi” è interessante consultare il *Codice dei beni culturali* (d. lg. 22 gennaio 2004 n. 42), che all'articolo 178 riporta le sanzioni penali in merito alla contraffazione delle opere d'arte. Sotto questa denominazione ricadono «le azioni di contraffazione, alterazione o riproduzione di un'opera di pittura, scultura o grafica, o di un oggetto di antichità o di interesse storico od archeologico al fine di trarne profitto; la messa in commercio o in circolazione nei territori dello Stato dei suddetti oggetti contraffatti, alterati o duplicati come autentici; l'autenticazione consapevole di oggetti contraffatti; l'accredito come autentiche di opere riconosciute come false mediante dichiarazioni, perizie, pubblicazioni, apposizione di timbri od etichette o con qualsiasi altro mezzo»⁶³.

Già da queste prime definizioni possiamo notare quanto sia sfaccettato il mondo della contraffazione e che esistano varie tipologie di ciò che è considerato “falso”. Cercando di destreggiarsi tra le varie classificazioni, si osserva infatti che le metodologie di produzione di un falso e le persone coinvolte possono variare di volta in volta, creando un panorama di possibilità ampio e variegato.

Falso da contraffazione

La prima cosa che viene in mente pensando alla falsificazione dell'arte è la creazione da parte del falsario di una copia esatta o una duplicazione dell'opera prescelta⁶⁴, con l'intento di farla credere e venderla come originale. Questa tipologia è chiamata da Goodman “il falso perfetto”, ed è altamente improbabile che accada per

⁶² Charney N. (2016), *Art Crime*, Palgrave Macmillan, London, pag. 6.

⁶³ Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 *Codice dei beni culturali e del paesaggio...* cit.

⁶⁴ Conklin, *Art crime*, cit pag. 48.

capolavori troppo famosi, avendo essi generalmente una documentazione di provenienza molto chiara e scrupolosa⁶⁵.

Un secondo tipo di falso da contraffazione è quello che paradossalmente viene chiamato “falso originale”: viene prodotta un’opera totalmente nuova che però è fatta “nella maniera di” un determinato artista⁶⁶. Il falsario dunque copia lo stile, le tecniche e i materiali usati dall’artista a cui il falso si riferisce e poi usa ulteriori raffinate tecniche per invecchiare artificialmente l’opera⁶⁷. Qui l’esempio più evidente è nell’operato di Han Van Meegeren. L’artista danese cercò di compiere in tutto e per tutto una metamorfosi intellettuale, trasformandosi nella reincarnazione di Vermeer: comprò tele del ‘600, utilizzò esclusivamente pennelli di pelo di tasso, comprò boccali antichi, utensili, candelieri e tessuti per renderli “oggetti di scena” e rendere i falsi più credibili, studiò i colori, i coesivi, le vernici e gli olii⁶⁸ utilizzati dal Maestro, le sue tecniche, le composizioni e gli studi sulla luce per poi creare però un’opera completamente inedita.

Un’altra pratica molto popolare tra i falsari è quella di realizzare versioni simili ad opere esistenti⁶⁹ affinché esse vengano accettate più facilmente nel mercato a causa delle somiglianze. Questo è reso possibile sia dal fatto che non è sempre stata una pratica diffusa per gli artisti firmare le proprie opere o raccoglierle in cataloghi, sia perché di frequente gli artisti fanno diversi tentativi su uno stesso soggetto e non li rendono noti⁷⁰.

Oggetti composti

Gli oggetti composti sono prodotti mettendo insieme elementi provenienti da materiale autentico e qualche volta di uno stesso autore⁷¹. Esempi tipici di questa pratica sono i *pastiche*, opere create mediante l’assemblaggio di diverse parti originali di opere esistenti di un determinato artista per realizzare una nuova

⁶⁵ Clark, “The Perfect Fake: Creativity, Forgery, Art and the Law”, cit. pag. 16.

⁶⁶ Chappell, Polk, “Fakers and Forgers, Deception and Dishonesty: An Exploration of the Murky World of Art Fraud”, cit. pag. 406.

⁶⁷ Grita A. (2007), “Glossario”, in Staccioli P, Nespola S. (a cura di), *I falsi nell’arte*, Atti del convegno, VII settimana del restauro e della cultura antiquaria, Regione Lazio, pag. 99.

⁶⁸ Arnau, *Arte della falsificazione, falsificazione dell’arte*, cit. pag. 280-281.

⁶⁹ Beckett A. (1995), *Fakes: Forgery and the art world*, Richard Cohen Books, pag. 38.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Grita, “Glossario”, cit. pag. 102.

composizione⁷². Così facendo si crea l'illusione che essa sia collegata con altre opere dello stesso artista ed è anche più facile collocarla come autentica all'interno di un certo periodo della sua carriera⁷³. Un imitatore, ad esempio, usò questo metodo per fabbricare un nuovo ritratto di Hans Holbein il Giovane⁷⁴: prese il volto da un importante lavoro del 1543 raffigurante il Duca Antonio il Buono di Lorena, le mani dal ritratto del 1541 di un uomo sconosciuto che si trovava nella Galleria di Vienna e le combinò insieme per creare una nuova opera⁷⁵.

Tra antiquari, in campo internazionale, è usato invece il termine "matrimonio" per definire opere composte con elementi provenienti da oggetti diversi, che possono essere tutti dello stesso stile o appartenere anche a stili diversi. Questo è comune in particolare nelle statue e nei mobili.⁷⁶

Imitazione stilistica

Simile al falso da contraffazione e al pastiche è l'imitazione stilistica, che però non prevede l'imitazione precisa e identificabile della mano e i motivi di un artista noto, ma punta più sulla riproduzione della maniera artistica di una corrente, un periodo o un'epoca artistica⁷⁷. Le tecniche e i materiali utilizzati per realizzare questi falsi sono sempre quelli dell'epoca in cui l'opera è idealmente stata prodotta e quindi tanto più quest'epoca è vicina al presente, tanto più sarà semplice, generalmente, riconoscere l'imitazione. Questo è più difficoltoso quando la produzione risale a un passato abbastanza lontano oppure quando epoca dello stile ed epoca di produzione sono abbastanza vicine⁷⁸.

Interessante è l'operato di falsari particolarmente creativi che "scoprono" un maestro ancora sconosciuto, e che in realtà non esiste, di un particolare campo dell'arte⁷⁹.

⁷² Keazor H. (2018), "Six Degrees of Separation: The Foax as More", in Becker D., Fischer A., Schmitz Y. (a cura di), *Faking, forging, counterfeiting: discredited practices at the margins of mimesis*, Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar, pag. 15.

⁷³ Beckett, *Fakes: Forgery and the art world*, cit. pag. 38.

⁷⁴ DuBoff L. D. (1976), "Controlling the Artful Con: Authentication and Regulation", *Hastings Law Journal*, 27(5), 973, pag. 975.

⁷⁵ Schuller, *Forgers, dealers, experts: strange chapters in the history of art*, cit. pag. 24.

⁷⁶ Grita, "Glossario", cit. pag. 103.

⁷⁷ Keazor, "Six Degrees of Separation: The Foax as More", cit. pag. 16.

⁷⁸ Grita, "Glossario", cit. pag. 102.

⁷⁹ Beckett, *Fakes: Forgery and the art world*, cit. pag. 38.

Falso da alterazione o completamento

Il falso da alterazione si ottiene modificando un'opera d'arte già esistente al fine di attribuirlo a un artista con quotazioni di mercato superiori.

Il completamento di un lavoro non finito ha invece lo scopo di impreziosirlo e aumentarne il valore.⁸⁰

In entrambi i casi, il problema si verifica quando le opere originali legittime che stanno "alla base" vengono manipolate a tal punto che la loro autenticità deve essere messa in dubbio⁸¹. Spesso nella storia questo è accaduto anche durante i processi di restauro, tanto che Kurz sostiene che il «confine tra il restauro estensivo e la falsificazione è difficile da tracciare»⁸².

Un esempio recente di falso da completamento dove questo dubbio è particolarmente pregnante è il caso *Schiele*, molto interessante poiché tratta proprio la questione dell'autenticità di un'opera che il restauratore ha quasi totalmente ridipinto coprendo sia le parti originali, sia la firma dell'artista⁸³. Nel 1987 Madame De Balkany comprò *Youth Kneeling Before God the Father*, un dipinto di soggetto religioso di Egon Schiele, ad un'asta di Christie's per 500.000 sterline⁸⁴. Avendo poi dei dubbi sulla sua autenticità, la donna lo fece analizzare e così scoprì che, in un'epoca non definita dopo la morte dell'artista, l'opera era stata pesantemente restaurata. Nonostante il catalogo lo definisse come dipinto e firmato da Schiele, il 94% della superficie originale era stato coperto⁸⁵. Il caso si chiuse nel 1995 e il giudice concluse che ci fosse effettivamente l'intenzione di ingannare poiché il restauratore non aveva reso possibile individuare quanto il dipinto fosse stato ritoccato⁸⁶ ed aveva inoltre riscritto le iniziali dell'artista dopo averle coperte per far credere che tutte le aggiunte fossero in realtà opera originale di Schiele⁸⁷.

⁸⁰ Grita, "Glossario", cit. pag. 99-100.

⁸¹ Chappell, Polk, "Fakers and Forgers, Deception and Dishonesty: An Exploration of the Murky World of Art Fraud", cit. pag. 405.

⁸² Kurz O. (1967) *Fakes*, Dover, New York, citato in Chappell D., Polk K. (2009), "Fakers and Forgers, Deception and Dishonesty: An Exploration of the Murky World of Art Fraud", *Current Issues in Criminal Justice*, 20(3), pag. 405.

⁸³ Spencer R. D. (2004), "Authentication in Court: Factor Considered and Standard Proposed", in Spencer R.D. (a cura di), *The Expert Versus the Object: Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts*, Oxford University Press, New York, pag. 198.

⁸⁴ Beckett, *Fakes: Forgery and the art world*, cit. pag. 37.

⁸⁵ Spencer, "Authentication in Court: Factor Considered and Standard Proposed", cit. pag. 198.

⁸⁶ Beckett, *Fakes: Forgery and the art world*, cit. pag. 37.

⁸⁷ Spencer, "Authentication in Court: Factor Considered and Standard Proposed", cit. pag. 198.

Questo tipo di falsi può nascere anche dalla passione di collezionisti non abbastanza ricchi da creare una collezione di opere originali, ma che desiderano comunque l' 'eminenza' che si riceve dal possederla. Spesso costoro acquistano bozzetti e schizzi di nomi noti per poi farli elaborare in prodotti finiti, che dunque diventano "importanti". Sia le immagini sia le statue incomplete possono essere "portate alla perfezione" in questo modo. Allo stesso modo, le copie o le versioni alternative di un originale possono essere ritoccate e fatte passare per l'originale stesso, diventando così dei falsi.⁸⁸

Falsificazione della firma o della provenienza

Da quando il riconoscimento del genio e dell'individualità dell'artista hanno portato alla sua identificazione delle opere, l'apposizione della firma ha aumentato in modo smisurato il valore delle opere, tanto che artisti come Dalì sono arrivati a vendere fogli di carta completamente bianchi con semplicemente la loro firma apposta sopra.⁸⁹ Per un falsario è dunque molto conveniente aggiungere solo un nome noto su un'opera, magari cancellando quello di un maestro sconosciuto, invece che ricrearla totalmente.⁹⁰ In questi casi può capitare che un'opera nata come una legittima copia di un'altra più famosa, senza dunque nessun intento fraudolento, venga successivamente fatta credere un originale di quello specifico artista⁹¹ attraverso appunto l'aggiunta della firma. Per queste motivazioni, anche se i giudici in tribunale tengono la firma in alta considerazione nei casi di attribuzione, per gli esperti essa è di solito l'ultima e meno convincente prova dell'autenticità di un'opera⁹².

Altre volte è possibile contraffare un'opera anche senza avere nessun contatto diretto con la superficie di essa, come accade nel caso della creazione di una documentazione di provenienza fasulla. Essa avviene tramite la realizzazione di lettere dei possessori e dei venditori, finte etichette di gallerie, musei ed esperti

⁸⁸ Schuller, *Forgers, dealers, experts: strange chapters in the history of art*, cit. pag. 141-142.

⁸⁹ Beckett, *Fakes: Forgery and the art world*, cit. pag. 42.

⁹⁰ Friedländer M. J. (1941), "On Forgeries", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 78(459), pag. 195.

⁹¹ Chappell, Polk, "Fakers and Forgers, Deception and Dishonesty: An Exploration of the Murky World of Art Fraud", cit. pag. 405.

⁹² Siegel P. (2004), "Signature Identification: From Pen Stroke to Brush Stroke", in Spencer R.D. (a cura di), *The Expert Versus the Object: Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts*, Oxford University Press, New York, pag. 89.

d'arte rispettabili, fatture di vendite precedenti, numeri non esistenti di cataloghi delle opere dell'artista⁹³. Théodore Duret fu un grande intenditore degli Impressionisti e la sua collezione era così apprezzata che l'etichetta "*Collezione Duret*" era diventata quasi un segno distintivo di autenticità. Una volta divenuto anziano i falsari approfittarono della sua debolezza per far autenticare con il suo timbro un'infinità di falsi: già prima del Novecento comparvero infatti sul mercato numerosissime contraffazioni con la scritta "*Monet, Collezione Duret*".⁹⁴

Attribuzioni errate

Un'attribuzione sbagliata non sempre è necessariamente un falso. Può capitare che un esperto commetta un errore in buona fede e compia «una cattiva operazione filologica, spesso dovuta semplicemente alla tradizione»⁹⁵. Molti però sono anche gli esempi di personaggi disonesti che, attirati dal facile guadagno, hanno approfittato dell'ingenuità di collezionisti inesperti. Conklin riporta l'esempio di un rinomato esperto a cui furono offerti prima 700.000 dollari e poi addirittura 1.5 milioni per dichiarare originale un Jackson Pollock contraffatto⁹⁶.

Anche mercanti d'arte avidi possono vendere opere facendole passare per altre, magari puntando tutto proprio sulla firma presente. Inventando poi storie mirabolanti su come sono venuti in possesso dell'opera e fornendo documentazioni create *ad hoc*⁹⁷ riescono a 'trasformare' una copia in originale o il lavoro di un allievo in quello di un maestro. Se poi il quadro viene riconosciuto falso dal compratore e viene loro restituito, per dar prova della loro onestà restituiscono tutti i soldi al cliente, per poi rivendere l'opera ad un altro⁹⁸. Un artista e restauratore che, ad esempio, negò fortemente di essere un falsario per propria volontà e accusò altri di aver fatto credere le sue opere originali è Christian Goller. Intervistato nel 1991 nel documentario televisivo "*The Fine Art of Faking It*" della serie *Nova*, egli sostenne di aver semplicemente dipinto le copie su commissione di collezionisti che glielo

⁹³ Conklin, *Art crime*, cit. pag 76

⁹⁴ Arnau, *Arte della falsificazione, falsificazione dell'arte*, cit. pag. 357.

⁹⁵ Bona Castellotti M. (2011), *Cos'è un falso e altre conversazioni sull'arte*, Longanesi, Milano.

⁹⁶ Conklin, *Art crime*, cit. pag 76

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Beckett, *Fakes: Forgery and the art world*, cit. pag. 42.

avevano richieste. Disse inoltre che solamente dipingeva nello stile degli Old Masters e aggiungeva le crepe e la patina solo per decorazione⁹⁹.

Un altro fattore che causa confusione nelle attribuzioni è che spesso nella storia gli artisti hanno firmato opere dei propri pupilli come se fossero loro. Un interessante esempio è quello delle falsificazioni delle opere di Jean Baptiste Camille Corot. Riguardo a questo artista è famosa un'affermazione che dice che delle sue 700 opere originali, 8000 si trovano negli Stati Uniti. Questo accade perché oltre a varie falsificazioni anonime, numerosissime sono state prodotte dagli studenti di Corot o da artisti vari e poi firmate da Corot stesso¹⁰⁰. In questo caso, dunque, paradossalmente la firma è originale, mentre l'opera non lo è.

Questo tentativo di classificazione ci porta a notare quanto sia complesso il mondo dei falsi, pieno di zone grigie e di diversi soggetti che vi prendono parte.

Si può quindi notare che esistano falsari che organizzano 'il colpo' da soli, partendo direttamente dalla creazione dell'opera fino alla vendita diretta, altri che addirittura arruolano conoscenti per consegnare i propri falsi a venditori e case d'asta, così da rendere più complesso il risalire alle origini dell'opera¹⁰¹. Di questo operato descritto si possono vedere esempi in David Stein che, impegnato perlopiù nella creazione di falsi Chagall e Picasso, spesso vendette lui stesso le sue opere a collezionisti e venditori, ma altre volte utilizzò degli intermediari come la moglie e perfino un borseggiatore¹⁰². Ci sono poi artisti che vengono assoldati da mercanti d'arte disonesti o che si mettono direttamente in affari con essi, come accade con Jean-Pierre Schecroum, che si affidò a un venditore e ad altri tre complici per offrire sul mercato le sue opere falsificate attribuite a Picasso, Mirò, Léger, Braque e altri artisti del ventesimo secolo¹⁰³. Altri che sostengono invece che non ci fosse malizia nella loro produzione artistica e di essere stati sfruttati da commercianti d'arte senza scrupoli¹⁰⁴, cosa che accade anche senza la consapevolezza dell'artista quando si parla di opere non recenti. Abbiamo poi anche le figure di esperti d'arte spregiudicati, restauratori che usano le loro conoscenze per frodare il mercato e

⁹⁹ Conklin, *Art crime*, cit. pag. 70.

¹⁰⁰ Ivi. pag. 47.

¹⁰¹ Ivi. pag. 65.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ Ibidem.

collezionisti che, una volta scoperta la contraffazione, rivendono comunque l'opera come originale.

1.2.3 L'emergere dei falsi nella storia: la figura dell'artista e il mercato dell'arte

La creazione del falso è antica quanto il commercio dell'arte stesso¹⁰⁵. I falsi e le falsificazioni, essendo però definiti secondo le convenzioni del mondo dell'arte, che sono cambiate spesso durante la storia¹⁰⁶, hanno avuto una loro evoluzione e conosciuto fasi e momenti diversi¹⁰⁷. Fin dai tempi più antichi il desiderio di arricchirsi ha spinto certi uomini a sostituire cose di grande valore con altre di minor valore, in modo da conseguire il massimo profitto con la minima spesa¹⁰⁸. Questa attività però presuppone il riconoscimento della figura individuale e creativa dell'artista, diversa da quella del semplice artigiano, la presenza di un mercato dell'arte libero e di una qualche forma di collezionismo¹⁰⁹.

Nell'antico Egitto, ad esempio, gli artisti non erano considerati come tali, ma come artigiani che venivano pagati e seconda della commissione e che lavoravano in gruppo. Anche colui che dirigeva i lavori, il capo mastro artigiano, rimaneva anonimo, e tutti i crediti venivano riconosciuti solo al mecenate che aveva ordinato il lavoro¹¹⁰.

Un primo riconoscimento della paternità dell'opera e dell'importanza della firma lo si può ritrovare nell'antica Grecia, dove vi era il culto per la bellezza estetica dell'arte e una grande competizione tra gli "artisti"¹¹¹. Le virgolette sono d'obbligo perché in realtà anche in greco non esisteva una parola per indicare l'artista in sé, ma egli era definito con gli stessi vocaboli con cui erano designati gli artigiani e chiunque esercitasse un mestiere manuale per ricavarne un guadagno¹¹². Nonostante ciò,

¹⁰⁵ Herchenröder, Porro, *Il mercato dell'arte storia e cifre del mercato di pittura, scultura e arti minori...* cit. pag. 265.

¹⁰⁶ Conklin, *Art crime*, cit. pag. 48.

¹⁰⁷ Croce, "Il falso d'arte. Natura, sviluppo e legislazione", cit.

¹⁰⁸ Arnau, *Arte della falsificazione, falsificazione dell'arte*, cit. pag. 389

¹⁰⁹ Herchenröder, Porro, *Il mercato dell'arte storia e cifre del mercato di pittura, scultura e arti minori...* cit. pag. 267.

¹¹⁰ Amineddoleh L. A. (2016), "Are You Faux Real: An Examination of Art Forgery and the Legal Tools Protecting Art Collectors", *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal*, 34, pag. 62.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Gualandi M. L. (2001), *L'antichità classica - Le fonti per la storia dell'arte*, Carrocci Editori, Roma.

esistevano delle eccezioni per quanto riguardava pittori e scultori di eccezionale bravura, che oltre a questo valore oggettivo, avessero saputo dimostrare, attraverso la stesura di un trattato, di essere anche degli intellettuali in grado di produrre teoria¹¹³. Dunque, se anche la maggior parte era considerata alla stregua di manovali, un numero ristretto di essi poteva ambire a fama, riconoscimenti ed anche ad elevati guadagni. Questo ovviamente portò alla circolazione di falsi. Un esempio dell'importanza della firma è quello di Fidia, il grande scultore attico, che firmò una statua del discepolo Agoracrito perché questi la potesse vendere più facilmente¹¹⁴. Un altro esempio è quello del famoso pittore Apelle (IV secolo a.C.) che cercò di aiutare il giovane pittore Protogene firmandogli dei quadri col proprio nome, così che li potesse vendere ad un prezzo più elevato¹¹⁵.

Le firme scomparvero quasi del tutto nel periodo romano, dove soltanto quelle dei grandi maestri del passato avevano un valore, mentre i contemporanei erano destinati all'anonimato¹¹⁶. Gli artisti romani, infatti, erano considerati alla stregua di carpentieri e non facevano opere a meno che non gli fossero ordinate perché altrimenti il rischio di non venderle era molto alto¹¹⁷.

Bisogna ricordare in particolare di questo periodo che la tendenza a copiare statue greche ed ellenistiche era una prassi comune e assolutamente legale¹¹⁸. *L'imitatio* meccanica era infatti un esercizio con una funzione didattica, ossia apprendere le tecniche e lo stile di maestri¹¹⁹, e anche di contribuire alla propria creatività¹²⁰. La pratica, l'esperienza e l'analisi profonda dell'opera che si considerava di qualità portavano poi all'*imitatio* di tipo naturale: un artista che sapeva 'emulare' con la propria fantasia era considerato "degno dei vecchi maestri"¹²¹.

¹¹³ Gualandi, *L'antichità classica - Le fonti per la storia dell'arte*, cit.

¹¹⁴ Arnau, *Arte della falsificazione, falsificazione dell'arte*, cit. pag. 345.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Gualandi, *L'antichità classica - Le fonti per la storia dell'arte*, cit.

¹¹⁷ Skolnik, "Art Forgery: The Art Market and Legal Considerations", cit. pag. 320.

¹¹⁸ Clark, "The Perfect Fake: Creativity, Forgery, Art and the Law", cit. pag. 9.

¹¹⁹ Marianini E. (2018), "La conoscenza delle tecniche artistiche di riproduzione di dipinti antichi come valido aiuto nel riconoscimento di opere false", in *L'arte non vera non può essere arte: atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio nazionale anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero per i beni e le attività culturali e l'Università degli studi Roma Tre, ottobre-dicembre 2017, Roma, 151, pag. 1.*

¹²⁰ Moriizumi, "La storia", cit. pag. 18.

¹²¹ Ivi, pag. 18-19.

Un'altra funzione della copia in epoca romana era quella divulgativa: l'intenzione era quella di diffondere un modello¹²², la ripetizione della tradizione e l'evocazione della gloria degli antichi, e quindi ciò che interessava non era l'autenticità dell'opera¹²³.

Gli artisti lavorarono in modo anonimo per secoli. Durante il Medioevo, un periodo durato quasi mille anni¹²⁴, lo scopo dell'arte era principalmente la devozione religiosa e dunque l'identità dell'artista era di scarsa importanza¹²⁵. I monaci, ad esempio, desideravano reliquie di santi e di martiri dotate di poteri miracolosi e in grado di attirare i fedeli e di garantire donazioni ai loro monasteri¹²⁶. Le cose che venivano falsificate, dunque, non erano opere d'arte, non essendoci un gran numero di collezionisti e dunque un mercato per esse, quanto più appunto le reliquie dei santi e dei martiri, le leggende, i contratti, le cronache, i timbri e le pietre preziose¹²⁷. In questi casi non veniva falsificata la natura dell'oggetto, ma piuttosto l'atto che accompagnava l'oggetto e ne certificava l'origine¹²⁸. Nel Medioevo venivano create anche reliquie inesistenti, come la *Sindone di Torino*, la cui autenticità era comunque discussa già all'epoca della sua apparizione. Recenti analisi al radiocarbonio hanno dimostrato che essa risale al 1350 d.C. circa, anche se rimangono tutt'ora delle perplessità sulla tecnica con cui l'immagine è stata eseguita¹²⁹.

Fu grazie alla cultura umanistica e al suo enfatizzare l'individualità e la dignità dell'uomo che, durante il Rinascimento, nacque la concezione che l'arte non fosse solo il prodotto di bravi artigiani, ma quello di geni creativi, ossia individui che riuscivano ad andare oltre la tradizione per creare capolavori unici¹³⁰. Il loro lavoro dipendeva ancora dalle commissioni della Chiesa o di mecenati illuminati, ma gli artisti, partendo da basi comuni dettate dai nuovi ideali rinascimentali, svilupparono stili differenti che tenevano conto delle proprie attitudini, della cultura

¹²² Marianini, "La conoscenza delle tecniche artistiche di riproduzione di dipinti antichi come valido aiuto nel riconoscimento di opere false", cit. pag. 1.

¹²³ Moriizumi, "La storia", cit. pag. 19.

¹²⁴ Newman S. (2012), "Middle Ages Art", *THE FINER TIMES*, <http://www.thefinertimes.com/Middle-Ages/middle-ages-art.html> (Ultima visita 31/05/2021)

¹²⁵ Amineddoleh, "Are You Faux Real: An Examination of Art Forgery and the Legal Tools Protecting Art Collectors", cit. pag. 63.

¹²⁶ Jones, "Perché parlare di falsi?", cit. pag. XI.

¹²⁷ Moriizumi, "La storia", cit. pag. 19.

¹²⁸ Marianini, "La conoscenza delle tecniche artistiche di riproduzione di dipinti antichi come valido aiuto nel riconoscimento di opere false", cit. pag. 2.

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ Conklin, *Art crime*, cit. pag. 18.

del loro luogo di origine e di quella del luogo dove si trovavano ad operare¹³¹. Le persone cominciarono dunque a credere che l'artista riuscisse a mettere qualcosa di unico nell'opera e, a quel punto, non espressero più un generale desiderio di arte, ma il lavoro di un particolare artista riconosciuto¹³². È dunque sempre più la mano, il *segnum* dell'artista che la idea e la realizza, a caratterizzare l'unicità dell'opera, e sempre meno, come invece avveniva in epoca medievale, le qualità e il valore del materiale di cui è costituita¹³³. E così, con l'aumentare del valore di un'opera in connessione con il nome di un artista rinomato, l'evoluzione del collezionismo e il conseguente espandersi del mercato, crebbe anche il numero delle falsificazioni, spinte appunto da incentivi economici.¹³⁴ Bisogna però tenere in considerazione alcune prassi comuni nel Rinascimento che al tempo non erano considerate produzione di falsi e che non devono esserlo neanche al giorno d'oggi.

Innanzitutto, si deve considerare che gli artisti più in voga erano anche a capo di una bottega dove lavoravano numerosi giovani artisti per imparare lo stile del maestro e anche altri artigiani. Quando veniva commissionato un lavoro all'artista, la maggior parte di esso veniva portata a termine proprio dagli apprendisti sotto la sua supervisione. I compratori dell'epoca erano ben consapevoli della natura del loro acquisto e non si aspettavano certo che il maestro si occupasse di ogni singolo aspetto del processo creativo¹³⁵. Inoltre, era comune che alcuni artisti facessero copie di lavori di altri artisti per soddisfare le richieste di alcuni mecenati¹³⁶: questa pratica era denominata "contraffazione", senza però alcuna accezione negativa o direttamente allusiva alla frode¹³⁷.

Con il recupero dell'arte e della trattatistica classica, per di più, nacque negli artisti la volontà di gareggiare con gli antichi per emularne i risultati: questi servivano per creare sculture all'antica, che poi andavano ad arricchire le collezioni negli studioli dei principi, o anche falsi veri e propri¹³⁸. Fu proprio nel Cinquecento, infatti, che

¹³¹ Terraroli V. (2012), *Arte vol. 2, Dal Rinascimento al Rococò*, Bompiani, Milano, pag. 5.

¹³² Amineddoleh L. A. (2015), "Purchasing Art in a Market Full of Forgeries: Risks and Legal Remedies for Buyers", *International Journal of Cultural Property*, 22, pag. 420.

¹³³ Andreoli I. (2014), "Pensare il falso. Un percorso critico-bibliografico", in *Penser le Faux, Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, 11, pag. 23.

¹³⁴ Amineddoleh, "Purchasing Art in a Market Full of Forgeries: Risks and Legal Remedies for Buyers", cit. pag. 420.

¹³⁵ Skolnik, "Art forgery: The art market and legal considerations", cit. pag. 321.

¹³⁶ Dixon, Shufro, "Are You Faux Real?", cit. pag. 10.

¹³⁷ Andreoli, "Pensare il falso. Un percorso critico-bibliografico", cit. pag. 23.

¹³⁸ Moriizumi, "La storia", cit. pag. 20.

iniziarono a fiorire aneddoti sulle doti di artisti capaci di ingannare collezionisti, mecenati ed esperti con le loro opere falsificate¹³⁹. Uno degli esempi più celebri è quello di un giovane Michelangelo che scolpì un *Cupido dormiente* così bello che gli fu consigliato di invecchiarlo artificialmente, seppellirlo sottoterra e mandarlo poi a Roma facendolo credere antico, in modo tale da poter ricavare molto di più vendendolo. La truffa si compì ai danni del Cardinale Riario che, una volta scoperto che si trattava di un falso lo rifiutò e il *Cupido* fu venduto ad Isabella d'Este¹⁴⁰.

Nel periodo della Controriforma la Chiesa aumentò il proprio controllo su cosa dovesse essere rappresentato nell'arte, lasciando poco spazio all'interpretazione dell'artista. Gli unici che non si trovarono stretti nella morsa delle restrizioni politiche e religiose furono i pittori olandesi, che furono costretti a dover lottare nel libero mercato per poter sopravvivere¹⁴¹. Mentre infatti durante il Rinascimento in Italia l'arte era prerogativa della grande committenza principesca ed ecclesiastica, in questo periodo nel nord Europa si vide il diffondersi del collezionismo privato sia tra il ceto altoborghese sia tra quello mercantile e artigiano¹⁴². Gli artisti producevano in quantità, facendo affidamento sulle proprie vendite per guadagnarsi da vivere, e così la società iniziò a vedere l'arte come un investimento e spinse il collezionismo all'estremo. Emersero quindi gruppi di mercanti d'arte professionisti che, in particolare, legavano il proprio nome a quello di artisti attraverso contratti e «la riflessione sulla fama di quegli artisti fu una naturale conseguenza, in quanto stimolava l'immaginazione di tutti coloro che potevano permettersi le opere»¹⁴³. L'aumentare delle richieste di opere d'arte indusse ad una specializzazione dei pittori nei diversi generi, quali ritratto, natura morta, vedute urbane, battaglie navali e scene di vita popolare¹⁴⁴. Anche se questi mercanti e artisti non avevano ancora sufficiente potere di mercato è qui che vengono gettate le basi del moderno mercato dell'arte.

Tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo il fronte del collezionismo si allargò e di particolare interesse erano i dipinti di Raffaello, artista di fama straordinaria già al

¹³⁹ Andreoli, "Pensare il falso. Un percorso critico-bibliografico", cit. pag. 23.

¹⁴⁰ Vasari G. (1568), *Vite, Vita di Michelagnolo Buonarroti pittore fiorentino, scultore et architetto*, vol. VII, pp. 116-117.

¹⁴¹ Skolnik, "Art forgery: The art market and legal considerations", cit. pag. 323.

¹⁴² Terraroli, *Arte vol. 2, Dal Rinascimento al Rococò*, cit. pag. 385.

¹⁴³ Skolnik, "Art forgery: The art market and legal considerations", cit. pag. 323.

¹⁴⁴ Terraroli, *Arte vol. 2, Dal Rinascimento al Rococò*, cit. pag. 385.

tempo e che riuscì a ricavare profitti enormi dalle proprie opere¹⁴⁵. Il pittore e disegnatore fiammingo Calvaert, ad esempio, attivo a Bologna tra il Cinquecento e il Seicento, dipingeva secondo lo stile di Michelangelo e Raffaello, per poi passare questi disegni al suo committente Pomponio che invecchiava artificialmente i fogli e li vendeva come originali. Il cardinale d'Este acquistò parecchi di questi disegni, chiedendo proprio al maestro Calvaert di confermarne l'autenticità¹⁴⁶.

I falsi divennero poi una pratica sistematica nel Seicento: l'espandersi del mercato dell'arte incentivò una diffusione endemica delle falsificazioni. I mercanti d'arte, per rispondere alle sempre più esigenti richieste dei collezionisti, risolsero la carenza di opere originali con la commissione di copie a pittori e scultori di seconda levatura, creando così un universo di oggetti poi venduti in modo fraudolento come originali con un ottimo vantaggio economico¹⁴⁷. Luca Giordano fu un famoso falsario di questo periodo: è noto che dipinse un falso di un'opera di Dürer, *Cristo che guarisce gli storpi*, che poi venne acquistato come originale da un suo mecenate. Una volta accortosi dell'inganno, il mecenate denunciò Giordano, che però fu assolto poiché «nessuno poteva rimproverare Luca di dipingere bene quanto il famoso Dürer»¹⁴⁸. Altri artisti largamente falsificati furono Tiziano, Giorgione, Bosch, Poussin, Annibale Carracci, Andrea Sacchi e Claude Lorrain. Le opere false di quest'ultimo erano talmente numerose che il pittore stesso, indignato, si trovò costretto a redigere il *Liber Veritatis*, ossia un catalogo scrupoloso con elencate tutte le sue opere originali esistenti¹⁴⁹.

Il culto dell'artista, nato nel Rinascimento, continuò a persistere e rimane immutato anche al giorno d'oggi, ma fu solo nel Settecento che si cominciò a subire il fascino delle cose «vecchie in quanto vecchie» e dunque ad acquistare e conservare oggetti non necessariamente belli o creati da mani famose, ma che appartenevano al passato o lo richiamavano¹⁵⁰. Gli scavi di Ercolano e Pompei e il fenomeno del *Grand Tour* riportarono all'attenzione il fascino dell'antico e dunque cominciarono a fiorire falsificazioni di sculture, vasi greci, antichi affreschi romani, coppe d'oro dell'epoca

¹⁴⁵ Skolnik, "Art forgery: The art market and legal considerations", cit. pag. 322.

¹⁴⁶ Arnau, *Arte della falsificazione, falsificazione dell'arte*, cit. pag. 347.

¹⁴⁷ Kurz O. (1961), *Falsi e falsari*, Neri Pozza, Vicenza, pag. 15-18.

¹⁴⁸ Ibidem.

¹⁴⁹ Moriizumi, "La storia", cit. pag. 21.

¹⁵⁰ Jones M., Spagnol M. (1993), *Sembrare e non essere: I falsi nell'arte e nella civiltà*, Longanesi & C., Milano, pag. 115.

paleocristiana, e oggetti dell'arte antica egiziana. Inoltre, il restauro stilistico di opere d'arte era generalmente accettato in quel periodo e quindi molto spesso venivano vendute opere pesantemente ritoccate o costruite mettendo assieme pezzi di originali: Piranesi fu denunciato da uno dei più potenti mercanti inglesi, Thomas Jenkins, che criticò le sue opere come "pasticci"¹⁵¹.

Il Settecento fu anche il secolo in cui si svilupparono i Salon francesi, mostre d'arte pubbliche per avvicinare i compratori alle opere¹⁵², e in cui vennero fondate le due case d'asta oggi più importanti a livello mondiale: Sotheby's nel 1744 e Christie's nel 1766. La creazione di un mercato secondario formato da mercanti, gallerie e case d'asta fece sì che per la prima volta nella storia l'arte diventasse una merce.¹⁵³ Con queste due diverse istituzioni di mercato nacque, inoltre, l'idea di distribuire stampe prima della vendita come pubblicità, insieme a quella di produrre cataloghi e relazioni critiche, tutte tecniche di vendita molto raffinate¹⁵⁴. Queste novità portarono a discussioni e analisi su cosa fosse l'arte e di conseguenza la figura dell'artista: più la società riconosceva il genio dell'artista, più elevata era la sua ascesa nella vita sociale e così i suoi guadagni¹⁵⁵. Il valore dell'opera d'arte si legò al riconoscimento sociale del suo creatore¹⁵⁶, di conseguenza divenne la norma per gli artisti firmare le proprie opere¹⁵⁷. È proprio questa la componente necessaria per la diffusione a macchia d'olio dei falsi e le falsificazioni. A questo proposito il 1735 fu una data fondamentale per il mercato dei beni artistici e per i suoi investitori: in quell'anno, infatti, l'Inghilterra promulgò la prima legge sul diritto d'autore, la quale, oltre a proteggere l'autore di 'un'opera dell'ingegno', nonché il consumatore-fruitore, creò lo spartiacque tra ciò che era vero e aveva un valore, e ciò che non lo era e quindi ne era privo. Con questo atto si iniziò a parlare di falsificazione, distinguendola quindi dall'imitazione, e gli atti dei falsari divennero passibili di una

¹⁵¹ Moriizumi, "La storia", cit. pag. 22.

¹⁵² Skolnik, "Art forgery: The art market and legal considerations", cit. pag. 323.

¹⁵³ Amineddoleh, "Are You Faux Real: An Examination of Art Forgery and the Legal Tools Protecting Art Collectors", cit. pag. 65-66.

¹⁵⁴ Skolnik, "Art forgery: The art market and legal considerations", cit. pag. 323.

¹⁵⁵ Ivi, pag. 324.

¹⁵⁶ Ibidem.

¹⁵⁷ Amineddoleh, "Are You Faux Real: An Examination of Art Forgery and the Legal Tools Protecting Art Collectors", cit. pag. 66.

pena effettiva, mentre fino a quel momento il rischio era semplicemente quello di una condanna morale¹⁵⁸.

L'Ottocento fu 'la grande epoca dei falsi': il cambiamento del rapporto tra la cultura occidentale e il passato portò l'interesse dei collezionisti a estendersi dall'arte greca e romana e dalla grande pittura del passato alle testimonianze dell'epoca dei cavalieri medievali, alla scultura e alle arti decorative del Rinascimento, alle ceramiche del Settecento, agli oggetti in metallo del Seicento e, verso la fine del secolo, anche ai cimeli dei 'secoli bui'¹⁵⁹. La mania del collezionismo si espanse a tutte le classi sociali¹⁶⁰ e costituì un terreno fertile per i mercanti d'arte disonesti: ogni volta che veniva lanciata una nuova moda, l'improvviso squilibrio fra domanda e offerta creava l'occasione perfetta per poter vendere i loro falsi prima che venisse a formarsi una vera e propria categoria di esperti in materia¹⁶¹. L'Italia, in particolar modo, divenne una grande fucina di falsi. L'approfondimento delle nozioni in materia pittorica, derivato da una costante attività di restauro di opere originali, e gli enormi flussi di persone che giungevano nel bel Paese attratte dal turismo culturale e dal commercio di antichità causarono la nascita degli "imitatori" più talentuosi. Questi, oltre che dalla possibilità di facili ed enormi guadagni, furono presto animati da un sentimento di rivalsa contro gli avidi collezionisti d'arte d'oltreoceano, e gli storici d'arte stranieri che piombavano in Italia solo per trovare il pezzo unico e inestimabile da aggiungere alla propria collezione¹⁶². Uno dei più noti contraffattori di dipinti di questo periodo fu Icilio Federico Joni: la riuscita di alcuni "restauri", ma ancor più la realizzazione ex novo di opere *in stile* poi vendute come antiche attraverso emissari, gli garantirono un duraturo successo e una fama internazionale¹⁶³.

Molti storiografi del mercato dell'arte indicano come 'età dell'oro' il periodo che va dal 1880 al 1940, che vede l'avvento del collezionismo miliardario americano¹⁶⁴.

¹⁵⁸ Coco N. (1959), "Profili criminologici dei falsi d'arte", in *Arch. Pen.*, citato in Piergigli V., Maccari A.L. (a cura di), *Il codice dei beni culturali e del paesaggio tra teoria e prassi*, Giuffrè Editore, Milano.

¹⁵⁹ Jones, Spagnol, *Sembrare e non essere: I falsi nell'arte e nella civiltà*, cit. pag. 181.

¹⁶⁰ Marianini, "La conoscenza delle tecniche artistiche di riproduzione di dipinti antichi come valido aiuto nel riconoscimento di opere false", cit. pag. 4.

¹⁶¹ Jones, Spagnol, *Sembrare e non essere: I falsi nell'arte e nella civiltà*, cit. pag. 181.

¹⁶² Andreoli, "Pensare il falso. Un percorso critico-bibliografico", cit. pag. 27.

¹⁶³ Jones, Spagnol, *Sembrare e non essere: I falsi nell'arte e nella civiltà*, cit. pag. 222.

¹⁶⁴ Herchenröder, Porro, *Il mercato dell'arte storia e cifre del mercato di pittura, scultura e arti minori...* cit. pag. 1.

Diventando infatti gli Stati Uniti uno dei paesi più ricchi del mondo, assunsero una posizione dominante nel mercato dell'arte: in particolare dagli anni Cinquanta i prezzi dell'arte si gonfiarono in maniera astronomica, assieme all'interesse pubblico nelle vendite dell'arte. Oltre alla crescita enorme di case d'asta come Sotheby's e Marlborough Fine Art, infatti, il periodo del dopoguerra fu contrassegnato da un forte aumento del numero di piccoli commercianti e collezionisti della classe media, dovuto dalla maggior disponibilità di educazione in campo artistico¹⁶⁵.

Dagli anni Novanta il mercato dell'arte ebbe un'ulteriore impennata, con un aumento delle aste di successo che realizzavano prezzi di vendita da record¹⁶⁶. Questo trend ha continuato a crescere negli ultimi due decenni portando a risultati d'asta eccezionali: nel 2018 Sotheby's ha superato il proprio precedente record vendendo il dipinto *Nu couché (sur le côté gauche)* di Amedeo Modigliani per 157.2 milioni di dollari, nel maggio 2019 l'opera del 1890 di Claude Monet *Meules* è stata venduta per 110.7 milioni di dollari, il prezzo più alto mai pagato per un'opera impressionista secondo Sotheby's. Ma nessun'altra opera d'arte si è mai neanche avvicinata al prezzo raggiunto nel novembre 2017 dal *Salvator Mundi* attribuito a Leonardo da Vinci e venduto da Christie's New York: 450,3 milioni di dollari (compreso il buyer's premium)¹⁶⁷.

Più i prezzi dell'arte continuano a salire e più la differenza tra originale e falsificato diventa marcata e vengono richieste sempre più competenze agli esperti d'arte e più efficienza alle tecniche scientifiche sviluppate per riuscire ad autenticare le opere¹⁶⁸. Se infatti, per quanto riguarda le opere del passato è molto difficile decidere se si trattasse di falsi intenzionali o semplicemente di copie e imitazioni fatte in buona fede o restauri troppo zelanti, dalla metà del XX secolo simili casi così naïve sono da escludere: il falso ormai mostra proprio tutta una serie di trucchi studiati *ad hoc* per ingannare l'esperto¹⁶⁹.

¹⁶⁵ Skolnik, "Art forgery: The art market and legal considerations", cit. pag. 325.

¹⁶⁶ Amineddoleh, "Are You Faux Real: An Examination of Art Forgery and the Legal Tools Protecting Art Collectors", cit. pag. 66-67.

¹⁶⁷ Jacobs S. (2019), "The 16 most expensive paintings ever sold", *Business Insider* <https://www.businessinsider.com/most-expensive-paintings-ever-sold-including-157-million-nude-modigliani-2018-5?IR=T> (03/06/2021)

¹⁶⁸ Jones, Spagnol, *Sembrare e non essere: I falsi nell'arte e nella civiltà*, cit. pag. 182.

¹⁶⁹ Ivi, pag. 313.

Se dunque, come abbiamo detto nel primo paragrafo, i falsi da una parte riflettono scrupolosamente gli interessi dell'uomo e della società, dall'altra delineano l'evoluzione dei gusti con incomparabile precisione: la presenza dei falsi è infatti un indice sicuro dell'esistenza di un fiorente mercato di corrispondenti oggetti originali.¹⁷⁰ I contraffattori sono soprattutto uomini di mercato: non essendo intralciati dell'individualismo proprio del grande artista, intervengono rapidamente per approfittare degli alti prezzi determinati dalle nuove mode prima che gli esperti possano rendere più difficile il loro compito o prima che la loro attività stessa finisca per screditare completamente il mercato¹⁷¹.

1.3 Il complesso mondo della mimesi

Abbiamo dunque capito che la produzione in sé di un'opera che assomigli ad un'altra esistente non è un crimine, ma il farla passare intenzionalmente e ingannevolmente come l'opera di qualcun altro è un tipo di frode¹⁷². Definiamo allora alcuni tipi di copie, tra cui quelle perfettamente identiche all'originale, che però non devono essere ritenute falsificazioni.

1.3.1 La copia: definizioni e funzioni

Una copia è la riproduzione più o meno fedele di un'opera d'arte originale, o autografa, che può essere prodotta sia con materiali e tecniche diverse dall'originale, e quindi difficilmente identificabile con esso, sia con materiali e tecniche proprie dell'epoca dell'artista¹⁷³. Le copie rendono omaggio all'originale, ne riconoscono il pregio e traggono il proprio valore da esso. I falsi, al contrario, negano la superiorità estetica dell'originale¹⁷⁴.

Le copie sono impiegate consapevolmente fin dall'antichità e non presentano alcun intento di dolo. Esse svolgono diverse funzioni nel corso dei secoli e vengono solitamente realizzate per committenti pienamente consapevoli della loro non-

¹⁷⁰ Jones, "Perché parlare di falsi?", cit. pag. XIII.

¹⁷¹ Ibidem.

¹⁷² Conklin, *Art crime*, cit. pag. 48.

¹⁷³ Grita, "Glossario", cit. pag. 101.

¹⁷⁴ Benhamou F. Ginsburgh V.A. (2006), "Copies of Artworks: The Case of Paintings and Prints", in Ginsburgh V.A., Throsby D., *Handbook of the economics of art and culture*, Volume 1, Elsevier, pag. 256.

originalità. L'oggetto copiato, infatti, deve essenzialmente aderire alle caratteristiche del modello, ma viene venduto e acquistato come copia, con un valore quindi ben diverso dall'originale¹⁷⁵. Nella statuaria antica, ad esempio, la copia in marmo, meno costosa dell'originale in bronzo, permetteva di soddisfare le esigenze di numerosi committenti più o meno facoltosi¹⁷⁶. Una prima funzione della copia è dunque quella divulgativa, ossia la diffusione di un modello inamovibile o unico all'interno di vaste aree geografiche¹⁷⁷.

Una seconda funzione della copia è quella conservativa: nel periodo in cui l'artista era poco più che un artigiano e ciò che contava erano il messaggio che si voleva diffondere attraverso l'opera e il suo ideale religioso piuttosto che il valore estetico, una volta che l'originale si era usurato, esso si poteva senza alcun problema sostituire con una copia. L'importante era che quest'ultima riproponesse, nelle linee generali, gli aspetti iconografici dell'opera che si era rovinata¹⁷⁸.

Successivamente la copia non entra più in gioco come ripetizione e trasmissione dei "modelli", ma viene utilizzata sia come mezzo per far circolare opere originali apprezzate dal pubblico sia con una funzione didattica. Nelle botteghe rinascimentali gli allievi imparavano a dipingere nella maniera del maestro, imitandone i lavori, e alle volte erano chiamati anche a sostituirsi ad esso nella realizzazione di opere commissionate che poi egli riconosceva e firmava.

Nei due secoli successivi, poi, le copie e le imitazioni diventano soprattutto mezzi di studio dei grandi maestri del passato ed esercizi di stile. Gli originali vengono dunque considerati come motivi sui quali possono essere apportate modifiche, e ciò viene fatto dai maggiori artisti del periodo che consideravano appunto le riproduzioni reinterpretate di opere famose come un omaggio ad esse ed ai maestri che le avevano create originariamente¹⁷⁹. Artisti eccellenti in questa pratica furono ad esempio Rubens, Rembrandt, Velazquez, che furono celebri copisti di opere di Tiziano e Raffaello¹⁸⁰.

¹⁷⁵ Casarotto V. (2015), "Autentici falsi d'arte, tra l'imbarazzo della critica e l'orgoglio dei falsari", *Aula di Lettere*, <https://aulalettere.scuola.zanichelli.it/come-te-lo-spiego/autentici-falsi-darte-tra-limbarazzo-della-critica-e-lorgoglio-dei-falsari/> (Ultima visita 03/06/2021)

¹⁷⁶ Kessler H. L. (1999), *Copia*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Istituto della Enciclopedia Italiana, III, Roma, pag. 262.

¹⁷⁷ Casarotto, "Autentici falsi d'arte, tra l'imbarazzo della critica e l'orgoglio dei falsari", cit.

¹⁷⁸ Kessler, *Copia*, cit. pag. 262.

¹⁷⁹ Croce, "Il falso d'arte. Natura, sviluppo e legislazione", cit.

¹⁸⁰ Grita, "Glossario", cit. pag. 101.

Vediamo dunque che quando si parla di “copia” possiamo intendere sia rifacimento dello stile di un artista, sia della composizione di una particolare opera d’arte, sia semplicemente del soggetto¹⁸¹. Ma “copia” è un termine generale, un macrocosmo che contiene in sé diverse tipologie di imitazione di un originale, che possono variare nella persona che la realizza, nell’intento alla base e nel periodo in cui esse vengono realizzate.

1.3.2 Repliche, riproduzioni e altre categorizzazioni

Tralasciando le differenze riguardanti la qualità delle opere copiate, si possono trovare copie di un’opera precisa realizzate dall’artista stesso, da un contemporaneo dell’artista - sotto suo diretto ordine o anche no - o da un artista di un periodo successivo. Si possono poi avere artisti che copiano solo lo stile del maestro, ma non la composizione, o perché non in grado di svilupparne uno nuovo e originale o per la forte domanda di quel particolare tipo di stile nel mercato. Un altro caso è poi quando a essere copiato è il soggetto o la composizione di un’opera, ma non lo stile: questo accade quando un artista contemporaneo riprende un’opera più antica, rifacendola e adattandola però al proprio stile¹⁸². Vari esempi possono essere trovati di questa pratica, come *Il seminatore* di Van Gogh improntato sullo studio dell’analoga opera di Jean-François Millet, le numerose versioni fatte da Picasso di *Las Meninas* di Diego Velázquez, *Le donne di Algeri* di Eugène Delacroix e di *Dejeuner sur l’herbe* di Edouard Manet, la rivisitazione di Tamara de Lempicka de *l’Estasi di Santa Teresa* di Gian Lorenzo Bernini, o le rivisitazioni di Andy Warhol di capolavori di Da Vinci, Munch e De Chirico¹⁸³.

Qui di seguito si riportano alcune terminologie utilizzate per rendere più chiare queste differenze.

¹⁸¹ Lazzaro E., Moureau N., Sagot-Duvaurox D. (2004), “From the market of copies to the market of fakes: Adverse selection and moral hazard in the market of paintings”, in Mossetto G., Vecco M., *The Economics of Copying and Counterfeiting*, Vol. 321. FrancoAngeli, Milano, pag. 95.

¹⁸² Ivi., pag. 96.

¹⁸³ Pulvirenti, E., (2015) “D’apres e citazioni d’arte”, *didatticarte*, <http://www.didatticarte.it/Blog/?p=5328>

Replica

La replica va intesa come una ripetizione del maestro stesso di un'opera che rappresenta un modello o prototipo¹⁸⁴.

I motivi per replicare un'opera possono essere diversi: l'artista ripete un tema di successo per sfruttare l'elevata domanda del mercato, come ad esempio fece De Chirico producendo in seguito nuove copie del suo periodo precedente e più profittevole¹⁸⁵, per soddisfare la richiesta di un secondo committente, per migliorare il prototipo iniziale apportandovi eventualmente delle modifiche, per ricreare un'opera realizzata adoperando un materiale difettoso. Può accadere anche che la replica autografa nasca da un approfondimento, da un rinnovamento o da un affinamento dello studio e dell'ispirazione legati ad una particolare composizione, e questa assuma dunque, nonostante l'aspetto molto simile, valore di nuova opera d'arte distinta dalla prima; al contrario può accadere che una replica identica all'originale decada, per il meccanismo del processo al livello di copia¹⁸⁶.

Una particolare forma di replica è quella delle opere che derivano da una singola matrice: l'artista produce ad esempio una lastra di rame, un blocco di legno o una lastra litografica per le stampe, un negativo fotografico per le fotografie, un modello in gesso per i bronzi, ma opera d'arte è considerato solo il prodotto finale, che avrà valore tanto più alto quanto più basso sarà il numero di repliche realizzato prima della distruzione della matrice¹⁸⁷.

In generale il valore delle repliche è assai vario ed è sempre in rapporto con la qualità, con l'intervento o meno di collaboratori, e anche con le ragioni che ne hanno motivato l'esecuzione¹⁸⁸.

Riproduzione

Con "riproduzione" si intende il ricavare da un originale o da un prototipo una o più copie¹⁸⁹. Dunque, essa deve essere intesa come una copia che è perfettamente aderente all'originale, ma non è stata fatta dall'artista stesso che ha creato il

¹⁸⁴ Croce, "Il falso d'arte. Natura, sviluppo e legislazione", cit.

¹⁸⁵ Lazzaro, Moureau, Sagot-Duvaurox, "From the market of copies to the market of fakes: Adverse selection and moral hazard in the market of paintings", cit. pag. 97.

¹⁸⁶ Croce, "Il falso d'arte. Natura, sviluppo e legislazione", cit.

¹⁸⁷ Grita, "Glossario", cit. pag. 100-101.

¹⁸⁸ Croce, "Il falso d'arte. Natura, sviluppo e legislazione", cit.

¹⁸⁹ *Riproduzione* in Vocabolario Treccani.

modello¹⁹⁰. La differenza con le copie è, però, che spesso il copista cerca di imitare anche il processo creativo in sé, utilizzando ad esempio le stesse tecniche del maestro, mentre lo scopo delle riproduzioni è quello di «fornire con ogni mezzo tecnico possibile, compresa la digitalizzazione, la stessa sensazione e l'illusione dell'originale con poca o nessuna intenzione artistica»¹⁹¹. In particolare, nella nostra epoca caratterizzata dall'avanzamento tecnologico, riproduzioni digitali, fotografie e stampe riportano fino al minimo dettaglio dell'opera originale, ma non hanno nessuna pretesa di originalità, di sostituirsi ad essa: queste riproduzioni, infatti, sono facilmente distinguibili dall'originale e se ne distanziano sia nelle qualità formali sia in quelle estetiche¹⁹².

Imitazione

L'imitazione si distingue dalla copia in senso stretto, poiché chi copia ha generalmente davanti a sé l'originale e lo segue punto per punto, mentre per quanto riguarda l'imitazione si ha più libertà. L'artista che imita non si limita a copiare materialmente, ma sceglie con cura i modelli e i maestri da cui prendere spunto e da ciascuno di essi apprende le caratteristiche che lo rendono migliore e superiore agli altri¹⁹³. Raffaello, ad esempio, prese da Perugino il meccanismo del disegno, da Michelangelo la grandezza del tratto, da Masaccio l'idea dell'antico e da Fra Bartolomeo di San Marco l'impasto, li reinterpretò e creò così il suo stile originale. Anche Poussin studiò a fondo la natura, l'antico e il moderno ma non li copiò mai: da ciascuno trasse le caratteristiche più belle e le fece proprie¹⁹⁴.

Opere in stile e ritardatarie

Sempre riguardo al rifacimento di uno stile si possono avere le cosiddette "opere in stile" che sono «imitazioni di fantasia ispirate ad un periodo passato o ad un artista

¹⁹⁰ Pommerehne W. W., Granica J. M. (1995), "Perfect reproductions of works of art: Substitutes or heresy?", *Journal of Cultural Economics*, 19(3), pag. 238.

¹⁹¹ Benhamou, Ginsburgh, "Copies of Artworks: The Case of Paintings and Prints", cit. pag. 258.

¹⁹² Elkins J. (1993), "From Copy to Forgery and Back Again", *The British Journal of Aesthetics*, 33(2), 117-118.

¹⁹³ Boidi, G. A. (1888), *Dizionario ragionato delle voci delle arte del disegno architettura, pittura, scultura ed industrie affini*, Vincenzo Bona, Torino, pag. 86.

¹⁹⁴ Ibidem.

noto senza intenti fraudolenti»¹⁹⁵ e sono realizzate utilizzando perlopiù gli stessi materiali utilizzati nell'epoca rievocata.

Un altro caso sono invece le “opere ritardatarie”, ossia quelle opere prodotte solitamente in provincia dopo che nelle capitali e negli ambienti nobili i gusti erano già cambiati. Queste sono una sorta di prolungamento stilistico e accadono a causa del ritardo nell'aggiornamento delle mode al di fuori dei centri delle grandi città. Tali opere sono certamente autentiche, ma il loro valore commerciale è più basso di quello dei lavori di cui prolungano lo stile¹⁹⁶.

I confini sfocati tra tutte queste tipologie di riproduzioni giustificano la definizione ampia di “copia”, di cui solitamente questi termini specifici sono usati come sinonimi.

È interessante infine notare quante altre definizioni molto caute sono utilizzate all'interno dei cataloghi di vendita di grandi case d'asta come Sotheby's e Christie's, in particolare durante le vendite degli Old Masters. Si possono trovare ad esempio denominazioni come *attribuito a* con il significato di “probabilmente un'opera dell'artista o del creatore in tutto o in parte”; *della cerchia di* che significa “un'opera del periodo dell'artista o del creatore e che mostra la sua influenza”; *nella maniera di* ossia “un'opera eseguita nello stile dell'artista o del creatore ma di una data successiva”; *dopo* ovvero “una copia di qualsiasi data di un'opera dell'artista o del creatore”; *con firma/sigillo* che significa “ha firma/sigillo che secondo noi non è quello dell'artista”; infine, con *seguace di* si intende “un'opera eseguita nello stile dell'artista ma non necessariamente da un suo allievo”¹⁹⁷.

1.3.3 Il “problema” delle copie

La copia, quando viene presentata e venduta come quello che effettivamente è, è storicamente e legalmente accettata senza obiezioni. Come abbiamo accennato al paragrafo 1.3 parlando di “attribuzioni errate”, il problema sorge quando queste vengono ritenute opere originali e richiedono di conseguenza prezzi molto più alti,

¹⁹⁵ Grita, “Glossario”, cit. pag. 100.

¹⁹⁶ Ivi, pag. 102.

¹⁹⁷ Benhamou, Ginsburgh, “Copies of Artworks: The Case Of Paintings And Prints”, cit. pag. 270.

diventando a quel punto falsi¹⁹⁸. Le copie, infatti, sono spesso considerate come "il primo grado dei falsi" e uno dei motivi principali della loro svalutazione è la possibilità di utilizzarle in modo illegale¹⁹⁹. Sono molti i casi, infatti, in cui opere ritenute false erano state inizialmente create come copie innocenti di originali.

Un esempio è quello di Giovanni Bastianini, artista del diciottesimo secolo, che scolpì un busto meraviglioso, inscrivendoci poi il nome del poeta Girolamo Benivieni. Vendette il suo lavoro per la misera somma di 330 franchi, che venne poi acclamato erroneamente come un originale del Quattrocento ed acquistato dal Louvre per 14,000 franchi²⁰⁰. Un altro caso in cui una copia è stata trasformata in un falso dalla negligenza di un acquirente è quello di Andrea del Sarto: l'artista realizzò per conto di un membro della famiglia dei Medici una copia del ritratto di Papa Leone X di Raffaello. Il compratore lo fece passare per un originale di quest'ultimo rendendo così l'onesta copia una falsificazione.²⁰¹

In particolare, più le copie sono fedeli all'originale, più hanno valore come perfetti esemplari nel loro genere²⁰², ma si prestano anche più facilmente ad essere usate illegalmente da persone prive di scrupoli, che potrebbero farle credere originali piuttosto che riproduzioni²⁰³. Un copista onesto, per evitare un futuro sfruttamento delle proprie opere di questo tipo, solitamente annota sul suo lavoro il proprio nome o il fatto che sia un'imitazione²⁰⁴. Susie Ray, una famosa copista e artista che lavora su commissione per amanti dell'arte, gallerie e collezionisti, riproduce meticolosamente capolavori del passato. Studia le opere originali da vicino, i colori e le tecniche di stesura, sceglie le tele giuste e i leganti utilizzati dal maestro, ricrea perfettamente la composizione con l'aiuto di un proiettore e infine le invecchia attraverso vari processi. Riproduce addirittura le firme degli artisti ma, sul retro, appone la stampa "*Susie Ray Originals*", per rendere chiaro che non si tratta degli originali. Le sue copie sono vendute come tali per cifre che si aggirano attorno alle

¹⁹⁸ Schuller, *Forgers, dealers, experts: strange chapters in the history of art*, cit. pag. 146.

¹⁹⁹ Benhamou F., Ginsburgh V. (2002), "Is There a Market for Copies?", *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 32(1), pag. 45.

²⁰⁰ DuBoff, "Controlling the Artful Con: Authentication and Regulation", cit. pag. 5.

²⁰¹ Schuller, *Forgers, dealers, experts: strange chapters in the history of art*, cit. pag. 146.

²⁰² Ibidem.

²⁰³ Merryman J. H., Elsen A. E. (1987), *Law, ethics and the visual Arts*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, citato in Benhamou F., Ginsburgh V. (2002), "Is There a Market for Copies?", *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 32(1), pag. 45.

²⁰⁴ Schuller, *Forgers, dealers, experts: strange chapters in the history of art*, cit. pag. 146.

5,000 sterline, un prezzo molto inferiore a quello dei capolavori originali. L'intento di questa artista non è dunque certo di falsificare, ma le sue copie perfette potrebbero causare della confusione in futuro, una volta che la stampa sarà sbiadita, i dipinti saranno reintelati, saranno passati per molti diversi proprietari o saranno finiti in qualche modo in mani disoneste²⁰⁵.

1.3.4 Il caso del restauro

Anche per quanto riguarda il restauro la linea di demarcazione tra ripristino innocente di un'opera e creazione di un falso da alterazione o completamento è l'intento che sta alla base, sempre in connessione alla concezione che si ha di esso nel periodo in cui viene eseguito. Al giorno d'oggi quando il restauro non è effettuato secondo il principio della visibilità, quando la sua estensione o rilevanza modifica notevolmente lo stato dell'opera d'arte e se non è dichiarato al momento dell'introduzione nel mercato, esso può rendere l'opera stessa "falsa". Nel passato, tuttavia, i restauri, o altre forme di modifica dell'opera d'arte, venivano effettuati con criteri diversi da quelli attuali e pertanto, se oggi sono riconosciuti come tali e non deturpano l'opera, diventano parte della storia dell'opera stessa e, naturalmente, non la rendono "falsa"²⁰⁶.

Tralasciando la consuetudine altomedievale di utilizzare frammenti dell'antico per costruire opere moderne e guardando invece al restauro come "agli interventi che esprimono un'evidente volontà di recupero di un'immagine antica, proprio in quanto antica"²⁰⁷, possiamo avere dei primi esempi di questa pratica a partire dalla metà del Quattrocento. Sull'onda degli studi umanistici e filologici sui ruderi e i frammenti, che ispiravano visioni grandiose ora perdute e allo stesso tempo la volontà di recuperarle aiutandosi anche con l'immaginazione, i committenti cominciarono a chiamare artisti di fama per completare le opere antiche. La volontà degli artisti, allo stesso tempo, era quella di equivalere ai maestri dell'antichità e dunque l'intervento integrativo poteva dimostrare che quella corrispondenza era stata raggiunta. Nei restauri del Quattro-Cinquecento, però, non troviamo solo questo intento di emulazione e rifacimento dello stile: questa capacità di evocare le

²⁰⁵ Beckett, *Fakes: Forgery and the art world*, cit. pag. 118-129.

²⁰⁶ Grita, "Glossario", cit. pag. 102.

²⁰⁷ Rossi Pinelli O. (1986), "Chirurgia della memoria: scultura antica e restauri storici", in Settis S. (a cura di), *Memoria dell'Antico* 3, Einaudi, Torino, pag. 193.

suggerzioni simboliche dell'antico andava di pari passo con il desiderio di reinterpretarlo, di attingere a quei modelli per poi adattarli al gusto del periodo, definendo uno stile moderno²⁰⁸. Un esempio di questo tipo di intervento su un'opera pittorica è quello di Lorenzo di Credi sulla *Pala di San Domenico* di Fiesole di Beato Angelico. Nel 1501 l'artista ridipinse e trasformò l'opera in modo radicale per renderla più consona al nuovo contesto architettonico: da polittico medievale con piani ad arco e fondo oro la rese una pala rinascimentale di forma quasi quadrata con fondo paesaggistico e cielo azzurro²⁰⁹.

Per la seconda metà del Cinquecento e durante tutto il Seicento l'attitudine verso il restauro cambia, sia per gli approfondimenti degli studi antiquari, sia per il rapido diffondersi di un collezionismo eterogeneo, sia per la consapevolezza degli artisti di aver raggiunto, e addirittura superato, gli antichi²¹⁰. Non si tenta più di emularli e fondersi con essi, ma di imprimere un proprio marchio riconoscibile, distinguersi dagli altri artisti, mostrare la propria capacità di invenzione e padronanza del mestiere²¹¹. Le opere reintegrate vengono considerate più gradevoli e più vicine a quelle che dovevano essere le originali, e certamente più adatte a decorare le ville e i giardini.²¹² Un esempio di queste pratiche è l'integrazione di Benvenuto Cellini di un busto neutro: egli lo completa con assoluta libertà, aggiungendo braccia, testa, piedi e addirittura un'aquila, trasformandolo così arbitrariamente in un *Ganimede*²¹³. Per quanto riguarda la pittura, gli interventi di manutenzione prevedono soprattutto tagli, ingrandimenti, ridipinture e ritocchi, soprattutto ad opera di grandi maestri, per rendere i lavori adatti ad essere inseriti nell'arredo di ville e palazzi, essere esempi di buon gusto e adeguarsi al nascente collezionismo di galleria²¹⁴.

Nel Settecento comincia finalmente a delinearsi la figura del restauratore come professione con una sua storia ed una sua autonomia e, nonostante fosse ancora

²⁰⁸ Rossi Pinelli, "Chirurgia della memoria: scultura antica e restauri storici", cit. pag. 205-209.

²⁰⁹ Gordon D., Wyld M., Roy A. (2002), "Fra Angelico's Predella for the High Altarpiece of San Domenico, Fiesole", *National Gallery Technical Bulletin*, 23, pag. 5.

²¹⁰ Rossi Pinelli, "Chirurgia della memoria: scultura antica e restauri storici", cit. pag. 212.

²¹¹ Ivi, pag. 223.

²¹² Ivi, pag. 212.

²¹³ Capriotti G. (2017), "Armi di difesa. Tre sculture di Benvenuto Cellini per rispondere alle accuse di Baccio Bandinelli", in Lehmann D. H. (a cura di), *Vom Streit zum Bild: Bildpolemik und andere Waffen der Künstler*, ad picturam, pag. 4-5.

²¹⁴ Conti A. (1981), "Vicende e cultura del restauro", in Zeri F. (a cura di) *Storia dell'Arte Italiana*, vol. X, Einaudi, Torino, pag. 45-46.

molto in voga e grandemente richiesto il completamento delle statue, questo comincia ad essere un restauro filologico e non più di invenzione.

Ovviamente tutte queste manomissioni di opere originali non erano considerate contraffazioni, tranne quando l'acquirente veniva appunto ingannato circa l'entità e il periodo del restauro²¹⁵.

Nel 1816, con l'esposizione dei marmi del Partenone al British Museum e contemporaneamente il restauro integrativo di Bertel Thorvaldsen su un gruppo di statue greche provenienti da Egina, si iniziano a creare nuovi dibattiti in materia di restauro e la teoria sull'autenticità inizia a cambiare. Dalla concezione di ripristinare un'opera per poterne ammirare un'immagine più vicina possibile a quella che doveva avere nelle condizioni originali si passa al gusto del frammento, che rappresenta l'opera originale. Integrazioni, completamenti e aggiunte vengono considerate dunque ora operazioni fraudolente.²¹⁶ Queste nuove concezioni si ritrovano anche nel mondo della pittura, dove «la non autenticità diviene una pecca imperdonabile, tale da screditare un dipinto»²¹⁷. L'esito, però, è raramente quello della non integrazione e del rispetto del frammento: l'impossibilità di rinunciare ai ritocchi porta alla loro effettuazione in segreto²¹⁸.

Sembra dunque concludersi qui l'attività iniziata nel Cinquecento, quando si completavano le prime statue per renderle "più vendibili", più adeguate per le collezioni e per ridare loro 'grazia'²¹⁹: alle vicende dei marmi Elgin e di Egina segue infatti un periodo di purismo che spesso è stato troppo zelante nello smantellare quegli interventi di integrazione che fino a poco tempo prima erano accettati e applauditi, alla ricerca di una verità e un'originalità che la maggior parte delle volte ha portato solo ad un insieme di frammenti privi di interesse²²⁰.

Al giorno d'oggi la norma è quella della conservazione e della leggibilità dell'intervento del restauratore, nel caso ci sia la necessità di lavorare su un'opera²²¹. Questo nasce dalla nuova concezione di autenticità che valorizza la storia stessa degli oggetti: le opere possono aver subito danni, riparazioni, puliture

²¹⁵ Jones, "Perché parlare di falsi?", cit. pag. XII.

²¹⁶ Ivi, pag. XIII.

²¹⁷ Conti, "Vicende e cultura del restauro", cit. pag. 71.

²¹⁸ Ibidem.

²¹⁹ Ivi, pag. 69.

²²⁰ Jones, "Perché parlare di falsi?", cit. pag. XIII.

²²¹ Moriizumi, "La storia", cit. pag. 18.

e restauri, quindi le condizioni in cui si trovano attualmente non riflettono soltanto il momento della loro creazione, ma anche tutti gli eventi che hanno vissuto successivamente²²².

È dunque molto difficile districare la storia del restauro da quella del falso, poiché non tutti gli oggetti autentici restano inalterati²²³, bisogna tuttavia ricercare sempre l'intento che sta alla base delle modificazioni e fare attenzione al contesto in cui esse sono state apportate.

²²² Jones, "Perché parlare di falsi?", cit. pag. XIII.

²²³ Ivi, pag. XII.

CAPITOLO 2

I FALSI NEL MERCATO DELL'ARTE E IL RUOLO DELLE CASE D'ASTA

2.1 I fattori che determinano la circolazione dei falsi

Secondo Conklin²²⁴, i collezionisti che comprano i falsi sono vittime di un mondo dell'arte che è socialmente organizzato in modo tale da consentire queste frodi. È noto che gli alti prezzi per le opere d'arte autentiche incoraggiano alcuni artisti e mercanti a tentare di fare facili profitti attraverso la produzione di arte contraffatta. Obiettivo di questi prossimi paragrafi è indagare quali siano gli ulteriori aspetti che rendono possibile la circolazione dei falsi all'interno del mercato.

2.1.1 Dal falsario come “moderno Robin Hood” alla difficoltà di provare l'esistenza dell'intento fraudolento

Si è già visto nel primo capitolo come la seconda metà del Novecento abbia portato a cambiamenti economici impressionanti che hanno introdotto l'Occidente nell'epoca postmoderna e hanno contribuito a riconfigurare il modo in cui si considera l'arte²²⁵. Al giorno d'oggi, ad esempio, tre sono le principali motivazioni che spingono gli acquirenti a comprare arte. La prima motivazione è la più comune, ed è l'apprezzamento estetico dell'opera d'arte. Chi compra arte lo fa per passione, perché riceve un appagamento e un piacere nell'ammirare l'opera, per decorare la propria abitazione ed avere sempre l'opera per sé all'interno della propria collezione²²⁶. La seconda ragione è di natura finanziaria: l'arte può essere comprata come un investimento, una riserva di ricchezza o come copertura contro l'inflazione²²⁷. Questa motivazione speculativa deriva dalla credenza che l'arte sia

²²⁴ Conklin, *Art Crime*, cit. pag. 86

²²⁵ Joy, Sherry, “Disentangling the paradoxical alliances between art market and art world”, cit. pag. 155

²²⁶ Velthuis O. (2011), “Art markets”, in Towse R., Hernandez T. N., *Handbook of cultural economics*, Seconda Edizione, Edward Elgar Publishing Limited, Cheltenham pag. 33.

²²⁷ Ibidem.

un investimento sicuro e che i tassi di rendimento di tale investimento siano sempre molto alti²²⁸, convinzione che a sua volta nasce probabilmente dall'accanimento dei media su un numero relativamente basso di vendite multimilionarie²²⁹. Questo si è visto in particolare durante gli anni Settanta del secolo scorso, quando le opere d'arte sono emerse come un investimento di gran lunga superiore rispetto agli stessi mercati mobiliari: dal 1960 al 1975 circa, il Dow Jones è aumentato di circa il 38% del valore; un campione di opere degli impressionisti francesi è aumentato del 230% nello stesso periodo²³⁰. A partire dalla fine degli anni Ottanta e durante gli anni Novanta poi, gli alti prezzi di aggiudicazione alle aste come *Ritratto del dottor Gachet* di Van Gogh, venduto dalla casa d'asta Christie's a New York per 82,5 milioni di dollari e *Au Moulin de la Galette* di Renoir venduto per 78,1 milioni di dollari, hanno aumentato ancora di più l'interesse per il mercato dell'arte²³¹.

La terza motivazione è legata allo status sociale: chi acquista arte lo fa per entrare a far parte di un gruppo sociale o indicare la propria appartenenza ad una particolare classe sociale, oppure lo fa, al contrario, per elevare la propria posizione al di sopra dei propri pari. In questo caso il prezzo straordinariamente elevato o l'esclusività della location in cui viene comprata l'opera aiuteranno il consumatore ad ostentare il proprio benessere economico rispetto al resto della società, pratica questa identificata alla fine dell'Ottocento dal sociologo Thorstein Veblen con il nome di 'consumo vistoso'²³².

Queste tre ragioni, distinte nella letteratura dell'economia dell'arte, nella realtà sono molto spesso interconnesse, motivo per cui i prezzi delle opere d'arte sono diventati sempre più alti e al contempo hanno attirato sempre più acquirenti disposti a pagarli.

²²⁸ Frey B. S., Pommerehne W. W. (1989), "Art Investment: An Empirical Inquiry", *Southern Economic Journal*, 56(2), pag. 396.

²²⁹ Velthuis, "Art markets", cit. pag. 34.

²³⁰ Clark, "The Perfect Fake: Creativity, Forgery, Art and the Law", cit. pag. 12.

²³¹ Ibidem.

²³² Veblen T. (1971), *La teoria della classe agiata*, Einaudi Editore, Segrate; In questo saggio Veblen si propone di studiare il fenomeno dell'istituzione di una classe agiata nella linea dello sviluppo evolutivo delle società umane. Gli appartenenti a questa classe godono di una condizione di astensione privilegiata dalle attività produttive e utilizzano primariamente la propria ricchezza come un mezzo per distinguersi in maniera antagonistica dagli altri e per mostrare maggiore dignità. In particolare, una delle due categorie fondamentali attraverso cui si mostra l'appartenenza ad una classe prestigiosa e la legittimità ad occupare quella posizione, è proprio il 'consumo vistoso', ossia il consumo di beni, non necessari alla sopravvivenza e alla sussistenza personale, che attrae un'attenzione speciale per le sue caratteristiche particolari o per l'eccentricità.

Negli ultimi anni, dunque, i cambiamenti del mercato dell'arte e il suo sviluppo in un mercato internazionale di libero scambio, l'aumentare della conoscenza dell'arte da parte del grande pubblico e anche del numero di persone benestanti che possono permettersi di acquistare capolavori²³³, il moderno feticismo verso le merci e la continua trasformazione dell'opera d'arte da oggetto di espressione estetica a un meccanismo per aumentare la ricchezza²³⁴, la credenza che l'arte possa essere un investimento più interessante rispetto al mercato azionario, i prezzi molto elevati raggiunti in alcune vendite e l'interesse dei media nel riportarli e pubblicizzarli hanno creato l'ambiente per il fiorire delle falsificazioni²³⁵.

Alcuni fattori che ne influenzano invece la circolazione sono la bravura dei falsari moderni nello sfruttare le nuove tecnologie per creare falsi difficili da identificare e documentazioni impeccabili²³⁶ e la tendenza del pubblico a rimanere affascinata da queste personalità, schierandosi così dalla loro parte. I falsari spesso si guadagnano infatti la simpatia del pubblico poiché vengono visti come "moderni Robin Hood"²³⁷ che sferrano feroci attacchi al mercato e ai mercanti d'arte, esponendone l'avidità e la vanità; persone geniali, dunque, con il talento e astuzia necessari per produrre opere apparentemente uguali a quelle di un grande maestro, tali da essere accettate dagli esperti²³⁸. C'è infatti una visione piuttosto pervasiva tra il grande pubblico che ritiene che questo tipo di crimine non sia aggressivo e debilitante come altri e, anzi, sia senza vittime: essendo chi subisce la frode solitamente alquanto benestante, viene ritenuto che la perdita causata dalla scoperta del falso non sia così devastante e che l'acquirente possa tranquillamente sopravvivere ad essa²³⁹. John Henry Merryman dichiara che questa concezione deriva da tre linee di pensiero differenti che si riuniscono: la prima sostiene che la preoccupazione per l'autenticità da parte del mercato è «espressione di un elitarismo nelle arti visive, propagato da storici

²³³ Skolnik, "Art forgery: The art Market and Legal Considerations", cit. pag. 327.

²³⁴ Clark, "The Perfect Fake: Creativity, Forgery, Art and the Law", cit. pag. 12.

²³⁵ Skolnik, "Art forgery: The Art Market and Legal Considerations", cit. pag. 327.

²³⁶ Amineddoleh, "Are You Faux Real: An Examination of Art Forgery and the Legal Tools Protecting Art Collectors", cit. pag. 90-91.

²³⁷ Ragai J. (2013), "The Scientific Detection of Forgery in Paintings", *Proceedings of the American Philosophical Society*, 157(2), pag. 173.

²³⁸ Franses J. (2012), "Master forgers or modern day Robin Hoods", *JessicaFranses.com*. <http://jessicafranses.com/master-forgers-modern-day-robinhood-princes-thieves> (Ultima visita 1/09/2021)

²³⁹ Gerstenblith P. (2012), "Keynote 1: Getting Real: Cultural, Aesthetic and Legal Perspectives on the Meaning of Authenticity of Art Works", *Columbia Journal of Law & the Arts*, 35(3), pag. 324.

dell'arte corrotti che sono strumenti del ceto danaroso»²⁴⁰. La seconda propone la percezione romantica o sentimentale del falsario di cui si discuteva poc'anzi, confermata dalla celebrità raggiunta da alcuni di essi e la successiva vendita di loro opere originali. La terza invece è legata alla filosofia estetica, per cui il rifiuto dell'opera non autentica è visto come il risultato di un approccio troppo accademico o intellettuale all'arte, in luogo di un apprezzamento più puramente estetico²⁴¹.

È stato già discusso che se, da un punto di vista estetico, il falso è indistinguibile dall'opera autentica, allora probabilmente sono la stessa cosa²⁴². Queste considerazioni, se diffuse in massa attraverso i giornali, possono arrivare a far sì che il falsario riesca ad attirarsi la comprensione e la grazia del Tribunale, dal quale dunque riceverà una pena irrisoria²⁴³.

Inoltre, per poter avere una condanna, e dunque l'applicazione di queste sanzioni, è necessario avere la prova di un intento fraudolento o criminale da parte di chi ha ceduto l'opera²⁴⁴. Questo complica notevolmente la situazione poiché, ad esempio, il falsario potrebbe asserire che, al momento in cui ha venduto le sue opere, esse erano semplici copie e non era al corrente che poi sarebbero state fatte passare per originali, mentre il mercante potrebbe affermare di essere stato truffato a sua volta, avendo comprato le opere ritenendole autentiche²⁴⁵.

In più, come verrà esposto nel capitolo successivo, pochi esperti d'arte sono a disposizione di coloro che vogliono acquistare arte, tra cui alcuni di questi possono non essere del tutto scrupolosi o attendibili²⁴⁶. Bisogna ricordare in ogni caso che le loro opinioni sono personali e soggettive e possono variare da un esperto all'altro²⁴⁷ e non esistono agenzie di licenze, comitati etici o esami di competenza che controllino la qualità e la validità di tali autenticazioni fatte a privati²⁴⁸. Inoltre, tutti gli attuali mezzi di autenticazione e attribuzione a disposizione non sono infallibili e a volte è difficile provare oltre il ragionevole dubbio che un'opera sia un falso,

²⁴⁰ Merryman J. H. (1992), "Counterfeit Art", *International Journal of Cultural Property*, 1(1), pag. 29.

²⁴¹ Ivi, pag. 30.

²⁴² Gerstenblith, "Keynote 1: Getting Real: Cultural, Aesthetic and Legal Perspectives on the Meaning of Authenticity of Art Works", cit. pag. 325.

²⁴³ Franses, "Master forgers or modern day Robin Hoods", cit.

²⁴⁴ DuBoff, "Controlling the Artful Con: Authentication and Regulation", cit. pag. 998.

²⁴⁵ Skolnik, "Art Forgery: The Art Market and Legal Considerations", cit. pag. 328.

²⁴⁶ DuBuff, "Controlling the Artful Con: Authentication and Regulation", cit. pag. 981.

²⁴⁷ Spencer R. D. (2013), "Protection from Legal Claims for Opinions about the Authenticity of Art", *Spencer's Art Law Journal*, 1(1), pag. 2.

²⁴⁸ Skolnik, "Art Forgery: The Art Market and Legal Considerations", cit. pag. 327.

soprattutto perché i risultati degli studi scientifici possono essere diversi da quelli proposti dagli esperti²⁴⁹. Il processo completo è poi molto costoso, il che fa sì che molti collezionisti rinuncino a ricercare certificazioni o i servizi di un esperto d'arte, soprattutto per opere di valore non abbastanza elevato, e si affidino a qualche autorità minore, alla propria conoscenza superficiale o alle dichiarazioni del venditore²⁵⁰.

2.1.2 La struttura del mercato dell'arte

Questi primi fattori illustrati nel paragrafo precedente, tuttavia, non sono gli unici che permettono ai falsi di continuare a circolare; la principale causa della nascita e della diffusione delle falsificazioni è proprio la struttura stessa del mercato.

Da una prospettiva teorica, l'economia degli originali, delle copie e dei falsi si collega a due principali aspetti del fallimento del mercato dell'arte, connessi anche tra loro da un certo punto di vista, ossia il monopolio e le asimmetrie informative²⁵¹.

Si ritiene che i mercati perfettamente concorrenziali siano in grado di allocare le risorse in maniera efficiente. I casi di fallimento di mercato riguardano invece la condizione in cui uno o più partecipanti detengono il controllo sul prezzo di un bene²⁵². In particolare, l'esistenza di copie e falsi deriva da, e allo stesso tempo sfida, il monopolio che caratterizza le opere d'arte originali²⁵³. In economia, in una situazione di monopolio, si possono mettere sul mercato minori quantità del bene e i consumatori sono disposti a pagare prezzi più alti per quella quantità; gli offerenti ricevono profitti positivi, dato che possono applicare prezzi superiori ai costi marginali, mentre i consumatori ricevono una perdita che è più grande dei profitti degli offerenti, il che risulta in una perdita di benessere sociale²⁵⁴. Nel mercato dell'arte il monopolio è solitamente associato all'unicità e alla rarità di un'opera

²⁴⁹ Amineddoleh, "Are You Faux Real: An Examination of Art Forgery and the Legal Tools Protecting Art Collectors", cit. pag. 90-91.

²⁵⁰ Skolnik, "Art Forgery: The Art Market and Legal Considerations", cit. pag. 329.

²⁵¹ Velthuis, "Art markets", cit. pag. 35-37.

²⁵² Chirichiello G. (2014), *Microeconomia di base: principi, metodi e applicazioni*, Giappichelli Editore, Torino.

²⁵³ Lazzaro, Moureau, Sagot-Duvaurox, "From the market of copies to the market of fakes: Adverse selection and moral hazard in the market of paintings", cit. pag. 104.

²⁵⁴ Chirichiello, *Microeconomia di base: principi, metodi e applicazioni*, cit.

d'arte, specialmente quando l'artista non è più vivente²⁵⁵, o con l'insostituibilità di essa con un'altra qualsiasi opera. Ogni opera d'arte rappresenta dunque un unicum e così, in teoria, il mercato dell'arte potrebbe essere visto come un insieme di mercati monopolistici²⁵⁶. Come già discusso nel primo capitolo, il numero di opere presenti sul mercato è limitato²⁵⁷, mentre la richiesta dei collezionisti è in continua crescita e dunque la sproporzione tra la domanda e l'offerta crea un terreno fertile per la nascita di falsificazioni²⁵⁸. Allo stesso tempo i falsi, come anche le copie in questo caso, minacciano il funzionamento di questa struttura di mercato elitaria basata sulla scarsità delle opere²⁵⁹; ampliando le scorte del mercato dell'arte e limitando il potere sulla fissazione del prezzo del monopolista «il falso ha lo scopo di colmare la perdita sociale netta causata dal monopolio»²⁶⁰.

Le asimmetrie informative sono un altro aspetto, molto rilevante nel mercato dell'arte²⁶¹. In economia si parla di efficienza del mercato come una condizione in cui i beni vengono venduti ad un prezzo che incorpora tutte le informazioni disponibili²⁶². A differenza dei mercati efficienti, il mercato dell'arte è caratterizzato da una bassa trasparenza²⁶³, poiché spesso si sopprimono volutamente le informazioni affidabili riguardo ai propri beni²⁶⁴. La condizione è dunque quella in cui le informazioni non sono condivise allo stesso modo tra tutti gli agenti del mercato, per cui alcuni agenti avranno molte più informazioni degli altri e potranno approfittare di questa situazione privilegiata²⁶⁵. Le informazioni riguardanti la qualità delle opere d'arte o la disponibilità a pagare da parte degli acquirenti, infatti, sono incomplete, difficili da raccogliere e spesso costose²⁶⁶: le asimmetrie

²⁵⁵ Hutter, "Economic aspects of fakes", cit. pag. 181.

²⁵⁶ Velthuis, "Art markets", cit. pag. 35-37.

²⁵⁷ Hutter, "Economic aspects of fakes", cit. pag. 181.

²⁵⁸ Schuller, *Forgers, dealers, experts: strange chapters in the history of art*, cit. pag. 140.

²⁵⁹ Lazzaro, Moureau, Sagot-Duvaurox, "From the market of copies to the market of fakes: Adverse selection and moral hazard in the market of paintings", cit. pag. 102.

²⁶⁰ Mossetto G. (1993), *Aesthetics and Economics*, Springer, Berlino, pag. 199.

²⁶¹ Lazzaro, Moureau, Sagot-Duvaurox, "From the market of copies to the market of fakes: Adverse selection and moral hazard in the market of paintings", cit. pag. 94-95.

²⁶² David G., Oosterlinck K., Szafarz A. (2013), "Art market inefficiency", *Economics Letters*, 121, pag. 23-25.

²⁶³ Velthuis, "Art markets", cit. pag. 36.

²⁶⁴ Day G. (2014), "Explaining the Art Market's Thefts, Frauds, and Forgeries (and Why the Art Market Does Not Seem to Care)", *Vanderbilt Journal of Entertainment and Technology Law*, 16(3), pag. 462-463.

²⁶⁵ Chirichiello, *Microeconomia di base: principi, metodi e applicazioni*, cit.

²⁶⁶ Velthuis, "Art markets", cit. pag. 36.

informative causano elevati costi di transazione, che riguardano tutte le risorse che devono essere spese oltre al prezzo effettivo del bene per poter concludere la transazione²⁶⁷. Questi possono essere ad esempio i costi in termini di tempo e denaro spesi per recuperare informazioni attendibili riguardo l'opera o l'incremento del prezzo che venditori e acquirenti devono pagare se vogliono poter godere della sicurezza di effettuare transazioni all'interno di una casa d'asta²⁶⁸.

La natura dell'arte come merce tangibile rende difficile per i consumatori valutare accuratamente il valore di una particolare opera, portando a numerose conseguenze²⁶⁹. I beni che si acquistano normalmente sul mercato, per esempio, sono utilitaristici e quindi hanno un valore intrinseco che viene influenzato dalle proprie componenti e dalla manodopera²⁷⁰. Anche se una condizione in cui il consumatore possiede tutte le informazioni esistenti non è quasi mai raggiungibile, i mercati per questa tipologia di beni forniscono informazioni sufficienti affinché l'acquirente possa effettuare saggiamente una scelta tra due beni simili²⁷¹. Al contrario, gli artisti non hanno mai prodotto opere d'arte in massa come merci fungibili: i dipinti, i disegni e le sculture sono sempre esistite come lavori prodotti individualmente. Pertanto, un consumatore che cerca un dipinto originale specifico di un determinato artista o una stampa particolare deve comprare proprio quel pezzo²⁷².

Si sono già analizzati nel primo capitolo i molti fattori che influenzano il valore economico di un'opera d'arte, la cui complessità di certo non aiuta il compratore a riuscire a stimare da sé il valore del pezzo: il valore di un'opera è per la maggior parte dei casi un 'mistero'²⁷³ per il collezionista, poiché il processo utilizzato dagli esperti e dai mercanti per valutarlo è in gran parte inaccessibile al consumatore

²⁶⁷ Day, "Explaining the Art Market's Thefts, Frauds, and Forgeries (and Why the Art Market Does Not Seem to Care)", cit. pag. 463-464.

²⁶⁸ Velthuis, "Art markets", cit. pag. 35.

²⁶⁹ Day, "Explaining the Art Market's Thefts, Frauds, and Forgeries (and Why the Art Market Does Not Seem to Care)", cit. pag. 465.

²⁷⁰ Marshall K. S. (2010), "Free Enterprise and the Rule of Law: The Political Economy of Executive Discretion (Efficiency Implications of Regulatory Enforcement Strategies)", *The William & Mary Business Law Review*, 1(235), pag. 262-263.

²⁷¹ Day, "Explaining the Art Market's Thefts, Frauds, and Forgeries (and Why the Art Market Does Not Seem to Care)", cit. pag. 466.

²⁷² Ibidem.

²⁷³ Steinkamp J. G. (1994), "Fair Market Value, Blockage, and the Valuation of Art", *Denver Law Review* 71(335), pag. 362.

comune. Inoltre, quando esistono poche informazioni sul valore, ad esempio, di un'opera di un artista contemporaneo, i commercianti cercheranno di evitare le vendite pubbliche, come le aste, poiché se l'opera viene venduta a un prezzo inferiore, sarà più difficile rivendere le opere ad un prezzo più alto: i mercanti infatti tendono a reprimere le informazioni per mantenere alti i prezzi²⁷⁴.

Anche gallerie, collezionisti e direttori di musei molte volte aiutano inconsapevolmente i falsi a circolare²⁷⁵. Infatti, molti agenti spesso preferiscono non avviare un procedimento penale piuttosto che ammettere pubblicamente di aver comprato un falso: se una frode viene denunciata da un mercante, il venditore teme che perderà i suoi clienti, se invece la vittima della frode è un collezionista, egli saprà di perdere il valore del proprio affare se denuncerà il falso. Quindi entrambi rimangono in silenzio, uno per preservare la sua presunta integrità e uno per preservare la presunta "autenticità" del suo acquisto²⁷⁶.

La mancanza di trasparenza è causata anche dal fatto che spesso compratori e venditori richiedono di rimanere anonimi, rendendo così ignota la propria identità²⁷⁷.

Un altro fatto che permette la compravendita dei falsi e la loro successiva circolazione è la ricerca del *good deal* da parte di collezionisti meno razionali: vediamo esempi di questo nel mercato primario, dove gli acquirenti spesso si impegnano in speculazioni o offerte eccessive, sperando di scoprire un nuovo genio, basandosi sulla presunzione che il mercato abbia ridotto eccessivamente le informazioni disponibili²⁷⁸, oppure quando i collezionisti acquistano opere senza agire con cautela in condizioni che abbondano di segnali di *caveat emptor*²⁷⁹. Questa esortazione latina, che può essere tradotta come "faccia attenzione il compratore", sollecita l'acquirente a procedere con prudenza in situazioni di mercato non sicure, poiché qualora non lo faccia e si assuma il rischio di giudicare da sé un dipinto come un'opera originale facilmente identificabile di un determinato artista, in caso si

²⁷⁴ Day, "Explaining the Art Market's Thefts, Frauds, and Forgeries (and Why the Art Market Does Not Seem to Care)", cit. pag. 463.

²⁷⁵ DuBoff, "Controlling the Artful Con: Authentication and Regulation", cit. pag. 981.

²⁷⁶ Skolnik, "Art Forgery: The Art Market and Legal Considerations", cit. pag. 327.

²⁷⁷ Velthuis, "Art markets", cit., pag. 36.

²⁷⁸ Singer L. (1978), "Microeconomics of the art market", *Journal of Cultural Economics*, 2(1), pag. 25.

²⁷⁹ DuBoff, "Controlling the Artful Con: Authentication and Regulation", cit. pag. 1010.

sbagli avrà semplicemente fatto un cattivo affare e la responsabilità della vendita del falso non potrà ricadere sul mercante²⁸⁰. Un esempio del principio di *caveat emptor* lo propone Bruno Frey, sostenendo che se un compratore paga un prezzo molto basso per un “Rembrandt” ad una fiera di paese, certamente avrà delle aspettative irragionevoli sull’autenticità dell’opera e la colpa non è del venditore²⁸¹.

Per cercare di ridurre gli incentivi all'inganno reciproco, i collezionisti e i mercanti tendono a sviluppare rapporti di fiducia a lungo termine. Inoltre, si può osservare come vi siano società che si sono specializzate nella fornitura di dati e informazioni riguardanti il mercato²⁸²; come *artfacts.net*, che «fornisce a collezionisti, artisti, galleristi ed educatori approfondimenti, tendenze e analisi chiare del panorama in continua evoluzione del mondo dell'arte»²⁸³, e *Artprice* e *Artnet*, che raccolgono dati completi sulle aste d'arte. Grazie a queste società, acquirenti e venditori di tutto il mondo possono sapere immediatamente dove le opere d'arte sono state messe all'asta e a quale prezzo²⁸⁴.

Nonostante questi tentativi di limitare i comportamenti scorretti e di cercare di bilanciare le informazioni, tuttavia, la circolazione dei falsi d’arte continua ad essere un problema evidente.

2.2 Aspetti legali e normativi

Sebbene la contraffazione sia considerata un reato e le autorità cerchino quanto meno di limitarla, il numero dei falsi al giorno d’oggi in circolazione sul mercato è in costante aumento²⁸⁵. Le difficoltà nel determinare in modo adeguato le effettive dimensioni della contraffazione di beni culturali, in termini di numero totale delle opere falsificate e del loro valore economico, nascono sia dalla complessità di individuare questa fattispecie criminosa²⁸⁶ sia, come si è visto nel paragrafo

²⁸⁰ DuBoff, “Controlling the Artful Con: Authentication and Regulation”, cit. pag. 1010.

²⁸¹ Frey, “Art fakes - what fakes?, an economic view”, cit. pag. 4.

²⁸² Velthuis, “Art markets”, cit. pag. 36.

²⁸³ <https://artfacts.net/>

²⁸⁴ Velthuis, “Art markets”, cit. pag. 37-38.

²⁸⁵ Gerstenblith, “Keynote 1: Getting Real: Cultural, Aesthetic and Legal Perspectives on the Meaning of Authenticity of Art Works”, cit. pag. 321.

²⁸⁶ Visconti A. (2020), “Il mercato dell’arte. Contraffazione di opere d’arte e posizione del curatore d’archivio”, *Aedon rivista di arti e diritto online*, 1(1127-1345).

precedente, dalla natura intrinsecamente opaca e "grigia" del mercato dell'arte²⁸⁷. Il mercato presenta, infatti, contemporaneamente opere lecite, ma scarsamente documentate, e opere illecite con una falsa documentazione perfetta e molti suoi agenti trattengono molte informazioni essenziali, fattori che permettono una continua circolazione di queste ultime²⁸⁸.

2.2.1 La legislazione in materia di falsi in Italia

In Italia un tentativo di regolamentare la circolazione dei falsi è proposto dall'articolo 64 del Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, numero 42, Codice dei beni culturali e del paesaggio, che prevede che chiunque eserciti l'attività di vendita al pubblico di opere d'arte, di oggetti d'antichità o di interesse storico o archeologico, abbia l'obbligo di consegnare all'acquirente la documentazione attestante l'autenticità o almeno la probabile attribuzione e la provenienza. L'alternativa prevista è il rilascio di una dichiarazione recante tutte le informazioni disponibili in merito²⁸⁹. Tuttavia, questa norma presenta delle problematiche causate sia dalla genericità delle previsioni circa la tipologia della documentazione che deve essere consegnata assieme all'opera, sia dalla possibilità che questa venga sostituita semplicemente da una dichiarazione del commerciante; tutto ciò ha portato alla normalizzazione di vendite quasi mai accompagnate da una documentazione che attesti la provenienza dell'opera, essendo appunto il più delle volte sostituita dalla dichiarazione di autenticità del venditore, e qualora questa venga fornita risulta essere spesso incompleta di importanti certificazioni²⁹⁰. Questa prassi, che agevola chiaramente la circolazione di opere di dubbia o illecita provenienza, è ulteriormente favorita dal comportamento sprovveduto degli acquirenti che ricercano l'"occasione imperdibile" di cui si parlava nel paragrafo precedente.

In Italia, inoltre, ancora oggi le disposizioni penali a tutela del patrimonio culturale si trovano contenute prevalentemente nel Codice dei beni culturali, e non nel Codice

²⁸⁷ Mackenzie S., Yates D. (2017), "What is Grey about the "Grey Market" in Antiquities?", in Beckert J., Dewey M. (a cura di), *The Architecture of Illegal Markets*, Oxford, pag. 70-86.

²⁸⁸ Mackenzie S. (2005), *Going. Going. Gone. Regulating the Market in Illicit Antiquities*, Institute of Art & Law, Leicester, pag. 23-61.

²⁸⁹ *Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 Codice dei beni culturali e del paesaggio...* cit.

²⁹⁰ Visconti, "Il mercato dell'arte. Contraffazione di opere d'arte e posizione del curatore d'archivio", cit.

penale. La collocazione delle fattispecie di 'contraffazione artistica' nell'ambito della legislazione speciale in materia di beni culturali si presenta tuttavia forzata, poiché mentre per i beni culturali ciò che è tutelato dall'ordinamento è l'interesse pubblico insito nei loro contenuti di valore, la repressione del 'falso d'arte' concerne l'interesse alla regolarità e alla correttezza degli scambi e delle contrattazioni nel settore del mercato artistico: ciò che è tutelato è dunque un interesse assimilabile da un lato alla fede pubblica e dall'altro all'ordine economico²⁹¹.

Queste disposizioni, per di più, oltre a essere foriere di dubbi ed incertezze nella loro interpretazione, prevedono anche sanzioni complessivamente blande²⁹². L'articolo 178, come gli articoli 3 e 4 della precedente legge Pieraccini del 20 novembre 1971, n. 1062, e l'articolo 127 del Testo Unico beni culturali, decreto legislativo 29 ottobre 1999, n. 490, al comma 1 sanziona penalmente la contraffazione, alterazione, riproduzione di opera di pittura, scultura, grafica o oggetto di antichità o di interesse storico e archeologico (lettera a); la messa in commercio, detenzione per il commercio, introduzione nel territorio dello Stato, messa in circolazione di oggetti alterati, contraffatti, duplicati, anche senza aver concorso nella falsificazione (lettera b); l'autenticazione di opere contraffatte, alterate, riprodotte conoscendone la falsità (lettera c); l'accredito o la contribuzione all'accredito come autentiche delle opere citate alla lettera a con qualsiasi mezzo (lettera d)²⁹³. Si tratta dunque di un reato comune, che può essere perpetrato da "chiunque", ma che, per configurarsi, necessita dell'elemento del dolo²⁹⁴: per quanto riguarda il caso riportato alla lettera a il dolo è specifico, poiché il falsario crea l'opera contraffatta volendola far passare come autentica con il fine di trarne profitto; questo segna la differenza tra il falso penalmente perseguibile e quello prodotto per virtuosismo o diletto²⁹⁵. Per le condotte alla lettera b il dolo è generico, poiché deve esserci la conoscenza da parte del mercante della falsificazione, altrimenti la vendita del falso può costituire un

²⁹¹ Visconti, "Il mercato dell'arte. Contraffazione di opere d'arte e posizione del curatore d'archivio", cit.

²⁹² Cipolla, "Le strane vicende del 'frutto proibito' del falso. Considerazioni sui limiti della confiscabilità delle opere di pittura, scultura e grafica e degli oggetti di antichità falsificati", cit. pag. 44.

²⁹³ *Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 Codice dei beni culturali e del paesaggio...* cit.

²⁹⁴ Croce, "Il falso d'arte. Natura, sviluppo e legislazione", cit.

²⁹⁵ Maccari A. L. (2014), "il falso d'arte nel nuovo codice dei beni culturali e paesaggio", In Piergigli V., Maccari A.L. (a cura di), *Il codice dei beni culturali e del paesaggio tra teoria e prassi*, Giuffrè Editore, Milano, pag. 480-481.

errore scusabile. Infine, anche per quanto riguarda le false “expertise” riportate alle lettere c e d è necessaria la consapevolezza della falsità dell’opera nel dare giudizio di autenticità, altrimenti si può trattare di errore in buona fede: si è qui in presenza di reati in cui l’elemento psicologico è il dolo generico²⁹⁶. La condotta tenuta da colui che ha esposto la falsa perizia segna dunque il *discrimen* tra la responsabilità penale e quella civile: in caso di assenza di atteggiamento doloso si può procedere con la successiva risoluzione del contratto²⁹⁷.

Ai commi successivi si riportano le aggravanti di reato e pene accessorie. In particolare, è interessante in questa sede riportare l’ultimo comma dove viene «sempre ordinata la confisca degli esemplari contraffatti, alterati o riprodotti delle opere o degli oggetti indicati nel comma 1, salvo che si tratti di cose appartenenti a persone estranee al reato. Delle cose confiscate è vietata, senza limiti di tempo, la vendita nelle aste dei corpi di reato»²⁹⁸. Insieme alla difficoltà di interpretare con precisione i beni indicati nel primo comma (dato che le espressioni utilizzate non coincidono esattamente con alcuna delle definizioni presenti nel Capo I, Titolo I, Parte II del Codice)²⁹⁹, il comma numero 4 fa aumentare le perplessità poiché, qualora venga dimostrato che l’acquirente abbia acquistato il falso in buona fede, l’opera diventa non confiscabile. Questo lascia aperta la possibilità che l’opera falsa venga rimessa in circolazione dalla stessa vittima della truffa mossa dal desiderio di rivalsa e dall’intento di recuperare la somma spesa per il falso, una generazione dopo l’accertamento del falso o anche prima, ossia una volta che il tempo avrà fatto dimenticare la vicenda dove la falsificazione è stata scoperta³⁰⁰. Sin dall’entrata in vigore della legge Pieraccini, infatti, la giurisprudenza ha predisposto la restituzione dell’opera falsificata agli acquirenti in buona fede solo una volta che fossero state predisposte su di essa delle diciture attestanti la falsità dell’opera o del reparto, al fine di cercare di limitare la libera circolazione dei beni dichiarati falsi. Questa soluzione compromissoria deriva dall’articolo 537 comma 2 e 4 del Codice di

²⁹⁶ Croce, “Il falso d’arte. Natura, sviluppo e legislazione”, cit.

²⁹⁷ Maccari, “il falso d’arte nel nuovo codice dei beni culturali e paesaggio”, cit. pag. 481-482.

²⁹⁸ Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 Codice dei beni culturali e del paesaggio ... cit.

²⁹⁹ Visconti, “Il mercato dell’arte. Contraffazione di opere d’arte e posizione del curatore d’archivio”, cit.

³⁰⁰ Cipolla, “Le strane vicende del ‘frutto proibito’ del falso. Considerazioni sui limiti della confiscabilità delle opere di pittura, scultura e grafica e degli oggetti di antichità falsificati”, cit. pag. 45.

Procedura Penale che, se consente al giudice di disporre la cancellazione totale o parziale dell'atto falso, allo stesso tempo ne vieta la cancellazione qualora vadano ad essere lesi gli interessi di terzi non intervenuti come parti nel procedimento³⁰¹. A questo punto viene dunque intesa come "cancellazione totale o parziale" anche l'apposizione sulle opere di iscrizioni che ne rivelano la falsità. Questo può però causare delle problematiche poiché la semplice reintelaiatura delle opere pittoriche o in generale l'occultamento della dicitura apposta possono causare una nuova circolazione del falso³⁰².

Interessanti sono le proposte in merito alla sorte delle opere confiscate, come la distruzione dei falsi privi di pregio e la conservazione degli altri, grazie alle nuove possibilità di studiarne l'autenticità e l'attribuzione³⁰³, la raccolta e schedatura di tutti i falsi d'arte³⁰⁴ e la possibilità che essi vengano studiati da esperti d'arte per comprendere le concezioni artistiche di un'epoca a partire dalla personale interpretazione data da un falsario all'artista imitato³⁰⁵.

Le quattro distinte condotte punibili riportate all'articolo 178 sono accomunate da una sanzione di base che prevede la reclusione dai tre mesi ai quattro anni e una multa da 103 a 3.099 euro³⁰⁶: una pena veramente moderata in rapporto agli elevati profitti che si possono realizzare attraverso le falsificazioni. Un nuovo disegno di legge di iniziativa dei deputati Orlando e Franceschini presentato nel maggio 2021 propone tuttavia di «operare una profonda riforma della materia, ridefinendo l'assetto della disciplina nell'ottica di un tendenziale inasprimento del trattamento sanzionatorio»³⁰⁷. In particolare, questo disegno di legge si prospetta di spostare nel Codice penale l'attuale delitto di contraffazione e di aumentare la pena detentiva e la multa: la reclusione passerà a 1-5 anni mentre la multa potrà essere compresa tra i 3.000 e i 10.000 euro³⁰⁸. Inoltre, è molto interessante notare l'aggiunta di una

³⁰¹ Cipolla, "Le strane vicende del 'frutto proibito' del falso. Considerazioni sui limiti della confiscabilità delle opere di pittura, scultura e grafica e degli oggetti di antichità falsificati", cit. pag. 51.

³⁰² Ibidem.

³⁰³ Ivi, pag. 52.

³⁰⁴ Ferrari A. (1979), "È possibile lottare contro i falsi d'arte", *Corriere della sera*.

³⁰⁵ Dalla Vigna, *L'opera d'arte nell'età della falsificazione*, cit. pag. 18

³⁰⁶ *Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 Codice dei beni culturali e del paesaggio...* cit.

³⁰⁷ NOTA BREVE 2021: Disposizioni in materia di reati contro il patrimonio culturale, Servizio Studi del Senato.

³⁰⁸ Ibidem.

norma innovativa nel nostro ordinamento, derivata da una disposizione della Convenzione di Nicosia³⁰⁹ (art. 9): l'articolo 518-*octies* c.p. si occuperà di punire con la reclusione da 1 a 4 anni la falsificazione in scrittura privata relativa a beni culturali, ossia di perseguire colui che produrrà documenti falsi o ne altererà di veri al fine di far apparire lecita la provenienza di beni culturali mobili³¹⁰.

L'altro articolo all'interno del Codice dei beni culturali che tratta della contraffazione artistica è il numero 179, che riporta i casi di non punibilità, delimitando l'articolo 178. È dunque legittimo riprodurre o porre in commercio opere che siano «espressamente dichiarate non autentiche all'atto della esposizione o della vendita mediante annotazione scritta sull'opera o sull'oggetto o, quando ciò non sia possibile per la natura o le dimensioni della copia o dell'imitazione, mediante dichiarazione rilasciata all'atto della esposizione o della vendita»³¹¹. Questo articolo esclude infine anche la punibilità nel caso di «restauri artistici che non abbiano ricostruito in modo determinante l'opera originale»³¹². Questi restauri devono dunque permettere di individuare la trama poetica dell'opera originale e di rispettare e tramandare il messaggio culturale della stessa³¹³ e non devono attuare una contraffazione dell'originale, tale da indurre in errore i possibili compratori³¹⁴.

2.2.2 Il controllo della circolazione dei falsi a livello internazionale

La difficoltà di limitare la circolazione delle falsificazioni è ulteriormente complicata dalle differenze giurisdizionali dovute alla natura internazionale del mercato

³⁰⁹ Bieczynski V. (2017), "The Nicosia Convention 2017: A New International Instrument Regarding Criminal Offences against Cultural Property", *Santander Art and Culture Law Review*, 3, pag. 255 e NOTA BREVE 2021: Disposizioni in materia di reati contro il patrimonio culturale, Servizio Studi del Senato, ss. La Convenzione del Consiglio d'Europa sulle infrazioni relative ai beni culturali, aperta alla firma a Nicosia il 19 maggio 2017, è destinata a sostituire la precedente Convenzione di Delphi sullo stesso tema del 1985, che, con le sole sei adesioni e nessuna ratifica, non è mai entrata in vigore. Obbligando gli Stati Parte ad attuare norme comuni nel diritto penale in relazione ai beni culturali, la Convenzione di Nicosia apre una nuova prospettiva per quanto riguarda la prevenzione della distruzione e del commercio illecito di beni culturali: il riconoscimento e l'attuazione di misure uguali per i reati possono colmare il vuoto presente nella cooperazione internazionale in quel campo. In particolare, l'articolo 9 del trattato prevede, l'obbligo di rendere reato la riproduzione di documenti falsi e la manomissione di documenti relativi ai beni culturali mobili, qualora tali azioni abbiano come scopo quello di nascondere la provenienza illecita del bene.

³¹⁰ NOTA BREVE: Disposizioni in materia di reati contro il patrimonio culturale, cit.

³¹¹ *Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 Codice dei beni culturali e del paesaggio...* cit.

³¹² *Ibidem*.

³¹³ Maccari, "il falso d'arte nel nuovo codice dei beni culturali e paesaggio", cit. pag. 484-485.

³¹⁴ Croce, "Il falso d'arte. Natura, sviluppo e legislazione", cit.

dell'arte³¹⁵. La catena delle operazioni collegate alla compravendita d'arte, infatti, coinvolge molto spesso vari agenti e istituzioni con sedi in Paesi diversi: questi avranno diverse giurisdizioni con sistemi giuridici divergenti, diverse culture e lingue e una disparità significativa nel modo in cui è organizzata l'attività di controllo delle forze dell'ordine³¹⁶.

Inoltre bisogna tenere presente che sono pochi gli Stati che, come l'Italia, presentano statuti che si occupano nello specifico della commercializzazione di falsi d'arte come reato legale distinto e perciò la maggior parte di essi deve fare affidamento su rimedi civili, applicando i principi del diritto contrattuale e dell'illecito civile, che non sono sempre soddisfacenti per la vittima della frode che solitamente ha investito molto tempo, denaro e profondi sentimenti personali nell'acquisto dell'opera³¹⁷. Nella maggior parte dei Paesi europei, infatti, la questione della criminalità contro i beni culturali è inclusa solitamente all'interno del contesto generale della criminalità, in cui i reati più frequenti sono ad esempio furto, rapina, esportazione illecita, falsificazione, frode, appropriazione indebita e vandalismo³¹⁸. Dunque, la maggior parte degli statuti applicabili sono statuti antifrode generali, come falsificazione di documenti o infrazione delle leggi di copyright, che impongono sanzioni pecuniarie minori, soprattutto in rapporto al profitto che si può trarre da un'opera falsificata, e il rischio di condanna è molto basso³¹⁹.

Benché si sia rilevato spesso negli ultimi anni l'incremento delle falsificazioni all'interno del mercato dell'arte, l'attenzione verso il controllo di questo crimine artistico a livello di legislazioni nazionali e di strumenti giuridici internazionali rimane ancora oggi frammentaria e inadeguata³²⁰.

Per quanto riguarda, ad esempio, le modalità di codificazioni delle disposizioni relative alle sanzioni da imporre agli autori di reati contro i beni culturali, se ne possono individuare diverse a seconda degli Stati presi in esame: alcuni Stati

³¹⁵ Skolnik, "Art Forgery: The Art Market and Legal Considerations", pag. 329.

³¹⁶ Block, "Policing art crime in the European Union", cit. pag. 200.

³¹⁷ Skolnik, "Art Forgery: The Art Market and Legal Considerations", pag. 320.

³¹⁸ *Analysis of the scale of the crime threat against cultural property in the Member States and the selected countries of the Eastern Partnership*, Consiglio dell'Unione Europea, 13 settembre 2011, Bruxelles, 13867/11, pag. 16,

<https://www.eumonitor.nl/9353000/1/j9vvik7m1c3gyxp/vj6ipnu26nzx>

³¹⁹ DuBuff, "Controlling the Artful Con: Authentication and Regulation", cit. pag. 998.

³²⁰ Block, "Policing art crime in the European Union", cit. pag. 187.

membri hanno predisposto una sezione apposita e separata del Codice Penale per regolare questa tipologia di reati, come la Spagna; altri, come Danimarca, Germania, Polonia, Slovacchia e Slovenia affrontano la questione nell'ambito generale del Codice Penale; altri ancora hanno preferito disciplinare i suddetti crimini in disposizioni separate, come ad esempio Belgio, Cipro, Grecia, Paesi Bassi, Finlandia, Polonia, Svezia³²¹.

Gli Stati membri organizzano poi in modo significativamente diverso anche le attività di controllo legate ai crimini d'arte: alcuni di essi, come Danimarca, Finlandia e Svezia, tendono a dare una priorità molto bassa a queste attività³²². In Danimarca, ad esempio, dove sono registrati circa 50-80 casi di reati artistici all'anno³²³, la polizia non ha un'unità dedicata alla criminalità artistica né possiede una banca dati per i crimini d'arte: alcune informazioni sulle opere d'arte rubate sono pubblicate semplicemente sui siti web dei distretti di polizia locale³²⁴. In altri Paesi, come Belgio, Austria e Germania, si può notare una priorità media: gli ultimi due Stati citati, insieme alla Svizzera, dal 2008 tendono spesso a cooperare per quanto riguarda i crimini d'arte³²⁵. Sono pochi, tuttavia, i Paesi in cui l'attenzione per questa tipologia di reati è molto elevata: primo tra tutti è proprio l'Italia, in cui l'organismo di polizia specializzato nella tutela dei beni culturali, il *Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale*, creato nel 1969, è la forza di polizia più attiva di tutta l'Unione Europea, se non del mondo intero, nella prevenzione e nell'investigazione dei crimini che riguardano l'arte e il patrimonio culturale³²⁶. Altri Stati virtuosi sono Francia, Cipro, Grecia e Spagna, tra le cui forze di polizia è presente un'unità specializzata per questo tipo di crimini³²⁷.

Per facilitare la cooperazione delle attività giudiziarie e delle forze dell'ordine all'interno dell'Unione Europea sono state istituite varie agenzie, tra le quali

³²¹ *Analysis of the scale of the crime threat against cultural property in the Member States and the selected countries of the Eastern Partnership*, cit. pag. 16-17.

³²² Block L. (2011), "European police cooperation on art crime: A comparative overview", *Journal of Art Crime*, 5(13), pag. 14.

³²³ Block, "Policing art crime in the European Union", cit. pag. 187.

³²⁴ Korsell L., Hedlund G., Elwér S., Vesterhav D., Heber A. (2006), *Cultural Heritage Crime: The Nordic Dimension*, Swedish National Council for Crime Prevention, Information and Publication, Stoccolma, pag. 146.

³²⁵ Block, "European police cooperation on art crime: A comparative overview", cit. pag. 14-15.

³²⁶ Block, "Policing art crime in the European Union", cit. pag. 192.

³²⁷ Block, "European police cooperation on art crime: A comparative overview", cit. pag. 14-15.

Europol³²⁸ e CEPOL³²⁹ hanno avviato attività operative legate alle indagini sui crimini artistici. Tuttavia, queste attività portate avanti dalle due agenzie tendono a concentrarsi su crimini come il furto e il saccheggio dei beni culturali e delle opere d'arte e il loro successivo traffico illegale, soprattutto se in collegamento con il crimine organizzato: tra le aree di interesse di cui l'Europol si occupa è presente infatti una denominata "*Illicit trafficking in cultural goods, including antiquities and works of art*", ma nessun articolo o informazione è riportata riguardo a casi di contrasto di attività di falsificazione artistica³³⁰. Le aree di interesse che riguardano invece "forgery" e "fraud" sono collegate alla falsificazione di denaro e di metodi di pagamento³³¹, di documenti utilizzati per atti di terrorismo, traffico di migranti e tratta di persone³³² e di prodotti che spaziano da beni di lusso come orologi, profumi o articoli in pelle, a prodotti come macchine, prodotti chimici o pezzi di ricambio, giocattoli, prodotti farmaceutici, cosmetici e alimentari³³³.

Generalmente, comunque, la cooperazione tra le varie forze di polizia può essere difficoltosa, proprio per le notevoli differenze tra giurisdizioni, lingue e culture, e dunque un ruolo fondamentale è giocato dell'INTERPOL³³⁴. L' *International Criminal Police Organization* è un'organizzazione intergovernativa che rende possibile la

³²⁸ https://europa.eu/european-union/about-eu/agencies/europol_it (ultima visita 30/09/2021) «L'Agenzia dell'Unione europea per la cooperazione nell'attività di contrasto (Europol), istituita nella sua forma attuale nel 1999, aiuta le autorità nazionali a contrastare le forme gravi di criminalità internazionale e il terrorismo. Grazie alla sua posizione centrale nell'architettura di sicurezza europea, Europol offre una gamma unica di servizi, come il sostegno alle operazioni sul campo delle forze di contrasto, un centro di scambio di informazioni sulle attività criminali e un centro di competenze in materia di contrasto. Ad Europol lavorano circa cento fra i migliori criminologi d'Europa, garantendo così la più forte concentrazione di competenze analitiche nell'UE. Utilizzano quotidianamente strumenti all'avanguardia per assistere le agenzie nazionali nelle indagini».

³²⁹ https://europa.eu/european-union/about-eu/agencies/cepol_it (ultima visita 30/09/2021) «L'Agenzia dell'Unione europea per la formazione delle autorità di contrasto (CEPOL), istituita nel 2005, propone corsi di formazione innovativi e avanzati per le forze di polizia e altri funzionari delle autorità di contrasto, integra gli ultimi ritrovati e sviluppi della ricerca e tecnologia nei propri programmi di formazione e promuove la collaborazione tra le autorità di polizia, costituendo reti di condivisione delle conoscenze».

³³⁰ <https://www.europol.europa.eu/crime-areas-and-trends/crime-areas/illicit-trafficking-in-cultural-goods-including-antiquities-and-works-of-art?page=1> (ultima visita 30/09/2021)

³³¹ <https://www.europol.europa.eu/crime-areas-and-trends/crime-areas/forgery-of-money-and-means-of-payment> (ultima visita 30/09/2021)

³³² <https://www.europol.europa.eu/crime-areas-and-trends/crime-areas/forgery-of-administrative-documents-and-trafficking-therein> (ultima visita 30/09/2021)

³³³ <https://www.europol.europa.eu/crime-areas-and-trends/crime-areas/intellectual-property-crime> (ultima visita 30/09/2021)

³³⁴ Block L. (2008), "Combating Organised Crime in Europe: Practicalities of Police Cooperation", *Policing* 2(74), pag. 76.

cooperazione tra le forze di polizia dei 194 Paesi membri, consentendo la condivisione e l'accesso a dati su crimini e criminali e offrendo una vasta gamma di supporto tecnico e operativo³³⁵.

In particolare, è interessante ricordare la Conferenza Internazionale organizzata tra il 23 e 24 ottobre 2012 dall'INTERPOL a Lione, allo scopo di affrontare il problema globale della crescente presenza di oggetti culturali contraffatti sul mercato³³⁶. Durante il discorso di apertura della conferenza, il Direttore Esecutivo per i Servizi di Polizia dell'INTERPOL, Jean-Michel Louboutin, ha evidenziato la necessità di una maggiore cooperazione e scambio di informazioni riguardo alle opere d'arte contraffatta poiché gli enormi profitti che possono essere realizzati attraverso la loro vendita rendono questo tipo di crimine particolarmente attraente per i gruppi del crimine organizzato. Nel successivo incontro di due giorni, che ha riunito quasi settanta rappresentanti di forze dell'ordine, istituzioni private e organizzazioni internazionali di circa ventidue Paesi, sono stati presentati casi studio specifici da agenti di polizia specializzati e vari esperti, tra cui professionisti di laboratori scientifici e forensi e case d'asta. Questo ha permesso dunque di analizzare il fenomeno nelle sue varie sfaccettature e ne ha consentito una più ampia comprensione. Al termine della conferenza è stata stilata una lista di raccomandazioni indirizzata agli Stati membri volte a prevenire e a limitare la falsificazione dell'arte a livello nazionale e internazionale. Tra esse c'erano lo sviluppo, la revisione o l'adeguamento della legislazione di ciascuno Stato, un maggiore scambio di informazioni attraverso i canali forniti dall'INTERPOL, la necessità di accrescere la consapevolezza del pubblico e dei governi riguardo alla contraffazione dell'arte e ai relativi crimini collegati ad essa e la condivisione delle competenze e le buone pratiche tra i vari Paesi³³⁷. Dal 2012 ad oggi, questa conferenza è stata l'unica organizzata dall'INTERPOL sul tema della contraffazione dei beni culturali; tuttavia, si è ritornati sull'argomento durante il Decimo Simposio Internazionale dell'INTERPOL sul furto e il traffico illecito di opere d'arte, beni culturali e antichità, tenutosi a Hanoi, in Vietnam, nel 2018. Il simposio ha riunito

³³⁵ <https://www.interpol.int/Who-we-are/What-is-INTERPOL> (ultima visita 30/09/2021)

³³⁶ <https://www.interpol.int/News-and-Events/News/2012/INTERPOL-holds-first-conference-addressing-growing-problem-of-counterfeit-art> (ultima visita 30/09/2021)

³³⁷ Ibidem.

centotrenta esperti provenienti da ottanta dei Paesi membri, oltre a partecipanti del settore privato, del mondo accademico, dei musei e più di venti organizzazioni non governative e internazionali che hanno condiviso le migliori pratiche e le proprie esperienze riguardo all'individuazione e all'identificazione delle opere d'arte contraffatte, dando nuovamente una particolare enfasi alla necessità di condividere le informazioni tra polizia, settore artistico e mondo accademico³³⁸. Inoltre, nel 2019, l'INTERPOL ha pubblicato un opuscolo intitolato "*Creating a National Cultural Heritage Unit*", dove espone la pericolosità del traffico illecito dei beni culturali e spiega che la propria efficacia come organizzazione intergovernativa è tanto più forte quanto lo è la sua rete: la cooperazione internazionale contro questo crimine è ostacolata dal fatto che molti Paesi non posseggono un'unità specializzata dedicata ai reati contro i beni culturali e ciò impedisce una comprensione più profonda del problema e la possibilità di combattere efficacemente questi crimini³³⁹. Questo opuscolo, dunque, delinea il ruolo determinante che un'unità specializzata potrebbe giocare (sottolineando anche tra i vantaggi la maggiore capacità di contrastare la falsificazione dell'arte), fornisce consigli su come questa può adattarsi alle strutture nazionali e illustra i risultati positivi che un'unità dedicata può raggiungere, portando anche l'esempio dell'Italia³⁴⁰.

2.3 Il ruolo delle case d'asta e gli incentivi a produrre informazioni

Secondo Charles W. Smith, le aste stabiliscono il valore, l'identità e la proprietà delle opere, sono una fonte di intrattenimento, modellano le relazioni sociali e riallocano ingenti somme di denaro. Esse, inoltre, «fanno combaciare le preferenze individuali di compratori e venditori» e il loro processo fornisce un ambiente dove è possibile fare offerte in modo aperto e competitivo³⁴¹. Le aste sono infatti un meccanismo che

³³⁸ <https://www.interpol.int/News-and-Events/News/2018/Protecting-cultural-heritage-by-disrupting-the-illicit-trade> (ultima visita 30/09/2021)

³³⁹ Works of Art Unit (2019), *Creating a National Cultural Heritage Unit – the value of a national unit dedicated to fighting crimes against cultural heritage and the illicit traffic of cultural property*, INTERPOL, pag. 3.

³⁴⁰ Works of Art Unit, *Creating a National Cultural Heritage Unit – the value of a national unit dedicated to fighting crimes against cultural heritage and the illicit traffic of cultural property*, INTERPOL, cit. pag. 4.

³⁴¹ Smith C. W. (1989), *Auctions: The Social Construction of Value*, The Free Press, New York.

permette lo scambio delle risorse dove colui che vende cerca di ottenere il maggiore profitto possibile dalla vendita, mentre colui che compra cerca di aggiudicarsi il bene al minore prezzo possibile³⁴². Lo scopo delle aste è proprio quello di fare emergere il prezzo di riserva attribuito ad un bene da ciascun acquirente (*bidder*), determinando così, attraverso le offerte complessive per esso, il prezzo di scambio in un modo molto più veloce ed efficiente rispetto a quello della fissazione del prezzo di offerta da parte del venditore, con successiva contrattazione con il potenziale acquirente³⁴³.

Gli acquirenti rappresentano la principale fonte di reddito delle case d'asta, il che porta le loro strategie a riflettere un orientamento al consumatore. Le case d'asta compiono dunque enormi sforzi per offrire ai potenziali bidders tutte le informazioni necessarie a compiere decisioni, a rassicurare gli acquirenti sulla qualità delle opere offerte, ad attirare nuovi collezionisti, che rappresentano un segmento di mercato importante per l'elevata disponibilità a pagare, e a mantenere i propri compratori abituali³⁴⁴.

La letteratura teorica sulle aste sottolinea, infatti, che ci sono buone ragioni affinché le case d'asta forniscano informazioni veritiere sugli oggetti venduti³⁴⁵: la motivazione che sta alla base è che rivelare informazioni tende a rimuovere l'incertezza e dunque a rendere più aggressivi i collezionisti cauti, che senza la sicurezza dell'autenticità di un bene non farebbero offerte; questo a sua volta esercita una pressione al rialzo sulle offerte degli altri, il che è nell'interesse del banditore³⁴⁶.

Le informazioni sono diffuse dalle case d'asta in diverse maniere, a seconda del segmento di pubblico a cui vogliono arrivare; le case d'asta possono pubblicare comunicati stampa, fornire servizi di valutazione delle opere d'arte gratuiti, organizzare grandi feste prima delle aste. Sotheby's, in particolare, nel 2016 ha

³⁴² De Marchi N. (2002), "Rules for an emergent market: selling paintings in the late seventeenth-century", *Working Papers, Duke University, Department of Economics*, 2-33.

³⁴³ Candela, Scorcu, *Economia delle arti*, cit. pag. 272.

³⁴⁴ Joy, Sherry, "Disentangling the paradoxical alliances between art market and art world", cit. pag. 166-167.

³⁴⁵ Milgrom P. R., Weber R. J. (1982), "A Theory of Auctions and Competitive Bidding", *Econometrica*, 50(5), pag. 1091.

³⁴⁶ Ashenfelter O. (1989), "How Auctions Work for Wine and Art", *The Journal of Economic Perspectives*, 3(3), pag. 33.

acquisito i *Mei Moses Art Indices*, e grazie a questa acquisizione la casa d'asta gode «di un accesso unico ad uno strumento analitico che fornisce informazioni oggettive e verificabili per integrare l'esperienza di altissimo livello degli specialisti dell'azienda»³⁴⁷. Inoltre, prima della vendita all'asta, queste istituzioni si impegnano a valutare le opere, stimare il prezzo che l'articolo potrà ottenere e inserire tutte le informazioni conosciute su di esso all'interno di un catalogo³⁴⁸.

Infatti, spesso nell'immaginario collettivo la vendita all'asta si riduce al momento della vendita all'incanto, ma in realtà esso è solo il punto di arrivo di un processo molto più lungo. Questo inizia con la consegna di un'opera da parte di soggetti privati, ad esempio collezionisti o mercanti d'arte, che, informati preventivamente sull'andamento delle varie case d'asta e su un particolare settore del mercato possono scegliere a quale compagnia affidare la vendita delle proprie opere. La consegna rappresenta un momento essenziale per le case d'aste, e, infatti, ogni volta che una nuova collezione di elevata importanza viene proposta sul mercato, tra Sotheby's e Christie's, in particolar modo, si accende una vera e propria competizione³⁴⁹. Altre volte può essere la casa d'asta stessa ad andare alla ricerca di nuovi pezzi da proporre, acquistandoli da galleristi, eredi di artisti famosi o anche da artisti nuovi: negli ultimi anni, infatti, il mondo delle aste si è tendenzialmente spostato anche verso il mercato primario, iniziando a vendere opere di arte contemporanea, anche di artisti giovani, magari poco conosciuti dal grande pubblico di collezionisti³⁵⁰.

Come anticipato, le case d'asta sfruttano diversi metodi per attirare potenziali venditori: uno è la pubblicazione di un comunicato stampa alla fine di ogni asta pubblica che, mettendo in evidenza i risultati ottenuti (ad esempio un record nel prezzo di aggiudicazione per un artista, opere vendute sopra il prezzo di stima

³⁴⁷ Sotheby's (2016), "Sotheby's Acquires the Mei Moses Art Indices", <https://www.sothebys.com/en/articles/sothebys-acquires-the-mei-moses-art-indices> (ultima visita 1/10/2021): I *Mei Moses Art Indices* sono riconosciuti come il metodo di misurazione preminente dell'andamento del mercato dell'arte: utilizzando le vendite ripetute – ossia la vendita delle stesse opere in aste successive - tengono traccia delle variazioni di valore.

³⁴⁸ Ashenfelter, "How Auctions Work for Wine and Art", cit. pag. 33-34.

³⁴⁹ Catalano B., *Il Mercato delle Case d'Aste Christie's e Sotheby's - Il caso delle Italian Sales*, Laurea magistrale in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali, Università Ca' Foscari, Venezia, anno 2013/2014, Relatore Prof.ssa Cinzia Di Novi, pag. 19.

³⁵⁰ Morabito S. (2016), "Aspetti Giuridici della Vendita all'Asta di Opere d'Arte.", *BusinessJus*, 8(70), pag. 5.

superiore o un risultato record complessivo) aumenta la reputazione della casa d'asta e aumenta le probabilità che essa venga scelta dai possibili venditori come intermediario per le proprie transazioni in futuro³⁵¹; un altro metodo è la pubblicazione, da parte del servizio clienti, di record e proiezioni di vendita nei riguardi di un determinato artista³⁵². Inoltre, per creare relazioni durature con venditori e collezionisti potenziali e mantenere solidi i rapporti con quelli storici, le case d'asta offrono loro assistenza su stime, autentiche ed eventualmente consigli sulle modalità di rivendita delle opere, li invitano a presenziare a tutti gli eventi organizzati, quali pranzi esclusivi, anteprime, feste e serate di gala³⁵³, oltre ad istituire luoghi di esposizione e mostre pre-asta dove gli acquirenti possono studiare le opere da vicino ed innamorarsene³⁵⁴.

Successivamente alla consegna, le opere vengono sottoposte alla perizia di esperti, che si basano prevalentemente sul proprio giudizio visivo e sulla ricerca della documentazione storico artistica; solo raramente, infatti, le case d'asta conducono analisi tecniche per valutare l'attribuzione di un lotto³⁵⁵. Proprio perché le case d'asta sono attori del mercato dell'arte, esse condividono le stesse regole di autenticazione del mercato e dunque, generalmente, si affidano al massimo esperto in materia di un determinato artista o periodo storico per verificare l'autenticità dell'opera che sarà poi posta in vendita. Qualora questa figura non sia disponibile è un perito della casa d'asta che si occupa di questo studio³⁵⁶. In particolare, le case d'asta si affidano prevalentemente alle informazioni che il venditore fornisce, come certificati di autenticità, perizie precedenti e documenti che ne indicano la provenienza, e non conducono in prima persona ricerche molto approfondite sull'opera consegnata³⁵⁷. La maggior parte delle principali case d'asta sottolinea questo approccio nelle proprie condizioni di vendita e, in particolare, offre agli acquirenti una garanzia di autenticità che corrisponde all'opinione generalmente

³⁵¹ Candela, Scorcu, *Economia delle arti*, cit. pag. 283.

³⁵² Catalano, *Il Mercato delle Case d'Aste Christie's e Sotheby's - Il caso delle Italian Sales*, cit. pag. 19

³⁵³ Joy, Sherry, "Disentangling the paradoxical alliances between art market and art world", cit. pag. 166-167.

³⁵⁴ Morabito, "Aspetti Giuridici della Vendita all'Asta di Opere d'Arte.", cit. pag. 2.

³⁵⁵ Bandle A. L. (2015), "Fake or Fortune? Art Authentication Rules in the Art Market and at Court", *International Journal of Cultural Property*, 22, 382.

³⁵⁶ Ibidem.

³⁵⁷ Buying at Christie's - Conditions of Sale, <https://www.christies.com/buying-services/buying-guide/conditions-of-sale> (ultima visita 1/10/2021)

accettata di studiosi o esperti". Christie's, ad esempio, nelle sue *Conditions of Sale* riporta che «la nostra descrizione di qualsiasi lotto nel catalogo, qualsiasi rapporto sulle condizioni e qualsiasi altra dichiarazione fatta da noi (sia oralmente che per iscritto) su qualsiasi lotto, inclusa la sua natura o condizione, artista, periodo, materiali, dimensioni approssimative o provenienza sono la nostra opinione e non un'informazione su cui fare affidamento come dato di fatto. Non effettuiamo ricerche approfondite del tipo effettuato da professionisti storici e studiosi. Tutte le dimensioni e i pesi sono solo approssimativi»³⁵⁸. Per questi motivi le identità degli esperti non vengono rivelate nel catalogo di vendita o ai clienti: la casa d'asta vuole infatti proteggere l'esperto da una potenziale causa mantenendo il suo nome anonimo³⁵⁹. Tuttavia, le case d'asta affrontano notevoli responsabilità per quanto riguarda l'autenticità delle opere d'arte vendute e spesso si rifiutano, ad esempio, di vendere opere escluse dal catalogo ragionato di un artista³⁶⁰.

Nonostante, dunque, le case d'asta non cerchino di stabilire attribuzioni assolute e definite, ma autenticino l'arte ai fini delle loro vendite e nella misura in cui possano offrire delle garanzie di autenticità ai propri acquirenti, esse danno così il proprio sigillo di approvazione sulla qualità dell'opera e dispongono che se, entro i cinque anni successivi alla data dell'asta, l'acquirente dovesse comunicare e dimostrare che il lotto acquistato non sia autentico, egli verrà completamente rimborsato del prezzo pagato³⁶¹.

Dopo queste valutazioni, le case d'asta si impegnano a stimare il prezzo che un articolo offerto all'asta potrà ottenere, previsione questa che richiede una notevole esperienza³⁶² e uno studio approfondito all'interno dei database di risultati d'asta quali *Artnet* o *Artprice*, dei cataloghi ragionati e di mostre, e anche di pubblicazioni varie. Questo permette di verificare i risultati ottenuti precedentemente da opere simili in asta, di controllare se e dove l'opera è già stata esposta, ad esempio all'interno di musei, e dunque di accertare la sua provenienza³⁶³.

³⁵⁸ Buying at Christie's - Conditions of Sale, cit.

³⁵⁹ Bandle, "Fake or Fortune? Art Authentication Rules in the Art Market and at Court", cit. pag. 383.

³⁶⁰ Lacy G. S. (2011), "Standardizing Warhol: Antitrust Liability for Denying the Authenticity of Artwork", *Washington Journal of Law, Technology & Arts*, 6(3), pag. 190.

³⁶¹ Buying at Christie's - Conditions of Sale, cit.

³⁶² Ashenfelter, "How Auctions Work for Wine and Art", cit. pag. 33-34.

³⁶³ Catalano, *Il Mercato delle Case d'Aste Christie's e Sotheby's - Il caso delle Italian Sales*, cit. pag. 19

Tutte le informazioni raccolte durante questo processo vengono inserite in appositi cataloghi illustrati, che vengono poi pubblicati prima dell'evento e sono di pari valore rispetto a quelli prodotti e diffusi in occasione delle mostre più importanti organizzate dalle maggiori istituzioni culturali del mondo³⁶⁴.

Attraverso i cataloghi di prevendita le case d'asta comunicano al pubblico la propria serietà e attenzione per i dettagli, dando tutte le informazioni necessarie alla scelta di acquisto di un'opera. Ogni particolare al loro interno è curato attentamente: il titolo dell'opera, il nome dell'artista, le dimensioni del lavoro, il supporto, se il dipinto è firmato, monogrammato o timbrato, il numero del lotto, la descrizione della sua storia e della sua provenienza (quindi passaggi di proprietà, esposizioni in mostre o musei, apparizione su pubblicazioni o cataloghi) e una stima del suo prezzo inferiore e superiore sono tutte informazioni comuni incluse nel catalogo³⁶⁵. Ulteriori dettagli aggiunti, che prevedono un livello di informazione ancora più accurata, sono la scelta di mettere una fotografia (in bianco e nero o a colori, che occupi una pagina intera, metà pagina o solo una piccola parte di essa) e una breve presentazione critica dell'opera³⁶⁶.

Dopo aver ripercorso dunque il processo che porta alla vendita all'incanto, risulta chiaro perché studiosi come Bruno Frey suggeriscano che gli effetti negativi dei falsi, ossia l'aumento dell'incertezza per i potenziali acquirenti, possano essere ridotti e addirittura eliminati se l'acquisto viene fatto attraverso una casa d'asta con un'elevata reputazione³⁶⁷. Proprio la necessità di proporre opere controllate e certificate per mantenere questa reputazione, e dunque continuare ad operare sul mercato, e gli incentivi a produrre informazioni veritiere per attirare venditori e compratori e rendere questi ultimi più competitivi, fanno sì che la possibilità di incorrere in falsi durante una vendita all'asta sia molto inferiore rispetto al resto del mercato. Per avere un grado di sicurezza ancora superiore, infatti, il collezionista interessato ad una particolare opera ne può richiedere alla casa d'asta il *condition report*, ossia un certificato sulle condizioni dell'opera rilasciato da un restauratore

³⁶⁴ Morabito, "Aspetti Giuridici della Vendita all'Asta di Opere d'Arte.", cit. pag. 2.

³⁶⁵ Ashenfelter O., Graddy K. (2006), "Art Auctions", in Ginsburgh V.A., Throsby D., (a cura di) *Handbook of the economics of art and culture*, Volume 1, Elsevier, pag. 913; Vedere anche Candela, Scorcu, *Economia delle arti*, cit. pag. 283.

³⁶⁶ Candela, Scorcu, *Economia delle arti*, cit. pag. 283.

³⁶⁷ Frey, "Art fakes - what fakes?, an economic view", cit. pag. 11.

che l'ha esaminata, o può anche organizzare un incontro con gli esperti, che prima dell'asta sono disponibili per suggerimenti, opinioni personali e giudizi, approfondimenti sulla storia del pezzo e sul suo stato di conservazione³⁶⁸.

Vari studiosi, tra cui Roberto Zanola, Laura Vici e Antonello Scorcu, hanno notato infatti che quando un grande numero di falsi di un determinato artista vengono scoperti, dopo un iniziale shock, i collezionisti benestanti tendono ad aumentare la domanda per opere d'arte di elevata qualità e alti prezzi, rivolgendosi dunque alle case d'asta, dove i pezzi sono ufficialmente certificati, rendendo così evidente un effetto *flight-to-quality* nel mercato delle aste³⁶⁹.

Negli ultimi anni, inoltre, questa ricerca della qualità è notevolmente aumentata: i grandi nomi da soli non bastano più e affinché un'opera sia ritenuta *top quality* è necessaria anche una provenienza certificata. Secondo le rilevazioni del report di Deloitte ArtFinance per il 2020, infatti, i driver della domanda, che hanno orientato gli acquisti sia dei collezionisti sia degli esperti dal 2017 ad oggi, si sono confermati essere la qualità, la provenienza e la voglia di novità, e ciò dimostra una crescente maturità del mercato. In particolare, è stato individuato un interesse sempre maggiore per le opere di artisti poco riconosciuti dalla critica, ma di grande valore nel rispettivo contesto storico-culturale, tra cui anche molte artiste donne e artisti appartenenti a minoranze etniche³⁷⁰. Quello che interessa, dunque, sono lotti di eccezionale qualità, ma che soprattutto abbiano una provenienza certificata. Si è infatti anche notato un aumento del dato relativo all'utilizzo delle garanzie sulle opere d'arte che, come si è visto precedentemente, vengono utilizzate dalle case d'asta per assicurare i collezionisti ed incentivarli a comprare, ma anche a vendere le proprie opere, al fine di aumentare la disponibilità di lotti pregiati sul mercato; con lo scoppio della pandemia, l'utilizzo delle garanzie, che aveva subito una forte decrescita tra il 2017 e il 2019, ha raggiunto dei livelli quasi mai sperimentati nel passato³⁷¹.

³⁶⁸ Zorloni A. (2011), *L'economia dell'arte contemporanea: Mercati, strategie e star system*, FrancoAngeli, Milano, pag. 76-77.

³⁶⁹ Scorcu A.E., Vici L., Zanola R. (2021), "To fake or not to fake: An empirical investigation on the fine art market", *Journal of Cultural Economics*, 45, pag. 150.

³⁷⁰ Deloitte Private, *Il mercato dell'arte e dei beni da collezione*, Report 2021, pag. 6.

³⁷¹ Ibidem.

Infine, è d'obbligo riportare in questa sede l'esempio virtuoso di Sotheby's in materia di autenticazione sicura delle opere d'arte vendute. La casa d'asta ha infatti acquistato nel dicembre 2016 la Orion Analytical, una società di ricerca scientifica specializzata e ad alta tecnologia, con una vasta esperienza nelle attestazioni di autenticità, nella ricerca sulla provenienza e nell'investigazione di falsi di alto livello³⁷². Nominando James Martin, scienziato e capo della Orion Analytical, direttore del nuovo Dipartimento di ricerca scientifica, Sotheby's è diventata così la prima casa d'asta ad avere al proprio interno un'unità di conservazione e analisi³⁷³.

³⁷² Rivetti E. (2016), "Sotheby's buys Orion Analytical lab in fight against art fraud", *The Art Newspaper*, <https://www.theartnewspaper.com/2016/12/06/sothebys-buys-orion-analytical-lab-in-fight-against-art-fraud> (ultima visita 1/10/2021)

³⁷³ Deloitte Private, *Il mercato dell'arte e dei beni da collezione*, Report 2019, pag 81.

CAPITOLO 3

L'AUTENTICAZIONE DELLE OPERE D'ARTE

3.1 I metodi di autenticazione e il tentativo di superare l'incertezza del mercato dell'arte

L'autenticazione è uno dei metodi con cui il mercato tenta di superare le incertezze e le asimmetrie informative. A differenza di altri beni, infatti, le opere d'arte entrano nel mercato senza mezzi affidabili di identificazione, lasciandolo suscettibile di falsificazioni³⁷⁴.

Gli esperti del Fine Art Expert Institute (FAEI) di Ginevra hanno stimato che più della metà delle opere d'arte in circolazione sul mercato sono false³⁷⁵. Anche se è quasi impossibile stimare l'esatta percentuale di opere non autentiche esistenti, proprio per la loro natura di essere progettate per passare inosservate³⁷⁶, il numero è sicuramente molto alto e rappresenta un serio problema per il mercato dell'arte.³⁷⁷

Il Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale – l'organismo di polizia che in Italia si occupa nello specifico della protezione del patrimonio culturale –, nel report dell'attività operativa svolta nel 2020 afferma che l'attività di contraffazione è in costante aumento. Proprio nel 2020 sono state confiscate 1.547 opere falsificate per un valore stimato, qualora immesse sul mercato come autentiche, di quasi 416 milioni di euro³⁷⁸, più del doppio rispetto a quello valutato per i falsi sequestrati nel 2019³⁷⁹. Ciò accade proprio per le caratteristiche di questa tipologia di illecito, che

³⁷⁴ Holzwarth, S. (2018) "Express Yourself: Providing Greater Protection for Independent Art Authenticators Who Offer Good Faith Opinions," *Hofstra Law Review*, 46(4), pag. 1423.

³⁷⁵ Lazzaro E. (2020), "Blockchain opportunities and challenges in the art market", in Černaja A. (a cura di), *Opportunities and challenges of the art and antiques market management*, IBC Print Baltic, Riga, pag. 96.

³⁷⁶ Amineddoleh, "Are You Faux Real: An Examination of Art Forgery and the Legal Tools Protecting Art Collectors", cit. pag. 68-69.

³⁷⁷ Lorusso S., Barone V., Colizzi L, Fonseca C. D. (2014), "Analytical-diagnostic and computing technologies for the attribution, authentication and economic evaluation of art works", *Conservation Science in Cultural Heritage*, 14, pag. 174.

³⁷⁸ Quagliarella M. (Coordinamento), *Comando Carabinieri Tutela del Patrimonio Culturale Attività Operativa 2020*, Officina dell'Immagine S.R.L., Roma, pag. 6.

³⁷⁹ Nel 2019 i falsi sequestrati dal Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale sono stati 1083, per una stima economica di 178 milioni di euro (Quagliarella M. (Coordinamento), *Comando Carabinieri Tutela del Patrimonio Culturale Attività Operativa 2019*, Officina dell'Immagine S.R.L., Roma, pag. 6).

consente ai falsari di realizzare guadagni molto elevati a fronte di costi di produzione modesti e tempi di esecuzione relativamente bassi. In particolare, ciò è evidente per quanto riguarda le opere d'arte contemporanea, che occupano infatti l'87% del totale³⁸⁰; esse sono più facilmente falsificabili per la sostanziale semplificazione delle tecniche e per la tipologia di materiali utilizzati, più recenti e agevolmente reperibili, il che rende anche più complessa la loro identificazione attraverso strumenti diagnostici³⁸¹.

Si è in precedenza sottolineato come l'autenticità di un'opera d'arte o di un manufatto abbia un impatto fondamentale sull'apprezzamento estetico ed economico dell'oggetto d'arte. Proprio per questo motivo, gli esperti e i loro servizi di autenticazione sono necessari affinché avvengano le transazioni nel mercato dell'arte³⁸². Quest'ultimo, infatti, funziona solo se le opere hanno una corretta attribuzione a un creatore specifico, ad un luogo di origine, ad una data o ad un periodo. La maggior parte dei mercanti desidera assicurarsi di vendere solo prodotti autentici d'arte e quindi richiede il parere di un esperto sull'attribuzione degli stessi. Qualora un grande esperto sollevi il minimo dubbio sull'autenticità di un'opera, questa potrebbe diventare invendibile. Inutile dire che un'opera d'arte che viene dichiarata un falso diminuirà drasticamente di valore³⁸³.

Il mercato dell'arte è dunque un settore ad alto rischio, in cui l'autenticazione è condizione necessaria senza la quale, la maggior parte delle volte, non avviene lo scambio. Negli ultimi anni la domanda di opere d'arte è aumentata a dismisura – sia per lo status che conferisce ai suoi proprietari in quanto arte sia per il suo valore di investimento – e con essa i prezzi³⁸⁴. L'aumento del valore di mercato dell'arte ha incentivato la contraffazione e portato dunque ad un aumento del numero di falsi sul mercato³⁸⁵. La crescita delle falsificazioni, combinata con l'aumento dei prezzi, ha incrementato la necessità per collezionisti e investitori di richiedere la perizia di un esperto per avere una conferma sull'autenticità dell'opera che stanno

³⁸⁰ Quagliarella, *Comando Carabinieri Tutela del Patrimonio Culturale Attività Operativa 2020*, cit. pag. 32.

³⁸¹ Ibidem.

³⁸² Bandle, "Fake or Fortune? Art Authentication Rules in the Art Market and at Court", cit. pag. 379.

³⁸³ Ivi, pag. 380.

³⁸⁴ Dixon, Shufro, "Are You Faux Real?", cit. pag. 1.

³⁸⁵ Amineddoleh, "Are You Faux Real: An Examination of Art Forgery and the Legal Tools Protecting Art Collectors", cit. pag. 67-68.

comprando. A sua volta però, questa esigenza di consultare gli esperti ha portato ad aumenti ancora maggiori di prezzo, poiché le determinazioni di autenticità intrinsecamente aumentano il valore dell'opera d'arte: più un compratore è sicuro che l'opera che vuole acquistare è autentica, più sarà disposto a spendere³⁸⁶. L'ulteriore aumento dei prezzi accresce ancora di più nei falsari lo stimolo a falsificare, e questo rende a sua volta necessario il processo di autenticazione³⁸⁷. Inoltre, anche i curatori dei musei hanno un obbligo morale verso il pubblico e la storia dell'arte di mostrare opere la cui autenticità sia riconosciuta e di etichettare come dubbi i lavori che non ne rispettino i requisiti. Infine, anche gli studiosi che catalogano opere di un'artista hanno un simile obbligo di scartare o identificare falsi, copie e false attribuzioni. Tuttavia, come si è notato nel capitolo precedente, queste azioni stanno diventando sempre più difficili da mettere in pratica.³⁸⁸

Il processo di autenticazione, al giorno d'oggi, è molto complesso e spesso si avvale di tre 'strumenti': il parere degli esperti, lo studio della provenienza e gli esami diagnostici³⁸⁹. Il parere degli esperti è l'ispezione visiva da parte di un *connoisseur*, e tradizionalmente è la pratica più comune, mentre per studio della provenienza si intende lo studio di tutta la documentazione storica che circonda l'opera³⁹⁰. Gli esami diagnostici sono la pratica che si è sviluppata più recentemente, ma è diventata incredibilmente sofisticata negli ultimi anni, consentendo a scienziati e storici di identificare falsi da minuzie come fibre e polveri moderne in dipinti antichi o colori composti con materiali non appropriati per il periodo di realizzazione del dipinto³⁹¹.

Dato che molti di questi test non forniscono sempre risultati definitivi³⁹², nessuno di questi strumenti è di per sé sufficiente, ma si completano a vicenda. Ad esempio,

³⁸⁶ Holzwarth, "Express Yourself: Providing Greater Protection for Independent Art Authenticators Who Offer Good Faith Opinions," cit. pag. 13.

³⁸⁷ Ibidem.

³⁸⁸ O'Connor F.V. (2004), "Authenticating the Attribution of Art: Connoisseurship and the Law in the Judging of Forgeries, Copies and False Attributions", in Spencer R.D. (a cura di), *The Expert Versus the Object: Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts*, Oxford University Press, New York, pag. 5.

³⁸⁹ Amineddoleh, "Are You Faux Real: An Examination of Art Forgery and the Legal Tools Protecting Art Collectors", cit. pag. 72.

³⁹⁰ O'Connor, "Authenticating the Attribution of Art: Connoisseurship and the Law in the Judging of Forgeries, Copies and False Attributions", cit. pag. 6.

³⁹¹ Deloitte Private, *Il mercato dell'arte e dei beni da collezione*, Report 2019, pag. 81.

³⁹² Amineddoleh, "Are You Faux Real: An Examination of Art Forgery and the Legal Tools Protecting Art Collectors", cit. pag. 74.

il risultato basato sull'opinione di un esperto dovrebbe essere poi sempre supportato da prove d'archivio o rapporti scientifici³⁹³. I tre strumenti possono comunque dare risultati differenti, non allineati nelle loro conclusioni; in particolare spesso già solo gli esperti possono non essere tutti d'accordo su un'attribuzione³⁹⁴.

Allo stesso tempo, i falsari stanno diventando sempre più abili, sviluppando nuovi modi per eludere i rilevamenti attraverso le nuove tecnologie e sfruttando le debolezze della struttura del mercato dell'arte. Per questo gli studiosi stanno pensando a nuove soluzioni che prevedono l'utilizzo dell'Intelligenza Artificiale nello svelare i falsi e la creazione di database condivisi di informazioni sicure riguardo alle opere d'arte attraverso la tecnologia blockchain.

3.1.1 Il parere degli esperti

Dalle prime forme di collezionismo e dalla nascita dei primi musei, il giudizio sul valore di un'opera e sulla sua autenticità è stato affidato al *connoisseur*, letteralmente "colui che sa"³⁹⁵. Quando, all'inizio del 1700, la parola è stata adottata nella lingua inglese, essa indicava una combinazione di conoscenza, comprensione, sensibilità e capacità di distinguere applicata allo studio dell'arte. Alla fine del XIX secolo, l'idea di uno studio attento come base della conoscenza si restrinse alle tecniche per l'attribuzione e l'autenticazione delle opere d'arte praticate da commercianti e curatori³⁹⁶. L'affermazione di un metodo di attribuzione sistematico si ebbe grazie all'operato di Giovanni Morelli, che applicò alla critica d'arte il metodo comparativo³⁹⁷. Il "sistema morelliano" si basa infatti sulla teoria che un'osservazione informata dell'opera e la minuziosa analisi di particolari esterni che rivelano i manierismi "automatici" di ogni artista (come la maniera di disegnare le

³⁹³ Bandle, "Fake or Fortune? Art Authentication Rules in the Art Market and at Court", cit. pag. 381.

³⁹⁴ Amineddoleh, "Are You Faux Real: An Examination of Art Forgery and the Legal Tools Protecting Art Collectors", cit. pag. 74.

³⁹⁵ Young L. (1994), "Significance, Connoisseurship and Facilitation, New Techniques for Assessing Museum Acquisitions", *Museum Management and Curatorship*, 13, pag. 195.

³⁹⁶ Ibidem.

³⁹⁷ "Giovanni Morelli" in Enciclopedia Treccani, <https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-morelli/>

mani o le orecchie ad esempio) ne proverebbero "scientificamente" l'identità, oltre che la fase della sua carriera e gli insegnanti dell'autore³⁹⁸.

La "*connoisseurship*" è dunque una percezione visiva informata che prevede la conoscenza di un esperto d'arte che ha studiato a fondo migliaia di opere dell'artista in questione, e dunque ne ha assorbito le caratteristiche salienti nella memoria visiva, combinata con una comprensione del metodo di lavoro dell'artista. Questa percezione visiva informata, supportata poi dall'analisi della provenienza e da ogni informazione disponibile sulle proprietà fisiche dell'opera, è espressa infine in un giudizio che è solitamente indicato come "parere dell'esperto sull'autenticità".³⁹⁹

Nel momento in cui un'opera non abbia un'attribuzione o questa sia messa in discussione, gli storici dell'arte ne iniziano l'analisi con uno studio iconologico; infatti, il primo e migliore strumento per studiare un'opera d'arte è l'occhio umano⁴⁰⁰. Il primo dubbio riguardante l'autenticità di un'opera avviene spesso proprio durante questo primo incontro visivo, poiché lascia un'impressione precisa nello studioso che ha avuto un frequente e ripetuto contatto con opere autentiche dello stesso periodo, luogo e artista a cui l'opera è potenzialmente attribuita⁴⁰¹. L'analisi iconologica di un'opera d'arte comprende infatti uno studio minuzioso dello stile, dei colori utilizzati, del modo in cui la pittura è stata applicata, dei lineamenti dei volti e delle posture delle figure, dell'uso delle luci, dei motivi ricorrenti e della generale composizione dell'opera⁴⁰²: questo necessita della conoscenza delle tante convenzioni artistiche che gli artisti un tempo rispettavano, in quanto peculiari di certe regioni e tempi.⁴⁰³ Questo esame visivo, eseguito meglio alla luce del giorno⁴⁰⁴, è accompagnato dallo studio dei cataloghi di mostre, libri contenenti tutti i lavori dell'artista, fotografie e vari documenti per capire se una tale opera d'arte sia mai esistita. Se sull'opera messa in dubbio è presente la firma, essi la comparano con una presente su un lavoro dell'artista che è già stato autenticato e

³⁹⁸ Young, "Significance, Connoisseurship and Facilitation, New Techniques for Assessing Museum Acquisitions", cit. pag. 195; vedere anche "Giovanni Morelli" in Enciclopedia Treccani, <https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-morelli/>

³⁹⁹ Spencer, "Protection from Legal Claims for Opinions about the Authenticity of Art", cit. pag. 2.

⁴⁰⁰ Grasset C. D. (1998), "Fakes and forgeries", *Curator: The Museum Journal*, 41(4), pag. 268.

⁴⁰¹ Ivi, pag. 270.

⁴⁰² Conklin, *Art crime*, cit. pag. 63.

⁴⁰³ Grasset, "Fakes and forgeries", cit. pag. 270.

⁴⁰⁴ Ivi, pag. 268.

che appartiene allo stesso periodo⁴⁰⁵. Queste analisi dovrebbero essere preliminari a qualsiasi studio tecnico di laboratorio⁴⁰⁶, poiché attribuendo un'opera d'arte a un particolare artista, area o tempo si riduce il campo di indagine⁴⁰⁷.

I *connoisseurs* sono quindi stimati e richiesti anche al giorno d'oggi non per la loro capacità di autenticare con precisione assoluta e diretta le opere, ma per quella di identificare i potenziali autori delle opere stesse⁴⁰⁸. Per sfumare l'attribuzione verso un determinato artista e, nello stesso momento, riconoscere il coinvolgimento di terze parti, un esperto può utilizzare formulazioni come "studio di", "cerchia di", "dopo", "attribuito a", "firmato" o "seguace di"⁴⁰⁹, che sono state descritte nel primo capitolo.

Anche se il titolo di "esperto d'arte" non è regolamentato dalla legge, il mercato dell'arte ha stabilito le proprie regole per riconoscere solo l'opinione di alcuni individui o gruppi di esperti⁴¹⁰. Infatti, per poter vendere un'opera si ha bisogno di una garanzia di autenticità, che si può ottenere portando l'opera da un esperto riconosciuto e chiedendogli di perizzarla come lavoro di un determinato maestro: se il mercante disonesto o il falsario riesce ad essere così bravo da ingannare il critico, riceve una "patente" che, accompagnando l'opera, farà trovare molto prima un acquirente⁴¹¹.

Un altro sistema che si è affermato nel mercato dell'arte e che rende problematica l'attribuzione ad opera solo degli esperti è quello che prevede che le opere di certi creatori debbano avere l'approvazione di studiosi acclamati professionalmente per la loro conoscenza del singolo artista, per essere considerati come un'opera autentica. Di conseguenza, l'autorità di un'unica persona di cui è riconosciuta l'approfondimento e la competenza riguardo ad un determinato artista prevale su qualsiasi altro parere⁴¹². Ciò pone nelle mani del singolo enormi poteri e responsabilità, in quanto i suoi verdetti in merito all'autenticità hanno un impatto

⁴⁰⁵ Conklin, *Art crime*, cit. pag. 63.

⁴⁰⁶ Grasset, "Fakes and forgeries", cit. pag. 268.

⁴⁰⁷ Ivi, pag. 270.

⁴⁰⁸ Dixon, Shufro, "Are You for Real?", cit. pag. 18.

⁴⁰⁹ Bandle, "Fake or Fortune? Art Authentication Rules in the Art Market and at Court", cit. pag. 381.

⁴¹⁰ Ibidem.

⁴¹¹ Herchenröder, Porro, *Il mercato dell'arte storia e cifre del mercato di pittura, scultura e arti minori...*, cit. pag. 253.

⁴¹² Bandle, "Fake or Fortune? Art Authentication Rules in the Art Market and at Court", cit. pag. 381.

decisivo sull'aura dell'opera e sul valore economico della stessa sul mercato. Questo sistema, inoltre, favorisce i mercanti d'arte, dato che stabilisce un riferimento unico nel mercato per la convalida dell'autenticità di un'opera e crea l'apparenza di un consenso universale sull'attribuzione della stessa⁴¹³.

Un altro problema è legato al fatto che, come è stato accennato in precedenza riguardo ai 'certificati', gli interessi di un esperto che stanno alla base di una specifica attribuzione sono difficili da stabilire, anche se esistono diversi codici etici che attirano l'attenzione degli autenticatori su potenziali conflitti di interesse e li incoraggiano a desistere dal fornire un parere qualora avessero un interesse finanziario nell'opera o nella sua autenticità⁴¹⁴. Il mercato deve infatti considerare l'affidabilità di un esperto, che deve essere una parte disinteressata nel momento in cui fornisce il parere⁴¹⁵.

Un'altra questione è legata al fatto che spesso esperti diversi, che lavorano all'interno della stessa area di competenza o anche in campi correlati, non sono sempre d'accordo e una delle situazioni legali più difficili per gli avvocati è proprio una battaglia di esperti⁴¹⁶. Quando due esperti ugualmente qualificati non concordano su un'attribuzione prevale l'incertezza⁴¹⁷.

In ogni caso, la valutazione fatta da esperti è a tutti gli effetti una valutazione soggettiva, un personale giudizio critico che spesso può variare da persona a persona. Questa incertezza nel mercato dell'arte rende possibile il fiorire della falsificazione e rende necessario integrare queste opinioni dotte con valutazioni oggettive basate sull'uso di appropriate tecnologie diagnostiche e analitiche⁴¹⁸.

⁴¹³ Bandle, "Fake or Fortune? Art Authentication Rules in the Art Market and at Court", cit. pag. 381..

⁴¹⁴ Ivi, pag. 382.

⁴¹⁵ Amineddoleh, "Are You Faux Real: An Examination of Art Forgery and the Legal Tools Protecting Art Collectors", cit. pag. 90.

⁴¹⁶ Ibidem.

⁴¹⁷ Ibidem.

⁴¹⁸ Lorusso, Barone, Colizzi, Fonseca, "Analytical-diagnostic and computing technologies for the attribution, authentication and economic evaluation of art works", cit. pag. 181.

3.1.2 Lo studio della provenienza

Con il termine francese *provenance* si indica la registrazione cronologica della proprietà, custodia o ubicazione di un oggetto di valore⁴¹⁹. Quando infatti un'opera entra nel mercato secondario acquisisce una documentazione storica della sua proprietà: tutti i proprietari devono essere registrati, si tratti di collezionisti, collezioni private, mercanti d'arte, gallerie o case d'asta che hanno comprato e venduto l'opera⁴²⁰. Oltre ai nomi di persone e istituzioni si annotano le date delle vendite o gli anni di possesso di un lavoro da parte dei collezionisti, il modo in cui è avvenuto il trasferimento di proprietà (ad esempio eredità o vendite attraverso mercanti o aste), le ricevute di vendita e tutti i luoghi in cui è stata conservata l'opera⁴²¹. Tra queste certificazioni che attestano i vari passaggi di custodia dovrebbe essere indicata anche la storia delle esibizioni dell'opera: l'inclusione di essa in una o più mostre all'interno di musei, infatti, aumenta la sua reputazione⁴²². Molto importante è poi la menzione verbale o scritta dell'opera da parte dell'artista o di suoi amici e familiari, la sua citazione all'interno di lettere di esperti, di libri, riviste, studi, trattati e, in particolare, la sua pubblicazione all'interno di un catalogo ragionato⁴²³.

La provenienza ideale dovrebbe dunque raccogliere tutta la vita di un'opera, dalla sua nascita dalle mani dell'artista al momento presente; tuttavia, una completa e ininterrotta testimonianza di proprietà è molto rara e la maggior parte delle opere contiene molte lacune nella propria storia⁴²⁴. Ed è proprio da qui che nascono i problemi di autenticazione: i falsari approfittano di questi buchi temporali per integrarli con documentazioni prodotte *ad hoc* o con la creazione di contesti e storie elaborate per giustificare il possesso⁴²⁵.

Sfortunatamente, la documentazione è più facilmente falsificabile dell'opera stessa, e può quindi essere un metodo estremamente inaffidabile per garantire

⁴¹⁹ Dixon, Shufro, "Are you faux real?", cit. pag. 27.

⁴²⁰ Findlay M. (2012), *The Value of Art: Money, Power, Beauty*, Prestel Publishing, Monaco di Baviera.

⁴²¹ "Provenance Guide", International Foundation for Art Research, https://www.ifar.org/provenance_guide.php (ultima visita 4/08/2021)

⁴²² Findlay, *The Value of Art: Money, Power, Beauty*, cit.

⁴²³ Ibidem.

⁴²⁴ "Provenance Guide", cit.

⁴²⁵ Becker D. (2018), "Desiring fakes, AI, Avatars, and the Body of Fake Information in Digital Art", in Becker D., Fischer A., Schmitz Y. (a cura di), *Faking, forging, counterfeiting: discredited practices at the margins of mimesis*, Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar, pag 201.

l'autenticità: stampigliature di iniziali o loghi di persone famose, dediche scritte a mano e firme, timbri di numeri di inventario fittizi, applicazioni di marchi, contrassegni, etichette o adesivi di gallerie rinomate o di conservatori, controlli doganali e di frontiera o persino meccanismi burocratici defunti possono essere aggiunti sul retro dell'opera⁴²⁶, ma anche lettere, bolle di pagamento e pagine di cataloghi possono essere contraffatti. In particolare, la strategia di falsificare documenti che testimoniano i precedenti proprietari di un'opera è più efficace se essi sono importanti collezionisti e sono defunti al momento della truffa, così che non possano contestare la documentazione⁴²⁷. Il duo di falsari britannici John Drewe e John Myatt è divenuto famoso per i suoi metodi sofisticati di creare una provenienza e una storia credibile per le sue opere falsificate⁴²⁸; tra il 1985 e il 1995 il presunto fisico John Drewe, prima di immettere i falsi eseguiti su sua richiesta dal pittore John Myatt sul mercato, manipolava i materiali d'archivio delle principali istituzioni londinesi come la Tate Gallery, il Victoria and Albert Museum e l'Institute of Contemporary Art, in modo tale che gli esperti che si occupavano di attestarne la provenienza le ritrovassero effettivamente nei cataloghi storici e nei vari documenti⁴²⁹.

Può anche succedere però che opere false presentino una documentazione vera: questa può essere stata rubata, creata esibendo i falsi in gallerie e musei riconosciuti e vendendoli attraverso piccole case d'asta dove un complice li acquista, o sostituendo la foto dell'originale con quella del falso su carte prodotte da laboratori che hanno esaminato effettivamente l'opera autentica⁴³⁰.

Infine, i falsari possono decidere di non realizzare nessun tipo di certificazione, ma inventare solamente storie elaborate riguardo a come sono entrati in possesso dell'opera che stanno offrendo. Le loro storie sono più efficaci se hanno un'aura di credibilità (ad esempio citando nomi conosciuti o episodi storici), ma sono difficili

⁴²⁶ "What to look for on the back of a painting — an expert guide", Christie's, <https://www.christies.com/features/8-things-you-can-learn-from-the-back-of-a-painting-10293-1.aspx> (ultima visita 4/08/2021)

⁴²⁷ Conklin, *Art crime*, cit. pag. 77.

⁴²⁸ Teja Bach F. (2018), "Forgery: the art of deception", in Becker D., Fischer A., Schmitz Y., *Faking, forging, counterfeiting: discredited practices at the margins of mimesis*, Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar, pag. 46.

⁴²⁹ Keazor, "Six Degrees of Separation: The Foax as More", cit. pag. 29.

⁴³⁰ Conklin, *Art crime*, cit. pag. 76-77.

da confermare: queste molto spesso includono incidenti o disastri che hanno portato alla perdita o alla distruzione della documentazione che avrebbe confermato le loro parole⁴³¹. Altre volte riescono a sostenere che il venditore voglia rimanere anonimo, creando così un alone di mistero attorno alle circostanze legate al suo possesso dell'opera o riescono ad avere come complice un ricco nobile che affermi che l'opera fa parte della collezione della propria famiglia da generazioni e ne permetta la visione all'interno della propria abitazione⁴³².

Anche se nel passato gli esperti sostenevano che “non ci sia sostituto per una ferrea provenienza che ritorni direttamente alla mano dell'artista che tocca la tela”⁴³³, questo, nella realtà del mercato odierno, non è più sufficiente.

3.1.3 Le analisi diagnostiche

Quando la falsificazione non è di buona qualità, i criteri di valutazione esterni usati dallo storico dell'arte esperto sono sufficienti a svelarla senza ricorrere ad ulteriori analisi. L'incertezza però cresce assieme all'abilità con cui è stato creato il falso; lavori di falsari come Dossena, Bastianini, Van Megeeren e molti altri, periziati esclusivamente attraverso la valutazione dello stile e di altre caratteristiche visive, hanno portato alla loro dichiarazione come originali⁴³⁴. Gli esperti che si basano solamente sulla propria conoscenza e la propria intuizione rischiano infatti di essere ingannati dai trucchi dei falsari ed è dunque per questo che la prassi dovrebbe essere che solo le analisi chimiche e fisiche possano decidere, in ultima istanza, riguardo all'autenticità di un'opera. Se dunque è chiaro che l'occhio umano può sbagliare, bisogna tenere anche presente che pure i risultati forniti da queste scienze si devono saper valutare, poiché comunque gli strumenti utilizzati sono maneggiati dall'uomo⁴³⁵. Inoltre, bisogna ricordare che i test di laboratorio possono solo definire se delle opere sono contraffatte, ma da soli non possono provare che altre siano assolutamente autentiche⁴³⁶. Può succedere infatti che i materiali utilizzati per

⁴³¹ Conklin, *Art crime*, cit. pag. 77.

⁴³² Herchenröder, Porro, *Il mercato dell'arte storia e cifre del mercato di pittura, scultura e arti minori...* cit. pag. 253.

⁴³³ Dixon, Shufro, “Are You Faux Real?”, cit. pag. 27.

⁴³⁴ Arnau, *Arte della falsificazione, falsificazione dell'arte*, cit. pag. 218.

⁴³⁵ Ivi pag. 219.

⁴³⁶ Simon S., Rohrs S. (2018), “Between Fakes, Forgeries, and Illicit Artifacts—Authenticity Studies in a Heritage Science Laboratory”, *Arts, Multidisciplinary Digital Publishing Institute*, 7(20), pag 3.

creare le opere (come ad esempio conchiglie, legno o avorio) siano veramente antichi e appartenenti al periodo dichiarato, ma poi le iscrizioni sovrastanti o la manifattura sia di un momento molto successivo nella storia⁴³⁷.

Negli ultimi anni, il progresso della scienza ha fatto incredibili passi avanti. La possibilità di creare nuovi sistemi e di perfezionare metodi esistenti è stata incrementata dai nuovi strumenti di misurazione e dal computer, che ha permesso un'elaborazione dei dati molto veloce. Nel frattempo, il mercato dell'arte ha acquistato un'importanza economica sempre maggiore e queste nozioni scientifiche innovative hanno finito per essere utilizzate non solo dagli esperti in materia, ma anche dai falsari stessi, per riuscire a creare opere ancora più perfette⁴³⁸.

Per quanto riguarda i procedimenti messi in atto per smascherare i falsi, essi sono molto simili a quelli impiegati nelle indagini legali per risolvere crimini⁴³⁹. In particolare, in queste indagini scientifiche sussistono due fasi: una è lo studio dei materiali (per stabilire che abbiano effettivamente l'età che viene dichiarata) e dei metodi di fabbricazione (per capire se siano coerenti con le tecnologie presenti nel tempo)⁴⁴⁰. La seconda è l'esame degli effetti visibili del tempo sull'opera, come ad esempio la formazione della patina, le *craquelure*, la presenza di gallerie di tarli nel legno, le alterazioni superficiali del metallo o il logoramento dei tessuti⁴⁴¹, oppure la presenza di certi processi più importanti come il decadimento del radiocarbonio nelle materie organiche o il rafforzamento della termoluminescenza in alcune sostanze cristalline⁴⁴².

I metodi scientifici e tecnici per esaminare le opere e dichiararne la natura sono molteplici e complicati e sarebbe impossibile analizzarli tutti in questa sede. Pertanto, prendendo l'esempio dei dipinti – che sono tra i lavori più complessi per la quantità di materiali utilizzati – vorrei ora richiamare alcune delle tecniche più diffuse e utilizzate nelle loro analisi.

⁴³⁷ Jones, Spagnol, *Sembrare e non essere: I falsi nell'arte e nella civiltà*, cit. pag. 388.

⁴³⁸ Matthaes G. (2007), "Metodi scientifici di indagine delle opere d'arte", in Staccioli P, Nespoli S. (a cura di), *I falsi nell'arte*, Atti del convegno, VII settimana del restauro e della cultura antiquaria, Regione Lazio, pag. 77.

⁴³⁹ Jones, Spagnol, *Sembrare e non essere: I falsi nell'arte e nella civiltà*, cit. pag. 387.

⁴⁴⁰ Ivi, pag. 388.

⁴⁴¹ Arnau, *Arte della falsificazione, falsificazione dell'arte*, cit. pag. 222-224.

⁴⁴² Jones, Spagnol, *Sembrare e non essere: I falsi nell'arte e nella civiltà*, cit. pag. 388.

Innanzitutto, bisogna dire che l'analisi tecnica di un dipinto comporta tre fasi: l'osservazione della superficie, l'esame del fondo del dipinto, ossia degli strati pittorici sottostanti, e la valutazione di tutti i materiali di cui è composto⁴⁴³.

1. *L'osservazione della superficie*

Questa prima fase prevede l'utilizzo di varie metodologie, sia distruttive sia non distruttive.

L'utilizzo delle luci

Prima di utilizzare tecniche diagnostiche complesse o distruttive, le fotografie del fronte e del retro del dipinto scattate in una luce normale potrebbero già mostrare anomalie invisibili o meno evidenti ad occhio nudo. Una fotografia può evidenziare, ad esempio, i motivi delle crepe sulla superficie di un dipinto, la presenza di alcuni depositi estranei, e la mano caratteristica di un artista⁴⁴⁴.

La luce radente è una tecnica semplice che prevede l'illuminazione della superficie del dipinto prescelto con una luce visibile posizionata ad angolo acuto. In tali condizioni, le caratteristiche superficiali e i dislivelli dello strato superiore di vernice producono ombre, il che li rende chiaramente osservabili⁴⁴⁵. L'utilizzo della luce radente aiuta quindi nello studio della morfologia della superficie dell'opera⁴⁴⁶. Informazioni estratte con il metodo della luce radente possono includere le forme delle pennellate, le *craquelure*, i restauri e la tipologia di armatura della tela⁴⁴⁷.

L'illuminazione di un dipinto con raggi di luce visibile monocromatica permette di mettere in evidenza alcuni dettagli che nell'insieme dei colori possono sfuggire, come ad esempio la scoperta di firme o altre scritte che non erano visibili alla luce bianca⁴⁴⁸. La luce monocromatica più utilizzata è quella al vapore di sodio, che è un giallo puro: sotto questa luce tutti i colori diventano di un giallo più o meno intenso, fino ad arrivare poi al grigio e al nero. Questa tecnica è particolarmente interessante

⁴⁴³ Ragai, "The Scientific Detection of Forgery in Paintings", cit. pag. 166.

⁴⁴⁴ Grasset, "Fakes and forgeries", cit. pag. 270.

⁴⁴⁵ Gavrilov D., Maev R. G., Almond D. P. (2014), "A review of imaging methods in analysis of works of art: Thermographic imaging method in art analysis", *Canadian Journal of Physics*, 92(4), pag. 343.

⁴⁴⁶ Matthaes, "Metodi scientifici di indagine delle opere d'arte", cit. pag. 82.

⁴⁴⁷ Gavrilov, Maev, Almond, "A review of imaging methods in analysis of works of art: Thermographic imaging method in art analysis", cit. pag. 343.

⁴⁴⁸ Matthaes, "Metodi scientifici di indagine delle opere d'arte", cit. pag. 82.

per riconoscere ritocchi e restauri ottocenteschi: in quest'epoca si usavano infatti vernici al bitume per creare l'impressione di colori antichi e queste si individuano subito perché sotto la luce monocromatica gialla diventano nere⁴⁴⁹.

L'esposizione di un dipinto ai raggi ultravioletti (UV) permette di vedere come diversi tipi di vernice si illuminino in maniera differente. La resina damar, ad esempio, di solito emette una fluorescenza di colore verdastro; la gommalacca arancio; mentre le vernici sintetiche trasparente o lavanda. Inoltre, l'intensità del colore dei bagliori prodotti permette di stimare l'età di queste vernici⁴⁵⁰. La vernice più nuova rimanda un colore più scuro, dal viola al nero, mentre ritocchi più antichi sono solitamente sul lilla. Ad esempio, trovare una firma di colore viola scuro all'interno di un'area di fluorescenza giallo-verdastra dovrebbe far sorgere dei dubbi e portare ad un'analisi ulteriore per capire se questa è stata aggiunta, rinforzata o ridipinta⁴⁵¹. Se il dipinto è antico, dunque, gli strati di vernice naturale emetteranno una fluorescenza molto forte, mentre le zone ritoccate mostreranno un chiarore molto debole o non si illumineranno affatto. L'analisi di alcune aree del famoso dipinto di Rubens, *La famiglia Gerbier*, ha indicato la presenza di vernici che contenevano l'anacronistico colore sintetico blu oltremare: il successivo esame con luce UV ha dimostrato che queste regioni avevano una fluorescenza molto più bassa rispetto al resto del dipinto e quindi erano sicuramente ritocchi successivi⁴⁵². Per evitare che gli strati esterni di un dipinto si danneggino per la prolungata esposizione a questa luce, i dispositivi che la emettono utilizzano solo luce a bassa intensità. Le vernici, inoltre, non sono l'unico componente che mostra fluorescenza: anche quella dei colori è un fenomeno noto e può essere utile nel riconoscimento dei pigmenti. La strumentazione per questo tipo di analisi comprende vari dispositivi, tra cui le lampade di Wood e LED UV⁴⁵³.

⁴⁴⁹ Matthaes, "Metodi scientifici di indagine delle opere d'arte", cit. pag. 82.

⁴⁵⁰ Gavrilov, Maev, Almond, "A review of imaging methods in analysis of works of art: Thermographic imaging method in art analysis", cit. pag. 343.

⁴⁵¹ Levenson R. S. (2004), "Examining the Techniques and Materials of Paintings", in Spencer R.D. (a cura di), *The Expert Versus the Object: Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts*, Oxford University Press, New York, pag. 117-118.

⁴⁵² Ragai, "The Scientific Detection of Forgery in Paintings", cit. pag. 166.

⁴⁵³ Gavrilov, Maev, Almond, "A review of imaging methods in analysis of works of art: Thermographic imaging method in art analysis", cit. pag. 343.

Il microscopio ottico

Dopo l'occhio nudo dell'esperto e la lente d'ingrandimento, il microscopio è il primo strumento per l'analisi visiva della superficie, che permette di rivelare come è stata creata un'opera, fornire particolari sulla sua storia, sulle sue condizioni d'uso e di invecchiamento, anche qualora siano stati abilmente prodotti dai falsari⁴⁵⁴. Utilizzandolo in abbinamento con la luce monocromatica è possibile esaminare i materiali, i ritocchi, le scritte e i segni causati dal passare del tempo. Con un ingrandimento ulteriore – più di cento volte – si riesce a riconoscere la composizione dello strato pittorico e, talvolta, a individuare anche il tipo di pigmento utilizzato⁴⁵⁵. Attraverso l'analisi visiva è possibile alle volte distinguere anche interventi successivi di abbellimento o restauro, se essi sono stati aggiunti con una tecnica errata⁴⁵⁶. Con la microfotografia poi, ossia una tecnica attraverso la quale si ottengono immagini fotografiche ingrandite con l'aiuto del microscopio, si possono studiare approfonditamente dettagli minuti e diversi tra loro come la tela, il legno, i pigmenti, i chiodi, le *craquelure* e vari altri ancora⁴⁵⁷. Per quanto riguarda queste ultime, il falsario ad esempio può tentare di imitare le delicate crepe che appaiono sulla superficie con il passare del tempo, aggiungendo solventi al dipinto, accelerando così il processo di asciugatura, o disegnando sottili linee nere sulla sua superficie⁴⁵⁸.

2. Analisi degli strati pittorici sottostanti

In questa ulteriore fase vengono utilizzati metodi come la riflettografia a infrarossi, i raggi X o anche tecniche acustiche per studiare le caratteristiche del dipinto che sono nascoste sotto o all'interno di vari strati di pittura, polvere e vernici che si sono scurite col passare del tempo, I metodi citati, ben noti e largamente adottati, consentono la penetrazione attraverso questi vari strati di copertura, rivelando ciò che è nascosto sotto⁴⁵⁹. Queste tecniche sono molto utili perché era prassi comune

⁴⁵⁴ Jones, Spagnol, *Sembrare e non essere: I falsi nell'arte e nella civiltà*, cit. pag. 388.

⁴⁵⁵ Matthaes, "Metodi scientifici di indagine delle opere d'arte", cit. pag. 79.

⁴⁵⁶ Jones, Spagnol, *Sembrare e non essere: I falsi nell'arte e nella civiltà*, cit. pag. 389.

⁴⁵⁷ Matthaes, "Metodi scientifici di indagine delle opere d'arte", cit. pag. 79.

⁴⁵⁸ Ragai, "The Scientific Detection of Forgery in Paintings", cit. pag. 165.

⁴⁵⁹ Maev R. G., Gavrilov D., Maeva A., Vodyanoy I. (2008), "Modern non-destructive physical methods for paintings testing and evaluation", in *Proceedings of the 9th International Conference on NDT of Art*, Jerusalem, pag. 2-3.

tra gli artisti usare più volte le stesse tele, sovrapponendo così più dipinti uno sopra all'altro. L'utilizzo di tali metodi permette dunque di riuscire ad osservare alcuni di questi disegni sottostanti, che si verificano però sia nei falsi che nei dipinti autentici⁴⁶⁰.

Raggi infrarossi

Le immagini agli infrarossi possono essere ottenute, ad esempio, con una pellicola fotografica opportunamente sensibile (fotografia a infrarossi) o con una telecamera con tubo vidicon⁴⁶¹. Quest'ultima è la riflettografia a infrarossi e prevede che un'opera sia immersa in una luce appena oltre la gamma normalmente visibile all'occhio umano e videoregistrata con una telecamera progettata per rilevare i livelli di carbonio nel disegno sottostante⁴⁶².

In un quadro, i raggi infrarossi possono penetrare nello strato di colore superficiale e, nel caso la materia sottostante non sia troppo spessa, arrivare a raggiungere addirittura la base della preparazione della tela o della tavola⁴⁶³. Questi raggi vengono infatti assorbiti dai materiali che hanno al loro interno la presenza del carbone, mentre tutti gli altri colori vengono riflessi: dato che quasi sempre gli artisti tracciavano sullo strato preparatorio un disegno dell'immagine con il carboncino⁴⁶⁴, una volta che il dipinto viene colpito dalla luce infrarossa queste linee diventano molto scure ed evidenti, contrastando anche con la base chiara, mentre gli strati soprastanti diventano "trasparenti"⁴⁶⁵. I materiali utilizzati per il disegno preparatorio (oltre al suo stile, la sua funzione e la difficoltà della sua elaborazione) variano a seconda dell'artista, dell'area e del periodo in cui questo è stato realizzato⁴⁶⁶, e permettono dunque anche di dare una datazione all'opera o di capire se sono coerenti con la pittura soprastante. L'utilizzo degli infrarossi è particolarmente interessante perché permette anche di sollevare subito dubbi sulla possibilità che un'opera non sia un originale: se infatti si rileva una griglia di linee sulla base, che rappresenta un metodo di produzione più meccanico, usato per

⁴⁶⁰ Ragai, "The Scientific Detection of Forgery in Paintings", cit. pag. 167.

⁴⁶¹ Levenson, "Examining the Techniques and Materials of Paintings", cit. pag. 118.

⁴⁶² Landes, Levine, "The Economic Analysis of Art Law", cit. pag. 240-241.

⁴⁶³ Matthaes, "Metodi scientifici di indagine delle opere d'arte", cit. pag. 75.

⁴⁶⁴ Ibidem.

⁴⁶⁵ Grasset, "Fakes and forgeries", cit. pag. 270.

⁴⁶⁶ Ibidem.

ingrandire, rimpicciolire o riportare un'opera, si possono fare considerazioni sul fatto che il lavoro sia stato eseguito da un allievo di bottega che seguiva le istruzioni del maestro, oppure da un'artista comunque successivo⁴⁶⁷.

La mancanza di disegni sottostanti non può essere considerata, però, una prova assoluta di falsificazione, soprattutto perché alcuni materiali da disegno non vengono rilevati dagli infrarossi – come, ad esempio, i disegni realizzati con il gesso su preparazioni scure⁴⁶⁸ – ma indica comunque che dovrebbero essere condotte ulteriori analisi. Infatti, alcune tecniche recenti di falsificazione o di copiatura prevedono la proiezione o il trasferimento fotografico dell'immagine dell'originale sulla tela⁴⁶⁹ per avere le linee guida dell'opera, e ciò fa sì che sotto al primo strato pittorico non si trovano schizzi, ripensamenti o modifiche.

Radiografia ai Raggi X

Anche questa tecnica permette di studiare gli strati di pittura sottostanti, mostrando prime bozze, pentimenti o composizioni totalmente diverse da ciò che si vede all'esterno⁴⁷⁰, ma anche firme o scritte nascoste⁴⁷¹. In questo caso, una lastra fotografica viene posta a contatto diretto con la superficie dell'opera e viene investita da un fascio di raggi X opportunamente dosati: ciò fa sì che sulla lastra compaia un'immagine fortemente chiaroscurata⁴⁷². I vari toni di bianco e nero sono determinati dalla resistenza che le varie parti oppongono al passaggio dei raggi X (appariranno dunque più chiare le zone di maggiore densità) e dalla presenza di piombo o cromo all'interno dei pigmenti: questi elementi, infatti, bloccano il passaggio dei raggi X⁴⁷³.

Altre informazioni utilissime che vengono ricavate grazie a questa tecnica sono la presenza di disegni preparatori realizzati dall'artista con punte di piombo o incisi, che sfuggono ad esempio alla riflettografia infrarossa, i danni causati dalle gallerie dei tarli, l'andamento dei chiodi usati per fissare le traverse di sostegno nei dipinti su tavola e la diffusione della ruggine da essi, oltre a moltissimi altri elementi

⁴⁶⁷ Levenson, "Examining the Techniques and Materials of Paintings", cit. pag. 118.

⁴⁶⁸ Ibidem.

⁴⁶⁹ Matthaes, "Metodi scientifici di indagine delle opere d'arte", cit. pag. 76.

⁴⁷⁰ Grasset, "Fakes and forgeries", cit. pag. 271.

⁴⁷¹ Faldi M., Paolini C., "La radiografia ai raggi X", *ARTEnet* <https://artenet.it/radiografia-raggi-x/> (Ultima visita 17/08/2021)

⁴⁷² Ragai, "The Scientific Detection of Forgery in Paintings", cit. pag. 168.

⁴⁷³ Faldi, Paolini, "La radiografia ai raggi X", cit.

presenti come cavicchi in legno o metallo⁴⁷⁴. La radiografia, inoltre, non serve solo a valutare lo stato fisico dell'opera, ma si è dimostrata lo strumento migliore per distinguere proprio la mano di un artista⁴⁷⁵: mettendo in evidenza gli strati più profondi, ai quali il pittore lavora con maggior spontaneità, permette di individuare i singoli tratti delle pennellate, la loro composità, la pressione, la sicurezza e la precisione con cui sono state eseguite⁴⁷⁶. Se si arrivasse a disporre di un notevole gruppo di opere di attribuzione certa di uno stesso pittore, grazie a questa tecnica si potrebbe arrivare a individuare e fissare il modo proprio di dipingere e disegnare di ogni artista, riuscendo poi dunque a distinguere facilmente le sue opere da falsificazioni o anche semplicemente da dipinti eseguiti in parte o totalmente dai suoi allievi⁴⁷⁷.

3. Valutazione dei materiali

L'esame di un dipinto, però, non si ferma alla valutazione dei vari strati pittorici e delle crettature sulla superficie, ma prende in considerazione tutti i materiali con cui è composta l'opera, che possono fornire importanti indizi sulla sua autenticità se confrontati con i materiali comunemente usati nel determinato periodo a cui l'opera dovrebbe appartenere⁴⁷⁸. Attraverso svariate tecniche molto complesse, come ad esempio la spettroscopia Raman, la cromatografia liquida ad alte prestazioni (HPLC), microscopia elettronica a scansione e molte altre, vengono dunque studiati i pigmenti, i leganti, i materiali con cui è stato fatto lo strato preparatorio e i supporti⁴⁷⁹. Infine, altre tecniche come il radiocarbonio, la dendrocronologia e il conteggio dei fili con cui è composta una tela tentano di datare il materiale su cui è stato creato un dipinto⁴⁸⁰.

⁴⁷⁴ Faldi, Paolini, "La radiografia ai raggi X", cit.

⁴⁷⁵ Matthaes, "Metodi scientifici di indagine delle opere d'arte", cit. pag. 86.

⁴⁷⁶ Faldi, Paolini, "La radiografia ai raggi X", cit.

⁴⁷⁷ Matthaes, "Metodi scientifici di indagine delle opere d'arte", cit. pag. 86.

⁴⁷⁸ Holzwarth, "Express Yourself: Providing Greater Protection for Independent Art Authenticators Who Offer Good Faith Opinions", cit. pag. 8.

⁴⁷⁹ Ragai, "The Scientific Detection of Forgery in Paintings", cit. pag. 168.

⁴⁸⁰ Landes, Levine, "The Economic Analysis of Art Law", cit. pag. 241.

Raggi X

I raggi X, scoperti da W. Röntgen nel 1895, sono stati utilizzati praticamente da subito nell'analisi delle opere d'arte⁴⁸¹. Oltre alla radiografia, al giorno d'oggi sono numerose le tecniche che sfruttano questa radiazione elettromagnetica: la PIXE (*Proton-Induced X-ray Emission*) prevede l'impiego di un fascio di protoni per eccitare gli atomi di un oggetto indagato ed è stata recentemente utilizzata per l'identificazione dei vari componenti contenuti nei pigmenti; la XRF (*X-ray fluorescence*), invece, utilizza proprio i raggi X sull'opera e permette di analizzare tutti i pigmenti a tutte le profondità nello stesso momento; la XRD (*X-ray diffraction*) è utile per studiare la struttura cristallina dei supporti e in alcuni casi può aiutare a scoprire deterioramenti nei supporti stessi e negli strati pittorici⁴⁸².

Sebbene l'analisi scientifica sia in continuo progresso e al giorno d'oggi disponiamo di strumenti tecnologicamente molto avanzati, anche i falsari si sono evoluti, adeguandosi alle innovazioni scientifiche e sfruttandole a loro vantaggio per creare falsi sempre più convincenti⁴⁸³. Inoltre, al momento attuale, queste analisi offrono pochissime prove riguardo a chi abbia effettivamente dipinto l'opera, mentre cercano soprattutto di restringere il campo per quanto riguarda la datazione della stessa⁴⁸⁴. Qualora però un falsario sia così abile da prendere tutti gli accorgimenti necessari – utilizzando supporti, materiali e tecniche antiche – o il falso sia opera di un contemporaneo dell'artista, i tentativi di datazione e la sola analisi dei pigmenti possono non bastare per garantire l'autenticità dell'opera⁴⁸⁵.

Bisogna considerare, poi, che metodi scientifici moderni per la ricerca dell'autenticità vengono applicati attualmente nel campo dei dipinti soltanto in casi specifici, e anche qualora si decida di appoggiarsi a laboratori di ricerca quasi mai vengono utilizzate tutte le tecniche che sono state citate⁴⁸⁶. Questo perché il costo dell'autenticazione di un'opera d'arte può essere proibitivo, soprattutto quando

⁴⁸¹ Gavrilov, Maev, Almond, "A review of imaging methods in analysis of works of art: Thermographic imaging method in art analysis", cit. pag. 345.

⁴⁸² Maev, Gavrilov, Maeva, Vodyanoy, "Modern non-destructive physical methods for paintings testing and evaluation", cit. pag. 8-9.

⁴⁸³ Amineddoleh, "Are You Faux Real: An Examination of Art Forgery and the Legal Tools Protecting Art Collectors", cit. pag. 90-91.

⁴⁸⁴ Holzwarth, "Express Yourself: Providing Greater Protection for Independent Art Authenticators Who Offer Good Faith Opinions," cit. pag. 8.

⁴⁸⁵ Ibidem.

⁴⁸⁶ Matthaes, "Metodi scientifici di indagine delle opere d'arte", cit. pag. 68.

l'oggetto in questione non ha un valore elevatissimo, e dunque molti falsi finiscono per non essere rilevati⁴⁸⁷.

3.2 Le nuove possibilità dell'avanzamento tecnologico

Nel paragrafo precedente si è visto quante nuove tecniche di analisi siano state sviluppate negli ultimi anni per aiutare lo studio fisico-chimico dei materiali delle opere d'arte, ma innovazioni recenti hanno iniziato a supportare anche le analisi visive degli esperti e le ricerche sulla provenienza, spinte anche dall'aumento delle vendite online, che richiedono con ancora più insistenza delle certificazioni rispetto all'autenticità delle opere d'arte⁴⁸⁸.

3.2.1 Intelligenza Artificiale e lo studio delle pennellate

Le ricerche sull'Intelligenza Artificiale sono cresciute in modo significativo dal 2010, a causa dell'aumento della capacità di calcolo e della maggior disponibilità di dati utili all'apprendimento. Il *machine learning* è il modo principale attraverso il quale oggi si sviluppa l'Intelligenza Artificiale⁴⁸⁹ e le sue prestazioni sono direttamente collegate all'utilizzo di algoritmi per analizzare grandi volumi di dati raccolti e fare previsioni⁴⁹⁰. Ancora oggi, la definizione di 'Intelligenza Artificiale' è oggetto di dibattito, tuttavia possiamo dire che essa si riferisce a «tutte le forme di elaborazione algoritmica che cercano di capire come funziona la cognizione umana e come riprodurla»⁴⁹¹.

Dal 2018 le tecnologie di Intelligenza Artificiale hanno iniziato ad essere utilizzate per la prima volta nel mondo dell'arte e dei beni da collezione con svariati compiti: la prevenzione antifrode, la catalogazione, i consigli nell'acquisto di opere e addirittura la creazione di opere nuove e originali da parte degli algoritmi stessi⁴⁹². Ciò che rientra in questa discussione è tuttavia il suo potenziale utilizzo

⁴⁸⁷ DuBoff, "Controlling the Artful Con: Authentication and Regulation", cit. pag. 987.

⁴⁸⁸ Lazzaro, "Blockchain Opportunities and Challenges in the Art Market", cit. pag. 96.

⁴⁸⁹ Farchy J., Denis J. (2020), "Artificial intelligence", in Towse R., Hernandez T. N., *Handbook of cultural economics*, Terza Edizione, Edward Elgar Publishing Limited, Cheltenham, pag. 38.

⁴⁹⁰ Dixon, Shufro, "Are You for Real?", cit. pag. 20.

⁴⁹¹ Farchy, Denis, "Artificial intelligence", cit. pag. 38.

⁴⁹² Deloitte Private, Il mercato dell'arte e dei beni da collezione, Report 2019, pag 79.

nell'assistenza agli esperti nell'identificazione delle opere d'arte contraffatte⁴⁹³. Diversi studiosi stanno sperimentando possibilità e metodologie per scoprire falsi attraverso l'uso di reti neurali addestrate per riconoscere alcune caratteristiche⁴⁹⁴.

Una metodologia è proposta ad esempio dal professor Ahmed Elgammal della Rutgers University, Direttore del Laboratorio di Arte e Intelligenza Artificiale, insieme al suo Team e ai ricercatori dell'Atelier for Restoration & Research of Paintings in Olanda⁴⁹⁵. La sua soluzione si basa sulla cosiddetta analisi Morelliana, già citata precedentemente, e in particolare sul lavoro del grafologo Maurits Michel van Dantzig, che suggerì diverse caratteristiche per distinguere la mano di un artista. Tra queste ci sono, ad esempio, la dimensione della pennellata o del tratto, il suo tono, la pressione, la lunghezza e svariate altre, che sono capaci di catturare la spontaneità della creazione e del modo proprio di dipingere e disegnare di ogni singolo artista⁴⁹⁶. Egli propone dunque un algoritmo capace di segmentare ed esaminare i migliaia di singoli tratti che compongono un'opera, analizzando immagini ad alta risoluzione⁴⁹⁷. Tutte le caratteristiche che vengono rilevate attraverso questi studi vengono inoltre archiviate, andando a creare un database di "impronte digitali" per ogni artista, che sono sempre pronte per essere confrontate qualora emergano dubbi sull'autenticità di una nuova opera⁴⁹⁸. In breve, l'esperimento del professor Elgammal e del suo team ha previsto l'analisi, attraverso questo metodo automatizzato per la quantificazione dei tratti dell'artista, di circa 300 disegni di Pablo Picasso, Henry Matisse e Egon Schiele, oltre ad un piccolo numero di opere di altri artisti, mostrando che la metodologia può classificare ogni segno individuale con un'accuratezza del 70-90%⁴⁹⁹. L'approccio, inoltre, è stato testato anche su un dataset di disegni falsi, il che ha evidenziato come il metodo

⁴⁹³ Bailey J. (2019), "Can AI Art Authentication Put an End to Art Forgery?", *Artnome* <https://www.artnome.com/news/2019/9/12/can-ai-art-authentication-put-an-end-to-art-forgery> (ultima visita 17/08/2021)

⁴⁹⁴ Dixon, Shufro, "Are You for Real?", cit. pag. 19.

⁴⁹⁵ Deloitte Private, Il mercato dell'arte e dei beni da collezione, Report 2019, pag 81.

⁴⁹⁶ Elgammal A., Kang Y., Den Leeuw M. (2018), "Picasso, Matisse, or a Fake? Automated Analysis of Drawings at the Stroke Level for Attribution and Authentication", *Proceedings of the AAAI Conference on Artificial Intelligence*, pag. 43.

⁴⁹⁷ Ibidem.

⁴⁹⁸ Deloitte Private, Il mercato dell'arte e dei beni da collezione, Report 2019, pag 81.

⁴⁹⁹ Elgammal, Kang, Den Leeuw, "Picasso, Matisse, or a Fake? Automated Analysis of Drawings at the Stroke Level for Attribution and Authentication", cit. pag. 42.

possa davvero catturare le caratteristiche istintive e naturali degli artisti, che sono impossibili da imitare⁵⁰⁰.

La metodologia ha dunque molti punti di forza: permette l'analisi dell'opera senza asportarne parti e addirittura senza neanche doverla sottoporre ai traumi dello spostamento, poiché tutto avviene attraverso riproduzioni digitali; questo permette anche di ridurre drasticamente i lunghissimi tempi di studio sul lavoro ad opera di esperti, critici, specialisti e le più svariate tipologie di equipaggiamenti⁵⁰¹. Inoltre, l'uso di un algoritmo informatico aggiunge oggettività al responso, eliminando gli eventuali pregiudizi di esperti che potrebbero trarre vantaggio dall'autenticità di un'opera⁵⁰². In più può fornire uno strumento alternativo per analizzare, ad esempio, le opere di arte contemporanea, dove il falsario ha la possibilità di utilizzare materiali e pigmenti quasi uguali a quelli che aveva l'artista originale⁵⁰³. Infine, abbiamo visto che molte falsificazioni passano inosservate perché il costo dell'autenticazione attraverso sofisticate tecniche di laboratorio può risultare troppo caro in rapporto al prezzo effettivo di un'opera; disegni, stampe e schizzi, ad esempio, sono relativamente economici e non è conveniente farli analizzare, rendendoli un mercato molto attraente per i falsari. L'Intelligenza Artificiale può dunque fornire un'alternativa molto più conveniente per l'analisi e l'attribuzione di ogni tipo di opera⁵⁰⁴.

Un'altra metodologia che si basa sugli stessi principi è quella proposta da due donne, la dottoressa Carina Popovici, socio dirigente della società svizzera di autenticazione d'arte *Art Recognition*, e la sua co-fondatrice Christiane Hoppe-Oehl. L'algoritmo sviluppato permette a sua volta di riconoscere i falsi utilizzando solo una singola fotografia delle opere d'arte in questione: l'*Art Recognition algorithm*, esamina le pennellate e produce una mappa termica di facile lettura che individua quali aree del dipinto sono più sospette⁵⁰⁵. La loro rete neurale, attraverso il *machine learning*,

⁵⁰⁰ Ibidem. pag. 49.

⁵⁰¹ Deloitte Private, Il mercato dell'arte e dei beni da collezione, Report 2019, pag 81.

⁵⁰² Dixon, Shufro, "Are You for Real?", cit. pag. 20.

⁵⁰³ Elgammal, Kang, Den Leeuw, "Picasso, Matisse, or a Fake? Automated Analysis of Drawings at the Stroke Level for Attribution and Authentication", cit. pag. 42.

⁵⁰⁴ Ibidem.

⁵⁰⁵ McKendrick J. (2019), "Artificial Intelligence Only Goes So Far In Today's Economy, Says MIT Study", *FORBES*, <https://www.forbes.com/sites/joemckendrick/2019/09/14/artificial-intelligence-only-goes-so-far-in-todays-economy-says-mit-study/?sh=167eb4891162> (Ultima visita 5/10/2021)

impara a riconoscere le caratteristiche specifiche di un artista studiando un set completo di immagini delle sue opere, ed è dunque poi in grado di ritrovarle in nuovi campioni sottopostigli⁵⁰⁶.

Nonostante i grandi risultati in questo ambito, anche il professor Elgammal ha dichiarato che la metodologia è ancora lontana dall'essere infallibile, infatti composizioni artistiche articolate, l'evoluzione o il cambiamento dello stile di un artista e possibili restauri o ritocchi sull'opera possono mettere in difficoltà l'algorithm⁵⁰⁷, ma ciò non toglie che in futuro potrebbe rivelarsi una risorsa inestimabile per l'individuazione dei falsi.

3.2.2 Blockchain e database condivisi

Con lo studio della *provenance* abbiamo visto l'importanza di possedere una registrazione cronologica completa dei passaggi di proprietà di un'opera per poterne accertare l'autenticità. È risaputo, però, che quasi sempre le opere hanno dei 'buchi' o delle 'zone grigie' nella loro storia, che sono facilmente utilizzabili dai falsari per introdurre i propri lavori. Proprio per questo motivo può essere utile considerare la blockchain come una possibile soluzione per raccogliere informazioni sicure sull'autenticità, provenienza e tracciabilità di un'opera d'arte in un unico luogo⁵⁰⁸.

La blockchain, letteralmente "catena di blocchi", è un database condiviso che permette a chi lo utilizza di immagazzinare informazioni sulle transazioni in modo sicuro e permanente all'interno di uno dei 'blocchi', in quanto il suo contenuto una volta scritto attraverso primitive crittografiche non è più modificabile né eliminabile⁵⁰⁹. La blockchain è dunque composta da tanti di questi blocchi messi insieme e quando un blocco memorizza nuove informazioni viene aggiunto alla catena; per essere inserito, però, deve verificarsi una transazione e questa deve essere prima verificata da una rete di computer, dopodiché essa viene archiviata con una specifica firma digitale e al blocco viene assegnato un codice identificativo

⁵⁰⁶ Dixon, Shufro, "Are You for Real?", cit. pag. 20.

⁵⁰⁷ Deloitte Private, Il mercato dell'arte e dei beni da collezione, Report 2019, pag 82.

⁵⁰⁸ Lazzaro, "Blockchain Opportunities and Challenges in the Art Market", cit. pag. 96.

⁵⁰⁹ Deloitte Private, Il mercato dell'arte e dei beni da collezione, Report 2021, pag 14.

univoco (*hash*)⁵¹⁰. Questo fa sì che si venga a formare una catena di dati immutabile, che è dunque altamente sicura, affidabile e tracciabile⁵¹¹.

Negli ultimi anni, si è rivolta una grande attenzione alla possibilità di utilizzare la tecnologia blockchain nel mercato dell'arte, soprattutto per ridurre l'incertezza e aumentare la trasparenza nelle transazioni, potendo garantire l'autenticità e le certificazioni dei passaggi di proprietà delle opere d'arte⁵¹².

Un esempio di piattaforma blockchain applicata al mercato dell'arte è Artory, e in particolare l'ArtoryRegistry, creato allo scopo di crittografare e archiviare tutti i dati relativi alle opere d'arte⁵¹³. Utilizzando la tecnologia blockchain e la messaggistica crittografata end-to-end, i collezionisti registrano in modo confidenziale le proprie opere d'arte, affinché possano ricevere una firma digitale da istituzioni artistiche di fiducia, come ad esempio Christie's⁵¹⁴. Uno dei vantaggi dell'ArtoryRegistry è infatti l'elevata qualità delle informazioni messe a disposizione sulle opere, dovuta proprio al fatto che la piattaforma si appoggia alla competenza di Partner esperti e certificati, che si assicurano che nella blockchain siano registrati solo i dati più sicuri e accurati⁵¹⁵. Ogni volta che un'opera è venduta, poi, tutti i dati della transazione e del passaggio di proprietà vengono aggiunti al record, tenendo dunque sempre aggiornata la cronologia della *provenance*. Un'altra innovazione dell'ArtoryRegistry è che funziona come il primo database al mondo che riunisca dati d'asta su un supporto unico, concentrando lì tutte le informazioni disponibili sulle opere d'arte⁵¹⁶. La possibilità di ottenere tutti i dettagli su un'opera in vendita e il poter confrontare contemporaneamente tutte le sue precedenti transazioni sono nuovi servizi per i potenziali acquirenti che non sono mai stati offerti da nessuna casa d'asta prima d'ora, e che possono essere d'aiuto nel sostenere l'autenticità e la provenienza delle opere d'arte⁵¹⁷.

⁵¹⁰ Conway L. (2021), "Blockchain Explained", *INVESTOPEDIA*
<https://www.investopedia.com/terms/b/blockchain.asp> (ultima visita 28/08/2021)

⁵¹¹ Lazzaro, "Blockchain Opportunities and Challenges in the Art Market", cit. pag. 96.

⁵¹² Deloitte Private, Il mercato dell'arte e dei beni da collezione, Report 2021, pag 14.

⁵¹³ Lazzaro, "Blockchain Opportunities and Challenges in the Art Market", cit. pag. 98.

⁵¹⁴ <https://www.artory.com/> (ultima visita 28/08/2021)

⁵¹⁵ Ibidem.

⁵¹⁶ Lazzaro, "Blockchain Opportunities and Challenges in the Art Market", cit. pag. 98.

⁵¹⁷ Ibidem.

Inoltre, Artory ha in programma di espandere il proprio database, ampliandolo oltre il settore delle case d'asta: sta infatti acquisendo altri database, stringendo partnership con gallerie d'arte e compagnie che si occupano di arte digitale e anche collaborando con fiere, sia tradizionali sia riguardanti la nuova arte digitale⁵¹⁸. Tutto questo è fatto allo scopo di migliorare i servizi offerti a coloro che vogliono acquistare per passione o investire in arte e dimostra un primo rilevante utilizzo della blockchain nell'ottica di rendere il mercato dell'arte più trasparente e le informazioni più facilmente accessibili⁵¹⁹.

Non si deve dimenticare, però, la possibilità di rischi nel processo: questa tecnologia, infatti, non ha di per sé la capacità di autenticare le opere d'arte ma solo di registrarne le informazioni, che sono comunque ottenute con il processo di autenticazione che abbiamo esaminato e quindi sono suscettibili all'errore umano⁵²⁰. Le opere che sono state create prima dell'avvento di Internet, o anche solo dell'invenzione della blockchain, poi, posseggono sostanziose documentazioni che devono essere revisionate ed analizzate dagli esperti, poiché il tracciamento delle transazioni non è un'attività retroattiva, per cui non esistono modi per attestare i passaggi proprietari passati⁵²¹. Inoltre, proprio perché i vantaggi delle prestazioni della blockchain entrano in gioco dopo la conferma dell'autenticità, resta comunque aperta la possibilità che, qualora non siano prese le giuste precauzioni, vengano registrati falsi all'interno del database. In un caso del genere la situazione verrebbe complicata proprio dall'impossibilità di modificare la catena di dati⁵²².

Nonostante ciò, la blockchain può avere un'enorme quantità di applicazioni innovative nel mercato dell'arte; nell'epoca attuale di espansione del mercato dell'arte online e dell'arte digitale, questa tecnologia può offrire un mezzo di protezione dei diritti di proprietà dell'opera d'arte attraverso la generazione di certificati di proprietà in contratti intelligenti tra diversi proprietari e allo stesso tempo può aumentare la velocità di circolazione dei capitali e il livello di tutela dell'originalità, innovando il modello operativo del mercato dell'arte⁵²³.

⁵¹⁸ Lazzaro, "Blockchain Opportunities and Challenges in the Art Market", cit. pag. 98.

⁵¹⁹ Ibidem.

⁵²⁰ Dixon, Shufro, "Are You for Real?", cit. pag. 29.

⁵²¹ Deloitte Private, Il mercato dell'arte e dei beni da collezione, Report 2019, pag. 22.

⁵²² Dixon, Shufro, "Are You for Real?", cit. pag. 30.

⁵²³ Lazzaro, "Blockchain Opportunities and Challenges in the Art Market", cit. pag. 97.

CAPITOLO 4

I FALSI D'ARTE IN ECONOMIA

4.1 Gli aspetti economici dei falsi d'arte: rassegna della letteratura

È ben noto che non esistono dati empirici solidi per valutare l'effettiva distribuzione di falsi e originali nel mercato dell'arte⁵²⁴, nonostante i vari tentativi degli addetti ai lavori di calcolarne le possibili percentuali. È comunque risaputo che quella della falsificazione è un'attività molto diffusa e che le visioni dominanti in materia di falsi d'arte, quella legale e quella della storia dell'arte, tendano a suggerire una politica di tolleranza zero per le contraffazioni⁵²⁵.

La maggior preoccupazione di chi lavora nel mercato dell'arte è legata all'effetto che un grande numero di opere falsificate potrebbe avere sul mercato stesso; i venditori prevedono infatti che i potenziali acquirenti potrebbero uscire dal mercato qualora sentissero di non potersi fidare. Oltre a questo possibile impatto sugli acquirenti, i venditori temono anche che, qualora le opere di un artista diventino un bersaglio frequente dei falsari, questo avrà degli esiti disastrosi sulla sua reputazione e di conseguenza sulle vendite dei suoi lavori⁵²⁶.

Tuttavia, solo recentemente hanno iniziato ad essere portati avanti studi sui falsi dal punto di vista economico, che hanno dimostrato che non solo l'effetto della scoperta dei falsi all'interno dei meccanismi di mercato non è così devastante, ma che addirittura essi potrebbero portare alcuni benefici⁵²⁷. Nei paragrafi seguenti si presenta una rassegna della letteratura economica in merito.

⁵²⁴ Hutter, "Economic aspects of fakes", cit. pag. 179.

⁵²⁵ Frey, "Art Fakes — What Fakes?", cit. pag. 1.

⁵²⁶ Chappell, Polk, "Fakers and Forgers, Deception and Dishonesty: An Exploration of the Murky World of Art Fraud", cit. pag. 409.

⁵²⁷ Day, "Explaining the Art Market's Thefts, Frauds, and Forgeries (And Why the Art Market Does Not Seem to Care)", cit. pag. 457.

4.1.1 Studi sull'impatto della scoperta dei falsi sul mercato degli artisti

L'impatto dei falsi e delle copie sul mercato dell'arte viene valutato solamente in maniera indiretta. Nella maggior parte dei modelli di regressione edonica, infatti, ossia i «metodi che ipotizzano che la dinamica del prezzo di un dipinto sia costituita dall'andamento complessivo del mercato aggiustato per l'effetto esercitato dalle numerose caratteristiche che identificano il dipinto stesso e lo rendono unico»⁵²⁸, le *authenticity dummies* hanno un segno positivo quando è presente una firma o un'indicazione che l'opera sia di un artista famoso, mentre negativo quando queste non ci sono⁵²⁹. Renneboog e Spaenjers hanno osservato, ad esempio, che «le opere firmate e datate presentano prezzi molto più elevati: una firma aumenta il prezzo circa del 31% in media, e una data aggiunge quasi il 19% in più di valore»⁵³⁰. Se vengono considerate anche delle *attribution dummies* il livello medio dei prezzi calerà del 50%⁵³¹. È stato quindi dimostrato dalla letteratura che, qualora ci sia il dubbio che un'opera possa essere falsa, il prezzo diminuirà drasticamente, mentre se l'opera viene effettivamente dichiarata falsa è probabile che venga rimossa dal mercato. Nel loro articolo *Discoveries of fakes: Their impact on the art market*, Fabian Bocart e Kim Oosterlinck si concentrano sull'influenza che ha la scoperta di dipinti falsi sulle altre opere dell'artista copiato. Quello che Bocart e Oosterlinck vogliono analizzare è se prima della definitiva scoperta dei falsi i dipinti, sia originali che falsificati, di un artista copiato hanno maggiori probabilità di essere venduti in una grande casa d'asta, se la probabilità di vendere uno di questi dipinti è direttamente influenzata dalla scoperta dei falsi e come reagiscono i prezzi di queste opere prima e dopo che sia stata resa pubblica l'effettiva presenza dei falsi⁵³².

Considerando come “scoperta dei falsi” la prima apparizione della notizia su una testata giornalistica di rilievo, Bocart e Oosterlinck hanno costruito un database di opere falsificate di undici artisti citate su *The Art Newspaper* e *the Journal des arts*

⁵²⁸ Zorloni, *L'economia dell'arte contemporanea: Mercati, strategie e star system*, cit. pag. 172.

⁵²⁹ Bocart F. Oosterlinck K. (2011), “Discoveries of fakes: Their impact on the art market”, *Economics Letters*, 113(2), pag. 124.

⁵³⁰ Renneboog L., Spaenjers C., (2013) “Buying Beauty: On Prices and Returns in the Art Market”, *Management Science*, 59(1), pag. 42.

⁵³¹ Ivi, pag. 41.

⁵³² Bocart, Oosterlinck, “Discoveries of fakes: Their impact on the art market”, cit. pag. 124.

tra giugno 1996 e giugno 2006. Utilizzando un modello di regressione edonica e tenendo in considerazione una finestra temporale compresa tra i 360 giorni prima della scoperta e i 360 giorni posteriori ad essa hanno mostrato innanzitutto che la probabilità che un'opera d'arte venga venduta attraverso Sotheby's o Christie's è inferiore nel periodo antecedente alla scoperta dei falsi. Questo non sorprende poiché i falsari cercheranno di evitare i controlli estesi a cui sono esposte le opere nelle due case d'asta principali e cercheranno di far entrare i propri falsi nel mercato attraverso istituzioni meno attente. Il contrario, invece, accade fino a un anno dopo che gli articoli hanno menzionato l'esistenza di falsi⁵³³.

La seconda conclusione a cui sono arrivati è che la scoperta che un'opera sia falsificata non ha praticamente nessun impatto sulla probabilità di vendere la stessa, ovviamente se il prezzo richiesto è di molto inferiore a quello iniziale⁵³⁴.

Infine, per quanto riguarda la reazione dei prezzi prima e dopo la scoperta, Oosterlinck e Bocart hanno notato che questi non reagiscono immediatamente quando la presenza di un falso è resa manifesta, ma anzi il lasso di tempo che intercorre è di circa 136 giorni: questo accade probabilmente perché i venditori cercano di posporre la vendita il più a lungo possibile dopo la notizia dell'eventualità che nel mercato siano presenti i falsi, ma dopo un certo periodo sono costretti ad abbassare i prezzi per poter vendere. Tuttavia, il loro studio dimostra anche che, dopo un anno dalla scoperta, i prezzi per quelle opere ricominciano a salire, indicando che per gli acquirenti il momento di incertezza è già passato e che vedono nuovamente il mercato come degno di fiducia⁵³⁵.

Questo studio dimostra dunque, attraverso l'utilizzo di campioni eterogenei di falsi di diversi artisti, che la scoperta di essi non influenza i prezzi di mercato nel medio o lungo periodo⁵³⁶.

La tematica di questa ricerca è stata recentemente ripresa da Antonello Scorcu, Laura Vici e Roberto Zanola nel loro articolo *To fake or not to fake: An empirical investigation on the fine art market*, che però utilizzano un campione omogeneo di falsi basato su un singolo artista per analizzare gli aggiustamenti in un segmento del

⁵³³ Bocart, Oosterlinck, "Discoveries of fakes: Their impact on the art market", cit. pag. 125.

⁵³⁴ Ivi, pag. 125-126.

⁵³⁵ Ivi, pag. 126.

⁵³⁶ Scorcu, Vici, Zanola, "To fake or not to fake: An empirical investigation on the fine art market", cit. pag. 144.

mercato dell'arte. Attraverso questo studio essi, infatti, cercano di capire se il rilevamento specifico di falsi influenza in modo persistente i prezzi di un segmento di mercato o esercita solo un effetto sul breve periodo, studiando in particolare la scoperta di diverse sculture falsificate di Alberto Giacometti⁵³⁷.

Per il loro esperimento, i tre studiosi hanno raccolto un campione di 453 sculture di Giacometti vendute all'asta in tutto il mondo tra gli anni 2000 e 2015, tenendo conto che questo artista ha avuto una produzione molto estesa e diversificata, con opere estremamente costose ed altre molto più convenienti, che dunque risultano in diversi segmenti di mercato⁵³⁸. Con i dati relativi alle vendite di queste opere hanno creato un indice annuale del prezzo edonico, che è stato poi usato come variabile dipendente in un'analisi delle serie temporali interrotte⁵³⁹. Le serie temporali interrotte, infatti, sono il disegno quasi-sperimentale migliore e più comunemente utilizzato per valutare l'effetto di un intervento (o shock) su dei dati, quando la randomizzazione non è possibile⁵⁴⁰. In questo caso la natura e il momento dello shock sono individuati nella scoperta dei falsi, mentre le proprietà peculiari del mercato dell'arte – illiquido, opaco, con alti costi di transazione – rendono difficile l'uso di controlli randomizzati: l'analisi delle serie temporali interrotte, con l'*Artprice Sculpture Index* come relativo gruppo di controllo, dunque, risulta idonea ad analizzare alcune caratteristiche del mercato delle sculture di Alberto Giacometti prima, durante e dopo l'individuazione dei falsi e la sentenza del Tribunale⁵⁴¹.

Il primo rilevamento delle falsificazioni di Giacometti si ha nel novembre 2008, quando la polizia tedesca accusa un mercante d'arte che ha cercato di vendere tredici sue sculture falsificate. Nell'agosto dell'anno successivo sempre la polizia scopre circa mille opere false dell'artista, che dovevano essere utilizzate per una frode su larga scala organizzata sempre dallo stesso mercante. Il 2011 è infine l'anno in cui il venditore e i suoi complici vengono condannati a una pena detentiva.

⁵³⁷ Scorcu, Vici, Zanola, "To fake or not to fake: An empirical investigation on the fine art market", cit. pag. 143-144.

⁵³⁸ Ivi, pag. 149.

⁵³⁹ Ivi, pag. 146.

⁵⁴⁰ Ewusie J.E., Blondal E., Soobiah C., Beyene J., Thabane L., Straus S.E., Hamid J.S (2017), "Methods, applications, interpretations and challenges of interrupted time series (ITS) data: protocol for a scoping review", *BMJ Open*, 7(6), <https://bmjopen.bmj.com/content/7/6/e016018.full> (ultima visita 5/09/2021)

⁵⁴¹ Scorcu., Vici, Zanola, "To fake or not to fake: An empirical investigation on the fine art market", cit. pag. 144.

Tenendo conto di queste date, Scorcu, Vici e Zanola hanno dunque adottato l'analisi delle serie temporali interrotte per valutare l'impatto dei falsi attraverso i percentili della distribuzione del ritorno. I risultati di questo studio dimostrano sia che lo shock rimane confinato all'interno dello specifico segmento dell'arte considerato e non si diffonde in tutto il mercato, sia (come avevano dimostrato anche Oosterlick e Bocart) che l'effetto è solo temporaneo e di breve durata. Hanno osservato infatti che inizialmente il sequestro giudiziario ha aumentato, nel segmento dei prezzi elevati, la fiducia sulla qualità e sul prezzo delle opere messe all'asta, dove gli oggetti sono ufficialmente certificati; tuttavia, la successiva piena consapevolezza della diffusione dei falsi ha infine indotto un prevedibile calo dei prezzi. Questo effetto è stato però di breve durata e il segmento si è spostato di nuovo verso la tendenza precedente allo shock. Quando poi il dubbio suscitato dai falsi si è diffuso nel segmento dei prezzi medio/bassi, i collezionisti e gli investitori hanno iniziato ad aumentare la domanda di sculture di Giacometti di alta qualità e con prezzi elevati, opere certificate e con una provenienza sicura, caratterizzate dunque da un basso rischio di contraffazione. Di conseguenza, i prezzi sono nuovamente aumentati. La reazione degli indici dei prezzi delle sculture di Giacometti già dopo il 2011, suggerisce dunque anche questa volta che i collezionisti considerano il mercato epurato dai falsi e sono pronti a comprare nuovamente⁵⁴².

Questi due studi, oltre ad attestare come l'impatto dei falsi, in generale sul mercato e in particolare in un segmento prescelto, sia molto breve e non così devastante come veniva inizialmente sostenuto, dimostrano anche come il dubbio e l'incertezza in merito ai falsi possa essere superato dagli acquirenti affidandosi ad istituzioni con una solida reputazione, come le case d'asta.

4.1.2 Studio sugli aspetti positivi dei falsi d'arte

Nel suo pionieristico studio *Art fakes - what fakes? An economic view* Bruno Frey si concentra sulle conseguenze dei falsi nel mercato dell'arte arrivando a sottolineare

⁵⁴² Scorcu,, Vici, Zanola, "To fake or not to fake: An empirical investigation on the fine art market", cit. pag. 150-151.

che, mentre «gli effetti dannosi dei falsi sono ridotti e sono mitigati dalle istituzioni», si possono avere estesi benefici economici dalle attività di riproduzione⁵⁴³.

Frey, infatti, decide di non fare distinzioni, in questa sua analisi, tra termini come copia, falso, imitazione o riproduzione, poiché sostiene che «spesso non sono rilevanti dal punto di vista economico, anche se comunque esistono dei casi in cui ha senso in economia fare una differenza tra copie legali e illegali»⁵⁴⁴.

Innanzitutto, qualora un particolare artista o opera siano grandemente falsificati, questo è un indicatore dell'esistenza di un ricco mercato di corrispondenti opere originali⁵⁴⁵. Un'opera, a sua volta, è molto richiesta quando i consumatori ricavano un guadagno in termini di utilità dalla visione dell'opera stessa, che si riflette in una disponibilità a pagare per essa: le imitazioni, siano esse legali o illegali, servono dunque a diffondere l'originale ad un pubblico molto più ampio, aumentando così anche l'utilità totale dei potenziali consumatori. Frey lo chiama "effetto di propagazione" e sostiene che l'artista può beneficiarne sia in maniera diretta attraverso le *royalties* (qualora dunque le copie siano create legalmente), sia attraverso la 'propagazione' del proprio nome: se la fama aumenta, questo permetterà poi di vendere originali dello stesso artista ad un prezzo molto superiore. In particolare, più le opere false saranno uguali all'originale più saranno utili per l'artista⁵⁴⁶.

Un altro beneficio delle imitazioni è che fanno aumentare il capitale artistico, poiché sono il modo in cui gli artisti nella storia hanno sempre migliorato le proprie abilità. Inoltre, servono anche come sfida costante per gli esperti e come incentivo a sviluppare nuovi metodi per scoprirle. Infine, il meccanismo della copia è la fucina della creatività e mantiene l'arte in costante evoluzione e rinnovamento⁵⁴⁷.

Frey ammette comunque che i falsi possano causare dei problemi, poiché creano costi sia dal lato della domanda sia da quello dell'offerta, ma questi non sono così significativi come si potrebbe supporre. Dal punto di vista della domanda, infatti, l'incertezza dovuta alla presenza dei falsi produce costi reali dal punto di vista di

⁵⁴³ Frey, "Art fakes - what fakes?, An economic view", cit. pag. 1.

⁵⁴⁴ Ivi, pag. 2.

⁵⁴⁵ Jones, "Perché parlare di falsi?", cit. pag. XIII.

⁵⁴⁶ Frey, "Art fakes - what fakes?, An economic view", cit. pag. 6-7.

⁵⁴⁷ Ivi, pag. 8.

spese di tempo, fatica e denaro per attività di studio e informazione, soprattutto per quanto riguarda gli investitori, che ricercano un elevato ritorno economico dall'acquisto di opere d'arte. Questi, infatti, potrebbero subire delle perdite qualora scoprissero che il lavoro acquistato non è originale. Tuttavia, Frey suggerisce che, come esistono questi costi, esistono però anche delle soluzioni per mitigarli o addirittura sopprimerli, ossia la presenza di costrutti giuridici e fornitori specializzati che possono garantire per ciò che offrono, come le case d'asta⁵⁴⁸. I potenziali acquirenti, poi, sono al corrente che ci sia un trade off tra prezzo e certezza: «in entrambe le soluzioni citate, una maggior certezza sull'autenticità dell'opera si riflette in prezzi di acquisto più elevati», ed è dunque degli acquirenti la scelta del grado di sicurezza che vogliono avere a seconda del prezzo che sono disposti a spendere⁵⁴⁹. Parlando invece degli amanti dell'arte che non hanno un interesse finanziario nell'opera, Frey si domanda invece come possano subire una perdita scoprendo che il proprio acquisto è un falso, quando esso non cambia le proprie qualità estetiche esteriori⁵⁵⁰.

Dal punto di vista dell'offerta, invece, la preoccupazione è quella che i falsi diminuiscano gli incentivi a produrre opere originali, riducendo la redditività diretta delle novità per chi le produce. Per quanto riguarda l'arte è comunque utile ricordare quanto detto precedentemente in merito all'effetto di propagazione e al conseguente aumento della disponibilità a pagare dei consumatori. Nel caso in cui l'opera in questione non dovesse, invece, beneficiare della diffusione della sua immagine, esistono comunque delle protezioni legali che concedono agli innovatori un monopolio per un periodo di tempo⁵⁵¹. Parlando poi della misura in cui la creatività degli artisti dipende da incentivi monetari, Frey argomenta che questo non dovrebbe essere un problema poiché, almeno per un primo periodo, questi sono guidati da motivazioni intrinseche e non dall'idea del profitto. Inoltre, è provato che in fasi più avanzate della sua carriera, un artista non diventerà più creativo all'aumentare del suo reddito. Tutte queste considerazioni poi svaniscono nel momento in cui si parla di un artista deceduto: a questo proposito, infatti, Frey

⁵⁴⁸ Frey, "Art fakes - what fakes?, An economic view", cit. pag. 9-10.

⁵⁴⁹ Ibidem.

⁵⁵⁰ Ivi, pag. 9.

⁵⁵¹ Ivi, pag. 10.

sostiene che «il monopolio concesso agli eredi è una pura rendita, e non serve a nessuno scopo allocativo socialmente vantaggioso⁵⁵²».

Con questo studio, dunque, Bruno Frey mette in luce come tutti i tipi di imitazione, fino ad arrivare alla falsificazione, possano avere degli inaspettati risvolti benefici dal punto di vista economico e, come è già stato osservato, in caso di incertezza e costi di informazione il mercato ha già posto delle soluzioni.

4.1.3 Studi sul prezzo dei falsi d'arte

Premettendo che è molto complesso recuperare dati riguardanti i prezzi dei falsi e che le ricerche in merito sono al giorno d'oggi molto ridotte, è utile analizzare lo studio di Björn Frank *Art Price Research for Fakes and Imitations*⁵⁵³. Frank ha indagato se i prezzi dei falsi siano effettivamente uguali a quelli degli originali quando non sono stati ancora scoperti partendo da tre presupposti: i falsi potrebbero avere prezzi maggiori degli originali nel caso in cui l'opera copiata sia molto richiesta; i prezzi decrescono drasticamente quando l'ombra del dubbio sull'autenticità cala sull'opera; il fatto che i falsi non possano avere reali certificazioni da parte di esperti qualificati ha un impatto negativo sul loro prezzo⁵⁵⁴.

Grazie al dipartimento di polizia di Stoccarda, uno dei pochi in Germania specializzati in arte ed antiquariato, e al lavoro sotto copertura dei suoi agenti, Frank è riuscito ad ottenere dei dati molto interessanti riguardo alla compravendita di opere falsificate. La sua analisi è partita dallo studio di quarantanove offerte sul mercato di falsi creati da diverse persone ad opera di uno stesso mercante disonesto. Le offerte prese in considerazione ricadono tutte tra il 1987 e il 1988 e riguardano i lavori di un totale di ventisei artisti; mentre i prezzi per i falsi sono stati ottenuti direttamente dal mercante, i prezzi per gli originali sono stati ricavati dai volumi del *Kunstpreis-Jahrbuch*, che presenta una lista dei prezzi dei dipinti venduti alle aste

⁵⁵² Frey, "Art fakes - what fakes?, An economic view", cit. pag. 11.

⁵⁵³ Frank B. (2004), "Art Price Research For Fakes And Imitations", in Mossetto G., Vecco M. (a cura di), *The Economics of Copying and Counterfeiting*, Vol. 321. FrancoAngeli, Milano,

⁵⁵⁴ Ivi, pag. 120.

pubbliche tra il 1987 e 1989⁵⁵⁵. Un altro campione di offerte di opere false analizzato riguarda l'anno 1995 e contiene sedici falsi di undici artisti⁵⁵⁶.

Le variabili prese in considerazione per vedere perciò quali avessero un impatto sui prezzi sono SIZE (ossia la grandezza dell'opera in cm²), BORN (l'anno di nascita dell'artista), REPUTE (la fama dell'artista, ottenuta contando il numero di colonne dedicate a ciascun artista all'interno del *Dictionary of art*), WEEK (variabile aggiunta poiché tra l'estate del 1987 e quella del 1988 i prezzi nelle aste sono cresciuti sensibilmente; non viene utilizzata invece nel campione del 1995, che sono stati venduti tutti nella stessa settimana) e FAKE (che ha valore 1 se l'opera è falsa e 0 se vera)⁵⁵⁷. Utilizzando un modello di regressione lineare, Frank dimostra che a parità di condizioni i prezzi di originali e falsi sembrano essere uguali. Tuttavia, dato che i prezzi per gli originali sono stati ottenuti da risultati d'asta, e quindi definitivi, mentre i prezzi per i falsi sono stati forniti da un mercante d'arte, e dunque era probabilmente prevista una contrattazione, lo studioso lascia aperta la possibilità che i prezzi dei falsi potessero scendere rispetto a quelli documentati una volta conclusa la negoziazione⁵⁵⁸.

Per analizzare invece la struttura dei prezzi e vedere in cosa differiscono quella dei falsi e quella degli originali, Frank inserisce all'interno della regressione alcune interazioni tra variabili. I risultati lo portano a fare alcune considerazioni: mentre il prezzo di alcune opere d'arte originali aumenta all'aumentare delle dimensioni, ma ad un tasso marginale decrescente, per i falsi l'elasticità del prezzo rispetto alle dimensioni è molto inferiore. Ciò accade perché i mercanti d'arte, o direttamente i falsari, devono sopportare dei costi fissi che non sono previsti nelle opere originali, come la creazione di documenti falsi o di una provenienza inventata, e dunque in media verrà preferita la produzione di opere falsificate più grandi. Lo studioso non sa invece dare una spiegazione economica sul perché la variabile WEEK abbia un impatto più forte sui prezzi per i falsi, mentre afferma che per quanto riguarda le variabili REPUTE e BORN le due strutture di prezzo si rispecchiano; questo potrebbe forse indicare che chi acquista falsi non sia del tutto disinformato rispetto ai fattori

⁵⁵⁵ Frank B. (2004), "Art Price Research For Fakes And Imitations", in Mossetto G., Vecco M. (a cura di), *The Economics of Copying and Counterfeiting*, Vol. 321. FrancoAngeli, Milano, pag. 120-121.

⁵⁵⁶ Ivi, pag. 123.

⁵⁵⁷ Ivi, pag. 122.

⁵⁵⁸ Ivi, pag. 125.

che influiscono sui prezzi dell'arte e quindi significherebbe che originali e falsi competerebbero tra loro solo fino ad un certo punto⁵⁵⁹.

Se dunque consideriamo che «c'è solo un indicatore che definisce il valore dei dipinti, e questo è la sala di vendita»⁵⁶⁰ o che «un dipinto vale quanto uno è disposto a pagare per esso»⁵⁶¹, Björn Frank conclude che i falsi potrebbero allora avere lo stesso valore degli originali⁵⁶². Ciò ci porta dunque ad una conclusione simile a quella di Bruno Frey, ossia che i falsi non siano dannosi per il mercato dell'arte nel suo insieme⁵⁶³.

Tuttavia, l'analisi fatta da Frank ci mostra cosa succede quando i falsi sono venduti come originali. Quando essi vengono riconosciuti come falsi, non sempre sono comunque eliminati dal mercato, ma i prezzi a cui verranno successivamente offerti saranno simili a quelli delle copie e a volte inferiori; ad esempio, Elisabetta Lazzaro, nel suo studio *Assessing Quality in Cultural Goods: The Hedonic Value of Originality in Rembrandt's Prints*⁵⁶⁴, analizza come l'originalità sia valutata dal mercato, prendendo in considerazione il mercato per le stampe di Rembrandt. Con 'originalità' Lazzaro intende l'invenzione e l'innovazione che possono essere trovate nell'opera e questo si avvicina più al valore estetico della stessa, distinguendosi invece dall'"autenticità", intesa come firma e data, che però fornisce un supporto all'originalità. Un'altra variabile presa in analisi è la 'rarietà', che si basa sulla disponibilità quantitativa delle opere, sulla domanda e sullo stato di conservazione⁵⁶⁵. Determinate le differenti componenti della qualità delle opere (come il valore estetico, l'originalità, l'autenticità, la rarità, la storia dell'arte, le tecniche e lo stato di conservazione) e valutato come esse influiscano sul prezzo, Lazzaro ha dimostrato come i collezionisti diano un valore decrescente, nell'ordine, a originali, copie e falsi e che questo fatto sia legato ad una componente dell'originalità, ossia l'innovazione. Infatti, dopo aver controllato la variabile 'rarietà',

⁵⁵⁹ Frank, "Art Price Research for Fakes And Imitations", cit. pag. 126.

⁵⁶⁰ Grampp W. D. (1989), *Pricing the Priceless*, Basic Books, New York.

⁵⁶¹ Burnham S. (1973), *The Art Crowd*, David McKay Company, New York, pag. 56.

⁵⁶² Frank, "Art Price Research for Fakes And Imitations", cit. pag. 130.

⁵⁶³ Scorcu, Vici, Zanola, "To fake or not to fake: An empirical investigation on the fine art market", cit. pag. 144.

⁵⁶⁴ Lazzaro E. (2006), "Assessing Quality in Cultural Goods: The Hedonic Value of Originality in Rembrandt's Prints", *Journal of Cultural Economics*, 30.

⁵⁶⁵ Ivi, pag. 16.

la studiosa ha notato che le stampe con numero di matrice più basso sono più costose delle successive, anche se sempre originali: questo può essere spiegato proprio dal fatto che gli acquirenti danno un valore più alto alle prime perché considerate più innovative, il “punto di partenza”, mentre le successive, anche se sempre di fattura eccezionale, sono semplici copie, con al massimo leggere variazioni, correzioni o aggiunte e dunque un livello di innovazione minore⁵⁶⁶.

Le stampe sono certamente un caso particolare, ma sono interessanti nella misura in cui dimostrano quanto l'innovazione sia essenziale nell'apprezzamento estetico e dunque anche nella determinazione dei prezzi per le opere. Se le copie vengono vendute a prezzi molto inferiori agli originali perché mancano di questa qualità (anche nella misura in cui apportino qualche variazione all'opera principale), verrebbe da domandarsi perché i “falsi originali” non dovrebbero avere una valutazione superiore a queste, dato che comunque in essi si può trovare una componente di originalità molto maggiore.

4.2 La vendita dei “falsi come falsi”: il caso di Elmyr de Hory e Han Van Meegeren

Molti sono gli esempi di famosi falsari che hanno scosso il mercato dell'arte nel corso del XX secolo, ma quello di Elmyr de Hory è particolarmente notevole per il destino che hanno avuto le sue opere dopo che la sua attività è stata scoperta. Inoltre, è molto interessante considerare che egli non ha mai copiato opere esistenti, ma ha sempre creato opere nuove utilizzando lo stile degli artisti⁵⁶⁷.

Elmyr de Hory non era semplicemente un falsario molto dotato, ma anche un truffatore a tutto tondo, infatti, tutta la sua esistenza è stata un grande artificio. De Hory, nato Elemer Albert Hoffman da un mercante ebreo in Ungheria nel 1906⁵⁶⁸, dopo diversi tentativi falliti di far decollare la propria carriera di pittore, si

⁵⁶⁶ Lazzaro, “Assessing Quality in Cultural Goods: The Hedonic Value of Originality in Rembrandt's Prints”, cit. pag. 31-32.

⁵⁶⁷ Fine, “Cheating history: The rhetorics of art forgery”, cit. pag. 85.

⁵⁶⁸ Amineddoleh, “Are You Faux Real: An Examination of Art Forgery and the Legal Tools Protecting Art Collectors”, cit. pag. 93.

concentrò sul suo talento di falsario⁵⁶⁹. Dopo aver venduto alcuni falsi in Europa, nel decennio successivo viaggiò per l'America fingendosi un aristocratico la cui estesa collezione d'arte di famiglia era andata perduta durante la Seconda Guerra Mondiale, ad eccezione di alcuni capolavori che suo malgrado doveva vendere. Diceva, inoltre, di essere amico di Picasso, Léger, Matisse, Degas, sfruttando le conoscenze superficiali che aveva effettivamente avuto con questi artisti durante il suo periodo come studente d'arte a Parigi sotto Fernand Léger⁵⁷⁰. Grazie alle sue intricate menzogne e all'aiuto di Fernand Legros, entrò dunque facilmente in contatto con ricchi collezionisti, mercanti d'arte, gallerie e musei: si stima che tra il 1946 e il 1968 egli abbia venduto più di un migliaio di opere falsificate, tra dipinti ad olio, guazzi, schizzi e acquerelli, per un valore totale di circa 60 milioni di dollari⁵⁷¹. In particolare, ha creato così tanti falsi di Amedeo Modigliani che, secondo Kenneth Wayne, direttore del *The Modigliani Project*, è impossibile compilare un catalogo definitivo e sicuro delle opere dell'artista italiano⁵⁷².

La proficua collaborazione tra de Hory e Legros, che per nove anni ha commerciato per tutto il mondo le opere false facendo le veci del pittore, terminò all'improvviso nel 1967, quando quest'ultimo vendette oltre quaranta lavori di de Hory al petroliere texano Algur Meadows. Lo scandalo che seguì la scoperta della truffa portò allo smascheramento di de Hory come l'artista dietro le opere⁵⁷³. Tuttavia, de Hory non fu mai processato poiché, ricercato negli Stati Uniti e in Francia, in realtà si era stabilito da tempo ad Ibiza. La sua carriera di pittore, inoltre, non terminò e anzi, il clamore suscitato dalla notizia dei suoi falsi e della sua storia ne accrebbe la fama: de Hory continuò dunque a produrre opere nello stile di altri artisti, ma apponendo sul retro la sua firma "Elmyr".⁵⁷⁴ Nel 1969, proprio ad Ibiza, il falsario incontrò Ken Talbot, che presto capì che le sue opere potevano essere un

⁵⁶⁹ *Elmyr de Hory: A Master of Deception*, INTENT TO DECEIVE, <http://www.intenttodeceive.org/forgery-profiles/elmyr-de-hory/> (ultima visita 7/09/2021)

⁵⁷⁰ Brown C. (1994), "Genuine fakes, They may be fakes, but forged paintings can also be valuable.", *FORBES*, pag. 123

⁵⁷¹ Fine, "Cheating history: The rhetorics of art forgery", cit. pag. 85.

⁵⁷² Horberry M. (2020), "The Artist Beneath the Art Forger, A show of portraits by Elmyr de Hory is a celebration of the man as an artist as well as a forger. Will it bring a recognition that eluded him in his lifetime?", *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2020/02/21/arts/design/elmyr-de-hory-art-forgery.html> (ultima visita 7/09/2021)

⁵⁷³ *Elmyr de Hory: A Master of Deception*, cit.

⁵⁷⁴ Esterow M. (2013), "Fakers, Fakes, & Fake Fakers Well-known forgers reveal the creative methods they use to copy the masters", *ARTnews*, pag. 101.

investimento⁵⁷⁵: al 1976, Talbot aveva acquistato oltre quattrocento sue opere, per un totale di circa 350.000 dollari⁵⁷⁶. Dopo la morte di de Hory, Talbot vendette circa trecento dei dipinti con prezzi che si aggiravano attorno ai 15.000 dollari ciascuno, a seconda delle dimensioni e della qualità. Due grandi acquirenti delle opere firmate “Elmyr” furono John Connally, ex segretario del Tesoro, e il mercante d’arte di Santa Fe Forrest Fenn: nel 1984 comprarono cento de Hory da Talbot per 225.000 dollari, tenendone poi alcuni e rivendendone altri con prezzi che andavano dai 4.500 ai 12.500 dollari ciascuno. Quando Connally andò in bancarotta nel 1988, la sua collezione personale di de Hory andò all’asta a Houston: lì tre dipinti da soli raggiunsero la strabiliante cifra di oltre 60.000 dollari, ossia più di un quarto di quello che inizialmente aveva pagato per cento de Hory solo quattro anni prima⁵⁷⁷.

L’incredibile storia del falsario e l’ottima qualità dei suoi quadri hanno poi fatto nascere un piccolo mercato per le sue opere. Gene Shapiro, della Shapiro Auctions a New York, afferma che «il suo nome è famigerato ma le persone lo riconosceranno. Un collezionista, ad esempio, potrebbe essere orgoglioso di possedere le sue opere e raccontare la sua storia»⁵⁷⁸. E infatti i numerosi amanti d’arte che sono riusciti a vedere la bellezza oggettiva dei suoi quadri, a dispetto della mancanza dell’aura, sono sinceramente orgogliosi di possederli, tanto che un collezionista arrivò a dire che non avrebbe mai rinunciato al suo falso di de Hory e anzi si fece redigere un nuovo certificato di autenticità che dicesse che il dipinto era un “originale e genuino Modigliani falsificato da Elmyr de Hory”⁵⁷⁹.

Nel 2013 l’“erede” di de Hory, Mark Forgy, a cui il pittore lasciò più di trecento opere alla sua morte, disse di vendere i disegni a prezzi che variano dai 2.500 agli 8.000 dollari, mentre i dipinti dai 6.000 agli 8.000 dollari⁵⁸⁰, tuttavia nel 2014 un de Hory

⁵⁷⁵ Brown, “Genuine fakes, They may be fakes, but forged paintings can also be valuable.”, cit. pag. 124

⁵⁷⁶ Ibidem.

⁵⁷⁷ Ibidem.

⁵⁷⁸ Horberry, “The Artist Beneath the Art Forger, A show of portraits by Elmyr de Hory is a celebration of the man as an artist as well as a forger...” cit.

⁵⁷⁹ Fine, “Cheating history: The rhetorics of art forgery”, cit. pag. 87.

⁵⁸⁰ Esterow, “Fakers, Fakes, & Fake Fakers Well-known forgers reveal the creative methods they use to copy the masters”, cit. pag. 101.

nello stile di Matisse è stato venduto per 28.000 dollari e altri pezzi sono andati all'asta per alcune migliaia e centinaia di dollari⁵⁸¹.

Tutto questo successo ha portato a sua volta ad un incredibile e impensabile risultato: molte delle opere vendute nelle aste online a prezzi inferiori sono in realtà contraffazioni dei lavori di de Hory, ossia opere con false firme di Matisse, Modigliani, Picasso o Dufy sulla parte frontale e un "Elmyr" falsificato sul retro⁵⁸². È inoltre comune trovare opere in vendita con la dicitura "*nello stile di Elmyr de Hory*", "*da un'opera di Elmyr de Hory*" o "*attribuita a Elmyr de Hory*", proprio come accade per i grandi capolavori del passato⁵⁸³.

Un altro esempio molto interessante in merito a falsari che diventano famosi e a loro volta passano all'asta e vengono collezionati è quello di Henricus Van Meegeren. Considerato uno dei migliori falsari di sempre, anch'egli ha sempre creato "falsi originali" e la sua storia è molto conosciuta. Durante la sua carriera di falsario ha creato quattordici "capolavori della pittura olandese", dei quali nove sono stati venduti, per un guadagno netto di 5.460.000 fiorini⁵⁸⁴; le sue falsificazioni sarebbero entrate di diritto nella storia dell'arte come originali se una di esse, *Cristo e l'adultera*, non fosse finita nella collezione privata di Hermann Göring⁵⁸⁵. Risaliti a Van Meegeren, i funzionari della polizia politica lo arrestarono nel 1945 per la vendita del quadro e dunque l'accusa di collaborazionismo con i nazisti⁵⁸⁶. Per evitare severe pene per tradimento, Van Meegeren fu costretto ad ammettere di aver creato tutti i Veermer che erano stati recentemente rinvenuti sul mercato e, per provare la veridicità delle proprie parole, durante il proprio processo dipinse *Gesù tra i dottori della legge*, che fu anch'esso successivamente venduto per 3.000 fiorini⁵⁸⁷. Al giorno d'oggi le sue opere sono appese in musei, come ad esempio il

⁵⁸¹ Horberry, "The Artist Beneath the Art Forger, A show of portraits by Elmyr de Hory is a celebration of the man as an artist as well as a forger...", cit.

⁵⁸² Esterow, "Fakers, Fakes, & Fake Fakers Well-known forgers reveal the creative methods they use to copy the masters", cit. pag. 101.

⁵⁸³ Elmyr de Hory, *Artenet*, <http://www.artnet.com/artists/elmyr-de-hory/> (ultima visita 8/09/2021)

⁵⁸⁴ Herchenröder, Porro, *Il mercato dell'arte storia e cifre del mercato di pittura, scultura e arti minori...*, cit. pag. 271.

⁵⁸⁵ Fine, "Cheating history: The rhetorics of art forgery", cit. pag. 81.

⁵⁸⁶ Conklin, *Art Crime*, cit. pag. 73.

⁵⁸⁷ Herchenröder, Porro, *Il mercato dell'arte storia e cifre del mercato di pittura, scultura e arti minori...* cit. pag. 292.

Rijksmuseum ad Amsterdam, e ancora passano nelle aste, anche delle case d'asta più famose: un esempio è la vendita nel 1991 proprio dell'opera che creò in prigione presso Sotheby's in Sussex, per un valore di 23.000 dollari⁵⁸⁸.

4.3 Esposizioni di falsi d'arte

Come anticipato nel secondo capitolo, i falsari hanno sempre attirato l'interesse, e a volte anche le simpatie, del grande pubblico e questo è dimostrato anche dall'enorme quantità di mostre temporanee dedicate proprio alla storia del falso e ai falsari più famosi. Questo trend, partito addirittura all'inizio del 1900⁵⁸⁹, è cresciuto in maniera esponenziale nel corso degli anni, portando anche alla creazione di musei dei falsi, che dunque al loro interno non posseggono una singola opera originale.

In queste mostre la tematica del falso è affrontata essenzialmente in quelle che possono essere viste come tre categorie. Nella prima la collezione di falsi è raccolta ed esposta con lo scopo di educare il visitatore, di mettere in guardia i collezionisti, il pubblico e i curatori dei musei della sostanziosa presenza dei falsi e di illustrare loro come riconoscerli. È proprio questo l'intento di quella che è ritenuta la prima mostra temporanea di falsi e riproduzioni artistiche e archeologiche: *Forfalskninger* fu un'esposizione di cinque giorni organizzata nel 1915 dallo storico dell'arte danese Emil Hannover per il Danske Kunstindustrimuseum a Copenaghen, di cui era direttore⁵⁹⁰. Da qui si può notare l'inizio della preoccupazione riguardante i falsi, che crebbe in maniera esponenziale durante gli anni Cinquanta, con l'espandersi del mercato dell'arte, del collezionismo e ovviamente l'accrescersi dei prezzi. Il modello di Copenaghen è infatti poi stato seguito innumerevoli volte. Alcuni esempi sono: *An Exhibition of 'Fakes' and Reproductions*, tenutasi nel Pennsylvania Museum of Art di Philadelphia già l'anno successivo; *Take Care*, organizzata al Brooklyn Museum di New York nel 1954, dove vennero mostrate anche nuove tecniche scientifiche per il

⁵⁸⁸ Brown, "Genuine fakes, They may be fakes, but forged paintings can also be valuable.", cit. pag. 124.

⁵⁸⁹ 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, pag. 277.

⁵⁹⁰ Ivi, pag. 277-279.

restauro che poi sarebbero state utilizzate nell'identificazione dei falsi; *Forgery and Imitation of Antiquities and Works of Art* che si tenne all'Ashmolean Museum di Oxford sempre nel 1952; *Forgeries and Deceptive Copies* del British Museum nel 1961 oppure *Fakes and forgeries* organizzata nel Minneapolis Institute of Fine Arts, nel 1973⁵⁹¹. A tempi più recenti appartengono ad esempio *Intent to Deceive: Fakes and Forgeries in the Art World*, tenutasi nello Springfield Museums in Massachusetts nel 2013, dove il focus era in particolare su cinque grandi falsari del Novecento (Han van Meegeren, Elmyr de Hory, Eric Hebborn, John Myatt e Mark Landis)⁵⁹² oppure *Fakes, Forgeries and Mysteries* organizzata dal Detroit Institute of Arts nel 2010, che invece portava il visitatore alla scoperta dell'autenticità, mostrandogli il delicato processo che coinvolge l'analisi scientifica dei materiali artistici, la ricerca documentaria e la connoisseurship⁵⁹³. Nel 2017 anche il museo d'arte di Tel Aviv ha dedicato una mostra al falso intitolata *Fake?*, che prevedeva tra le altre cose una sezione chiamata "La Vendetta del Falsario" riservata alle opere di Van Meegeren, prestate per l'occasione da tre diversi musei olandesi⁵⁹⁴.

A questa categoria appartiene anche il caso del *Fälschermuseum – Museum of Art Fakes* di Vienna. Aperto nel 2005 questo museo molto particolare raccoglie più di ottanta opere, tutte contraffatte, di alcuni dei falsari più famosi, come Edgar Mrugalla, Thomas Keating, Eric Hebborn e Han van Meegeren. Oltre ad ospitare le opere stesse, il museo cerca anche di diffondere la conoscenza del diritto dell'arte riguardante i falsi: raccontando queste storie di crimini, che dunque sono molto intriganti per i visitatori, il museo fornisce informazioni in merito alle attuali leggi per il mercato dell'arte, nella speranza di evitare ulteriori frodi⁵⁹⁵.

Sembra opportuno riportare sempre in questa categoria, ma come sottoinsieme, un'altra tipologia di mostra, che all'intento di istruire aggiunge la componente di interattività. Mostre come *Art: Genuine or Counterfeit?* del Fogg Museum of Arts a

⁵⁹¹ Bernardt, "Art and Archaeological Fakes on Display. Forty Years of Temporary Exhibitions (1915-1955)", cit. pag. 277-279.

⁵⁹² <http://www.intenttodeceive.org/> (ultima visita 8/09/2021)

⁵⁹³ Litt S. (2011), "Fakes, Forgeries and Mysteries' show at Detroit Institute of Arts takes viewers on hunt for authenticity",

https://www.cleveland.com/arts/2011/03/fakes_forgeries_and_mysteries.html

⁵⁹⁴ <https://tamuseum.org.il/en/exhibition/fake/> (ultima visita 8/09/2021)

⁵⁹⁵ Billock J. (2017), "Everything in This Museum Is Fake, This Vienna art museum pays homage to the art of forgery", *Smithsonian Magazine*, <https://www.smithsonianmag.com/travel/nothing-art-museum-real-180964918/> (ultima visita 8/09/2021)

Cambridge (1940), *Vals of Echt?* dello Stadelijk Museum di Amsterdam (1952)⁵⁹⁶ o le molto più recenti *Made in China*, organizzata nella Dulwich Gallery nel 2015 e *Treasures on Trial: The Art and Science of Detecting Fakes* esposta al Winterthur Museum and Library nel 2018⁵⁹⁷, hanno sfidato il visitatore a riconoscere da sé lo status delle opere, collocando fianco a fianco opere originali e falsi, che potevano essere stati raccolti nel tempo o essere riproduzioni create *ad hoc* per l'esposizione.

La seconda categoria comprende tutte quelle mostre che riuniscono ed espongono i falsi sequestrati e svelati dai corpi di polizia che si dedicano alla tutela dell'arte. Queste hanno lo scopo di rivelare le frodi, contrastare i falsari, denunciarne i crimini contro l'integrità del mondo dell'arte e allo stesso tempo celebrare il lavoro della polizia stessa⁵⁹⁸. Un primo esempio di questo tipo di esposizioni può essere trovato in una mostra del falso organizzata all'interno dell'annuale *Salon international de la Police* del 1955, un evento imponente che riempiva diciassette sale del Grand Palais, a Parigi. La sezione sul falso, che occupava solo una piccola parte della manifestazione, era a sua volta suddivisa in "*Le Faux dans l'Art*" e "*Le Faux dans l'Histoire*": anche qui, nella prima delle due, in alcuni casi il visitatore veniva sfidato a pronunciarsi sull'autenticità di due opere messe a confronto⁵⁹⁹. Per rincontrare questa tipologia di mostre bisogna fare un salto in avanti fino al 1986, dove si trova *The F.B.I. Collects*, ossia un'esposizione di opere che un tempo servivano come prove in procedimenti penali. Con l'assistenza del Federal Bureau of Investigation, che per la prima volta permetteva di mostrare insieme i falsi, la galleria McIntosh-Drysdale a Washington allestì una mostra di venti dei migliori falsi d'arte della collezione dell'FBI⁶⁰⁰. Più di recente si hanno poi *Veri, falsi e ritrovati*, organizzata a Venezia nel 2008, in cui la Guardia di Finanza raccontava sessant'anni di attività a tutela della

⁵⁹⁶ Bernard, "Art and Archaeological Fakes on Display. Forty Years of Temporary Exhibitions (1915-1955)", cit. pag. 290.

⁵⁹⁷ Gonçalves T. (2020), "Fakes in Art: The Intention to Deceive and its Effects on the Art Market", in Neves E., Crespo N., Moura V., *Estética, Crítica e Curadoria - Atas do VII Congresso Mediterrânico de Estética*, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Edições Húmus, pag. 96.

⁵⁹⁸ Bernard, "Art and Archaeological Fakes on Display. Forty Years of Temporary Exhibitions (1915-1955)", cit. pag. 292.

⁵⁹⁹ Prisco G. (2014), "Due mostre e il progetto di un museo sul falso. Una storia tra Francia e Italia (1930-1955)", in *Penser le Faux, Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, 11, pag. 65.

⁶⁰⁰ Shenon P. (1986), "F.B.I.; Fake Pictures at an Exhibition", *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/1986/05/21/us/fbi-fake-pictures-at-an-exhibition.html> (ultima visita 8/09/2021)

cultura e dell'arte in Veneto, e *The Metropolitan Police Service's Investigations of Fakes and Forgeries* (2010), ideata e curata dall'Arts and Antiques Unit del Metropolitan Police Service di Londra e allestita al Victoria e Albert Museum⁶⁰¹.

Infine, l'ultima categoria comprende tutte le mostre monografiche che raccontano l'attività e la vita di un solo falsario. Esempi di questo tipo sono: la *Retrospektiva di Alceo Dossena*, allestita a Roma nel 1956, *Falsi d'autore. Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*, una mostra organizzata a Santa Maria della Scala a Siena, nel 2004, intitolata in particolare a Icilio Federico Joni, insieme però ad altri artisti del falso attivi all'inizio del XX secolo. Più recentemente si può trovare l'esposizione dedicata a Han van Meegeren, *Van Meegeren's Fake Vermeers* al Museum Boijmans Van Beuningen a Rotterdam nel 2010⁶⁰² e una grande rassegna ancora in corso al Mart di Rovereto riservata ad Alceo Dossena: *Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento* raccoglie oltre cento opere provenienti da collezioni pubbliche e private, presentando così la più vasta selezione di opere dell'"autentico falsario" finora esposta al pubblico⁶⁰³.

4.4 Alcune riflessioni sui benefici dei falsi d'arte

Possiamo ora concludere il pensiero iniziato nel primo capitolo: certamente lo scopo della creazione che sta alla base di un falso, di una copia e di un originale sono molto diversi, ma la condizione di falsità non è materialmente insita in nessun'opera, neanche in quella pensata e realizzata appositamente con l'intento d'ingannare⁶⁰⁴. Una volta che le falsificazioni vengono svelate e si scopre che esse non sono dell'artista di cui fingevano di essere, esse diventano dunque alla stregua di copie o addirittura originali di nuove persone. Come si è visto, infatti, alcuni falsi hanno una qualità estetica talmente elevata da non poter essere distinti ad occhio nudo dagli originali, altri hanno acquisito ormai una propria dignità storica, i "falsi originali" presuppongono poi una quantità di studio dell'artista, una capacità di assimilare le

⁶⁰¹ Bernard, "Art and Archaeological Fakes on Display. Forty Years of Temporary Exhibitions (1915-1955)", cit. pag. 292.

⁶⁰² Ibidem.

⁶⁰³ <http://www.mart.tn.it/dossena>

⁶⁰⁴ Ferretti M. (2009), "Il contributo dei falsari alla storia dell'arte", in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, Serie 5, 1(1), Lo spazio e la cultura, Scuola Normale Superiore, Pisa, pag. 213.

tecniche e di rielaborare i soggetti in maniera innovativa profondissimi e anche dal punto di vista economico i falsi possono portare gli stessi benefici delle copie legali.

A questo punto si possono dunque sottolineare ulteriori aspetti positivi che potrebbero avere i falsi. Innanzitutto, si potrebbe estendere il pensiero di Pommerehne e Granica sulle perfette imitazioni anche ai falsi: se non c'è nessuna differenza estetica tra originali e falsi e anche questi ultimi, come le copie, possono portare ad una diffusione dell'arte e allo sviluppo di un apprezzamento estetico allora si potrebbe pensare di creare dei musei che li esibissero, non solo per sottolineare la loro falsità, ma in modo da agire come "moltiplicatori culturali"⁶⁰⁵. I prezzi molto più economici permetterebbero infatti di espandere l'esperienza estetica delle opere su una scala molto più vasta⁶⁰⁶. Anche la riflessione di Lazzaro sulle copie potrebbe essere a questo punto estesa alle falsificazioni scoperte: se sono perfette esse possono diventare dei sostituti degli originali, qualora essi andassero perduti o fossero già scomparsi nel corso della storia, o potrebbero semplicemente prendere il posto delle opere originali per evitarne un consumo eccessivo ad opera, ad esempio, di fattori ambientali o incidenti. Infine, oltre che per la creazione di musei *ad hoc*, potrebbero svolgere una funzione educativa, fornendo la possibilità di esporre almeno una riproduzione a quei musei che non hanno i mezzi per possedere o esibire un originale⁶⁰⁷.

Inoltre, i mercanti potrebbero avere un volume maggiore di opere da vendere e anche gli acquirenti meno abbienti potrebbero permettersi di collezionare opere "di grandi maestri"⁶⁰⁸. Si è visto infatti che non solo la scoperta di falsi nel mercato non produce shock duraturi che lo portano al collasso, ma anche che esiste la possibilità che essi possano successivamente tornare in modo legale all'interno dei meccanismi di mercato con prezzi simili a quelli delle copie o addirittura superiori. In particolare, se il lavoro del falsario è di elevata qualità e originalità (e sono molti gli esempi di tale possibilità, soprattutto nel XX secolo) e viene riconosciuto come falsificazione solo dopo attente analisi tecniche e non semplicemente dopo

⁶⁰⁵ Pommerehne, Granica, "Perfect reproductions of works of art: Substitutes or heresy?", *Journal of Cultural Economics*, 19(3), pag. 238.

⁶⁰⁶ *Ibidem*.

⁶⁰⁷ Lazzaro, "Assessing Quality in Cultural Goods: The Hedonic Value of Originality in Rembrandt's Prints", cit. pag. 35.

⁶⁰⁸ Huer, *The Great Art Hoax: Essays in the Comedy and Insanity of Collectible Art...* cit. pag. 114.

l'osservazione degli esperti, si è notato come il pubblico possa addirittura accoglierlo con maggior interesse che una semplice copia, creando per esso un nuovo un mercato.

Riportando poi ancora una volta le parole di Mark Jones «ogni società, ogni generazione falsifica ciò che più brama»⁶⁰⁹, si può anche supporre che, dal punto di vista artistico e della storia, lo studio delle opere contraffatte potrebbe permettere un'analisi più approfondita riguardo alle circostanze economiche, sociali e culturali all'interno delle quali sono state create, dando così una visione più completa della storia dell'arte. Ogni falsificazione svelata è infatti la testimonianza del momento in cui essa è stata prodotta ed accolta per buona e dunque rivela sempre qualcosa di quel momento e di quella cultura: non c'è produzione di falsi d'arte se non c'è l'attribuzione di un valore simbolico o economico ad un'opera d'arte o ad un artista, se non c'è collezionismo, o non c'è un sistema di attese e di preferenze⁶¹⁰.

Infine, attorno ai falsi stanno anche nascendo nuove professionalità, istituzioni e tecniche che cercano di scoprirli nel tentativo di rendere il mercato più trasparente. Alcuni esempi analizzati nel secondo e terzo capitolo sono la nascita della Orion Analytical, gli studi sull'Intelligenza Artificiale del professor Elgammal e il suo team e i tentativi di utilizzare la blockchain all'interno dei meccanismi del mercato dell'arte. Un caso tutto italiano è invece il “Laboratorio del Falso”, nato nel 2017 dalla collaborazione tra il Dipartimento degli Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Roma Tre e il Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale⁶¹¹. Grazie a questa sinergia, il Laboratorio conta ad oggi più di 500 falsi, ossia beni che sono stati dichiarati tali dal Tribunale. In questa sede viene portata avanti un'attività di ricerca multidisciplinare unica nel suo genere, combinando il lavoro di umanisti, scienziati e giuristi per indagare le opere: l'analisi parte da una diagnostica umanistica, per proseguire poi con analisi di laboratorio per identificare la mano del falsario. Un pregio dei falsi è anche, infatti, che possono essere sezionati e analizzati senza

⁶⁰⁹ Jones, “Perché parlare di falsi?”, cit. pag. XI.

⁶¹⁰ Ferretti, “Il contributo dei falsari alla storia dell'arte”, cit. pag. 215.

⁶¹¹ <https://www.beniculturali.it/comunicato/presentato-il-laboratorio-del-falso-dell-universita-degli-studi-di-roma-tre-realizzato-in-collaborazione-con-il-comando-carabinieri-tutela-patrimonio-culturale-e-del-ciclo-di-conferenze-sul-falso-d-arte> (ultima visita 9/09/2021)

nessun timore, al contrario delle opere originali⁶¹². Il Laboratorio permette dunque di eseguire esami volti ad accertare che un'opera sia una falsificazione, ad identificarne i segni distintivi e ad individuare, nel caso, possibili corrispondenze tecniche in altri lavori analizzati. In questa sede gli studiosi si occupano inoltre di effettuare studi sulle caratteristiche delle opere degli artisti più frequentemente falsificati, in modo da poter successivamente distinguere con facilità l'autentico dal contraffatto, rappresentando così un valido strumento di supporto e contrasto all'attività di falsificazione⁶¹³.

L'esperienza del Laboratorio del Falso, tuttavia, non si esaurisce nella ricerca, ma si espande anche all'esterno dell'ambito universitario; esso darà vita, infatti, al primo museo virtuale del falso, che conterrà l'intera collezione del Laboratorio e sarà accessibile a tutti gratuitamente, e ad una banca dati, che conterrà invece tutti i risultati delle ricerche effettuati in tutti questi anni e dunque per la maggior parte sarà privata, riservata agli esperti ed al Comando Carabinieri. La nascita di questi due spazi è dovuta alla volontà di condividere la conoscenza e conservare la memoria, poiché infatti in Italia la gran parte dei falsi identificati viene distrutta al termine del procedimento penale, mentre grazie a questo museo virtuale le opere potranno essere disponibili a tutti per sempre⁶¹⁴.

⁶¹² Francerscangeli L. (2021), "Nel laboratorio del falso: ecco come a Roma si smascherano le truffe dell'arte", *Mashable Italia* <https://it.mashable.com/6043/laboratorio-falso-arte-uni-roma-tre> (ultima visita 9/09/2021)

⁶¹³ <https://www.beniculturali.it/comunicato/presentato-il-laboratorio-del-falso-dell-universita-degli-studi-di-roma-tre-realizzato-in-collaborazione-con-il-comando-carabinieri-tutela-patrimonio-culturale-e-del-ciclo-di-conferenze-sul-falso-d-arte> (ultima visita 9/09/2021)

⁶¹⁴ Francerscangeli, "Nel laboratorio del falso: ecco come a Roma si smascherano le truffe dell'arte", cit.

CONCLUSIONI

Con la presente tesi di laurea si sono voluti analizzare alcuni aspetti dei falsi nel mercato dell'arte, investigando in particolare se i falsi d'arte siano da percepire solamente come un costo, oppure se, una volta scoperti, possano presentare degli aspetti positivi. Le opere falsificate, infatti, sono solitamente rifiutate dagli storici dell'arte poiché non presentano l'aura e l'unicità delle opere originali, mancano dell'ispirazione e del tocco del grande maestro e dunque non possono offrire nutrimento spirituale a chi le guarda né prestigio a chi le possiede⁶¹⁵. Dal punto di vista legale i falsi sono una fattispecie criminosa che va individuata ed eliminata poiché lede la regolarità e la correttezza degli scambi e, in caso l'artista sia ancora in vita, infrangono le leggi del diritto d'autore⁶¹⁶. Nel mercato dell'arte i falsi causano incertezza, fanno aumentare i costi di transazione e possono causare perdite in caso di acquisto di un'opera come investimento. Tuttavia, come è stato discusso nella tesi, la condizione di falsità⁶¹⁷ non è una caratteristica insita nell'opera, ma è un'informazione secondaria che non va a danneggiare l'essenza stessa dell'opera d'arte o l'esperienza estetica che se ne può trarre⁶¹⁸. Se dunque si segue questa prospettiva, una volta svelato l'inganno i falsi diventano opere che possono avere le stesse valenze delle copie o addirittura di nuovi originali.

È necessario quindi implementare innovazioni tecnologiche, come l'Intelligenza Artificiale, per supportare il riconoscimento dei falsi d'arte, a prezzi anche più accessibili che utilizzando metodologie di autenticazione odierne, e creare registri di provenienza sicuri per le opere certificate. Sarebbe interessante, inoltre, prendere in considerazione la proposta del critico d'arte Ettore Gian Ferrari di creare un archivio dove poter schedare e documentare tutti i falsi d'arte conosciuti⁶¹⁹, creando così un database di informazioni, come ad esempio il già esistente *Art Loss Register*, che si riferisce però alle opere d'arte rubate.

⁶¹⁵ Jones, "Perché parlare di falsi?", cit. pag. XIV.

⁶¹⁶ Visconti, "Il mercato dell'arte. Contraffazione di opere d'arte e posizione del curatore d'archivio", cit.

⁶¹⁷ Ferretti, "Il contributo dei falsari alla storia dell'arte", cit. pag. 213.

⁶¹⁸ Lessing, "What Is Wrong with a Forgery?", cit. pag. 464.

⁶¹⁹ Gian Ferrari E. (1979), "L'archivio dei falsi. Un dibattito per una proposta", *La Loggia dei mercanti*, XI, 11-12, pag. 15.

Attraverso la revisione della letteratura economica e lo studio di alcune esperienze, come il Laboratorio del Falso di Roma, si è giunti alla conclusione che le opere d'arte falsificate non producono solo costi ma anche dei potenziali benefici, in quanto consentono di ampliare il mercato per i collezionisti, di agire da "moltiplicatori culturali"⁶²⁰ se esposte nei musei e di permettere uno studio più approfondito della storia dell'arte e delle tecniche utilizzate per le opere.

⁶²⁰ Pommerehne, Granica, "Perfect reproductions of works of art: Substitutes or heresy?", cit. pag. 238.

BIBLIOGRAFIA

Amineddoleh L. A. (2016), "Are You Faux Real: An Examination of Art Forgery and the Legal Tools Protecting Art Collectors", *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal*, 34, 59-111.

Amineddoleh L. A. (2015), "Purchasing Art in a Market Full of Forgeries: Risks and Legal Remedies for Buyers", *International Journal of Cultural Property*, 22, 419-435.

Andreoli I. (2014), "Pensare il falso. Un percorso critico-bibliografico", in *Penser le Faux, Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, 11, 17-40.

Arnau F. (1961), *Arte della falsificazione, falsificazione dell'arte*, Feltrinelli Editore, Milano.

Ashenfelter O. (1989), "How Auctions Work for Wine and Art", *The Journal of Economic Perspectives*, 3(3), 23-36.

Ashenfelter O., Graddy K. (2006), "Art Auctions", in Ginsburgh V.A., Throsby D., (a cura di) *Handbook of the economics of art and culture*, Volume 1, Elsevier, 910-945.

Bandle A. L. (2015), "Fake or Fortune? Art Authentication Rules in the Art Market and at Court", *International Journal of Cultural Property*, 22, 379-399.

Banfield E. C. (1982), "Art Versus Collectibles: why museums should be filled with fakes", *Harper's*, 265(1587), 28-34.

Becker D. (2018), "Desiring fakes, AI, Avatars, and the Body of Fake Information in Digital Art", in Becker D., Fischer A., Schmitz Y. (a cura di), *Faking, forging, counterfeiting: discredited practices at the margins of mimesis*, Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar, 199-222.

Beckett A. (1995), *Fakes: Forgery and the art world*, Richard Cohen Books.

Benhamou F., Ginsburgh V. (2002), "Is There a Market for Copies?", *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 32(1), 37-56.

Benhamou F. Ginsburgh V.A. (2006), "Copies of Artworks: The Case of Paintings and Prints", in Ginsburgh V.A., Throsby D., *Handbook of the economics of art and culture*, Volume 1, Elsevier, 255-283.

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, 275-314.

Bieczynski V. (2017), "The Nicosia Convention 2017: A New International Instrument Regarding Criminal Offences against Cultural Property", *Santander Art and Culture Law Review*, 3, 255-274.

Block L. (2008), "Combating Organised Crime in Europe: Practicalities of Police Cooperation", *Policing*, 2(74), 74-81.

Block L. (2011), "European police cooperation on art crime: A comparative overview", *Journal of Art Crime*, 5(13), 13-25.

Block L. (2014), "Policing art crime in the European Union", in Chappel D., Hufnagel S., *Contemporary perspectives on the detection, investigation and prosecution of art crime*, Routledge, Londra, 187-205.

Bocart F. Oosterlick K. (2011), "Discoveries of fakes: Their impact on the art market", *Economics Letters*, 113(2), 124-126.

Boidi, G. A. (1888), *Dizionario ragionato delle voci delle arte del disegno architettura, pittura, scultura ed industrie affini*, Vincenzo Bona, Torino.

Bona Castellotti M. (2011), *Cos'è un falso e altre conversazioni sull'arte*, Longanesi, Milano.

Brown C. (1994), "Genuine fakes, They may be fakes, but forged paintings can also be valuable.", *FORBES*, 123-124.

Burckhardt J. (1881), *Die Echtheit von Alten Bilten*, Monaco. (tr. It. (1962) "L'autenticità dei quadri antichi", in *Lecture di storia e di arte*, Torino).

Burnham S. (1973), *The Art Crowd*, David Mckay Company, New York.

- Candela G., Scorcu A. (2004), *Economia delle arti*, Zanichelli Editore, Bologna.
- Capriotti G. (2017), "Armi di difesa. Tre sculture di Benvenuto Cellini per rispondere alle accuse di Baccio Bandinelli", in Lehmann D. H. (a cura di), *Vom Streit zum Bild: Bildpolemik und andere Waffen der Künstler*, ad picturam, Merzhausen, 64-82.
- Catalano B., *Il Mercato delle Case d'Aste Christie's e Sotheby's - Il caso delle Italian Sales*, Laurea magistrale in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali, Università Ca' Foscari, Venezia, anno 2013/2014, Relatore Prof.ssa Cinzia Di Novi.
- Chappell D., Polk K. (2009), "Fakers and Forgers, Deception and Dishonesty: An Exploration of the Murky World of Art Fraud", *Current Issues in Criminal Justice*, 20(3), 393-412.
- Charney N. (2016), *Art Crime*, Palgrave Macmillan, London.
- Chirichiello G. (2014), *Microeconomia di base: principi, metodi e applicazioni*, Giappichelli Editore, Torino.
- Cipolla P. (2007), "Le strane vicende del 'frutto proibito' del falso. Considerazioni sui limiti della confiscabilità delle opere di pittura, scultura e grafica e degli oggetti di antichità falsificati", *La Tutela Per I Beni Culturali Aspetti Giuridico-Operativi*, Atti del convegno, Bollettino di Numismatica, Supplemento al n. 48-49, 43-53.
- Clark M. J. (2004), "The Perfect Fake: Creativity, Forgery, Art and the Law", *DePaul Journal of Art, Technology & Intellectual Property Law*, 15(1), 1-36.
- Coco N. (1959), *Profili criminologici dei falsi d'arte*, in Archivio Penale.
- Conklin J. E. (1994), *Art crime*, Praeger, Westport.
- Conti A. (1981), "Vicende e cultura del restauro", in Zeri F. (a cura di) *Storia dell'Arte Italiana*, vol. X, Einaudi, Torino, 37-112.
- Dalla Vigna P. (2000), *L'opera d'arte nell'età della falsificazione*, Mimesis, Milano.
- David G., Oosterlinck K., Szafarz A. (2013), "Art market inefficiency", *Economics Letters*, 121, 23-25.

Day, G. (2014). "Explaining the Art Market's Thefts, Frauds, and Forgeries (and Why the Art Market Does Not Seem to Care)", *Vanderbilt Journal of Entertainment and Technology Law*, 16(3), 457-495.

Deloitte Private, *Il mercato dell'arte e dei beni da collezione*, Report 2019, 1-111.

Deloitte Private, *Il mercato dell'arte e dei beni da collezione*, Report 2021, 1-112.

De Marchi N. (2002), "Rules for an emergent market: selling paintings in the late seventeenth-century", *Working Papers, Duke University, Department of Economics*, 2-33.

Dixon K., Shufro Z. (2020), "Are You Faux Real?", *New York University Journal of Intellectual Property and Entertainment Law*, 246, 1-57.

DuBoff L. D. (1976), "Controlling the Artful Con: Authentication and Regulation", *Hastings Law Journal*, 27(5), 973-1021.

Dutton D. (1979), "Artistic crimes: the problem of forgery in the arts", *British Journal of Aesthetics*, 19(4), 302-314.

Elgammal A., Kang Y., Den Leeuw M. (2018), "Picasso, Matisse, or a Fake? Automated Analysis of Drawings at the Stroke Level for Attribution and Authentication", *Proceedings of the AAAI Conference on Artificial Intelligence*, 42-50.

Elkins, J. (1993), "From Copy to Forgery and Back Again", *The British Journal of Aesthetics*, 33(2), 113-120.

Esterow M. (2013), "Fakers, Fakes, & Fake Fakers Well-known forgers reveal the creative methods they use to copy the masters", *ARTnews*, 97-101.

Farchy J., Denis J. (2020), "Artificial intelligence", in Towse R., Hernandez T. N. (a cura di), *Handbook of cultural economics*, Terza Edizione, Edward Elgar Publishing Limited, Cheltenham, 38-45.

Ferrari A. (1979), "È possibile lottare contro i falsi d'arte", *Corriere della sera*.

Ferretti M. (2009), "Il contributo dei falsari alla storia dell'arte", in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, Serie 5, 1(1), Lo spazio e la cultura, Scuola Normale Superiore, Pisa, 189-226.

Findlay M. (2012), *The Value of Art: Money, Power, Beauty*, Prestel Publishing, Monaco di Baviera.

Fine G. A. (1983), "Cheating history: The rhetorics of art forgery", *Empirical Studies of the Arts*, 1(1), 75-93.

Frank B. (2004), "Art Price Research For Fakes And Imitations", in Mossetto G., Vecco M. (a cura di), *The Economics of Copying and Counterfeiting*, Vol. 321. FrancoAngeli, Milano, 119-131.

Frey, B. S. (1999), "Art Fakes—What Fakes?", Institute for Empirical Research in Economics, University of Zurich, Working Paper Series, 14, 1-17.

Frey B. S., Pommerehne W. W. (1989), "Art Investment: An Empirical Inquiry", *Southern Economic Journal*, 56(2), 396-409.

Friedländer M. J. (1941), "On Forgeries", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 78(459), 192-197.

Gavrilov D., Maev R. G., Almond D. P. (2014), "A review of imaging methods in analysis of works of art: Thermographic imaging method in art analysis", *Canadian Journal of Physics*, 92(4), 341-364.

Gerstenblith P. (2012), "Keynote 1: Getting Real: Cultural, Aesthetic and Legal Perspectives on the Meaning of Authenticity of Art Works", *Columbia Journal of Law & the Arts*, 35(3), 321-356.

Gian Ferrari E. (1979), "L'archivio dei falsi. Un dibattito per una proposta", *La Loggia dei mercanti*, XI, 11-12.

Ginsburgh V.A., Throsby D. (a cura di) (2006), *Handbook of the economics of art and culture*, Volume 1, Elsevier.

Gonçalves T. (2020), "Fakes in Art: The Intention to Deceive and its Effects on the Art Market", in Neves E., Crespo N., Moura V., *Estética, Crítica e Curadoria - Atas do VII Congresso Mediterrânico de Estética*, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Edições Húmus, 87-100.

Goodman N. (1969), *Language of art*, Bobbs-Merrill, Indianapolis.

Gordon D., Wyld M., Roy A. (2002), "Fra Angelico's Predella for the High Altarpiece of San Domenico, Fiesole", *National Gallery Technical Bulletin*, 23, 4-19.

Grampp W. D. (1989), *Pricing the Priceless*, Basic Books, New York,

Grasset C. D. (1998), "Fakes and forgeries", *Curator: The Museum Journal*, 41(4), 265-274.

Grita A. (2007), "Glossario", in Staccioli P, Nespoli S. (a cura di), *I falsi nell'arte*, Atti del convegno, VII settimana del restauro e della cultura antiquaria, Regione Lazio, 99-105.

Gualandi M. L. (2001), *L'antichità classica - Le fonti per la storia dell'arte*, Carrocci Editori, Roma.

Herchenröder C., Porro C. (1980), *Il mercato dell'arte storia e cifre del mercato di pittura, scultura e arti minori le grandi aste internazionali e le vendite più clamorose la politica dei musei, le gallerie, i collezionisti, i falsi, le perizie, i critici e la pubblicistica*, Bompiani, Print, Milano.

Holzwarth, S. (2018) "Express Yourself: Providing Greater Protection for Independent Art Authenticators Who Offer Good Faith Opinions", *Hofstra Law Review*, 46(4), 1421-1451.

Huer J. (1990), *The Great Art Hoax: Essays in the Comedy and Insanity of Collectible Art*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green.

Hutter M. (2004), "Economic aspects of fakes", in Mossetto G., Vecco M. (a cura di), *The Economics of Copying and Counterfeiting*, 321. FrancoAngeli, Milano, 179-186.

Hutter M. Shusterman R. (2006), "Value and the Valuation of Art In Economic and Aesthetic Theory", in Ginsburgh V.A., Throsby D. (a cura di), *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Volume 1, Elsevier, 169-208.

Jones M. (1993), "Perché parlare di falsi?", in Jones M., Spagnol M., *Sembrare e non essere: I falsi nell'arte e nella civiltà*, Longanesi & C., Milano, I-XVI

Jones M., Spagnol M. (1993), *Sembrare e non essere: I falsi nell'arte e nella civiltà*, Longanesi & C., Milano.

Joy A., Sherry Jr. J. F. (2003), "Disentangling the paradoxical alliances between art market and art world", *Consumption, Markets and Culture*, 6(3), 155-181.

Keazor H. (2018), "Six Degrees of Separation: The Foax as More", in Becker D., Fischer A., Schmitz Y., *Faking, forging, counterfeiting: discredited practices at the margins of mimesis*, Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar, 11-40.

Kessler H. L. (1999), *Copia*, in Enciclopedia dell'Arte Medievale, Istituto della Enciclopedia Italiana, III, Roma.

Koestler A. (1964), *The act of creation*, Hutchinson & Co., Londra.

Korsell L., Hedlund G., Elwér S., Vesterhav D., Heber A. (2006), *Cultural Heritage Crime: The Nordic Dimension*, Swedish National Council for Crime Prevention, Information and Publication, Stoccolma.

Kulka T. (1982), "The artistic and aesthetic status of forgery", *Leonardo*, 15(2), 115-117.

Kurz O. (1961), *Falsi e falsari*, Neri Pozza, Vicenza.

Kurz O. (1967), *Fakes*, Dover, New York.

Lacy G. S. (2011), "Standardizing Warhol: Antitrust Liability for Denying the Authenticity of Artwork", *Washington Journal of Law, Technology & Arts*, 6(3), 185-217.

Landes W. M., Levine D. B. (2006), "The Economic Analysis of Art Law", in Ginsburgh V.A., Throsby D. (a cura di), *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Volume 1, Elsevier, 211-251.

Lazzaro E., Moureau N., Sagot-Duvaurox D. (2004), "From the market of copies to the market of fakes: Adverse selection and moral hazard in the market of paintings", in Mossetto G., Vecco M. (a cura di), *The Economics of Copying and Counterfeiting*, Vol. 321. FrancoAngeli, Milano, 93-116.

Lazzaro E. (2006), "Assessing Quality in Cultural Goods: The Hedonic Value of Originality in Rembrandt's Prints", *Journal of Cultural Economics*, 30, 15-40.

Lazzaro E. (2020), "Blockchain opportunities and challenges in the art market", in Černaja A. (a cura di), *Opportunities and challenges of the art and antiques market management*, IBC Print Baltic, Riga, 95-105."

Lessing A. (1965), "What Is Wrong with a Forgery?", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 23(4), 461-471.

Levenson R. S. (2004), "Examining the Techniques and Materials of Paintings", in Spencer R.D. (a cura di), *The Expert Versus the Object: Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts*, Oxford University Press, New York, 111-124.

Lorusso S., Barone V., Colizzi L, Fonseca C. D. (2014), "Analytical-diagnostic and computing technologies for the attribution, authentication and economic evaluation of art works", *Conservation Science in Cultural Heritage*, 14, 169-188.

Lydiate H. (2018), "Scarcity", *Art Monthly*, 420, 45.

Maccari A. L. (2014), "il falso d'arte nel nuovo codice dei beni culturali e paesaggio", In Piergigli V., Maccari A.L. (a cura di), *Il codice dei beni culturali e del paesaggio tra teoria e prassi*, Giuffrè Editore, Milano, 455-487.

Mackenzie S. (2005), *Going. Going. Gone. Regulating the Market in Illicit Antiquities*, Institute of Art & Law, Leicester.

Mackenzie S., Yates D. (2017), "What is Grey about the "Grey Market" in Antiquities?", in Beckert J., Dewey M. (a cura di), *The Architecture of Illegal Markets*, Oxford University Press, Oxford, 70-86.

Maev R. G., Gavrilov D., Maeva A., Vodyanoy I. (2008), "Modern non-destructive physical methods for paintings testing and evaluation", in *Proceedings of the 9th International Conference on NDT of Art*, Jerusalem, 1-13.

Marianini E. (2018), "La conoscenza delle tecniche artistiche di riproduzione di dipinti antichi come valido aiuto nel riconoscimento di opere false", in *L'arte non vera non può essere arte*, atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio nazionale anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero per i beni e le attività culturali e l'Università degli studi Roma Tre, ottobre-dicembre 2017, Roma, 151, 1-14.

Marshall K. S. (2010), "Free Enterprise and the Rule of Law: The Political Economy of Executive Discretion (Efficiency Implications of Regulatory Enforcement Strategies)", *The William & Mary Business Law Review*, 1(235), 235-322.

Matthaes G. (2007), "Metodi scientifici di indagine delle opere d'arte", in Staccioli P, Nespoli S. (a cura di), *I falsi nell'arte*, Atti del convegno, VII settimana del restauro e della cultura antiquaria, Regione Lazio, 65-98.

Merryman J. H., Elsen A. E. (1987), *Law, ethics and the visual Arts*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

Merryman J. H. (1992), "Counterfeit Art", *International Journal of Cultural Property*, 1(1), 27-78.

Milgrom P. R., Weber R. J. (1982), "A Theory of Auctions and Competitive Bidding", *Econometrica*, 50(5), 1089-1122.

Morabito S. (2016), "Aspetti Giuridici della Vendita all'Asta di Opere d'Arte.", *BusinessJus*, 8(70), 1-11.

Morgan R. (1998), *The End of the Art World*, Allworth Press, New York.

Moriizumi A. (2007), "La storia", in Staccioli P, Nespoli S. (a cura di), *I falsi nell'arte*, Atti del convegno, VII settimana del restauro e della cultura antiquaria, Regione Lazio, 17-24.

Mossetto G. (1993), *Aesthetics and Economics*, Springer, Berlino.

Mossetto G., Vecco M. (a cura di) (2004), *The Economics of Copying and Counterfeiting*, FrancoAngeli, Milano.

Norman G., (1977) "Art Trading and Art Faking", in Keating T., Norman F., Norman G. (a cura di) *The Fake's Progress: Being the Cautionary History of the Master Painter and Simulator*, Mr Tom Keating Hutchinson, London.

NOTA BREVE 2021: Disposizioni in materia di reati contro il patrimonio culturale, Servizio Studi del Senato.

O'Connor F.V. (2004), "Authenticating the Attribution of Art: Connoisseurship and the Law in the Judging of Forgeries, Copies and False Attributions", in Spencer R.D. (a cura di), *The Expert Versus the Object: Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts*, Oxford University Press, New York, 3-28.

Piergigli V., Maccari A.L. (a cura di), *Il codice dei beni culturali e del paesaggio tra teoria e prassi*, Giuffrè Editore, Milano.

Pommerehne W. W., Granica J. M. (1995), "Perfect reproductions of works of art: Substitutes or heresy?", *Journal of Cultural Economics*, 19(3), 237-249.

Prisco G. (2014), "Due mostre e il progetto di un museo sul falso. Una storia tra Francia e Italia (1930-1955)", in *Penser le Faux, Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, 11, 65-84.

Quagliarella M. (Coordinamento) (2019), *Comando Carabinieri Tutela del Patrimonio Culturale Attività Operativa 2019*, Officina dell'Immagine S.R.L., Roma, 1-74.

Quagliarella M. (Coordinamento) (2020), *Comando Carabinieri Tutela del Patrimonio Culturale Attività Operativa 2020*, Officina dell'Immagine S.R.L., Roma, 1-99.

Ragai J. (2013), "The Scientific Detection of Forgery in Paintings", *Proceedings of the American Philosophical Society*, 157(2), 164-175.

Renneboog L., Spaenjers C., (2013) "Buying Beauty: On Prices and Returns in the Art Market", *Management Science*, 59(1), 36-53.

Rossi Pinelli O. (1986), "Chirurgia della memoria: scultura antica e restauri storici", in Settis S. (a cura di), *Memoria dell'Antico* 3, Einaudi, Torino, 181-250.

Schuller S. (1960), *Forgers, dealers, experts: strange chapters in the history of art*, Putnam, New York.

Scorcu A.E., Vici L., Zanola R. (2021), "To fake or not to fake: An empirical investigation on the fine art market", *Journal of Cultural Economics*, 45, 143-152.

Siegel P. (2004), "Signature Identification: From Pen Stroke to Brush Stroke", in Spencer R.D. (a cura di), *The Expert Versus the Object: Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts*, Oxford University Press, New York, 89-94.

Simon S., Rohrs S. (2018), "Between Fakes, Forgeries, and Illicit Artifacts—Authenticity Studies in a Heritage Science Laboratory", *Arts, Multidisciplinary Digital Publishing Institute*, 7(20), 1-13.

Singer L. (1978), "Microeconomics of the art market", *Journal of Cultural Economics*, 2(1), 21-40.

Skolnik P. (1983), "Art forgery: The art market and legal considerations", *Nova Law Journal*, 7(2), 315-362.

Smith C. W. (1989), *Auctions: The Social Construction of Value*, The Free Press, New York.

Spencer R. D. (2004), "Authentication in Court: Factor Considered and Standard Proposed", in Spencer R.D. (a cura di), *The Expert Versus the Object: Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts*, Oxford University Press, New York, 169-216.

Spencer R. D. (2013), "Protection from Legal Claims for Opinions about the Authenticity of Art", *Spencer's Art Law Journal*, 1(1), 2-5.

Staccioli P, Nespoli S. (a cura di) (2007), *I falsi nell'arte*, Atti del convegno, VII settimana del restauro e della cultura antiquaria, Regione Lazio, 1-105.

Steinkamp J. G. (1994), "Fair Market Value, Blockage, and the Valuation of Art", *Denver Law Review* 71(335), 335-425.

Teja Bach F. (2018), "Forgery: the art of deception", in Becker D., Fischer A., Schmitz Y. (a cura di), *Faking, forging, counterfeiting: discredited practices at the margins of mimesis*, Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar, 41-57.

Terraroli V. (2012), *Arte vol. 2, Dal Rinascimento al Rococò*, Bompiani, Milano.

Throsby D. C. (2001), *Economics and Culture*, Cambridge University Press, Cambridge.

Vasari G. (1568), *Vite, Vita di Michelangelo Buonarroti pittore fiorentino, scultore et architetto*, vol. VII.

Veblen T. (1971), *La teoria della classe agiata*, Einaudi Editore, Segrate.

Velthuis O. (2011), "Art markets", in Towse R., Hernandez T. N., *Handbook of cultural economics*, Seconda Edizione, Edward Elgar Publishing Limited, Cheltenham, 33-42.

Visconti A. (2020), "Il mercato dell'arte. Contraffazione di opere d'arte e posizione del curatore d'archivio", *Aedon rivista di arti e diritto online*, 1(1127-1345).

Wolz S. H., Carbon C. C. (2014), "What's wrong with an art fake? Cognitive and emotional variables influenced by authenticity status of artworks", *Leonardo*, 47(5), 467-473.

Works of Art Unit (2019), *Creating a National Cultural Heritage Unit – the value of a national unit dedicated to fighting crimes against cultural heritage and the illicit traffic of cultural property*, INTERPOL

Young L. (1994), "Significance, Connoisseurship and Facilitation, New Techniques for Assessing Museum Acquisitions", *Museum Management and Curatorship*, 13, 191-199.

Zorloni A. (2011), *L'economia dell'arte contemporanea: Mercati, strategie e star system*, FrancoAngeli, Milano.

SITOGRAFIA

<http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,872895,00.html>

<https://aulalettere.scuola.zanichelli.it/come-te-lo-spiego/autentici-falsi-darte-tralimbarazzo-della-critica-e-lorgoglio-dei-falsari/>

<http://www.carabinieri.it/editoria/rassegna-dell-arma/la-rassegna/anno-2007/n-3---luglio-settembre/studi/il-falso-d-arte-natura-sviluppo-e-legislazione>

<https://www.gazzettaufficiale.it/dettaglio/codici/beniCulturali>

<https://www.businessinsider.com/most-expensive-paintings-ever-sold-including-157-million-nude-modigliani-2018-5?IR=T>

<http://www.thefinertimes.com/Middle-Ages/middle-ages-art.html>

<http://www.didatticarte.it/Blog/?p=5328>

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

<https://www.harvardmagazine.com/2004/09/wrong.html>

<https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-morelli/>

https://www.ifar.org/provenance_guide.php

<https://www.christies.com/features/8-things-you-can-learn-from-the-back-of-a-painting-10293-1.aspx>

<https://artenet.it/radiografia-raggi-x/>

<https://www.artnome.com/news/2019/9/12/can-ai-art-authentication-put-an-end-to-art-forgery>

<https://www.forbes.com/sites/joemckendrick/2019/09/14/artificial-intelligence-only-goes-so-far-in-todays-economy-says-mit-study/?sh=167eb4891162>

<https://www.investopedia.com/terms/b/blockchain.asp>

<https://www.artory.com/>

<https://bmjopen.bmj.com/content/7/6/e016018.full>

<http://www.intenttodeceive.org/forgery-profiles/elmyr-de-hory/>

<https://www.nytimes.com/2020/02/21/arts/design/elmyr-de-hory-art-forgery.html>

<http://www.artnet.com/artists/elmyr-de-hory/>

<http://www.intenttodeceive.org/>

https://www.cleveland.com/arts/2011/03/fakes_forgeries_and_mysteries.html

<https://tamuseum.org.il/en/exhibition/fake/>

<https://www.smithsonianmag.com/travel/nothing-art-museum-real-180964918/>

<https://www.nytimes.com/1986/05/21/us/fbi-fake-pictures-at-an-exhibition.html>

<http://www.mart.tn.it/dossena>

<https://www.beniculturali.it/comunicato/presentato-il-laboratorio-del-falso-della-universita-degli-studi-di-roma-tre-realizzato-in-collaborazione-con-il-comando-carabinieri-tutela-patrimonio-culturale-e-del-ciclo-di-conferenze-sul-falso-d-arte>

<https://it.mashable.com/6043/laboratorio-falso-arte-uni-roma-tre>

<http://jessicafrances.com/master-forgers-modern-day-robinhood-princes-thieves>

<https://artfacts.net/>

<https://www.eumonitor.nl/9353000/1/j9vvik7m1c3gyxp/vj6ipnu26nzx>

https://europa.eu/european-union/about-eu/agencies/europol_it

https://europa.eu/european-union/about-eu/agencies/cepol_it

<https://www.europol.europa.eu/crime-areas-and-trends/crime-areas/illicit-trafficking-in-cultural-goods-including-antiquities-and-works-of-art?page=1>

<https://www.europol.europa.eu/crime-areas-and-trends/crime-areas/forgery-of-money-and-means-of-payment>

<https://www.europol.europa.eu/crime-areas-and-trends/crime-areas/forgery-of-administrative-documents-and-trafficking-therein>

<https://www.europol.europa.eu/crime-areas-and-trends/crime-areas/intellectual-property-crime>

<https://www.interpol.int/Who-we-are/What-is-INTERPOL>

<https://www.interpol.int/News-and-Events/News/2012/INTERPOL-holds-first-conference-addressing-growing-problem-of-counterfeit-art>

<https://www.interpol.int/News-and-Events/News/2018/Protecting-cultural-heritage-by-disrupting-the-illicit-trade>

<https://www.sothebys.com/en/articles/sothebys-acquires-the-mei-moses-art-indices>

<https://www.christies.com/buying-services/buying-guide/conditions-of-sale>

<https://www.theartnewspaper.com/2016/12/06/sothebys-buys-orion-analytical-lab-in-fight-against-art-fraud>