



Università
Ca' Foscari
Venezia

**Corso di Laurea Magistrale in
Storia delle arti e conservazione dei beni artistici**

Orientamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

**Storie di falsari
Il rapporto tra il successo e i media**

Relatore

Ch. Prof. Paolo Delorenzi

Correlatore

Ch.ma Prof.ssa Stefania Portinari

Laureanda

Laura Macetti
881355

Anno accademico

2020/2021

Alla mia famiglia, a Nicholas, a Federica

*I falsi sono un ritratto dei desideri umani in continuo cambiamento.
Ogni società, ogni generazione falsifica le cose
che desidera di più.*

Mark Jones

INDICE

<i>INTRODUZIONE</i>	4
<i>CAPITOLO I. FALSI NEL MERCATO DELL'ARTE</i>	8
<i>CAPITOLO II. IL FALSARIO, IL PENSIERO CRITICO E LA MASSA</i>	20
<i>CAPITOLO III. TRA OTTO E NOVECENTO: L'EDITORIA PERIODICA E LA PRIMA AUTOBIOGRAFIA.</i>	31
<i>CAPITOLO IV. I CASI GIUDIZIARI</i>	49
<i>IV.1 ALCEO DOSSENA</i>	50
<i>IV.2 LOTHAR MALSKAT</i>	56
<i>IV.3 HAN VAN MEEGEREN</i>	60
<i>IV.4 IL CASO DEI FALSI MARTINI</i>	71
<i>IV.5 GALLERIA KNOEDLER</i>	76
<i>CAPITOLO V. IL MEDIUM TELEVISIVO</i>	85
<i>V.1 IL CASO DEI FALSI MODIGLIANI</i>	90
<i>V.2 ERIC HEBBORN, IL MAESTRO DEI FALSARI</i>	100
<i>V.3 TOM KEATING</i>	111
<i>V.4 ELMYR DE HORY</i>	117
<i>V.5 WOLFGANG BELTRACCHI</i>	126
<i>CAPITOLO VI. IL FUTURO DEL MEDIUM</i>	134
<i>CONCLUSIONI</i>	140
<i>APPARATO FOTOGRAFICO</i>	142
<i>APPENDICE</i>	157
<i>BIBLIOGRAFIA</i>	161
<i>SITOGRAFIA</i>	167
<i>VIDEOGRAFIA</i>	169
<i>RINGRAZIAMENTI</i>	170

INTRODUZIONE

L'elaborato si propone di prendere in analisi, attraverso l'ausilio dei diversi *medium* di comunicazione, il rapporto che lega il falsario al suo successo, in genere raggiunto dopo la rivelazione delle attività fraudolente o la scoperta di anacronismi in alcune delle opere vendute. A questo scopo nei diversi capitoli si esamina il ruolo che la figura del falsario ha avuto nella storia dell'arte, a partire dal noto caso di Marcantonio Raimondi, riportato da Giorgio Vasari nelle *Vite*, fino a casi più recenti, secondo una suddivisione che mette in evidenza l'influenza mediatica nelle loro biografie: le riviste d'arte, i casi giudiziari e il *medium* televisivo.

Prima dell'analisi delle vicende biografiche, essenziali per delineare il loro profilo psicologico e professionale, un intero capitolo è dedicato allo studio, da parte dei critici e degli storici dell'arte, della figura del falsario, e ad osservare le motivazioni che spingono un uomo di talento a intraprendere una carriera fraudolenta. Si vedrà inoltre come oggi i media si siano anteposti ai luoghi deputati all'arte, come il museo e le gallerie. Viene dunque preso in considerazione il pensiero di Arthur C. Danto, Walter Benjamin, Nelson Goodman, Federico Zeri e altri, che hanno svolto differenti indagini nei riguardi della percezione contemporanea concettuale legata al falso, sia dal punto di vista della massa, che del *medium* e della critica.

A partire dal terzo capitolo segue lo studio vero e proprio dei falsari, incentrato sulle riviste, in cui si analizza come quest'ultime abbiano contribuito, a partire dall'Ottocento, a formare il modello comunicativo poi adottato anche dai *medium* successivi: quello dell'artista scaltro, ingannatore e di talento che emerge nel confronto con la critica, presentata come portavoce di un modello elitario e lontano, indispensabile mediatore tra la massa, fruitrice dell'opera, e l'artista.

Uno scultore come Bastianini, il cui busto di Girolamo Benivieni è stato reso noto al pubblico grazie alla *Gazette des Beaux-Arts*, e un pittore come Joni, primo falsario nella storia ad aver pubblicato una propria biografia, svelando i suoi intrighi e segreti, sono divenuti poi leggende a cui ispirarsi; Joni in particolare, il quale attraverso le sue opere contribuì a ingannare i grandi esperti. Celebre l'aneddoto che lo coinvolse con Bernard Berenson, illustre studioso e intenditore d'arte italiana rinascimentale, fondatore del *Burlington Magazine*: nella biografia Joni racconta che, dopo aver acquistato un suo falso (una *Madonna col Bambino*), lo storico rifiutò tre quadri autentici, ritenendoli invece falsi.

La pratica di rivelare la propria attività attraverso la pubblicazione di un'autobiografia verrà ripresa più volte nel corso del XXI Secolo. Ne è un esempio Ken Perenyi, che, pubblicata nel 2012 la sua biografia *Caveat Emptor: The Secret Life of an American Art Forger* si autodefinì il falsario più brillante d'America, sfruttandone poi la fama per avviare una carriera prolifica nel mercato dell'arte.

Nel capitolo sui casi giudiziari l'attenzione mediatica si focalizza sul verdetto del processo. Celebre la faida legale che coinvolse, a partire dal 1928, Alceo Dossena e l'antiquario Alfredo Fasoli, durata tre anni e minuziosamente documentata dal *Corriere della Sera* per via delle accuse di antifascismo mosse al falsario. Altresì noto il processo ad Han van Meegeren, svoltosi il 29 ottobre 1947 con l'accusa di aver venduto la presunta opera di Vermeer *Cristo e l'adultera* a Hermann Göring. La vicenda consacrò il falsario ad eroe nazionale nella memoria collettiva per l'audacia dimostrata nell'aver ingannato il gerarca nazista.

Seguono poi altri casi come la causa che Lothar Malskat intentò contro sé stesso e il suo complice, Dietrich Fey, in merito al restauro eseguito nella *Marienkirche* di Lubecca tra il 1948 e il 1951, e la vicenda dei falsi Arturo Martini, in cui il falsario Michele Amato realizzò nella sua bottega di Anticoli Corrado numerose sculture poi attribuite al celebre maestro. Questo fu uno dei processi legali più lunghi e controversi, che coinvolse numerosi critici e storici dell'arte della levatura di Giulio Carlo Argan, Guido Perocco, Egle Rosmini, compagna di Arturo Martini, e la galleria Marlborough di Roma. Il processo iniziò nel 1970 e si concluse dopo cinque udienze nel 1980, divenendo anche oggetto d'indagine da parte di Elio Chinol, docente di letteratura inglese, nel suo libro-inchiesta *Falsi nell'arte. Il caso Martini* pubblicato sei anni dopo. Il capitolo termina con il caso della Galleria Knoedler, a noi contemporaneo, che ha coinvolto numerosi media, giornalistici e televisivi, fino a culminare in un documentario distribuito su Netflix nel 2020, *Made You Look: A True Story About Fake Art*, dove viene ricostruita l'intera vicenda giudiziaria a ritroso, attraverso interviste a figure eminenti del sistema artistico e del giornalismo americano, su come sia caduta una delle principali istituzioni americane nell'ambito del mercato dell'arte internazionale.

L'apporto del *medium* televisivo riprende e sviluppa quello già proposto dai giornali: dopo una breve indagine del palinsesto italiano (dalla nascita della Rai ai canali privati), si indagano le vicende di quei falsari che, attraverso la televisione e il cinema (in particolare attraverso i docufilm a loro dedicati), hanno rafforzato il modello che li vede inclusi in uno star system legato al mondo dello spettacolo e dell'intrattenimento. Il più

celebre tra tutti i casi mediatici è stato senz'altro quello legato alla «Beffa Livornese», svoltasi a Livorno nell'estate del 1984: tre presunte teste di Modigliani vennero recuperate dal Fosso Reale nel mese di luglio su ordine di Vera Durbé, incaricata dell'allestimento della mostra dedicata al centenario dell'artista nel Museo Progressivo d'arte Moderna di Villa Maria. Le tre teste si rivelarono poi false, realizzate rispettivamente da un gruppo di quattro giovani livornesi, Pietro Luridiana, Michele Genovesi, Francesco Ferrucci e Michele Ghirlanducci, e da un portuale, Angelo Froggia, che si dedicava nel tempo libero alla scultura, definendosi un aspirante artista. L'operazione di falsificazione portò un notevole scompiglio in ambito mediatico e artistico in quanto, nel frattempo, le sculture erano già state autenticate da molti critici, tra cui Cesare Brandi, Enzo Carli, Carlo Ludovico Ragghianti e Giulio Carlo Argan. Solo Federico Zeri, Jeanne Modigliani e Carlo Pepi, collezionista d'arte, si rifiutarono di riconoscere le sculture come autentiche. L'intera vicenda fu fin dal principio oggetto di grande interesse, in particolare il 10 settembre 1984 la Rai trasmise uno speciale televisivo in cui gli studenti scolpirono in diretta una copia della Modì 2, il tutto alla presenza di figure di spicco del mondo dell'arte e curiosi spettatori. L'opera realizzata venne poi battuta all'asta durante una trasmissione con Mike Bongiorno il mese dopo. Ancora oggi questo resta un *unicum* nella storia, dove non si parla di un falsario all'opera, ma di una burla che ha portato gravi conseguenze all'immagine ed al prestigio nella critica nell'ambito delle expertise.

Meno singolare ma ugualmente legata al *medium* televisivo, la biografia di Eric Hebborn si avvicina alle circostanze di un romanzo giallo. Morto in modo sospetto, tanto da aver ispirato un romanzo e una trasmissione televisiva, *Masters of deceit*, il falsario ha saputo sfruttare sapientemente la fama derivata dalla pubblicazione della sua biografia, *Drawn to Trouble: The Forging of an Artist*, promuovendosi attraverso un documentario della BBC, *Portrait of a Master Forger*, in cui racconta della sua vita e dei suoi affari con le diverse gallerie a cui ha venduto i suoi falsi, riproducendone persino uno in diretta.

Analoga la carriera del suo connazionale, l'inglese Thomas Keating, che inserì nei suoi falsi numerosi anacronismi, da lui definiti «bombe a orologeria» come gesto di sfida verso l'expertise dei critici d'arte. Ciononostante questi ultimi non individuarono molti dei suoi falsi nemmeno dopo la sua rivelazione pubblica, avvenuta nel 1976 attraverso una conferenza stampa dove confermava l'accusa avanzata sul *Times* da Geraldine Norman. L'anno seguente pubblicò la propria biografia *The Fake's progress*. A partire dal 1982 gli venne affidata la conduzione di un programma televisivo, *Tom Keating on*

painters, dove il falsario esponeva la storia di un pittore per poi realizzare in diretta un falso nel suo stile, indicando ogni passaggio e motivando il suo operato, come fosse un insegnante di fronte a una classe di allievi. Questo *format* piacque a tal punto da essere stato ripreso anche da un altro falsario a noi contemporaneo, John Myatt, protagonista di due programmi televisivi di Sky Arte, ora conclusi, *Virgin Virtuosos*, un reality andato in onda nel 2010 dove insegnava a delle celebrità inglesi come dipingere nello stile dei grandi artisti, e *Fame in the Frame*, andato in onda nel 2013, dove ritraeva personaggi famosi in diretta, riproducendo in ogni puntata lo stile di un artista differente.

Un altro falsario entrato a far parte della cultura pop grazie al *medium* televisivo è Elmyr de Hory, d'origine ungherese e dalla biografia complessa e intricata, e scelto da Orson Welles nel 1974 come co-protagonista del suo film *F come Falso* insieme a Clifford Irving, autore della biografia autorizzata di de Hory, *Fake*, falsario a sua volta.

Protagonista di numerose interviste nei principali programmi tedeschi e inglesi è Wolfgang Beltracchi, abile contraffattore: è stato scoperto nel 2010, anno del suo arresto, a causa di un pigmento errato utilizzato per uno dei suoi falsi. Ora si diletta nella produzione di opere proprie nello stile dei più noti artisti, in particolare riproducendo ritratti su commissione di celebri personalità dello spettacolo e della politica. È stato protagonista di un documentario, *The Art of Forgery*, diretto nel 2014 da Arne Birkenstock, e, nel 2016, di una puntata della serie *White Collar Gangsters*, incentrata sullo studio del successo della «nuova generazione» di criminali. Oggi Beltracchi è il primo ex falsario ad aver intrapreso la vendita delle sue opere attraverso un certificato di autenticità digitale, definito NFT, nel nuovo universo della Cripto art.

Infine, con la diffusione di Internet a partire dagli anni Novanta, il *medium* digitale si rivela come una promessa futura per un nuovo modello di comunicazione incentrato su una pluralità del linguaggio finalmente slegata da quella proposta in precedenza da giornali e televisione, con una maggiore libertà da parte dei falsari di attuare strategie di *self promotion* attraverso siti propri, dove raccogliere un archivio delle proprie opere e degli interventi dei media a loro dedicati.

I. I FALSI NEL MERCATO DELL'ARTE

La pratica della falsificazione ha da sempre avuto un proprio ruolo nella storia, in particolare quella legata al mondo dell'arte. Il desiderio di possedere, riproducendo opere di valore o di pregevole bellezza, ha dato vita fin dai tempi antichi allo sviluppo di una pratica di emulazione, elaborata con sempre maggior attenzione e premura, che permettesse a un oggetto di circolare il più possibile.

Questa attività nell'antichità era largamente praticata, il desiderio di possedere imitazioni si legava alla brama di collezionismo, da sempre praticato dalle classi sociali più abbienti, che commissionavano copie di opere pregiate per accrescere la loro posizione e il loro prestigio. Per via della diffusione di questa usanza gli artisti che si cimentavano nella riproduzione di opere antiche erano numerosi, l'esempio più noto anche ai falsari contemporanei è quello del *Cupido dormiente*¹, scultura marmorea in stile classico che il giovane Michelangelo Buonarroti (all'epoca appena ventunenne) realizzò nel 1496, invecchiandola a dovere per ingannare il mercante Baldassarre del Milanese. La capacità tecnica dell'artista fu tale che la scultura venne venduta al cardinale Raffaele Riario come autentico ritrovamento classico. L'inganno, poi svelato, divenne la prova del genio artistico di Michelangelo, che nessuno pensò di giudicare negativamente per le sue azioni, tanto che Baldassarre rimborsò Riario per poi vendere la scultura come opera michelangiotesca in stile antico, mentre l'artista divenne gradito ospite del cardinale.

Episodi simili erano molto frequenti: giovani artisti mettevano alla prova il loro talento imitando i loro maestri e nel peggiore dei casi loschi individui sfruttavano queste capacità per trarre profitto dalle imitazioni. Non c'era infatti nessun tipo di tutela legale che prevenisse la produzione di copie e la loro messa in commercio.

Il primo caso di denuncia da parte di un artista verso un falsario si ha con Albrecht Dürer nel 1506. Lo narra Vasari nelle *Vite*² e lo riporta così:

¹ La vicenda michelangiotesca è riportata in numerosi libri; la prima descrizione nota è contenuta in una lettera datata 27 giugno 1496, e scritta da Antonio Maria Pico della Mirandola alla marchesa di Mantova Isabella d'Este. Ne parlano poi i suoi primi biografi Paolo Giovio e Ascanio Condivi, Vasari riporta l'episodio nelle *Vite* nell'edizione del 1568.

² Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori scritte da M. Giorgio Vasari Pittore et Architetto Arentino. Primo volume della terza parte*, Firenze 1568, vol. 3, pp. 294 - 311 (*Vita di Marcantonio Bolognese e altri intagliatori di stampe*).

Intanto capitando in Vinezia alcuni fiaminghi con molte carte intagliate e stampate in legno et in rame da Alberto Duro, vennero vedute a Marcantonio in sulla piazza di San Marco. Per che, stupefatto della maniera del lavoro e del modo di fare d'Alberto, spese in dette carte quasi quanti danari aveva portati da Bologna, e fra l'altre cose comperò la Passione di Gesù Cristo intagliata in trentasei pezzi di legno in quarto foglio, stata stampata di poco dal detto Alberto. La quale opera cominciava dal peccare d'Adamo, et essere cacciato di Paradiso dall'Angelo, infino al mandare dello Spirito Santo. E considerato Marcantonio quanto onore et utile si avrebbe potuto acquistare chi si fusse dato a quell'arte in Italia, si dispose di volervi attendere con ogni accuratezza e diligenza; e così cominciò a contrafare di quegli intagli d'Alberto, studiando il modo de' tratti et il tutto delle stampe che avea comperate: le qual per la novità e bellezza loro, erano in tanta riputazione, che ognuno cercava d'averne. Avendo dunque contrafatto in rame d'intaglio grosso, come era il legno che aveva intagliato Alberto, tutta la detta Passione e vita di Cristo in trentasei carte, e fattovi il segno che Alberto faceva nelle sue opere, cioè questo: AD, riuscì tanto simile di maniera che, non sapendo nessuno ch'elle fussero fatte da Marcantonio, erano credute d'Alberto, e per opere di lui vendute e comperate. La qual cosa, essendo scritta in Fiandra ad Alberto, e mandatogli una di dette passioni contrafatte da Marcantonio, venne Alberto in tanta collora che, partitosi di Fiandra, se ne venne a Vinezia e, ricorso alla Signoria, si querelò di Marcantonio. Però, non ottenne altro, se non che Marcantonio non facesse più il nome e né il segno sopradetto d'Alberto nelle sue opere³.

Marcantonio Raimondi non si limitò dunque a riprodurre le stampe di Dürer, ma anche il suo monogramma AD, per poterle mettere in circolazione come originali dell'artista tedesco. Un'accortezza che il falsario adottò fu però quella di includere nelle false matrici delle alterazioni che avrebbero rivelato, nel caso di un processo in tribunale, la sua paternità; una di queste il suo monogramma MAF, con le lettere intrecciate, poi il cristogramma YHS all'interno di un quadrifoglio quadrato, che rimandasse alla stamperia Dal Jesus che vendeva le stampe ottenute dalle lastre di Raimondi spacciandole per Dürer originali. Come riporta Vasari, al momento della scoperta l'artista tedesco citò in giudizio al tribunale veneziano sia Raimondi che Dal Jesus per aver falsificato e venduto a suo nome. La sentenza del tribunale fu parzialmente a favore di Dürer: le autorità veneziane proibirono a Raimondi di usare il monogramma AD e dunque di vendere le opere a nome dell'artista, sia lui che la stamperia Dal Jesus avrebbero venduto le stampe con la firma di Raimondi. Di fatto la sentenza privò il

³ Ivi, pp. 297-298.

falsario solo della possibilità di lucrare sul nome dell'artista tedesco, non condannandolo per aver realizzato una copia dei suoi lavori, in quanto era uso comune riprodurre capolavori di artisti famosi, omaggiandoli attraverso il proprio talento.

In risposta a questa sentenza Dürer scrisse un avvertimento diretto ai potenziali falsificatori e ladri nell'edizione del 1511 della *Vita della Vergine*:

Oh tu, insidioso ladro dell'altrui fatica e ingegno, bada a tener giù le tue mani temerarie da questa nostra opera! Sappi infatti che il gloriosissimo imperatore del Sacro Romano Impero, Massimiliano, ci ha concesso che non sia permesso a nessuno stampare queste immagini da matrici copiate o, una volta stampate, venderle nei confini dell'impero. E se pe arroganza o avidità lo farai ugualmente, sappi per certo che andrai incontro alla confisca dei tuoi beni e a serissimi problemi giudiziari.

L'astio e la frustrazione dell'artista erano più che giustificati, all'epoca era ben difficile ottenere un diritto esclusivo di produzione in quanto si riteneva più importante la fattura dell'opera che la sua paternità. Attraverso questa vicenda è facile capire come fosse usuale, e persino giustificata, la pratica della riproduzione fraudolenta delle opere: nella maggior parte dei casi l'artista era deceduto e impossibilitato a compiere un ricorso legale come nel caso di Albrecht Dürer.

Questi esempi mostrano che non c'è fine all'ingegno e alla fantasia del falsario, che spesso è un vasto conoscitore dell'ambito in cui opera, riuscendo di fatto a compiacere sia il pubblico che la critica. Egli si muove sulla base del mercato dell'arte, in modo sinergico la domanda di acquisto di un'opera, un'artista o un movimento suggerisce loro su quali temi concentrare la produzione. Può essere falsificato qualsiasi tipo di oggetto, da quelli pregiati come ori e preziosi fino a quelli d'uso più comune come monete timbri e francobolli. Cesare Brandi, storico e critico d'arte, concorda con altri critici nell'attribuire al Rinascimento l'idea di proprietà intellettuale, della sua inimitabilità e di conseguenza a mettere in luce la problematica della contraffazione; il principio di originale (nel senso di autentico) sfocia in un vero e proprio culto, e in una scala di valori (e disvalori) a cui sottoporre l'opera.

Nel corso della storia sono state date molte definizioni riguardanti la pratica della falsificazione: Frank Arnau nel suo testo *Arte della falsificazione, falsificazione dell'arte*⁴ afferma: «Falso si ha quando c'è l'intenzione di ingannare; un'opera è falsa

⁴ F. Arnau, *Arte della falsificazione, falsificazione dell'arte*, 1959, Tr. It. Milano, 2015, p. 9-8.

quando viene spacciata per un'altra», ribadendo la difficoltà di attribuire una distinzione chiara di opere false e originali, se non nella sfera di competenza del diritto penale.

Federico Zeri amplia il quadro d'analisi distinguendo fra cattiva attribuzione, che «non è mai falsa, è semplicemente una cattiva operazione filologica⁵», e opera contraffatta «qual è il vero falso? Il vero falso è l'oggetto che è stato eseguito in un'epoca diversa da quella dello stile che vuole esibire [...] cioè il falso è sempre un oggetto destinato a ingannare⁶».

A sua volta Cesare Brandi redige la voce “Falsificazione” nel 1958 per *l'Enciclopedia Universale dell'Arte* in cui esplicita chiaramente l'importanza del giudizio sull'opera in grado di discernere la semplice imitazione dell'oggetto dalla sua falsificazione⁷. Entrambi possono infatti essere letti anche in chiave sociale, come indicazione dei gusti e dei pregiudizi di un'epoca. Nel 1963 pubblica *Teoria del restauro*⁸, una raccolta di saggi sul suo operato come restauratore, dove nell'appendice riprende la distinzione tra imitazione e falsificazione:

Si fraintende la falsificazione ove si creda di poterne trattare da un punto di vista prammatico, come storia dei metodi di fabbricazione dei falsi, invece che partirsi dal giudizio di falso. Ciò che risulterà subito esplicito se si pone mente che il falso non è falso finché non viene riconosciuto per tale, non potendosi infatti considerare la falsità come una proprietà inerente all'oggetto. [...] Ora il giudizio del falso si pone come quello in cui viene attribuito ad un particolare oggetto un predicato, il cui contenuto consiste nella relazione del soggetto al concetto. Si riconosce così nel giudizio di falsità un giudizio problematico, con il quale ci si riferisce alle determinazioni essenziali che il soggetto dovrebbe possedere e non possiede⁹.

E ancora:

Era indispensabile premessa riconoscere come la falsità stia nel giudizio e non nell'oggetto, in quanto che non si giustificerebbe altrimenti come uno stesso oggetto, senza variazioni di sorta, possa essere considerato imitazione o falsificazione, a seconda delle intenzionalità secondo cui fu prodotto o fu messo in circolazione¹⁰.

⁵ F. Zeri, *Cos'è un falso e altre conversazioni sull'arte*, a cura di M. Bona Castellotti, Milano 2014, pp.103-104.

⁶ *Ibidem*.

⁷ C. Brandi, *Il concetto di falsificazione*, In *Enciclopedia Universale dell'Arte*, V, Venezia, Roma 1958.

⁸C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino 2000.

⁹ Ivi, p.65.

¹⁰ Ivi, p.65-66.

Brandi pone dunque l'accento sulla neutralità dell'oggetto, che sia questo originale o una semplice imitazione, l'atto di dolo è legato all'intenzionalità di chi sfrutta l'opera per assecondare fini illeciti. In questo caso lo studio del falso aiuta a capire l'andamento della fortuna di un determinato artista e del collezionismo. Gli aspetti che oggi ci mettono in guardia nel riconoscimento di un falso magari passavano inosservati nei secoli scorsi, è per questo motivo che molti dei falsi introdotti sul mercato non sono stati subito individuati, lo sguardo a posteriori, libero del gusto corrente, è più attento a cogliere le sfumature che distinguono un originale da un'imitazione postuma. Di conseguenza viene considerata falsa un'opera che è stata creata appositamente per ingannare, camuffandola da qualcosa che non è, creando, tra le altre cose, un falso storico che può portare a gravi conseguenze a lungo termine.

Molti sono i reclami che concorrono all'autenticità dell'opera, una delle più comuni si basa sul riconoscere l'impossibilità che questa possa avere una sola paternità certa, molti artisti sia del passato che contemporanei si sono affidati alle botteghe (basti pensare alla *Factory* di Warhol ma anche agli studi di molti artisti odierni) per realizzare i loro lavori, ci sono dunque molti aspetti intermedi che vanno valutati nell'attribuire una data opera a un artista specifico. Per quanto queste considerazioni possano essere esatte è importante fare una precisazione di tipo morale e soprattutto legale: il falsario è colui che consapevolmente e intenzionalmente attua una frode nei confronti di un acquirente, privato o pubblico che sia, per un tornaconto personale, economico o morale. Va altresì detto che il falso è figlio del suo tempo, riflettendo il gusto dei contemporanei e soddisfacendone le attese e le preferenze nei confronti del concetto di *bello* o anche più semplicemente verso l'ideale con cui vengono compresi artisti ed epoche passate. Il falsario agendo nella contemporaneità, ne verrà inequivocabilmente influenzato, e per questo è stato osservato che i suoi lavori si rivelano dopo alcuni decenni dalla loro realizzazione¹¹. Più complesso il caso di falsi del passato, che hanno una storiografia a loro legata e che non è sempre facile individuare, anche se ci sono eccezioni come nel caso del falsario Icilio Federico Joni, che per quanto abile, presentava alcune piccole incongruenze di gusto e stile rispetto al periodo a cui si ispirava.

Attestare dunque che un'opera d'arte è falsa non è semplice: subentrano diversi aspetti che vanno dalla critica del *connoisseur*, che spesso è rappresentato da differenti figure quali il gallerista, il critico e l'esperto d'arte, fino alle recenti analisi scientifiche atte a

¹¹ P. Preto, *Falsi e falsari nella storia. Dal mondo antico a oggi*, a cura di W. Panciera e A. Savio, Roma 2020, p. 368.

rilevare l'età dei materiali utilizzati per la realizzazione del dipinto, come la tela, i pigmenti e le vernici usate dall'artista. È utile fare una distinzione fra le figure e i passaggi impiegati nell'analisi di una presunta opera d'arte.

Il già citato *connoisseur* offre la sua esperienza di esperto per quella pratica che viene definita *connoisseurship*, che altro non è che l'identificazione e l'attribuzione a singoli artisti di opere, in special modo dove mancano prove documentali legate alla provenienza. La sua figura è presente nella storia dell'arte già dal Cinquecento, con Giorgio Vasari e le sue celebri *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* attraverso cui si delinea il percorso di analisi delle opere a partire dallo studio della loro biografia e produzione, per poi svilupparsi sempre più nei secoli successivi, quando alla fine dell'Ottocento la storia dell'arte assume le caratteristiche di una disciplina scientifica.

La figura dell'intenditore, con le sue competenze specifiche, si impone nella riflessione critica e storiografica, arrivando a influenzare anche le scelte dei collezionisti (e quindi di fatto il mercato). Ancora oggi il suo ruolo è di fondamentale importanza per l'attribuzione di un'opera, e per questo motivo è spesso il principale bersaglio della vendetta ordita dai falsari verso il mercato dell'arte.

Essenziale per una corretta analisi di opere dalla dubbia attribuzione è lo studio meticoloso della loro provenienza: appartiene a questa tipologia di indagine lo studio della vicenda storico-collezionistica, intesa come tracciamento di tutti i passaggi che vedono implicata l'opera in questione, dalla sua realizzazione fino all'ultima acquisizione nota. Questo lavoro di ricerca può essere svolto dall'acquirente o dal collezionista, spesso vengono coinvolti esperti del settore in grado di svolgere una ricerca sullo storico dell'opera partendo dagli archivi, Si ricavano informazioni fondamentali anche dalle pubblicazioni, da materiali fotografici e video che possano indicare la presenza dell'opera in musei, gallerie o case d'asta. È essenziale che vengano ricostruiti lo storico dell'opera, i suoi movimenti, le sue esposizioni e soprattutto i precedenti proprietari. Spesso questo lavoro è reso più facile dai cataloghi e delle pubblicazioni che sono già in possesso del proprietario dell'opera in questione, anche se è sempre importante svolgere ulteriori ricerche di conferma perché alcuni dei più abili falsari del XX secolo hanno manomesso proprio gli archivi e le fonti con alcuni falsi indizi volti ad avvalorare l'autenticità delle loro opere.

Ultima fase del processo di analisi e autenticazione è la perizia rilasciata dall'esperto e che funge da autentica per l'opera d'arte, una procedura che ha valore legale ed è spesso richiesta nelle gallerie per comprovare l'identità dell'opera in questione.

Non essendo questa una scienza esatta, non si può garantire un'attribuzione sicura, spesso l'esperto ricorre alla locuzione "attribuito a" quando vi sono molti elementi che convergono verso un artista in particolare ma le fonti non sono del tutto sicure. Oggi nella pratica dell'attribuzione converge anche l'expertise scientifica: analisi di laboratorio che possono essere impiegate, su richiesta dell'esperto, per confutare o smentire una tesi avanzata sull'opera in questione.

Le pratiche più comuni sono la diffrazione dei raggi X (XRD), che è in grado di restituire una sorta di impronta digitale dei pigmenti, la radiografia¹² e la fluorescenza ai raggi X, che è in grado di rivelare i disegni e le pitture sottostanti allo strato di pittura senza danneggiare la superficie. Tecniche più moderne sono invece la fluorescenza UV, che identifica i materiali che compongono il dipinto, la spettroscopia EDX, che permette di individuare quali elementi contiene lo strato pittorico, e per finire il metodo chiamato "Fing-Art-Printing"¹³, basato sull'impiego di una fotocamera digitale estremamente potente che fotografa una porzione della superficie pittorica, creandone una sorta di impronta digitale, impossibile da falsificare. Ognuno di questi metodi, in particolare l'ultimo citato, è in continuo sviluppo e non garantisce un risultato soddisfacente se non in sinergia con la ricerca e l'analisi dell'esperto; è infatti la convergenza di queste considerazioni che determina la corretta attribuzione.

Va da sé che è un ingranaggio complesso quello che muove il mercato dell'arte, fatto di figure chiave ma anche di interessi di mercato, che coinvolgono l'artista (o il falsario) e il potenziale acquirente (sia esso privato o museale); a far da tramite tra queste due figure si trova la galleria, forte della sua valenza istituzionale, che si ritiene in grado di garantire sicurezze sia agli acquirenti che al commerciante.

¹² Le radiografie ai raggi X vennero applicate all'analisi dei dipinti già dal 1896, anno in cui furono inventate.

¹³Cfr. Noah Charney, *L'arte del falso*, 2015, Tr. It. Monza, John & Levi editore, 2020 p. 246. Il *Fing-Art-Printing* è un sistema scoperto e sviluppato dal dottor Bill Wei, ingegnere e conservatore del Netherlands Institute for Cultural Heritage, e il suo team. L'obiettivo è di riconoscere in modo univoco le impronte digitali di un oggetto. L'area fotografata dalla fotocamera digitale è nota solo al tecnico di laboratorio che effettua l'analisi; questo fa sì che sia segreta e non replicabile. Viene poi un software che, attraverso il principio della tribologia, misura la rugosità della superficie fino a un micrometro. Il sistema non è assolutamente invasivo e ha costi notevolmente ridotti se comparato a altre tecniche di analisi, potrebbe essere applicato in futuro con sempre maggior frequenza dai laboratori d'analisi.

Sono molti i falsari che sono stati in grado di vendere numerose opere poiché affiancati da una rinomata galleria che, in buona fede o meno, ne ha garantito con il suo buon nome l'affidabilità; è il caso della galleria Knoedler, di cui parleremo in seguito.

È altresì difficile avere un quadro giuridico generale delle conseguenze legali a cui si può incorrere per il reato di falsificazione e frode, essendo le giurisdizioni degli stati differenti tra loro. I processi sono spesso lunghi e le pene poco gravose, senza contare l'aspetto portante della notorietà mediatica, di cui il falsario in genere è alla ricerca per elevarsi dal semplice grado di falsificatore a quello ben più illustre di artista.

In Italia la tutela delle opere d'arte è contenuta in parte nel codice dei beni culturali e in parte nella legge sul diritto d'autore, il codice ha per oggetto: «La tutela e la valorizzazione di opere che siano state dichiarate di interesse artistico dall'amministrazione dei beni culturali ¹⁴.»

Giovanna Corrias Lucente nel suo saggio *La tutela penale* aggiunge a riguardo che attraverso il Codice Urbani l'opera contemporanea passa sotto tutela penale e non più amministrativa come nel caso della normativa precedente¹⁵. Nell'articolo 178 la norma riguarda nello specifico la produzione e la commercializzazione del falso, includendo al suo interno il distinguo su tre differenti condotte illecite: contraffazione, alterazione, riproduzione.

Nel primo caso, la contraffazione consiste «Nella produzione di un'opera che, per i caratteri emulativi, possa essere presentata, in forma ingannevole, come opera altrui o di maggior valore ¹⁶».

L'alterazione invece riguarda un intervento da parte di terzi sull'opera originale, con l'intento spesso di accrescerne il valore. Non è infatti inusuale che falsari intervengano su opere minori di periodi analoghi a quella interessata, modificandola, anche pesantemente, con lo scopo di ingannare le analisi tecnico-scientifiche per poi venderla come un'opera pregiata e originale.

¹⁴ “Art. 10 del D.Lgs. n. 42 del 11 gennaio 2004, recante codice dei beni culturali e del paesaggio. Il codice si applica alle opere di autore vivente o eseguite da non oltre cinquanta anni, limitatamente all'obbligo di fornire attestati di autenticità e di provenienza e ai reati di contraffazione”.

¹⁵ “Attraverso la conferma dell'applicabilità dell'art. 178 che prevede le incriminazioni (e dell'art. 64 che riguarda “l'obbligo alla vendita di consegnare l'attestato di autenticità o provenienza dell'opera”. Tratto da G.C. Lucente, *La tutela penale*, in *La tutela dell'opera d'arte contemporanea*, a cura di G. C. Lucente, Roma 2008, p. 27.

¹⁶Ivi, p. 33.

La riproduzione è la copia del modello prescelto, ottenuta manualmente o con mezzi meccanici, questo è nella concezione comune quello che si intende parlando di falso. Non sono pochi i truffatori che si affidano a questo metodo di profitto, sebbene sia difficile che non ne vengano scoperte le intenzioni, dovendo comunque essi lavorare su opere già in origine riprodotte in differenti versioni. È invece più comune come approccio riguardante la riproduzione di schizzi e litografie, decisamente più semplici da inserire nel mercato, sebbene meno redditizie.

I falsari più noti spesso non si affidano alla riproduzione, trovandola svilente per il loro ego artistico, se capita che se ne servano solitamente è all'inizio della loro carriera, mentre è molto più comune trovare falsi contraffatti o, come piace definirli ai loro autori, "in stile". Questo rende ovviamente più difficile per gli esperti individuare tali opere, spesso riprodotte con molta attenzione dai falsari, soprattutto quelli che si specializzavano su un artista specifico. Capita poi che alcuni di loro avessero avuto occasione di incontrare gli artisti che poi avrebbero falsificato, come il caso di Elmyr de Hory con il suo maestro Fernand Léger, ma anche con artisti conosciuti in gioventù a Montparnasse come André Derain, Kees Van Dongen, Pablo Picasso e Amedeo Modigliani.

Lucente prosegue specificando che: «Affinché siano integrati i delitti di contraffazione, alterazione o riproduzione di opere, occorre che le condotte siano dirette al fine di trarne profitto. Il dolo (l'elemento soggettivo del reato) è, dunque, specifico¹⁷.»

Se un amatore realizza una riproduzione di un'opera senza intento di dolo, non contrassegnandola con una firma falsa, l'atto non costituisce reato; molti falsari hanno approfittato di questa norma affermando di non aver mai apportato personalmente la firma falsa sulle loro opere, essendo dunque ignari dell'uso fraudolento che ne è poi stato fatto.

Per questo motivo viene ora specificato sia nel Testo Unico, sia nel Codice Urbani.

Il profitto, ora, corrisponde a qualsiasi vantaggio possa trarre l'agente; tuttavia, si ritiene che esulino dalla norma – proprio per l'elemento doloso – le imitazioni effettuate per celebrare l'artista, quelle per l'esibizione domestica *ad pompam vel ostentationem* e, infine, le copie per uso di studio.¹⁸

¹⁷ Ivi, p. 35.

¹⁸ Ivi, p. 36.

Anche la commercializzazione (reato di danno) o la detenzione di un'opera falsa sono intese come attività illecite secondo l'articolo 178 (lettera b): «porre in commercio o detenere per farne commercio, o introdurre a questo fine nel territorio dello Stato, o comunque porre in circolazione, come autentici, esemplari contraffatti, alterati o riprodotti di opere di pittura, scultura o grafica¹⁹».

Non è da escludere che lo stesso falsario sia detentore anche di questi reati, nell'art. 178 si pone particolare attenzione all'atto di immettere il falso nel mercato, il punto più delicato perché, come detto in precedenza, sarà poi molto difficile che ciò non abbia conseguenze.

Nello stesso articolo 178 le lettere c) e d) specificano l'aspetto legato all'autenticazione di opere contraffatte, alterate o indebitamente riprodotte, con una serie di specifiche riguardanti «altre dichiarazioni, perizie, pubblicazioni, apposizione di timbri od etichette o qualsiasi altro mezzo che accrediti o contribuisca ad accreditare l'autenticità dell'opera falsa».²⁰

Questo aspetto è molto complesso, perché per poter essere applicato l'art 178 prevede che l'atto venga commesso con l'intento di dolo, ne sono dunque escluse perizie accreditate in buona fede, sebbene poi risultate errate (ne vedremo in seguito alcuni esempi). È sempre a discrezione del giudice, dunque, valutare se e come applicare l'articolo 178 del codice.

Lucente inserisce nel suo saggio alcuni elementi chiave come indicativi dell'atto di truffa: l'atto del raggirò nella vendita e il conseguente danno a favore dell'acquirente, il profitto ricavato dal falsario (o chi per lui) ai danni di terzi è indicativo dell'atto intenzionale di truffa che si somma a quello di commercializzazione.

Se l'articolo 178, lett. b) protegge il mercato, la truffa esprime il danno patrimoniale dell'acquirente. Sebbene i due reati possano congiungersi, la commercializzazione è punita molto più severamente, rendendo di fatto inutile addebitarli.

Nei riguardi della firma falsa apportata sulle opere, di qualunque tipo essere siano, il codice richiama l'articolo 485 del Codice Penale che prevede il falso materiale in scrittura privata.

Il fine di attestare a terzi la paternità di un'opera, con l'implicito intento lucrativo, attraverso una sottoscrizione apocrifa è, a tutti gli effetti, l'atto che sancisce il reato del falsario. Se l'atto creativo in sé può essere inteso come un omaggio all'artista o una

¹⁹ Ivi, p. 37.

²⁰ Ivi, p. 40-41.

manifestazione della propria capacità tecnica (e sono spesso queste le scuse adottate dai falsari), apporre la firma all'opera ne permette la vendita, e il guadagno, attuando in questo modo la frode.

Matteo Barra nel suo testo *La tutela dell'opera d'arte contemporanea* fa luce su un altro importante aspetto giuridico legato alla paternità dell'opera, sottolineando che: «La legge sul diritto d'autore tutela qualsiasi opera *dell'ingegno*, qualunque sia l'apporto creativo dell'autore, fosse anche limitato alla dichiarazione della paternità sull'opera²¹».

Ponendo così l'accento sulle opere contemporanee, che spesso sono quelle soggette a maggior numero di falsificazioni, per la facile reperibilità di materiale che possa ingannare le analisi scientifiche. L'autore ha secondo questa legge ugual diritto di disconoscere un'opera della quale non riconosce la paternità, il suo giudizio ha dunque una valenza testimoniale preponderante durante il processo. È molto raro che si falsifichino opere di autori ancora viventi (proprio per scongiurare questa possibilità), ma è capitato nel caso di artisti molto prolifici e longevi come Picasso (ne parlerà per esempio, nella sua autobiografia autorizzata, Elmyr De Hory).

Per questo motivo nella maggior parte dei casi anche la legge si rimette al parere degli esperti, riconoscendone però l'ambiguità nel caso di contrasti attribuitivi e incertezze sulla paternità che spesso emergono nel confrontare le diverse perizie.

Non esiste dunque un metodo oggettivo di valutazione, spesso lo stesso acquisto da parte della galleria o del privato ha una valenza aleatoria, entro i limiti di ciò che può essere accreditato. Sarebbe dunque necessario inasprire alcuni aspetti della legge giuridica al fine di scongiurare eventuali malintenzionati a perpetrare il reato di frode e falsificazione, piuttosto che affidarsi a un processo postumo che non sempre ha gli strumenti adatti ad emettere una sentenza definitiva.

Chiara Campostella nel suo saggio *Il falso nell'arte contemporanea: metodi di indagine e alcune riflessioni* pone l'accento sulla valutazione stilistica, dato che i criteri di giudizio adottati ancora oggi ricalcano quelli antichi, basandosi prettamente sulla figura del *connoisseur* e sulle sue *expertise*.

Questo tipo di indagine può risultare molto complessa nel caso di artisti dalla produzione limitata o dubbia, o nel caso di alcuni artisti contemporanei che, per la realizzazione delle loro opere, adottino tecniche particolarmente facili da riprodurre, come possono

²¹ M.Barra, *La tutela civile*, in G. C. Lucente, *La tutela dell'opera d'arte contemporanea*, Roma 2008 p. 102.

essere opere minimali o monocromi astratti. Proprio in questi casi complessi è essenziale la figura di un esperto che possa individuare nella cifra stilistica dell'artista le sue peculiarità per poterle riconoscere nell'opera presa in analisi. Per poter fare questo ci si affida allo studio e alla ricerca di informazioni storiche e biografiche che possano suggerire tracce dell'opera in questione, relative alla sua produzione o alla sua provenienza, ricavabili da archivi, giornali, fotografie, cataloghi, recensioni e fonti di altro tipo. Anche qui però si possono avere numerosi problemi: alcuni dei documenti consultati possono essere di difficile reperimento, danneggiati o incompleti, o peggio ancora possono essere stati contraffatti a loro volta da falsari, che ne alterino il contenuto per creare una falsa storiografia e vendere con maggior facilità le loro opere, certi di avere una documentazione a sostegno della loro presunta "autenticità". Alcuni dei falsari che approfondiremo hanno studiato anche il modo di procurarsi una documentazione sufficientemente esaustiva, spesso contraffacendo quella esistente o inserendo falsi documenti tra quelli autentici, rendendo ancora più difficile distinguerli. Campostella riporta nel saggio il celebre caso del catalogo generale di Giorgio de Chirico²², ricco di opere, alcune delle quali dalla dubbia paternità anche a causa dell'abitudine dell'artista di attribuirsi opere non sue. L'artista è stato una sorta di falsario di sé stesso, negli anni Dieci produsse le sue opere migliori, mentre in seguito la sua arte non ebbe molta fortuna, la domanda del suo periodo metafisico crebbe considerevolmente a partire dagli anni successivi. Per un importante mostra di Zurigo del 1933, De Chirico falsificò un'opera *Souvenir d'Italie II* datandola 1913 quando venne realizzata solo nel 1933 per la mostra svizzera, operando, di fatto, un plagio della propria arte. Per questi suoi comportamenti ancora oggi la critica pone molta cautela nella valutazione delle opere autografe dell'artista.

²² C. Campostella, *Il falso nell'arte contemporanea. metodi di indagine e alcune riflessioni*, in *La tutela dell'opera d'arte contemporanea* a cura di G. C. Lucente, Roma 2008, p. 132.

II. IL FALSARIO, IL PENSIERO CRITICO E LA MASSA

Oggi l'arte si configura come un'espressione culturale e sociale, sia per i mutamenti avvenuti nell'ultimo secolo legati alla sua riproducibilità, sia per via della sua presenza costante nella nostra quotidianità. L'arte ha subito una democratizzazione, rispecchiata poi nelle vite di ciascuno di noi, diventando parte della nostra estetica attraverso una trasformazione, ancora in atto, che non coinvolge più solo le istituzioni, ma anche la sfera ben più vasta degli spettatori e fruitori esterni al sistema dell'arte.

Questo coinvolgimento, dovuto in gran parte all'ausilio dei nuovi media digitali, mette in gioco aspetti e problematiche che non esistevano prima del XX secolo.

Per poter far luce sul rapporto tra i falsi e i media è necessario innanzitutto capire come e perché questi ultimi si sono anteposti ai luoghi deputati all'arte, come il museo e le gallerie, nel corso dell'ultimo secolo.

Arthur C. Danto nel suo *Oltre il Brillo Box* attribuisce l'abolizione del divario estetico tra arte e quotidianità al mutamento intercorso nel museo, da luogo della memoria e della celebrazione a struttura polivalente nella quale possono essere inglobate nuove funzionalità adeguate ad associare l'arte al consumismo di massa. Cambiato il suo scopo, il museo non è più solo un luogo di culto dove lo spettatore riveste il ruolo passivo di osservatore, ma esso diviene un punto di incontro tra il linguaggio e il gusto moderno.

Danto spiega:

Il nuovo museo doveva inevitabilmente associare il consumo dell'arte al consumo del cibo e alla vendita degli articoli negli appositi bookshop [...]. Il museo, dalla fine degli anni Settanta in poi, è verosimilmente il principale risultato istituzionale degli stravolgimenti artistici della metà degli anni Sessanta. Probabilmente in nessun altro momento nella storia il contatto tra l'arte e il gusto popolare è stato così stretto: forse perché in nessun altro periodo arte e gusto erano stati più lontani di quanto lo furono negli anni che precedettero questi rivolgimenti²³.

L'arte diventa così popolare e democratica. Il rapporto tra spettatore e opera si riempie di nuovi coinvolgimenti emotivi, non solo nell'atto della visita fisica ma anche attraverso l'ausilio dei media digitali: il museo può entrare nelle nostre case. Oggi possiamo visitare i più grandi musei comodamente seduti nelle nostre abitazioni

²³A.C. Danto, *Oltre il Brillo Box*, Milano 2020, p. 4.

attraverso i percorsi virtuali interattivi, ricchi di spiegazioni e suggestioni visive e sensoriali.

Anche le nuove mostre immersive virtuali, che propongono di entrare all'interno dell'opera con l'ausilio della tecnologia 3D in un allestimento che unisce diversi stimoli sensoriali, stanno radicalmente cambiando l'esperienza museale. In questo senso l'esperienza dello spettatore nei confronti dell'opera è profondamente mutata, il coinvolgimento sempre maggiore porta ad un interesse personale in ambiti che prima erano riservati a coloro che lavoravano nell' *establishment* artistico, la mostra diventa uno spettacolo, un atto performativo e univoco dove l'opera comunica direttamente e individualmente con lo spettatore. Il *medium*²⁴ di trasmissione è in costante mutamento e sempre più legato alla sfera del digitale e del commerciale, come enunciato in precedenza da Danto: lo spettatore, dopo aver visitato il museo o una mostra, porta a casa con sé numerosi gadget che hanno il preciso scopo di fissare un'esperienza estetica e sensoriale nel quotidiano. Questo aspetto apparentemente innocente mette in luce quanto, oggi in particolare ancora più del secolo scorso, siamo assuefatti dalle immagini accessibili, coinvolgenti e soprattutto onnipresenti nel nostro quotidiano, che portano ad abolire la distinzione tra l'opera originale (con la sua sacralità intrinseca) e le sue molteplici riproduzioni. Questo ha un'importanza rilevante se consideriamo che fino alla metà dell'Ottocento, epoca in cui nascono le prime riviste d'arte, era possibile vedere le opere solo dal vivo o nei testi specializzati, erano quindi pochi coloro che vi entravano in contatto, e di conseguenza che se ne interessavano. Con i primi periodici chiunque poté leggere dei testi critici riguardo alle opere con allegate delle immagini illustrative, che poterono uscire dai luoghi istituzionali, raggiungendo anche coloro che difficilmente, per via della classe sociale o del livello di istruzione, avrebbero avuto modo di leggere manuali specialistici.

A tal riguardo è essenziale il pensiero del filosofo e scrittore Walter Benjamin che, nel suo saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*²⁵, esprime per la prima volta una riflessione sull'arte di massa. Qui vi riconosce un processo di trasformazione che attraversa l'ambito dell'arte, con la possibilità di accesso ad essa da

²⁴Il termine *medium* viene adottato quando si vuole parlare del supporto dell'opera d'arte, inteso come il mezzo attraverso cui l'opera accade. Quando legato al principio estetico dell'arte esso assume il ruolo della cornice dell'opera, cioè di ciò che racchiude l'opera al suo interno e permette il suo manifestarsi. L'accenno al *medium* dell'immagine rinvia anche all'impossibilità di discernere l'immagine dal suo supporto tecnico.

²⁵W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Francoforte 1955.

parte di tutte le componenti della società e non più solo dalle *élite* acculturate, portando all'inevitabile elaborazione di una coscienza critica. Nei riguardi della riproducibilità dell'opera Benjamin dichiara che, sebbene sia sempre esistita, essa assume nuove connotazioni nell'approccio tecnico, cioè industriale, che ne produrrebbe un emulo perfetto e indistinguibile. L'autore precisa che in ogni caso qualsiasi tipo di riproduzione di un'opera è mancante dell'elemento definito *hic et nunc*, ossia la sua esistenza unica e irripetibile nello spazio e tempo in cui è stata generata²⁶ che è principio cardine dell'autenticità di un'opera d'arte. A tal proposito precisa:

L'intero ambito nell'autenticità si sottrae alla riproducibilità tecnica. [...] Ma mentre l'autentico mantiene la sua piena autorità di fronte alla riproduzione manuale, ciò non accade nel caso della riproduzione tecnica. Essa può, per esempio mediante la fotografia, rilevare aspetti dall'originale che sono accessibili soltanto all'obiettivo²⁷.

Verrebbe dunque meno l'*aura* di un'opera, il suo essere testimonianza di un'epoca ben precisa, unica e irripetibile. Il falso o la copia tendono a simulare quest'aura, dando all'opera una parvenza di storicità e inserendo elementi caratteristici dell'epoca e dello stile che si vuole emulare. Ciò che una volta potevano fare parzialmente le tecniche incisive e la stampa oggi lo fa la fotografia, riproducendo alla perfezione un'immagine della realtà impressa su una pellicola (o, oggi, una scheda grafica); la sua accessibilità l'ha resa oggi onnipresente nella nostra cultura, creando quella che si potrebbe definire una dipendenza dalle immagini.

Preso coscienza di questo mutamento dei ruoli, è logico che il tema del falso oggi non sia più solo interesse degli studiosi d'arte, come in passato, bensì una condizione che coinvolge chiunque sia interessato al settore artistico. Allo stesso modo il sostegno e l'interesse della massa è essenziale per il falsario ed è attraverso i media, importante fonte divulgativa e di appropriazione culturale, che questo entra in contatto con i fruitori e ha modo di comunicare con loro. Alcuni falsari come Dossena e Van Meegeren hanno suscitato grande interesse nelle masse proprio grazie agli articoli giudiziari e alle controversie apparse sulle riviste specializzate riguardanti i loro falsi.

²⁶Cfr W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 1998, p. 8.

²⁷ Ivi, p. 9.

Negli ultimi decenni falsari come Eric Hebborn, Tom Keating e John Myatt hanno sfruttato i media televisivi come strumenti di autopromozione attraverso la legittimazione delle loro opinioni grazie a un *medium* promotore, tra le altre cose, di informazioni e giudizi, in grado di rivestire queste figure di una notevole importanza. Lo spettatore entra così in contatto con un mondo che non conosce e che lo incuriosisce. Molti falsari sfruttano i programmi divulgativi per spiegare, attraverso il loro carisma e il loro talento, i momenti salienti delle loro carriere, le nozioni tecniche e le vicende biografiche che li hanno portati a ideare e realizzare le loro opere in stile, costellando il racconto con aneddoti e riferimenti al lato più mercenario del sistema dell'arte: quello del mercato legato alla compravendita. È molto complesso per colui che si avvicina a queste figure come estraneo al mondo dell'arte cogliere le caratteristiche che distinguono questi falsari, ugualmente talentuosi e carismatici, dagli artisti, ed è dunque complesso discernere la capacità pratica dalla chiara inclinazione alla truffa che rende queste figure così pericolose.

Dare una definizione chiara del come e del perché uomini di talento scelgano di dedicarsi al falso d'arte non è semplice. Tra i diversi critici che hanno trattato il tema del falsario, colui che più di tutti ha apportato delle nozioni innovative e risolutive è stato Federico Zeri, riuscendo ad individuare nell'influenza del collezionismo un interessante spunto d'analisi del mutamento nel mercato artistico intercorso a partire dal Romanticismo²⁸. Attraverso l'aumento di interesse da parte degli acquirenti, e il conseguente aumento del valore economico delle opere, l'avidità ricerca da parte dei mercanti portò alla nascita di un ingente numero di botteghe di falsari. Nell'Ottocento anche il museo si arricchisce di collezioni private che dettano il gusto corrente in fatto di periodi e artisti, creando una partecipazione sempre maggiore da parte delle classi più agiate al giogo della compravendita delle case d'arte.

Ciò che muoveva l'interesse e la ricerca verso una determinata epoca del passato da parte dei contemporanei non era altro che la visione che essi avevano di quell'epoca particolare, un'affinità percepita dalla società che si riconosceva in un tempo ormai lontano, al quale si associavano sentimenti, ideologie e costumi propri. L'opera era dunque uno specchio dei costumi sociali ed etici prediletti dalla società, e la loro presenza in un determinato periodo era una conferma della loro validità.

Ancora Zeri esplicita questo passaggio in modo estremamente lucido:

²⁸F. Zeri, *Cos'è un falso e altre conversazioni sull'arte*, a cura di M.B. Castellotti, Milano 2011, p. 107.

Il falsario vuole uscire dal proprio tempo per entrare nella mentalità del passato. [...] Ora è impossibile uscire dal nostro tempo perché rimarrà sempre una traccia della nostra sensibilità, che non è uguale a quella di altre epoche²⁹.

Questo ci dà la possibilità di identificare lo stile di un'epoca e, nel caso dei falsi, anche di vedere come la cultura dei secoli scorsi interpretava quelli precedenti. Molti falsari, anch'essi nostalgici di epoche e stili passati, sentendosi particolarmente affini a questi per indole e gusto estetico, crederono di poter emulare il lavoro dei grandi maestri riproducendone lo stile in opere che, spesso, erano *pastiche* o rifacimenti di celebri lavori noti alla critica d'arte. Han van Meegeren fu particolarmente prolifico, nella produzione dei suoi falsi Vermeer, di elementi discordanti con quelli tipici dell'artista fiammingo. Oggi chiaramente visibili. Creò *ex novo* soggetti religiosi la cui resa stilistica, richiamava più delle presunte influenze caravaggesche, che lo stile del maestro fiammingo. Oggi siamo più consapevoli delle vicende biografiche dell'artista, riscoperto (insieme a Frans Hals) dalla critica solo dopo la seconda metà dell'Ottocento grazie alla figura dello studioso francese Théophile Thoré-Bürger, il quale scoprì e rivalutò in tre articoli sulla *Gazette des Beaux-Arts* la pittura di Vermeer definendolo «la Sfinge di Delft³⁰».

Va altresì fatto notare che l'evoluzione delle vicende biografiche dei falsari, sebbene ciascuna con le proprie peculiarità, sia accomunata da alcuni aspetti psicologici quali il sentirsi rifiutati dalla critica istituzionale e la conseguente decisione di appropriarsi di nomi illustri per sostituirvisi, creando opere che avrebbero suscitato stupore e meraviglia e in tal modo vendicandosi del precedente giudizio estetico sui loro lavori. Non si parla dunque di semplici malfattori ma di uomini di spiccato talento che, contrariamente agli artisti che hanno scelto di emulare, hanno preferito convertire le loro capacità in atti dolosi piuttosto che trovare un linguaggio proprio.

Un altro storico dell'arte, Nelson Goodman, porta un diverso parametro di lettura alle opere dei falsari nel testo *Linguaggi dell'arte*³¹: il falso implica una percezione di tipo concettuale. In questo senso la differenza tra copia e originale sta nell'estetica, che causa una diversa percezione (anche se vi può essere difficoltà nell'individuare anche da parte del conoscitore più esperto). Goodman espone anche il mutamento dei concetti, connessi

²⁹ Ivi, pp.154-155.

³⁰C. Pescio, *Vermeer*, in *Art e Dossier*, Firenze 2012, p.30.

³¹N. Goodman, *Languages of art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1968.

all'autenticità dell'opera, di «arte autografica» e «arte allografica» e il loro mutare a partire dalla pittura impressionista fino alle correnti artistiche più recenti:

Diremo che un'opera d'arte è *autografica* se e solo se la distinzione tra falso e originale è significativa; meglio, se e solo se anche la più esatta duplicazione non conta per questo come genuina. Se un'opera d'arte è autografica, potremo chiamare autografica anche quell'arte. Così la pittura è autografica, la musica non-autografica, o *allografica*³².

Per comprendere meglio questa definizione si consideri la singolarità della pratica dell'incisione: nonostante la presenza di multipli legittimi essi rimangono tutti autografi, l'opera d'arte «allografica» potrebbe essere considerata tale solo nel caso in cui una copia non venga ritenuta al contempo un falso. Per poter fare ciò è necessario che colui che ha il compito di valutare l'opera ne conosca il processo di produzione «nessuna delle proprietà pittoriche [...] è distinta dalle altre come costitutiva, nessun tratto può essere trascurato come contingente, nessuna deviazione come insignificante³³». Da questo assunto è chiaro come, ancora oggi, sia pittura che scultura siano considerabili arti autografiche, le cui copie prodotte previo consenso dell'artista sono da considerarsi false. È dunque interamente compito del critico rilevare le differenze percettive nelle opere di incerta attribuzione grazie alle sue competenze e dare un giudizio di valore che sia definitivo sulla sua paternità.

Arthur Danto critica aspramente il principio percettivo enunciato da Goodman nel testo *Trasfigurazione del Banale, una filosofia dell'arte* mettendo in luce la necessità di un'essenziale fiducia nei confronti delle capacità percettive e analitiche del critico, che grazie alla sua conoscenza e alle sue esperienze professionali è in grado di individuare queste differenze³⁴. Il principio di indiscernibilità, già enunciato da Danto, secondo Goodman, è temporaneo, perché presente solo fino al momento in cui le differenze estetiche saranno finalmente rivelate. La differenza percettiva è un principio inevitabile per Goodman, idea che Danto accusa di eccessivo semplicismo³⁵, sebbene concordi

³²N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, Milano 1976, p. 102.

³³Ivi. p, 104.

³⁴A. C. Danto, *Trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, a cura di S. Velotti, Roma 2008.

³⁵Sono diversi gli aspetti della teoria enunciata da Goodman che Danto disapprova, in particolar modo come Goodman sia certo nell'assumere che qualsiasi differenza estetica sia anche una differenza percettiva, semplificando la questione ontologica di fondo che si preoccupa di

sull'inevitabile manifestazione di queste differenze dopo un tempo sufficiente perché il linguaggio si evolva.

A questo proposito già nel 1955 Max J. Friedländer aveva, con il suo *Il conoscitore d'arte*, messo in luce il principio secondo cui ogni opera, sia essa originale o falsa, racchiude al suo interno un'inevitabile identità storica irriproducibile, tracciando con successo anche il profilo di falsari che vedremo in seguito come Bastianini e Dossena³⁶. Considerava questi ultimi degli *aristocratici dei falsari*, ai quali però non è mancata la presunzione di poter acquisire «L'esperienza dei metodi artistici del passato da poter adoperare nello spirito degli antichi maestri³⁷», passando da quella che lui descrive come una «produzione Platonica» a quella reale³⁸.

Infatti, passato tempo a sufficienza, l'estetica della società muta e i falsi moderni vengono inevitabilmente scoperti, sebbene questo principio sia più difficilmente applicabile a quelli antichi, che presentano una storicità più lunga e quindi difficilmente sospetta. È celebre ed esaustiva la citazione di Friedländer secondo cui «i falsi devono essere serviti caldi, appena sfornati³⁹».

A tal proposito, sempre Danto, scrive riguardo ai falsi Van Meegeren:

I falsi Vermeer di van Meegeren possono essere visti come falsi mentre non potevano essere visti come tali negli anni Trenta, non grazie a un'analisi chimica o ai raggi X, e neppure grazie a quello scrutare raffinato descritto da Goodman, ma in virtù del fatto che ora possono essere visti come grondanti quei manierismi tipici dei dipinti degli anni Trenta che, nel 1930, non sarebbero stati visti come manierismi o come modi rappresentativi: quando “stiamo vivendo” un periodo storico, non necessariamente sappiamo come quel periodo apparirà a una coscienza storica futura. Il semplice passaggio da un periodo a un altro può portare alla superficie percettiva caratteristiche prima nascoste. In conclusione, si può dire

discernere ciò che non è un'opera d'arte da quello che invece lo è. Soprattutto sostiene che un falso, sempre che sia possibile distinguerlo con certezza dall'originale, non possa essere considerato come un concetto percettivo, ma un oggetto con una propria storia. La storicità dell'oggetto è, per Danto, un aspetto più concreto e attendibile.

³⁶M.J. Friedländer, *Il conoscitore d'arte*, Torino 1955, p.156.

³⁷Ivi, p.155.

³⁸*Ibidem*.

³⁹Ivi, p, 156.

che è logicamente garantito che ci debba essere una differenza tra due cose che non sono identiche⁴⁰.

Sebbene con approcci differenti, il ruolo dell'influenza storica nel riconoscimento di un falso è univocamente riconosciuto come elemento fondamentale, nonostante presenti delle problematiche legate alle tempistiche necessarie perché questa pratica si risolva con successo. Inoltre, i falsari più scaltri sono ben attenti a fornire una storicità il più attendibile possibile alle loro opere in stile, in modo da ritardare l'emersione di eventuali dubbi sull'autenticità dei loro lavori.

Uno dei casi più eclatanti di provenienze contraffatte è quello dei falsari inglesi John Drewe e John Myatt, che insieme si occupavano sia della contraffazione che dell'ideazione di una storia affidabile che potesse favorire le vendite delle loro opere. Myatt era un pittore specializzato nell'imitare lo stile dei maestri: nel 1985 decise di mettersi alla prova pubblicando sulla rivista *Private Eye* un annuncio in cui metteva in vendita i suoi falsi dipinti ottocenteschi e novecenteschi per la cifra di centocinquanta sterline⁴¹. Drewe prese contatto con lui proponendogli una collaborazione: avrebbe venduto le opere del pittore alle migliori gallerie, traendone un notevole profitto per entrambi. Per convincerlo gli mostrò che uno dei suoi dipinti, da lui precedentemente acquistato tramite l'annuncio sul *Private Eye*, era stato valutato da Christie's come un'opera autentica del pittore cubista Albert Gleizes e venduto per venticinquemila dollari. Myatt smise di firmare i dipinti che realizzava e si mise in società con Drewe: in questo particolare caso ad attrarre i due fu la prospettiva economica e non una vendetta verso l'*establishment* artistico. Sebbene le opere prodotte fossero somiglianti allo stile originale, Myatt non era così abile da trarre in inganno degli esperti, oltretutto i materiali adottati non erano i medesimi, dunque era essenziale che le opere avessero una provenienza autorevole, a questo scopo Drewe alterava documenti storici e prove d'archivio per inserirvi tracce dei falsi, creando una storia accettabile. Lo faceva frequentando musei e archivi, dove studiava i materiali necessari e vi aggiungeva i documenti falsi facendosi passare per un ricercatore. Riuscì a violare in questo modo numerosi archivi, tra i più importanti quelli del Victoria and Albert Museum, dell'Institute of Contemporary Arts e della Tate Gallery. Coloro che avrebbero fatto

⁴⁰A. C. Danto, *Trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, a cura di S. Velotti, Roma 2008, p. 53.

⁴¹M. Honigsbaum, *The master Forger*, "The Guardian", 8 dicembre 2005.

ricerche per verificare l'autenticità dell'opera in questione non avrebbero osato mettere in dubbio la validità delle fonti documentarie. Questo tipo di prassi non aveva solo il vantaggio di comprovare l'autenticità dei falsi e immetterli nel mercato dell'arte, ma anche di accrescerne il valore economico. Difatti, un dipinto dalla provenienza certificata aumentava il proprio valore e le possibilità di acquisto da parte di stimati acquirenti facoltosi.

Il danno causato da questo *modus operandi* è assai più grave che realizzare dei falsi e immetterli sul mercato, perché, coinvolgendo le fonti storiche e gli archivi, ne contamina tutto il contenuto: in questo modo non ci sono più sicurezze di quali contenuti siano autentici e quali contraffatti. Questo dubbio mette in difficoltà tutti gli storici che devono approcciarsi ad essi e ne muove altri nel tentativo di riabilitarle.

Nel settembre 1995 a Scotland Yard si presentò una giovane donna, la moglie di Drewe, dal quale si stava separando, decisa a rivelare loro la truffa del marito e del complice. La polizia arrestò dopo poco John Myatt che fornì subito una piena e dettagliata confessione, anche a causa di alcuni diverbi personali con il complice e del fatto che gli agenti avessero trovato una lettera firmata da lui, nella quale ribadiva la sua intenzione di smettere con le falsificazioni, iniziando presto a collaborare con la polizia in seguito al suo arresto. La sua collaborazione fu cruciale perché rivelò i metodi di contraffazione che poi portarono all'arresto di Drewe il 16 aprile 1996, nella sua casa di Reigate, dove la polizia ritrovò anche i materiali usati per realizzare i certificati d'autenticità che il falsario inseriva negli archivi. I media nazionali la ribattezzarono immediatamente «The biggest art fraud of the 20th century⁴²», sono ancora 120 i falsi non identificati. La polizia calcolò che la produzione di falsi arrivò ad un totale di duecento opere⁴³. I due falsari vennero condannati il 13 febbraio 1999 rispettivamente a un anno di carcere, che poi divennero quattro mesi per buona condotta, nel caso di Myatt, a sei anni di carcere, che poi divennero due, per Drewe⁴⁴.

Oggi Myatt collabora ancora con la polizia britannica nelle indagini contro i falsari, un tentativo di redenzione per i crimini commessi in passato, mentre il suo ex complice ha

⁴²Faker who flooded art world jailed for 6 years, "The Guardian", 16 febbraio 1999.

⁴³M.Honigsbaum, *The master Forger*, "The Guardian", 8 dicembre 2005.

⁴⁴D. Pallister, *The Conman: How One Man Fooled the Modern Art Establishment*, "The Guardian", 10 aprile 2010.

fatto perdere le sue tracce⁴⁵. Nel 2002 ha iniziato a realizzare dipinti in stile per ingenti somme di denaro (su *The Guardian* il giornalista Mark Honigsbaum ha riportato che i prezzi andavano da 850 fino a 4700 sterline⁴⁶), Myatt racconta sul quotidiano *The Guardian* che il primo ad avergli chiesto un dipinto è stato l'ufficiale di polizia che lo aveva arrestato, per un ritratto di famiglia⁴⁷. Nel 2007 l'ex falsario ha ceduto i diritti cinematografici della sua storia a Michael Douglas, oggi il film è ancora in fase di realizzazione, ma Myatt mantiene costantemente aggiornato il suo sito personale⁴⁸, dove riporta tutte le notizie inerenti alla trama. Il film *Genuine fakes*, diretto da Pat Holden e scritto da Justin Michel, conterrà un cameo dello stesso Myatt nel ruolo di sé stesso⁴⁹. Nel 2015 è protagonista della mostra *Genuine Fakes* presso la *Air Gallery*, oggi collabora con la *Castle Fine Art*, attraverso cui vende le sue opere.

Inoltre, è stato protagonista di due programmi televisivi di Sky Arte, ora conclusi. Il primo, *Virgin Virtuosos*, è un reality andato in onda nel 2010 che lo vede protagonista nel ruolo di insegnante di una celebrità televisiva che si mette alla prova per diventare a sua volta artista, grazie alla sua guida, trovando un proprio stile. E ancora *Fame in the Frame*, andato in onda nel 2013 (fig.1), dove ritrae personaggi famosi in diretta, riproducendo in ogni puntata lo stile di un artista differente, che lui definisce «genuine fakes», come Myleene Klass, cantante e conduttrice televisiva, ritratta nello stile di Vermeer come *La ragazza con l'orecchino di perla*, Stephen Fry, attore e regista, effigiato come *Papa Innocenzo X* di Diego Velázquez, o ancora Ronnie Wood, celebre chitarrista e componente dei Rolling Stones, ritratto nello stile di Manet nella celebre *Colazione sull'erba*⁵⁰.

John Myatt ha trovato modo, attraverso la sua vicenda giudiziaria con il complice Drewe, di emergere come artista redento. L'ex falsario non possiede certo il talento di molti suoi 'colleghi', ma ha trovato nei media televisivi il suo personale spazio come

⁴⁵*Ibidem.*

⁴⁶*Ibidem.*

⁴⁷E. Saner, *John Myatt: a story of fame and forgery*, "The Guardian", 18 settembre 2011.

⁴⁸Sito personale di John Myatt: <https://www.johnmyatt.com/the-movie/> (visionato in data 14/12/2021).

⁴⁹Cast e informazioni: https://www.imdb.com/title/tt4887164/fullcredits/?ref=tt_cl_sm (visionato in data 14/12/2021).

⁵⁰E. Saner, *John Myatt: a story of fame and forgery*, "The Guardian", 18 settembre 2011.

ritrattista e uomo di spettacolo; deve molto alla sua carriera di falsario, e ne è ben consapevole⁵¹.

Prima di lui il falsario Eric Hebborn, di cui parleremo dettagliatamente nei prossimi capitoli, ha saputo mettere a frutto la potente influenza mediatica per proporsi come artista, sfruttando la sua presenza in numerosi programmi televisivi in seguito allo scandalo della pubblicazione della sua autobiografia. Il talento dei due falsari non è paragonabile, Hebborn ha una competenza tecnica notevolmente maggiore rispetto al suo conterraneo Myatt, ma quest'ultimo ha saputo sfruttare le debolezze e le piccole manie degli spettatori mettendosi in gioco come ritrattista, ormai onesto, e dando loro la parvenza di poter diventare, come successo a lui, dei grandi artisti di talento. Questa visione, sebbene romantica, non toglie che la fama e il successo di quest'uomo siano dovuti più alle sue esperienze biografiche che al suo talento, pertanto non si può certo definirlo un grande artista incompreso, bensì un valente pittore con un'abile predisposizione alla *self promotion*.

⁵¹E. Jacobs, *Picture of a genuine fake*, "Financial Times", 12 aprile 2012.

III. TRA OTTO E NOVECENTO: L'EDITORIA PERIODICA E LA PRIMA AUTOBIOGRAFIA.

A partire dall'Ottocento nacquero in tutta Europa le prime riviste d'arte specializzate. Inizialmente di tipo accademico, in seguito sempre più legate anche all'aspetto didattico-divulgativo con un chiaro intento pedagogico e popolare, esse riadattarono il linguaggio specialistico rendendolo più ordinario, plasmando la visione e il gusto popolare e fornendo un importante punto d'incontro tra gli artisti e il pubblico. Francesco Poli, nel suo libro *Il sistema dell'arte contemporanea*⁵², pone l'accento sull'importanza che le riviste specialistiche hanno avuto nel promuovere e divulgare i nuovi movimenti artistici del Novecento, oltre che sul contributo alla formazione e alla nascita di figure di spicco nell'ambito della critica d'arte militante.

La Francia fu l'iniziatrice in questo ambito: Édouard Houssaye fondò nel 1856 la *Gazette des Beaux-Arts*, una rivista specializzata diretta dallo storico dell'arte Charles Blanc, divenuta poi un punto di riferimento fondamentale per gli studiosi e appassionati di storia dell'arte antica e moderna, essendo, di fatto, una delle testate più autorevoli del settore in tutta Europa. La pubblicazione fu inizialmente quindicinale, divenendo poi mensile nel 1880⁵³ e infine trimestrale⁵⁴ nel 1928, quando la famiglia Wildenstein acquistò la rivista che continuò ad essere pubblicata fino al 2002, anno successivo alla morte dell'ultimo direttore e proprietario Daniel Wildenstein. Nel 1884 nacque anche un altro periodico francese d'arte e letteratura, fondato e diretto da Félix Fénéon, la *La Revue indépendante*⁵⁵. Questo ebbe cadenza mensile fino alla sua chiusura nel 1895, ed ebbe il merito di farsi promotore e divulgatore del simbolismo francese, corrente favorita dal suo fondatore. Plasmò di fatto una nuova tipologia di riviste d'arte, di breve diffusione ma di grande importanza per la consolidazione delle nuove poetiche artistiche parigine, che attraverseranno tutto il XX secolo, in particolar modo promuovendo le nuove avanguardie di inizio Novecento. Tra queste le più note saranno *L'Esprit Nouveau*, fondata da Le Corbusier e Amédée Ozenfant nel marzo del 1920 a Parigi, che

⁵² F.Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Roma - Bari, 2011, pp.136-141.

⁵³ https://library.nga.gov/discovery/fulldisplay/alma99683373504896/01NGA_INST:NGA (consultato in data 18/12/2021).

⁵⁴ <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/ressources-bibliographiques/gazette-des-beaux-arts-courrier-europeen-de-l-art-et-de-la-curiosite#infos-principales> (consultato in data 18/12/2021).

⁵⁵ J. M. H. Reid, *Dizionario Oxford della letteratura francese*, Roma 2002, p.366.

contribuì a dare un notevole slancio al movimento purista di derivazione cubista, occupandosi fino al 1925 di architettura e arte francese⁵⁶, e *La Révolution surrealiste*, fondata e diretta da André Breton, con Louis Aragon nel 1924, Pierre Naville e Benjamin Péret come curatori dei primi tre albi. Il primo numero fu del 1° dicembre 1924 e uscì solo fino al 15 dicembre 1929, con al suo interno il secondo manifesto surrealista di Breton. La rivista ospitava le riproduzioni delle opere d'arte dei Surrealisti, nonché i racconti dei loro sogni⁵⁷.

Sempre nell'ambito delle riviste d'avanguardia, nel 1926 il critico Christian Zervos fondò *Cahiers d'Art*, un albo letterario e d'arte, tuttora in pubblicazione con frequenza irregolare. Inizialmente incentrato sulla letteratura, in particolare quella della resistenza francese, in seguito iniziò ad includere anche articoli e illustrazioni dei più famosi artisti moderni francesi, tra cui Henri Matisse, Fernand Léger, Vincent Van Gogh, Henri Laurens, Pablo Picasso, Joan Miró e Marcel Duchamp, divenendo presto il più autorevole organo di promozione artistica del tempo. Oltre alla rivista uscirono ad opera di Zervos anche numerosi cataloghi sulle opere di questi artisti, tutt'oggi consultabili e validissimi. La pubblicazione si interruppe dal 1941 al 1943 per poi concludersi nel 1960, questo fino al 2012 quando Staffan Ahrenberg, collezionista ed appassionato d'arte svedese, non l'acquistò riprendendone la diffusione⁵⁸. Contemporaneamente alla nascita della rivista Christian Zervos e la moglie Yvonne aprirono in rue du Dragon, nel cuore di Saint-Germain-des-Prés, una galleria (tuttora sede della casa editrice della rivista), chiamata anch'essa *Cahiers d'Art*. Oggi entrambe si propongono di avvicinare gli artisti e architetti contemporanei all'arte del passato, pubblicando numerosi libri d'arte dedicati anche a figure di spicco internazionali come Ai Weiwei, Alexander Calder, Hiroshi Sugimoto, Frank Gehry e Rosemarie Trockel⁵⁹.

Al contempo in Inghilterra le riviste d'arte trovarono terreno fertile per il loro sviluppo già a partire dalla metà del XIX secolo: il primo periodico dedicato all'arte venne pubblicato nel 1839 grazie a Samuel Carter Hall, giornalista di professione, inizialmente

⁵⁶ Cfr. R.Gabetti, C.Olmo, *Le Corbusier e l'esprit nouveau*, Torino 1988.

⁵⁷ http://melusine-surrealisme.fr/site/Revolution_surrealiste/Revol_surr_index.htm (consultato in data 21/12/2021).

⁵⁸ A. Serafin, *Archive covers from relaunched French magazine Cahiers d'Art*, 10 dicembre 2012, <https://www.wallpaper.com/art/archive-covers-from-relaunched-french-magazine-cahiers-dart> (Consultato in data 21/12/2021).

⁵⁹ Cfr. <https://www.cahiersdart.com/en/> (consultato in data 21/12/2021).

con il nome di *Art Union* per poi diventare *The Art Journal* nel 1849⁶⁰. Nel 1851, riuscì a documentare una parte delle incisioni presentate nella *Grande Esposizione* di Londra facenti parte della collezione privata della regina Vittoria e del principe Alberto. Questa rivista divenne molto autorevole in campo artistico, soprattutto nella sua opposizione al gruppo dei Preraffaelliti, considerati reazionari, e a John Ruskin⁶¹. Nel 1880, il giornale dovette affrontare la forte concorrenza del *Magazine of Art*, un settimanale dedicato alle arti dalla forte impronta educativa, e il mutamento del gusto del pubblico influenzato dall'impressionismo. Cessò quindi le pubblicazioni nel 1912.

Nel 1893 Charles Holme fondò la rivista illustrata *The Studio*, incentrata sulle belle arti e le arti decorative, esercitando una grandissima influenza nello sviluppo dei movimenti delle *Arts and Crafts* e dell'*Art Nouveau*. Essa diventò rapidamente strumento di diffusione in patria e in Europa della nuova arte, ponendo sullo stesso livello le arti applicate e la pittura, ispirando la produzione inglese contemporanea. Dal 1906 al 1926, accanto alla serie mensile ed a quella speciale, venne pubblicato l'annuario *The Studio: Yearbook of Decorative Art*⁶². In linea con il pensiero di Holme, la rivista fu fin da subito di portata internazionale: a Parigi venne pubblicata un'edizione francese, diversa da quella inglese solo per il dorso e per la copertina stampati in lingua francese, con un inserto costituito da una traduzione del testo dell'articolo e da alcune pubblicità locali. L'edizione americana, pubblicata da John Lane & Company dal maggio 1897 al 1921 a New York, si intitolava *The International Studio* ed ebbe una propria redazione e un diverso contenuto rispetto all'edizione inglese, anche se molti articoli originali venivano ristampati. La pubblicazione americana terminò nel 1931. Dal 1906 in poi pubblicò *The Studio Year-Book of Decorative Art*, con cadenza annuale, che si occupava di architettura, interior design e design di mobili, tessuti, lavori in metallo e ceramica, questi annuali sostennero il Modernismo negli anni '20 e in seguito il movimento del *Good Design*⁶³. Nel maggio 1964 la rivista inglese venne assorbita dallo *Studio International* e terminò.

⁶⁰ H.E. Roberts, *British Art Periodicals of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, "Victorian Periodicals Newsletter", luglio 1970, p. 3.

⁶¹ <https://www.cardiff.ac.uk/special-collections/subject-guides/illustrated-sources/art-and-architecture> (consultato in data 21/12/2021).

⁶² <https://www.bibliotecamai.org/riviste-darte-inglesi-the-studio/> (consultato in data 21/12/2021).

⁶³ H.E. Roberts, *British Art Periodicals of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, "Victorian Periodicals Newsletter", vol.3, luglio 1970, pp. 1-10.

Nel 1903 nacque *The Burlington Magazine*, fondato dalla volontà di un gruppo di storici ed esperti d'arte quali Herbert Horne, Bernard Berenson, Charles Holmes e Roger Fry (che ne fu anche direttore). È tutt'ora la più longeva rivista d'arte inglese⁶⁴. Si propose fin dal principio di proporre una rigorosa ricerca d'archivio, trattando l'arte del presente con la stessa serietà dell'arte del passato, avvalendosi di studiosi ed esperti di comprovato valore per redigere gli articoli pubblicati, grazie a un linguaggio naturale e un approccio istituzionale. Ispirandosi alle riviste adatte ad un pubblico medio borghese, il *Burlington Magazine* conteneva articoli su opere appartenenti a note collezioni private, oltre che sulle ultime notizie del mondo dell'arte, legate alle mostre e alle vendite, unendo il lato divulgativo- educativo a quello commerciale ed economico. In questo modo riuscì a sopravvivere ai decenni di cambiamenti estetici e culturali, adattandosi a una tipologia di comunicazione autorevole ma al contempo coinvolgente e sfaccettata, differenziandosi da riviste specializzate nel settore come *The Connoisseur*, principalmente rivolta ai collezionisti e al commercio d'arte⁶⁵. La rivista rimase indipendente da qualsiasi istituzione e tuttavia fu determinante nell'affermazione della storia dell'arte accademica in Gran Bretagna. Nel luglio 1986, il periodico è stato acquisito dall'International Thomson, una multinazionale nel campo dell'editoria, per poi venire registrato come società senza scopo di lucro con status di ente di beneficenza indipendente⁶⁶.

In Germania le riviste d'arte aumentarono analogamente, anche se più tardi: nel 1843 nacque per volontà di Johann Jakob Weber il primo periodico illustrato, l'*Illustrierte Zeitung*, su esempio dell'*Illustrated London News* inglese⁶⁷, nel 1853 seguì *Die Gartenlaube* su iniziativa di Ernst Keil, prima rivista appositamente ideata per la classe medio borghese e il suo intrattenimento⁶⁸; da questo modello nel 1896 a Monaco di Baviera lo scrittore Georg Hirth fondò la rivista *Jugend*⁶⁹ con l'obiettivo di promuovere l'arte e la letteratura tedesca di fine Ottocento. Dalla rivista prese poi il nome il

⁶⁴ <https://www.burlington.org.uk> (consultato in data 21/12/2021).

⁶⁵ <https://burlingtonindex.wordpress.com/about-the-burlington-magazine/> (consultato in data 21/12/2021).

⁶⁶ <https://www.burlington.org.uk> (consultato in data 21/12/2021).

⁶⁷ Prima rivista illustrata attraverso xilografie venne fondata il 14 maggio 1842 da Herbert Ingram e Mark Lemon, includendo principalmente fatti di cronaca, politica e vita mondana alla corte inglese, per poi integrare negli anni anche nozioni di scienza e arte, divenendo un modello e un'ispirazione per le successive riviste inglesi ed europee.

⁶⁸ Entrambe le riviste cesseranno la loro pubblicazione nel 1944 a causa del partito nazista.

⁶⁹ Il nome per esteso della rivista è *Jugend: Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben*, la cui traduzione è «Gioventù: Rivista illustrata settimanale di arte e vita».

movimento liberty tedesco: lo *Jugendstil*, che, analogamente alla sua ispiratrice, promuoveva il modernismo negli ideali estetici di gioventù e bellezza. Anche il termine «Secessione», ad indicare il distacco delle nuove correnti artistiche tedesche da quelle tradizionali, venne coniato da Hirth⁷⁰. La rivista riuscì a sopravvivere nei decenni successivi passando, dopo la morte del fondatore nel 1916, nelle mani di Franz Schoenberner, e continuando a promuovere tutte le novità in campo artistico tedesco, come gli scritti di Hermann Kesten e le opere di George Grosz⁷¹. Nonostante durante l'ascesa nel Nazismo la testata cambi radicalmente i suoi contenuti per adattarsi alle ideologie del partito, venne chiusa nel 1940⁷².

Promotrice dell'arte moderna e poco più giovane delle *Jugend* nacque nel 1917 il periodico *Das Kunstblatt* con lo scopo di incoraggiare la nuova arte tedesca in tutte le sue forme, dall'architettura al teatro fino alla letteratura e al cinema. Fondatore ed editore della rivista fu Paul Westheim, storico dell'arte, già sostenitore di un rinnovato interesse verso la profondità dell'animo umano rispetto al semplice piacere estetico dell'ornato e del realismo⁷³ nella nuova arte germanica. La rivista promuoveva, tra gli altri, artisti come Edvard Munch, Oskar Kokoschka, Ludwig Kirchner come modelli del nuovo gusto del popolo tedesco, fornendo negli anni della sua pubblicazione, un vasto supporto ai nuovi emergenti come Otto Dix, George Grosz e altri professionisti della *Nuova oggettività*. La pubblicazione ha anche riunito saggi sull'arte africana, indiana e asiatica, con un chiaro obiettivo cosmopolita che ha provocato la disapprovazione dei nazisti, con la conseguente fuga di Westheim dalla Germania e l'ultima stampa avvenuta nel marzo 1933⁷⁴.

Anche in Italia le riviste d'arte spesso nascevano sostenendo un nuovo movimento artistico. Sebbene molto più tardi di quelle inglesi o francesi, e rimanendo molto più legate alla figura dei loro fondatori, contribuirono a formare il gusto del pubblico durante tutto il Novecento. La rivista più celebre e longeva tra quelle italiane fu *Emporium*, nata a Bergamo nel 1895 da Paolo Gaffuri, fondatore dell'Istituto italiano

⁷⁰ Cfr N. Powell, *Ver Sacrum*, "The Burlington Magazine", vol. 118, Settembre 1976, p.660. Revisione del testo *Ver Sacrum 1898-1903*, a cura di C. M. Nebehay, Vienna 1975.

⁷¹ A. Negri, *Grosz*, "Art e Dossier", Firenze 2019, p. 27.

⁷² <https://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digilit/artjournals/jugend.html> (consultato in data 21/12/2021).

⁷³ https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbyppib/objbyppib_ppib-25_sov_page-8.html (consultato in data 21/12/2021).

⁷⁴ *Ibidem*.

d'Arti Grafiche di Bergamo, Arcangelo Ghisleri, geografo e insegnante⁷⁵ e Vittorio Pica, scrittore e critico d'arte (poi direttore della rivista dal 1900 al 1930). Il nome scelto, la traduzione dell'italiano Emporio in latino (più musicale secondo Ghisleri), restituiva l'ideale di un luogo in grado di contenere una gran varietà di prodotti, proprio come si prometteva di fare la rivista, attraverso uno sguardo trasversale tra passato e presente⁷⁶. Il periodico nacque su modello della rivista inglese *The Studio* e delle tedesche *Pan* e *Jugend*, e come queste si pose l'obiettivo di divulgare attraverso un recipiente universale i vecchi e nuovi movimenti artistici, illustrandoli in particolare attraverso le copertine e le immagini. A tal proposito Ghisleri attestava così l'intento programmatico della rivista: «Popolarizzare l'alta coltura, i risultati della scienza, il fior fiore delle arti, non solamente dell'Italia, ma di tutto il mondo civile; con notizie e monografie precise, brevi, succose, dovute a specialisti, e accompagnate sempre da illustrazioni⁷⁷». In particolare, per le copertine venne indetto un sistema di concorsi che permise a un numero sempre maggiore di artisti di partecipare alla realizzazione del periodico, coinvolgendoli nella grafica pubblicitaria e nella cartellonistica, rendendo *Emporium* una fucina di creatività e innovazione in campo tipografico⁷⁸. La periodicità della rivista fu, fin dai primi tempi, mensile, subendo dei ritardi solo durante gli anni dei conflitti bellici, formando generazioni di italiani sulle tendenze artistiche di oltre sei decenni. Anche le arti decorative e la pubblicizzazione di musei e collezioni private trovarono posto all'interno della pubblicazione periodica, fornendo una copertura il più possibile ampia su tutti gli aspetti legati all'arte e al design. Particolarmente importanti furono i resoconti riportati dalla rivista sulle esposizioni (i primi decenni) e sulle Biennali di Venezia⁷⁹. I messaggi pubblicitari, su modello della rivista inglese *The Studio*, furono presenti fin dalle prime uscite, contribuendo a consolidare il ruolo divulgativo assunto da *Emporium*, mantenendone le spese editoriali fino alla sua chiusura definitiva nel dicembre del 1964.

⁷⁵ <https://www.bibliotecamai.org/iorestoacasa-emporium/> (consultato in data 21/12/2021).

⁷⁶Cfr. A. Poggio, *Popolarizzare l'alta coltura: l'Antico in Emporium*, in *Emporium II: Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, atti del convegno (Pisa 4 - 5 novembre 2011), a cura di G. Bacci, M.Fileti Mazza, Pisa 2014, pp. 99-100.

⁷⁷ <https://www.bibliotecamai.org/iorestoacasa-emporium/> (consultato in data 21/12/2021).

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Cfr. G.Marini, «*Emporium*», *le Biennali di Venezia e l'incisione*, in *Emporium II: Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, atti del convegno (Pisa 4 - 5 novembre 2011) a cura di G.Bacci, M.Fileti Mazza, Pisa 2014, pp. 243-266.

Altra rivista importante nell'editoria italiana fu *Vita d'Arte*, nata a Siena nel 1908 grazie a Fabio Bargagli Petrucci e Pier Ludovico Occhini, due giovani appassionati d'arte che si conobbero durante gli anni universitari e furono colleghi nella direzione della rivista fiorentina *Il Marzocco*⁸⁰. L'obiettivo programmatico del periodico fu fin da subito quello di promuovere l'arte contemporanea italiana ad un pubblico internazionale, attraverso ricche illustrazioni che si rifacevano al modello delle riviste straniere francesi e inglesi, ponendo un'attenzione particolare all'estetica, prediligendo uno stile decorativo che si rifaceva all'Art Nouveau. I contenuti della rivista privilegiavano artisti italiani contemporanei, tra cui i decadentisti e simbolisti come Angiolo Del Santo e Gaetano Previati, ai quali spesso venivano commissionate illustrazioni per le copertine. Ai pittori stranieri venne dedicato comunque molto rilievo, in particolare al simbolista Franz von Stuck, esponente della Secessione di Monaco. *Vita d'Arte* assunse un carattere internazionale con la rubrica *Corrispondenze Estere*, dove comparivano frequentemente articoli e notazioni sul post-impressionismo, e una particolare attenzione agli artisti stranieri ospiti alle Biennali di Venezia. Nel 1914 fu creata una nuova società editoriale, con sede a Milano a seguito della fusione tra *Vita d'Arte* e *Rassegna d'Arte*, rivista milanese incentrata sull'arte decorativa e industriale e sulle collezioni private della città⁸¹. La pubblicazione terminò definitivamente nel dicembre del 1919.

Numerose riviste nacquero in Italia a inizio Novecento come supporto alle diverse avanguardie artistiche. Celebri in questo senso furono le pubblicazioni futuriste *Poesia*, fondata nel 1905 da Tommaso Marinetti, *Noi*, fondata nel 1907 da Enrico Prampolini e *Lacerba*, diretta dal 1913 al 1915 da Giovanni Papini e Ardengo Soffici. Di notevole importanza fu anche la rivista *Valori Plastici* diretta da Mario Broglio dal 1918 al 1921.

Così come gli artisti, anche alcuni dei principali critici fondarono una loro rivista specializzata, imponendosi nel mercato del giornalismo italiano. *La critica d'arte*, fondata da Ragghianti con Ranuccio Bianchi Bandinelli, promosse, a partire dal 1935 e attraverso l'estetica crociana, l'arte figurativa moderna e contemporanea. Divenne così uno spazio fertile per il dibattito critico attraverso la pubblicazione di figure di spicco

⁸⁰ M. Batazzi, *Vita d'Arte (1908-1913)*, in *Siena tra purismo e liberty*, a cura di M. Batazzi, Milano 1988, pp. 216-223.

⁸¹ A. Rovetta, *La «Rassegna d'Arte» di Guido Cagnola e Francesco Malaguzzi Valeri (1908-1914)*, in *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, atti del Convegno (Milano, 30 novembre - 1 dicembre 2006), Milano 2007, p. 303.

come Adolfo Venturi, Cesare Brandi e Roberto Loghi. Tutt'oggi in attività, a partire dal 2019 la rivista è entrata a far parte della Fondazione Ragghianti.

Ugualmente importante nel panorama editoriale del secolo scorso, *Paragone* nacque nel 1950 grazie a Roberto Longhi e Anna Banti, con l'intento di associare arte e letteratura del Novecento, presentando saggi critici, inserti monografici dedicati a un autore o artista⁸². Similmente *Storia dell'arte* nacque a Roma nel 1969 dal critico Giulio Carlo Argan e Maurizio Calvesi nel ruolo di direttore, con il fine di ribadire il primato degli studi storico-artistici su quelli scientifici e tecnologici, un dibattito culturale molto in voga negli anni Sessanta⁸³. La rivista fu una delle principali sostenitrici della «Scuola romana», tanto che alla morte di Argan nel 1992 fu Maurizio Calvesi, allievo di Lionello Venturi, ad assumerne la direzione. Dopo una battuta di arresto nel 2000, la pubblicazione è ripresa con cadenza quadrimestrale nel 2002 grazie a Calvesi che costituì, con Augusta Monferini, la CAM Editrice, permettendo il proseguimento nella pubblicazione del periodico fino ai giorni nostri.

In molte delle riviste citate, sono stati pubblicati articoli riguardanti opere contraffatte, o falsari scoperti; persino i processi sono diventati argomento trattato e discusso dai giornalisti o da esperti nel settore artistico, sia a scopo divulgativo che per un interesse pubblicitario legato alla sempre maggiore curiosità che il pubblico nutrive nei confronti degli scandali nell'ambiente artistico. I periodici di questo tipo hanno contribuito a formare generazioni di appassionati e curiosi, assumendo sempre più prestigio e arrivando a instaurare un rapporto di fiducia sempre maggiore sia con i lettori, che con gli addetti dei diversi settori artistici, arrivando fino ai giorni nostri.

Uno dei primi casi di scandalo legato ai falsari riguarda lo scultore Giovanni Bastianini e la sua opera, un busto di *Girolamo Benivieni*⁸⁴ (fig. 2), realizzato in terracotta nel 1864 nello stile di Donatello o Andrea del Verrocchio. La scultura divenne oggetto di uno scandalo quando, presentata a Parigi per l'Esposizione del 1865, venne acquistata dal conte Nieuwerkerke, soprintendente del Louvre, per 13.600 franchi ed esibita nel museo nelle sale dedicate al Rinascimento insieme ad opere come i *Prigioni* di Michelangelo e *La Ninfa del Castello D'Anet* di Benvenuto Cellini. La scultura venne celebrata da Paolo

⁸² <https://paragone.it> (consultato in data 23.12.21).

⁸³ <https://www.storiadellarterivista.it/la-rivista/> (consultato in data 23.12.21).

⁸⁴ Poeta fiorentino (1453-1542) del Rinascimento, specializzato in poemi religiosi.

Mantz quale pregevolissima opera della bottega del Verrocchio⁸⁵. Il malinteso durò poco, già nel 1867 si sparse la voce che l'opera fosse un falso, prima a Fiesole e poi in tutta Italia e in Francia, tanto che la rivista francese *Gazette des Beaux-Arts* pubblicò lo stesso anno dei documenti che provavano la paternità del busto, attribuendola non a un ignoto artista rinascimentale, bensì ad uno scultore italiano, Bastianini di Fiesole. La sua biografia illustra come l'uomo si sia cimentato nella carriera di falsario, attraverso alcune vicende che tuttavia sono esplicative di un sistema dell'arte che, nel XIX secolo, era alla continua ricerca di opere di gusto rinascimentale che potessero ampliare le collezioni private e museali. Lo scultore nacque a Firenze, per la precisione a Camerata⁸⁶, nel 1830 da una famiglia umile del luogo. Appena dodicenne iniziò a lavorare nella cava marmorea del Pian di Mugnone, per poi incontrare, all'età di 13 anni, Francesco Inghirami (incisore e disegnatore) che lo accolse nella sua bottega come apprendista. L'amore per la scultura emerse in quegli anni, nei quali iniziò a realizzare piccoli bassorilievi unendo l'esperienza maturata alle cave con il disegno, appreso grazie a Inghirami. Questa sua predisposizione lo portò ad abbandonare il maestro per entrare nella bottega di Pio Fedi, anche lui scultore, per poi trasferirsi nuovamente nel 1845 presso Girolamo Torrini. In questi anni apprese così bene l'arte della scultura quattrocentesca che iniziò presto a realizzare bassorilievi in stile, senza però trarvi alcun vantaggio economico. Dioniso Brunori, infatti, racconta nel suo testo *Giovanni Bastianini e Paolo Ricci, scultori fiesolani*⁸⁷ che a trarre maggior profitto dal talento di Bastianini furono piuttosto, come spesso accadeva ai tempi, gli antiquari. In particolare, fu Giovanni Freppa, con cui aveva intrecciato rapporti amicali e di lavoro, a beneficiare del suo talento. Nel 1848 iniziò a lavorare per lui con uno stipendio di due lire al giorno e l'assoluta libertà di disporre dei materiali della bottega per il suo lavoro di scultore. Brunori descrive Bastianini come un uomo d'ingegno, dotato della capacità di imitare la varietà di tecniche e stili che i grandi maestri prima di lui avevano adottato nelle loro opere:

⁸⁵N. Tarchiani, *Giovanni Bastianini*, in *Treccani Enciclopedia Italiana*, 1930. https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-bastianini_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (consultato in data 10 settembre).

⁸⁶Presidio Camerata, più precisamente nacque in quella che oggi è nota come Via della Piazzola; D. Brunori scrive che prima del 1864 il luogo era noto come "S. Domenico di Fiesole".

⁸⁷D. Brunori, *Giovanni Bastianini e Paolo Ricci, scultori fiesolani. Cenni biografici*, Firenze 1906, pp. 10-27.

Imitatore per non dire emulo, dei migliori quattrocentisti, adoprò l'ingegno suo non solo a ideare e a comporre, ma a imitare o meglio contraffare quanto di più attraente la natura e l'arte possedessero tra i loro prodotti⁸⁸.

Fu uno scultore estremamente prolifico fin dalla gioventù: realizzò in terracotta il *Busto di Savonarola* (fig. 3), venduto poi all'antiquario Leonardo De Veni per 500 lire (e rivenduto dallo stesso Veni nel 1964 con il soprannome *il Bracino* per la cifra di 10.000 lire)⁸⁹. La scultura presenta nel suo insieme un forte realismo, che traspare in particolar modo dallo sguardo levato verso il cielo, che è un elemento assolutamente estraneo al rinascimento ma estremamente interiorizzato dagli artisti dell'Ottocento. Racconta sempre Brunori un aneddoto riguardo alla vendita, svoltasi senza che Freppa lo sapesse, tanto che quest'ultimo si rivolse proprio allo scultore chiedendogli se avesse avuto modo di vedere l'opera, e alla sua negazione avrebbe risposto: «Andate, Andate a vedere un bel lavoro del quattrocento»⁹⁰.

Per via del suo talento furono molti i critici ad intessere le sue lodi: Otto Kurz nel suo testo *Falsi e Falsari* parlando del *Girolamo Benivieni* lo definì «Un tipico studio ottocentesco da un modello vivente»⁹¹.

Non stupisce, dunque, come i suoi falsi siano riusciti ad ingannare i molti esperti che si cimentarono con lui, il busto di *Girolamo Benivieni* gli fu commissionato dall'antiquario italiano Feppa. A seguito dello scandalo riportato dalla *Gazette des Beaux-Arts* quest'ultimo negò ogni suo coinvolgimento colposo, difendendosi dalle accuse dichiarando di non aver mai venduto a De Nolivos un falso antico bensì una scultura «tale e quale era, e il signor Nolivos poteva vederla e giudicarla»⁹². Anche il direttore del Louvre non accettò di buon grado l'accusa di aver acquistato un falso, contestando le notizie e ribadendo la sua buona fede sull'autenticità del busto⁹³.

Bastianini si affrettò a riconoscere la paternità della scultura (come già successo in precedenza per il *Busto di Savonarola*) ma ormai gli animi parigini si erano inaspriti a tal punto che questa dichiarazione non fece altro che esasperare ancora di più i giudizi

⁸⁸ Ivi, p.11.

⁸⁹ Lo stesso Bastianini ne riconoscerà la paternità una volta scoperta la frode, rilasciando una dichiarazione formale.

⁹⁰ Brunori, *Giovanni Bastianini e Paolo Ricci*, cit., p. 15.

⁹¹ O. Kurz, *Falsi e falsari*, Vicenza, 1996, p. 193.

⁹² Brunori, *Giovanni Bastianini e Paolo Ricci*, cit., p. 19.

⁹³ Cfr. M. Foresi, *Lo scultore Giovanni Bastianini e della sorte prodigiosa delle opere sue*, "Emporium", 50, 1919, p. 95.

sul conto di Freppa e dello stesso scultore. Vennero interrogati molti testimoni, tra cui i parenti e amici dello stesso Bonaiuti (che nel frattempo era mancato).

Nel 1868 a Parigi, l'antiquario fiorentino Alessandro Foresi diede alle stampe il libro *La torre di Babele: oggetti d'arte falsi presi per veri e viceversa* con la chiara volontà di farsi beffe dei critici e curatori del Louvre che avevano acquistato il *Busto di Girolamo Benivieni* come opera vicina al Verrocchio. L'intento del libro era quello di mettere in cattiva luce gli esperti d'arte e la loro vanità, restituendo all'interno del testo una fedele descrizione dello scultore. Fu la prima produzione autonoma e indipendente con l'obiettivo di documentare un caso di falso nella sua contemporaneità, riportando al suo interno la trascrizione con traduzione in francese della lettera che lo stesso Bastianini scrisse per comprovare la paternità del busto⁹⁴.

Mario Foresi nell'articolo *Lo scultore Giovanni Bastianini e della sorte prodigiosa delle opere sue* per la rivista *Emporium* riporta che della faccenda si occupò anche la corte di Napoleone III, che informato dello svolgimento delle indagini, nel marzo del 1867 incaricò Napoleone Giuseppe Carlo Paolo Bonaparte (detto Principe Girolamo) di recarsi per suo conto da un noto antiquario per interrogarlo sulla presunta autenticità della scultura. Quando questi la reputò senza dubbio del Bastianini, la corte fu molto soddisfatta⁹⁵.

Per rimarcare la sua innocenza e la sua buona fede lo scultore propose di sottoporsi al giudizio di un numero di esperti francesi e italiani mentre realizzava un'altra scultura, il più simile possibile al *Busto di Benivieni*; non ne fu mai in grado, essendogli sopraggiunta la morte il 29 giugno 1868 a Firenze, un anno dopo l'avvenimento.

Se ciò non fosse successo avremmo avuto un caso analogo a quello che molto più tardi contribuì a scagionare il falsario Van Meegeren dalle accuse di collaborazionismo e tradimento.

Lo scandalo legato al falso busto di Bastianini mise in luce un'altra problematica del mercato artistico ottocentesco: nella compravendita dei falsi non erano tanto gli artisti, ma gli antiquari a provvedere alla vendita di queste opere in stile di recente fattura come fossero state opere quattrocentesche; la vorace passione dei collezionisti provvedeva poi a darvi credito facendole spesso entrare nei più prestigiosi musei europei. A questo riguardo, sempre Foresi, nel suo articolo per la rivista *Emporium*, parlando della figura artistica di Bastianini fa un'annotazione significativa sugli antiquari:

⁹⁴A.Foresi, *Tour de Babel, ou Objets d'art faux pris pour vrais et "vice versa"*, par le Dr Alexandre Foresi, Parigi 1868, pp. 98-102.

⁹⁵Ivi, pp. 95-96.

In un momento nel quale il commercio delle cose d'arte, massime di arte antica, si desta, si agita, fiutando, ghermendo, raccogliendo, attrezzando tutto quanto essa riesca sorprendere ormai nelle case borghesi di cose commecchè mediocri e sperandone l'esodo imminente, stimo opportuna la rievocazione di un artista così fenomenale che non altra sorte pittore o scultore simile alla sua si troverebbe in quanti Vasari si leggessero⁹⁶.

Tutto ciò mise in luce una situazione nascente nel contesto artistico del periodo: la presa di coscienza della massiccia presenza di falsi nelle collezioni. I sentimenti di rabbia, sgomento e incredulità verso un mercato di antiquariato che aveva deluso, o peggio raggirato, le speranze e le aspettative dei collezionisti e degli amatori si fecero sempre più forti, e iniziò a farsi strada nelle coscienze dei collezionisti la consapevolezza dell'incredibile quantità di opere false che convivevano nelle collezioni con gli originali.

La figura di Bastianini è piuttosto ambigua, non lo si può definire falsario perché non vendette le sue opere con firme spurie né tantomeno ingannò eventuali acquirenti per portare a termine vendite ingenti, anzi, visse la sua breve vita in una condizione tutt'altro che agiata anche se non nell'indigenza. Furono piuttosto i mercanti con cui collaborò più a lungo a trarre vantaggio dai suoi lavori, maggiorando i prezzi di vendita e mantenendosi ambigui sulla provenienza delle opere.

Post mortem egli venne rivalutato grazie al suo talento, fu più semplice riconoscere nelle sue sculture elementi a lui contemporanei, o delle idealizzazioni dei soggetti rinascimentali, significativi di un'estetica ben diversa da quella che avrebbero dovuto avere, ma difficile da notare per i suoi coetanei, Otto Kurz nel suo testo *Falsi e falsari* riconosce uno spiccato realismo che nulla aveva in comune con l'idealizzazione rinascimentale legata alle figure (in special modo ai ritratti), affermando:

Pare che il rinascimento di Bastianini sia stato ammirato dai suoi contemporanei con fervore maggiore che non il vero Quattrocento. [...] La gente desiderava, evidentemente, che gli artisti del rinascimento fossero più simili a Bastianini. Se la verità non fosse venuta fuori da sola, nessuno l'avrebbe scoperta, e probabilmente esistono numerose opere di Bastianini che sono tuttora, ritenute autentiche⁹⁷.

⁹⁶ Ivi, p. 90.

⁹⁷O. Kurz, *Falsi e falsari*, Vicenza 1996, p. 192-194.

Ma non tutti i falsari divennero celebri a causa di articoli nelle riviste specializzate, uno dei casi più clamorosi di pubblicazione nei riguardi di un falsario fu il libro *Le memorie di un pittore di quadri antichi*⁹⁸ (fig. 4). Si tratta di un'autobiografia pubblicata nel 1932 dallo stesso Icilio Joni, il primo caso nella storia, anche se oggi piuttosto comune, si può definire un precedente interessante da prendere in analisi. Joni nacque nel 1866 a Siena, orfano di padre, venne abbandonato dalla famiglia materna in orfanotrofio, evento che segnerà profondamente la sua vita, tanto da occupare molto spazio nelle sue memorie⁹⁹. Divenuto ragazzo venne preso in bottega da Angelo Franci¹⁰⁰, doratore e restauratore, prima come tuttofare e poi come allievo. Mostrò presto una grande predisposizione per l'arte e apprese le basi del suo futuro mestiere di restauratore.

A tredici anni morì la zia, sua tutrice, e decise dunque di iscriversi all'Accademia di Belle Arti di Siena, lo stesso anno morì anche la madre. Grazie al lavoro in bottega, che gli permise di mantenersi, e agli studi all'Accademia, presto Joni si vide affidare alcune commissioni come piccoli restauri, decorazioni murarie e rilegature di libri antichi. All'Accademia iniziò anche a produrre, per esercizio personale, copie di piccoli trittici che in seguito conservò e provò a vedere a qualche antiquario¹⁰¹. Imparò anche a immedesimarsi perfettamente nello stile e nella tecnica degli artisti del passato, in particolare del Ghirlandaio, del quale si rivelò in seguito un perfetto falsificatore.

Deluso dall'esito fallimentare della sua mostra personale a Firenze nel 1909, decise che si sarebbe dedicato alla riproduzione di falsi nello stile dei primitivi italiani come «moderne contraffazioni dell'antico¹⁰²». Nel frattempo, il mercato dell'arte oltreoceano sviluppò una predilezione proprio per i primitivi senesi del dodicesimo-tredicesimo secolo per via del successo della *Mostra dell'Antica Arte Senese* organizzata nell'aprile-agosto del 1904¹⁰³. Questo spiega perché così tanti falsi Joni trovarono posto nel mercato inglese e americano.

⁹⁸ I.F.Joni, *Le memorie di un pittore di quadri antichi*, Firenze 1932.

⁹⁹ Verrà poi ripreso in famiglia, prima dalla madre, poi dal nonno e infine da diversi zii. Vivrà la sua infanzia in diverse famiglie, aspetto che contribuirà forse a formare il suo carattere e le sue ambizioni future.

¹⁰⁰ Ivi, p. 22.

¹⁰¹ Ivi, p. 122.

¹⁰² P. Preto, *Falsi e falsari nella storia. Dal mondo antico a oggi*, a cura di W. Panciera e A. Savio, Roma, 2020, p. 384

¹⁰³ *Mostra dell'Antica Arte Senese. aprile-agosto 1904*, Catalogo della mostra (Siena, Palazzo della Repubblica, aprile – agosto 1904), Siena, 1904.

La presenza di falsi nelle collezioni senesi era ben nota tra gli avventori d'arte in quanto nel 1907 Italo Mario Palmarini scrisse sulla rivista *Marzocco*: «Siena poi è la grande, stupefacente, produttrice di una sterminata quantità di quadri del suo Rinascimento¹⁰⁴». I principali collezionisti erano spesso anglosassoni o americani che prediligevano in particolare i «Primitivi Senesi», rappresentati da maestri quali Duccio di Buoninsegna, Guido da Siena, Ugolino di Nerio, Ugolino Lorenzetti, Simone Martini, Lippo Memmi, Pietro e Ambrogio Lorenzetti, e molti altri, che con le loro botteghe produssero opere tra il tredicesimo e quattordicesimo secolo. Le riviste dell'epoca favorirono la divulgazione di questi autori con il conseguente interesse da parte di facoltosi collezionisti interessati a possedere un'opera di questi maestri italiani.

Un aneddoto interessante che il falsario riporta nella sua biografia riguarda proprio uno dei fondatori del *Burlington Magazine*, Bernard Berenson, Joni narra di aver realizzato una piccola *Madonna col Bambino* «incominciando a fare un lavoro non del tutto copiato¹⁰⁵», l'opera venne acquistata dal mercante Torrini (che si occupava della vendita per Joni) da Berenson, che all'epoca aveva la fama di essere uno dei più grandi intenditori di arte italiana rinascimentale, e a riguardo Joni scrive:

Più tardi questo quadretto lo vidi dal signor Berenson, che, non so per quale ragione, si ostinò a non credere che fosse opera mia. Così io rimasi senza avere il mezzo di esitare i miei quadri, ma non per questo me ne stetti a riposo; anzi lavorai con più lena e con più soddisfazione, perché creavo nuove cose con le mie composizioni¹⁰⁶.

Berenson si avvide di essere caduto in un tranello perché un amico pittore, offertosi di pulire una pala, una volta passato il solvente si accorse che tutto il colore veniva via¹⁰⁷. Decise a quel punto di recarsi in prima persona a Siena da Joni nel 1899 e, avuta conferma da parte del falsario di essere l'autore dell'opera, acquistò presso di lui per mille lire una cornice antica. Il falsario riporta, burlandosi del critico inglese, l'episodio in cui dopo avergli portato tre quadri autentici venne ricevuto dalla signora Berenson che li ritenne invece falsi; sottoposte anche al giudizio del marito, che risultò essere

¹⁰⁴ I. M. Palmarini, *Fabbrica di oggetti antichi*, "Il Marzocco. periodico settimanale di letteratura e d'arte", 48, dicembre 1907, p. 2.

¹⁰⁵ I.F.Joni, *Le memorie di un pittore di quadri antichi*, Firenze 1932, p.140.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Cfr I. F. Joni, *Le memorie di un pittore di quadri antichi*, p. 177. Dove l'autore riporta l'identità dell'amico di Berenson con il nome di Lawson.

della stessa opinione, le opere rimasero invendute¹⁰⁸. Il falsario trascrisse il tutto modificando il nome del noto critico d'arte con il soprannome Somberen, nonostante questa premura, le pesanti critiche che gli rivolse e alcuni degli episodi narrati fecero sì che la pubblicazione inglese del testo subisse moltissime censure e alterazioni.

Nel 1920 Joni venne nominato sovrintendente dell'Istituto delle Belle Arti fino al 1923, dirigendo sia l'attività scolastica che quella della conservazione della galleria; sulla stampa cittadina scoppiarono feroci polemiche date dalla sua estrazione sociale e dal mestiere controverso, che praticava nella sua bottega alla luce del sole e senza mai negare il riconoscimento delle sue opere, tanto da essere oggetto di numerose caricature satiriche sui giornali del tempo¹⁰⁹ (fig.5).

Joni riteneva che un critico d'arte debba prima di tutto studiare la materia che si accinge a giudicare, questo non perché non ne sia in grado solo attraverso gli studi della storia dell'arte, ma perché è solo grazie alla tecnica e all'esperienza che si può comprendere fino in fondo in che modo si è arrivati a produrre determinati tipi di lavoro. Scrive a proposito:

Io credo, e non a torto, che i critici moderni dovrebbero avere una buona pratica della pittura, sia tempera che all'olio, e non solo tecnica, ma soprattutto della sua preparazione fondamentale per non dire delle cose sproposito, come spesso loro avviene¹¹⁰.

Da questa considerazione si può intuire una punta di malizia nel suo ritenersi superiore ai critici con cui interagiva: si pensava, a motivo del suo talento artistico, superiore alle valutazioni dei suoi lavori. Amava riferirsi a sé stesso come «pittore di quadri antichi», è stato un personaggio singolare, dalla vita avventurosa e si è gloriato della sua capacità di ingannare, firmando discretamente i suoi falsi con un piccolo e misterioso motto: PAICAP¹¹¹. Non si definì mai un falsario, bensì un imitatore della maniera degli antichi maestri, affermando:

Io ho intitolato il mio libro “Le memorie di un pittore di quadri antichi” e mi pare di udire qualcuno dei tanti arricchiti antiquari dire: non antichi, falsi! No, cari signori, i falsi li

¹⁰⁸ Ivi, pp. 250-251.

¹⁰⁹ G. Mazzoni, *Quadri antichi del Novecento*, Vicenza 2001, p. 96.

¹¹⁰ Cfr. I. F. Joni, *Le memorie di un pittore di quadri antichi*, Firenze 1932, p. 265.

¹¹¹ Acronimo irriverente di: *Per andare in culo al prossimo*. Nel *Giornale dell'antiquario* di G. Mazzoni, *Quadri antichi del Novecento*, Vicenza, 2001, p. 185, riporta che la sigla era presente in due stemmi: uno dipinto e l'altro in pietra, entrambi presenti a *Villa dell'Annuncio* residenza di campagna di Joni,

fanno coloro che fabbricano i biglietti di banca, perché si servono della stampa [...] Un'artista che crea un'opera d'arte originale pur imitando la maniera di un antico maestro non fa un falso, ma tutt'al più un'imitazione, e crea un'opera d'arte lui stesso¹¹².

La sua dote principale era reinventare composizioni, attraverso l'eclettismo dato dalla sua formazione che lo rendeva esperto nell'invecchiare i pigmenti, applicare gli ori e gli stucchi e tarlare il legno; aspetti che si rivelarono molto utili per la realizzazione delle sue opere. Nel 2004 il Museo di Santa Maria della Scala a Siena gli ha dedicato una rassegna, oggi è presente con un'opera alla mostra al Mart di Rovereto dedicata ai falsari: *Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento*¹¹³.

Gli va riconosciuta l'incredibile capacità di ricreare, attraverso diversi processi, quella patina di sporcizia che spesso gli amatori ottocenteschi bramavano trovare sulle opere. A riguardo lascerà al figlio Fiorenzo Joni un manuale, *Alcune norme indispensabili per fare l'invecchiamento dei dipinti*, una sorta di testamento spirituale redatto il 10 giugno 1945, pochi giorni prima della sua morte. Oggi i metodi di invecchiamento accelerato si riconoscono, soprattutto grazie alle analisi scientifiche, così come gli errori di Joni legati alla sua percezione visiva dell'opera.

La sua figura come falsario è stata importante per definire un modello di condotta ripetuto ancora oggi. Sono infatti molti i falsari contemporanei che si rivelano attraverso un'autobiografia, svelandosi al mondo come veri autori di alcune delle più recenti scoperte nel mondo artistico: uno di loro fu Eric Hebborn, ma va ricordato anche Ken Perenyi, che ha pubblicato nel 2012 *Caveat Emptor: The Secret Life of an American Art Forger*¹¹⁴ (fig. 6) autodefinendosi il falsario più brillante d'America.

La sua vicenda riprende alcuni dei *modus operandi* tipici dei falsari, in particolare l'attento impiego dei media come canali pubblicitari per il proprio lavoro. Ken Perenyi non imitava lo stile di artisti famosi, aveva imparato a dipingere in modo tradizionale copiando i maestri, lavorando come restauratore¹¹⁵, imparando a ripristinare dipinti e riconoscerne i segni d'invecchiamento come la sottile rete di crepe sulla superficie¹¹⁶.

¹¹² I. F. Joni, *Le memorie di un pittore*, Cit. p. 278.

¹¹³ *Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento*, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 03 ottobre 2021- 20 febbraio 2022), a cura di D. Del Bufalo e M. Horak, 2021.

¹¹⁴ K. Perenyi, *Caveat Emptor: The Secret Life of an American Art Forger*, New York 2012.

¹¹⁵ J. Lopez, *Masterpieces by the Yard*, "The Wall Street Journal", 3 agosto 2012.

¹¹⁶ C. Bancroft, *Art Forger lived high life by mastering fakes to Foist on collectors*, "Tampa Times", 14 settembre 2012.

Di nazionalità americana, nacque nel 1949 in New Jersey da una famiglia di umili origini, imparando a dipingere da adolescente come autodidatta. A ispirarlo nella professione di falsario fu la vicenda di Han van Meegeren: si interessò alle sue tecniche e iniziò a sua volta a riprodurre opere di artisti olandesi minori del XVI secolo, che copiava diligentemente dalle esposizioni museali¹¹⁷. Per ammissione dello stesso pittore, la falsificazione dei dipinti è stata una misura di emergenza, a cui fare ricorso dal momento che versava in condizioni economiche gravi. Perenyi iniziò a dedicarsi seriamente ai falsi nel 1967 quando incontrò Jimmy Ricau, considerato un pioniere nel collezionismo d'arte americana del XIX secolo. Costui lo invitò a falsificare opere di quel periodo per poter avere un guadagno maggiore sul mercato locale; iniziò così a realizzare falsi su ispirazione delle opere di artisti come James E. Buttersworth, Martin Johnson Heade e John F. Francis¹¹⁸. I materiali d'epoca facilmente reperibili rendevano facile realizzare le riproduzioni, inoltre era più semplice ingannare collezionisti e acquirenti su opere minori ottocentesche che spesso venivano ritrovate o rivalutate nel tempo¹¹⁹.

Divenne famoso il caso del suo falso Martin Johnson Heade, una tela raffigurante due colibrì dal titolo *Copia di colibrì*, acquistato nel 1994 e battuto all'asta da Sotheby's per seicentocinquanta mila dollari, aggiunto successivamente al catalogo ragionato dell'artista¹²⁰.

Questa ed altre attività, all'epoca sospette, attirarono l'attenzione dell'FBI e probabilmente furono una delle cause della scelta successiva del falsario di iniziare a vendere i suoi falsi come riproduzioni dei migliori maestri, soprannominandoli "falsi originali". In ogni caso poté pubblicare le sue memorie nel 2013 perché le accuse avanzate caddero in prescrizione¹²¹. Con ben poca modestia Perenyi definisce il proprio lavoro pari a quello degli artisti che imita, tanto da non aver mai curato in alcun modo la provenienza dei propri falsi, riferendosi loro come «i dipinti che gli stessi maestri

¹¹⁷ K. Perenyi, *Caveat Emptor: The Secret Life of an American Art Forger*, New York 2012, p. 33.

¹¹⁸ Ivi, pp.114 - 118.

¹¹⁹ D. Alberge, *Master forger comes clean about tricks that fooled art world for four decades*, "The Guardian", 7 luglio 2012.

¹²⁰ Intervista alla CBS News, *A forger of Arts tells all*, 3 marzo 2013, disponibile all'indirizzo <https://www.cbsnews.com/news/a-forger-of-art-tells-all-03-03-2013/> (consultato in data 02/01/2022).

¹²¹ P. Cohen, *Forgeries? Perhaps Faux Masterpieces*, "New York Times", 18 luglio 2012.

avrebbero potuto dipingere, ma non l'hanno fatto¹²²»e ritenendo di aver «dato un grande contributo al mondo dell'arte¹²³».

Senza nessun tipo di pentimento né alcuna condanna legale, Ken Perenyi è stato in grado di acquisire fama e notorietà come falsario attraverso la pubblicazione della sua biografia, ricevendo pubblicità anche da quotidiani di ampia diffusione come il New York Times, il Guardian e Le Figaro, senza contare le interviste radiofoniche e televisive¹²⁴, rivelando se non altro un incredibile talento nella *self promotion* e nella comunicazione.

¹²² <https://www.kenperenyiart.com> (consultato in data 02/01/2022).

¹²³ Cfr Intervista alla CBS News, *A forger of Arts tells all*, 3 marzo 2013, disponibile all'indirizzo <https://www.cbsnews.com/news/a-forger-of-art-tells-all-03-03-2013/> (consultato in data 02/01/2022).

¹²⁴ <https://www.kenperenyiart.com/copy-of-autobiography> (consultato in data 02/01/2022).

IV. I CASI GIUDIZIARI

Ad interessare le riviste specialistiche, ma anche i quotidiani, sono stati anche i casi giudiziari: sono molti i falsari che si sono ritrovati nel corso della loro carriera ad essere processati, spesso a causa di denunce, presentate dagli acquirenti truffati, ma anche da collaboratori gelosi o, come nel caso di Han van Meegeren, dallo stesso Stato olandese. I processi, al pari delle pubblicazioni, si sono rivelati sovente una fonte di pubblicità per i falsari, che d'altra parte rischiano davvero poco dal punto di vista penale: spesso ricevono solo brevi periodi di detenzione e l'obbligo di rimborsare le vittime dei costi sostenuti. La pubblicità che se ne ricava è invece smisurata se si considera che spesso i falsari sono altrimenti sconosciuti a coloro che non lavorano in ambito artistico, con una scarsa rilevanza se paragonati ad altri artisti ben più talentuosi. I casi giudiziari si risolvono spesso con un guadagno in termini di visibilità e prestigio per il falsario, e non sono pochi coloro che ne hanno tratto vantaggio.

I casi trattati in questo capitolo saranno vari e sfaccettati ma sono accumulati da alcune caratteristiche peculiari: i falsari, al di fuori dell'ambiente giudiziario e artistico, sono generalmente considerati con estrema indulgenza, truffatori ma di talento, che hanno arrecato danno solo a una realtà lontana ed elitaria, smascherandone in parte le falsità e le ipocrisie. Il giudizio negativo ricade quindi molto più spesso sugli intermediari, come gli esperti d'arte, i critici e i galleristi. Tale indulgenza fa sì che personaggi poco noti (e con pochissime prospettive di diventarlo) riescano a conquistare la fama e la fortuna tanto agognate presso un pubblico ben disposto e incuriosito.

Sarebbe tuttavia scorretto pensare che questo privi il giudizio legale del suo effettivo peso sulle persone coinvolte, coloro che hanno affrontato un processo penale raramente hanno proseguito la loro carriera impenitenti: spesso il marchio dell'infamia spinge coloro che sono stati coinvolti a convertire le loro aspirazioni in una carriera più onesta. Si prova dunque a trasformare quelle che in precedenza erano copie o falsi in opere «in stile», vantandosi di poter riprodurre nella contemporaneità l'espressione di stili e artisti di tempi lontani. Talvolta l'interesse generosamente elargito dal pubblico ha vita breve, dimostrandosi tanto volubile quanto crudele verso gli stessi falsari.

IV.1 ALCEO DOSSENA

Il primo falsario ad essersi rivelato attraverso un processo giudiziario fu Alceo Dossena, che, considerato a posteriori il degno successore di Giovanni Bastianini, racchiude in sé molte delle peculiarità di un geniale falsario d'arte, in grado non solo di creare, attraverso una propria arte, la percezione di trovarsi dinnanzi ad un antico maestro, ma anche di dividere la critica del tempo in giudizi di valore od offesa nei propri confronti. Kurz afferma che Dossena «realizza uno dei rari momenti nei quali un falsario riesce ad afferrare i fatti fondamentali dello stile personale di un artista unendoli ad un'espressione corretta¹²⁵», mentre critici come Brandi, De Marchi e Hennessy lo considerano «untalented and meretricious¹²⁶», ribadendo la sua assoluta complicità nella frode intentata dagli antiquari e dunque l'intenzionalità di ottenere un profitto attraverso i suoi falsi.

Alceo Dossena nacque a Cremona il 9 ottobre 1878, da Giovanni e Regina Melgari, una modesta famiglia cremonese. A 12 anni venne espulso dalla scuola d'arte Ala Ponzone di Cremona perché fece trovare una piccola *Venere* scolpita da lui e artefatta come antica nelle fogne della città¹²⁷, un preludio alla sua futura vocazione. Vista la chiara inclinazione artistica iniziò a lavorare come apprendista nella bottega di Alessandro Monti, un marmista e restauratore locale¹²⁸. Poco dopo, il suo apprendistato proseguì a Milano, dove ebbe modo di ampliare la sua conoscenza della scultura quattrocentesca dell'Italia settentrionale.

All'età di ventidue anni sposò Emilia Maria Ruffini, un anno dopo nacque Alcide, e la famiglia decise di trasferirsi a Parma, fino al 1914 quando Dossena venne arruolato nell'Aeronautica e trasferito prima a Perugia e l'anno successivo a Roma per lavorare in un deposito dell'arma.

Dopo l'armistizio, nel novembre 1918 Dossena si stabilì definitivamente nella Capitale dove aprì il suo studio in un magazzino sulla via Trionfale, nei pressi della chiesa di San Giuseppe. Iniziò in questo periodo a produrre rilievi in terracotta. Una delle sue prime

¹²⁵ O. Kurz, *Falsi e falsari*, Vicenza 1966, pp. 174-175.

¹²⁶ J.P. Hennessy, *The forging of Italian Renaissance Sculpture*, "Apollo the magazine of the Arts", 146, 1974, pp. 242-267.

¹²⁷ Cfr. *Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento*, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 3 ottobre 2021 - 27 febbraio 2022), a cura di D. Del Bufalo e M. Horak, Roma 2021, p. 46.

¹²⁸ L. Azzolini, *Alceo Dossena. L'arte di un grande "falsario"*, Cremona 2004, p. 14. Ancora oggi sono presenti al cimitero di Cremona le lapidi che Dossena realizzò nel periodo del suo apprendistato.

opere, un bassorilievo raffigurante la Madonna, colpì l'antiquario gioielliere Alfredo Fasoli¹²⁹, che preso contatto con lo scultore gli propose una collaborazione, con lui e con l'amico Alfredo Pallesi, che durò per diversi anni. L'antiquario, ammirato dalla capacità tecnica di Dossena, incoraggiò l'artista a praticare l'attività di falsario, suggerendogli soggetti e modelli, fornendo oltre al denaro anche i materiali e i locali necessari alla realizzazione delle opere. A Roma Dossena ebbe anche un figlio illegittimo, Walter Lusetti¹³⁰, che fu a lungo suo aiutante di bottega insieme ad Alcide e ad altri due assistenti: Gildo Pedrazzoni¹³¹ e Patrizio Incarnati. Nel frattempo, oberato di lavoro, spostò la sua bottega varie volte, prima in via Maria Adelaide e poi in via Margutta, dove si stabilì definitivamente.

Anche a causa della sua massiccia produzione scultorea (i falsi risalgono soprattutto al decennio tra il 1918 e il 1928), già intorno al 1926 il mercato dell'arte cominciò a sospettare di un contraffattore italiano autore di falsi rinascimentali, greci ed etruschi. La vicenda venne resa pubblica nel 1928 quando il rapporto tra Dossena e Fasoli si guastò irrimediabilmente: lo stesso scultore raccontò le sue remore a Parsons, storico dell'arte e consulente dei più importanti musei americani, nonché vittima delle frodi intentate da Fasoli, durante un'intervista davanti ad un dossier fotografico¹³². In ambito mediatico l'*United press*, il *Corriere d'America*, l'*Art News* e poi testate italiane come il *Corriere della Sera*¹³³ denunciarono un'invasione di falsi italiani oltre oceano, rimandando al Dossena come l'autore delle opere incriminate, esaltandolo come una sorta di «genio enciclopedico» e dedicandogli numerosi articoli¹³⁴.

Fasoli, così come gli altri antiquari coinvolti, tentò di screditare Dossena accusandolo di antifascismo¹³⁵; iniziò una vera e propria successione di cause legali nelle quali da accusato Dossena divenne accusatore dell'antiquario. Il 10 luglio 1928 lo scultore

¹²⁹Ivi, p.21.

¹³⁰ Walter Lusetti Scrisse del padre e della sua attività di falsario in *Alceo Dossena scultore*, Roma 1955.

¹³¹Cfr *Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento*, Catalogo della Mostra (Rovereto, Mart, 03 ottobre 2021 - 09 gennaio 2022), a cura di D. Del Bufalo e M. Horak, Roma, 2021, p. 51. D. Del Bufalo riporta che Gildo Pedrazzoni diverrà poi a sua volta falsario, realizzando il grande *Kouros* acquistato poi dal Getty Museum, lo conferma anche L. Azzolini in *Alceo Dossena. L'arte di un grande "falsario"*, Cremona 2004, p. 27.

¹³¹Ivi, p. 40.

¹³² H.W. Parsons, *Italian and Greek sculptures proved spurious*, "Art News", n.n, 1928, p. 1.

¹³³ *La visita dello scultore che emulò gli artisti della Rinascenza*, "Il Corriere della sera", 24 novembre 1928, p. 3.

¹³⁴ Cfr L. Azzolini, *Alceo Dossena. L'arte di un grande "falsario"*, Cremona 2004, p. 27.

¹³⁵Ivi, p. 22. Fasoli e Palleni commissionarono a Dossena una scultura del Duce, accusandolo poi pubblicamente di ingiuriare la medesima attraverso la testimonianza di un loro complice gerarca del partito.

presentò al commissario di Campo Marzio un esposto contro Alfredo Fasoli per calunnia e appropriazione indebita di tre sculture: un'*Annunciazione* di marmo in stile trecentesco, una statua di donna in stile greco e una *Maddalena*. Il processo contro Dossena, che si svolse tra il dicembre 1928 e il gennaio 1929, si risolse con l'assoluzione dello scultore per mancanza di prove¹³⁶.

A difesa del falsario si schierò l'avvocato fascista Farinacci, presentando lo scultore come una vittima dell'avidità di Fasoli e dei suoi colleghi; l'influenza sociale e politica di Farinacci fu rilevante per l'assoluzione di Dossena dalle accuse politiche di antifascismo. L'avvocato venne poi ricompensato dallo scultore con tre piccole statue: una *Madonna con Bambino* e due *Muse*¹³⁷.

La causa contro Fasoli si concluse in modo analogo: il processo si svolse nel 1930 nella VII sezione del Tribunale di Roma, che assolse l'antiquario per insufficienza di prove¹³⁸. A nulla servì presentare appello alla sentenza, che si concluse definitivamente nel 1931 alla presenza del commendatore Favori con l'assoluzione definitiva¹³⁹.

L'effetto prodotto dai processi sull'opinione pubblica fu di assoluta empatia nei confronti di Dossena, considerato vittima della cupidigia degli antiquari; la stampa lo appoggiò pienamente come colui che, con assoluto orgoglio patriottico, era stato in grado di riportare alla luce lo stile e la maestria tecnica degli antichi scultori italiani e dell'*italianità*¹⁴⁰. Questo portò alla nascita di una vera e propria campagna internazionale per la valorizzazione delle sue opere, che lo stesso Dossena autenticò e firmò a posteriori, e che portò alla nascita oltreoceano del mito del «Principe dei falsari¹⁴¹». Il periodo successivo alla scoperta dei falsi fu di grande fortuna per la sua carriera, espose infatti in numerose mostre in Italia e all'estero. Nel 1929¹⁴² presso la *Galleria Luigi Corona* a Napoli, presso la *Galleria Micheli* a Milano, la *Galleria Fiamma* e *Colonna* a Roma; a New York nel 1930 la *National Art Gallery* organizzò una mostra dedicata alle *Sculture di Alceo Dossena* mentre le città di Berlino, Dresda, Monaco e Colonia organizzarono tour e mostre in suo onore. Fu significativo in tal senso

¹³⁶ *La complicata vicenda giudiziaria dello scultore Alceo Dossena*, "Il Corriere della Sera", 31 dicembre 1929, p. 4.

¹³⁷ Cfr Azzolini, *Alceo Dossena. L'arte di un grande "falsario"*, cit. p. 22.

¹³⁸ *L'antiquario Fasoli assolto per insufficienza di prove*, "Il Corriere Giudiziario", 31 dicembre 1930, p. 4.

¹³⁹ *La vertenza Dossena-Fasoli*, "Il Corriere Giudiziario", 25 ottobre 1931, p. 4.

¹⁴⁰ Intervento di Dario del Bufalo in *Italia: viaggio nella bellezza. La bottega del falsario. Storie di falsi nel Novecento*, a cura di V. d'Onofrio, P. Principato, S. Destito, 2019.

¹⁴¹ Cfr P.Preto, *Falsi e falsari nella storia. Dal mondo antico a oggi*, a cura di W. Panciera e A. Savio, Roma 2020, p. 380.

¹⁴² L. Azzolini, *Alceo Dossena*. Cit., pp. 30-31.

un episodio mondano, riportato dal *Corriere della Sera*¹⁴³: una serata in onore dello scultore presso il Circolo austriaco di Roma, presieduta da Carlo Bambas. Durante la serata venne proiettato il cortometraggio del 1929, girato dal regista tedesco Hans Cürlis per la Film Society, su Alceo Dossena scultore dal titolo: «*Schaffende Hände: Der bildhauer Alceo Dossena*¹⁴⁴». Il film documentava una giornata di lavoro dello scultore narrando i suoi processi nella realizzazione di una scultura, e delle mutilazioni che vi apportava per donarle una parvenza di antichità. Il documentario emozionò oltremisura gli spettatori mostrando in modo inequivocabile che lo scultore creava opere uniche, seguendo la sua inventiva, senza copiare da alcun modello. Lo stesso scultore interrogato sul suo lavoro si considera «un antico artista sopravvissuto, un eclettico imbevuto d'arte dei secoli passati¹⁴⁵» e afferma quello che potremmo definire il suo manifesto critico:

Sarebbe un errore considerare la nostra grande tradizione artistica come un ciclo chiuso e superato: la tradizione è continuità di vita, luce che non muore. Se le [*mie*] Madonne risentono dell'arte classica, questo dipende dal [*mio*] temperamento [...] e hanno sempre un senso di modernità che non può sfuggire a un attento esame¹⁴⁶.

Un'altra vicenda che avrebbe suscitato grande scalpore si verificò invece molto più tardi dello scandalo del 1928: intorno al 1937, poco prima della sua morte, Dossena eseguì una *Diana cacciatrice* (fig.7) nello stile di una scultura etrusca del V secolo a.C., che venne acquistata nel 1953 dal City Art Museum di Saint Louis per 56.000 dollari. Pico Cellini, assolutamente contrario all'acquisto, pubblicò una fotografia scattata nell'inverno 1937, quando la scultura si trovava nello studio di Dossena, che era solito fotografare tutte le sue opere¹⁴⁷.

¹⁴³ *La serata d'onore di Dossena al Circolo austriaco*, "Il Corriere della Sera", 26 gennaio 1931, p. 2.

¹⁴⁴ Trad. *La mano che crea: lo scultore Alceo Dossena*, il documentario è ora visibile alla mostra al Mart di Rovereto *Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento*, Catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 03 ottobre 2021- 27 febbraio 2022), A cura di D. Del Bufalo e M. Horak, 2021.

¹⁴⁵ Cfr. *La serata d'onore di Dossena al Circolo austriaco*, "Il Corriere della Sera", 26 gennaio 1931, p. 2.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ Cfr. P. Cellini, *Storia di una statua fittile*, "Paragone", VII,1956, n. 81, pp. 54-58. Ma anche L. Azzolini, *Alceo Dossena. L'arte di un grande "falsario"*, cit., pp. 41-42, 57-58. Dove indica che il figlio di Dossena, Walter Lussetti, pubblicò nel suo catalogo del 1955 le foto che il padre realizzava nel suo studio ai falsi realizzati, tra cui proprio *La Diana*.

Contrari all'acquisto furono anche Harold Parsons e Margarete Bieber¹⁴⁸.

L'ufficio esportazioni attestò l'espatrio dell'opera a seguito della consulenza del professor Paolo Enrico Aia che la valutò come un *pastiche*. Tuttavia, solamente alla luce delle analisi fatte nel 1968 al *Research Laboratory for archeology and history of art* dell'Oxford University si affermò ufficialmente che l'opera era in realtà un falso.

La peculiarità di Alceo Dossena nella creazione delle sue sculture si ritrova nella patina, tocco da maestro in grado di conferire loro l'aura dell'autenticità. Nel documentario *Italia: viaggio nella bellezza*¹⁴⁹, Dario del Bufalo, architetto e archeologo appassionato delle sculture di Dossena, spiega il singolare processo di invecchiamento usato dal falsario:

Esistevano fosse al cui interno si trovava un acquarozzo composto da acqua, sterco di cavallo e urina di stalla, la scultura prima di essere imbevuta (ancora incompleta) veniva scaldata per favorire l'assorbimento del liquido. Il liquido si assorbiva durante il raffreddamento della scultura. La patina non era distribuita in modo uniforme, era assorbita a macchie, come avveniva per le vere sculture rinascimentali¹⁵⁰.

La sua patina non è una sovrapposizione di materiali, ma una tonalità di colore sottostante alla superficie marmorea, penetrata all'interno per gradi. La scultura veniva poi ultimata e infine danneggiata prima della vendita, i pezzi venivano fotografati una volta ultimati e alcune parti conservate per l'identificazione da parte dello scultore.

La sua cura per il dettaglio e la premura di conservare le parti asportate alle opere sono indizi importanti della sua attività fraudolenta. Nonostante i numerosi dinieghi nei processi e anche in seguito, Dossena era consapevole che le sue sculture erano vendute come originali antichi, la sua maestria tecnica stava proprio nell'incredibile capacità di gestire la materia e l'attenzione al dettaglio per portare alla luce lo stile (ma Walter Benjamin avrebbe detto *l'aura*) dell'opera classica dei maestri primitivi, senza realizzare banali copie ma creandone di nuove.

Dopo il 1928 iniziò a realizzare opere moderne *in stile* spesso commissionategli da acquirenti americani per le loro collezioni private.

¹⁴⁸ Cfr. W.H. Parsons, *The art of fake Etruscan art*, "Art News", febbraio 1962, p. 35.

¹⁴⁹ *Italia: viaggio nella bellezza. La bottega del falsario. Storie di falsi nel Novecento*, V. d'Onofrio, P. Principato, S. Destito (a cura di), 2019

¹⁵⁰ Intervista contenuta del documentario *Italia: viaggio nella bellezza. La bottega del falsario. Storie di falsi nel Novecento*, a cura di V. d'Onofrio, P. Principato, S. Destito, 2019.

Il successo di Dossena ebbe però vita breve, malgrado l'improvviso interesse successivo alla sua rivelazione. Dopo pochi anni, la sua popolarità svanì, rapida com'era giunta, le sue opere non riuscirono più a emozionare e ad adeguarsi al gusto del mercato americano. Quando lo raggiunse la morte, avvenuta l'11 ottobre 1937 all'ospedale San Giacomo di Roma a causa di un'emorragia cerebrale, era considerato solo un buon scultore di opere in stile. I suoi lavori contenuti nello studio in via Margutta vennero divisi tra i figli Alcide e Walter e ora le loro tracce sono andate disperse. La critica si divise nel giudizio su Alceo Dossena: per alcuni, quali Brandi, Zeri, De Marchi, non fu altro che un falsario; per altri come Kurz, Ragghianti e Cellini, un vero artista.

Ciò nonostante, la sua persona è significativa della figura del falsario d'arte: talentuoso, scaltro, in grado di emozionare e di far parlare di sé. Dossena è stato il primo a scegliere consapevolmente di impiegare il suo talento artistico nella creazione di opere che potessero esaudire le richieste del mercato internazionale; come affermava Brandi il falsario evoca nelle sue opere la concezione che di quegli artisti e di quelle epoche aveva il collezionismo, nel caso di Dossena quello americano degli anni '20. Ha creato un modello, quello del *buon falsario*, che denuncia i soprusi del mercato ma che ne sa anche sfruttarne gli umori e i desideri. Come per altri dopo di lui, la sua fama fu temporanea e legata ai media che ne elevarono la figura a beniamino delle masse.

Oggi la figura di Dossena affascina ancora e, storicizzata, non più solo come falsario ma anche come scultore di talento assolve alla sua funzione di artista, assumendo una connotazione storica e sociale, tanto che viene riletto dalla critica d'arte come un «Autentico falsario¹⁵¹» tale è il nome della sua personale al Mart di Rovereto, in corso quest'anno.

La sua figura di artista-falsario viene presentata anche nel documentario *Italia: viaggio nella bellezza*¹⁵² in una puntata dedicata alle botteghe dei falsari novecenteschi, in compagnia di Icilio Federico Joni, Antonino Biondi, autore dei famosi *Tondi di Centuripe*, e dei giovani autori della celebre "Beffa livornese".

¹⁵¹ Cfr. mostra dedicata allo scultore al Mart di Rovereto *Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento*, Catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 03 ottobre 2021- 27 febbraio 2022), a cura di D. Del Bufalo e M. Horak, 2021.

¹⁵² Cfr. *Italia: viaggio nella bellezza. La bottega del falsario. Storie di falsi nel Novecento*, a cura di V. d'Onofrio, P. Principato, S. Destito, 2019

IV.2 LOTHAR MALSKAT

Un altro caso che generò notevole scalpore all'epoca fu quello dei falsi affreschi nella *Marienkirche* di Lubeca realizzati dal pittore tedesco Lothar Malskat. Anche in questo caso nulla sarebbe stato scoperto se non ci fosse stata un'autodenuncia da parte dello stesso falsario, frustrato e invidioso del successo del collega Dietrich Fey, che deteneva il merito del restauro eseguito tra il 1948 e il 1951.

A rendere necessario questo intervento di recupero fu il bombardamento effettuato la notte del 28 marzo 1942 dalla Royal Air Force britannica, che lanciò sulla città all'incirca 300 tonnellate di bombe incendiarie, bruciandola quasi per intero¹⁵³.

L'incendio coinvolse anche la *Marienkirche* ma, inaspettatamente, il calore generato dalle fiamme rivelò sotto l'intonaco delle pareti della chiesa affreschi gotici che erano stati precedentemente celati dagli interventi decorativi dell' XI secolo.

Questa scoperta venne interpretata come un segno di speranza, un miracolo della *Marienkirche*.

Il compito di restaurare gli affreschi ritrovati venne dato al pittore Dietrich Fey e al suo assistente, Lothar Malskat, che impiegarono tre anni a completare il ripristino, sia per l'avanzato stato di deterioramento che per la totale mancanza di documentazioni fotografiche o fonti scritte riguardanti i soggetti dei disegni rinvenuti¹⁵⁴. Il lavoro si rivelò un incredibile successo, volgendo al termine il 2 settembre 1951. In seguito, vennero stampati francobolli e cartoline celebrative degli affreschi, che divennero il simbolo della rinascita della Germania dopo il conflitto bellico¹⁵⁵.

Le pitture restaurate, come capolavori gotici furono lungamente pubblicizzate dalla stampa locale, così come da quella estera, divenendo anche oggetto di studi e saggi critici, come quello di Hans Jürgen Hansen, *Pitture murali della chiesa di Santa Maria a Lubeca*¹⁵⁶.

L'euforia successiva alla scoperta cessò nel 1952, quando Lothar Malskat uscì allo scoperto affermando che l'intero ciclo di affreschi era un falso, di cui lui era il principale autore. A sostegno delle sue affermazioni mostrò alle autorità una ricca documentazione

¹⁵³ H. Rollin, *Lothar Malskat: the man who sued himself*, "The Johns Hopkins News-Letter", 2 marzo 2017 (consultato in data 02/01/2022).

¹⁵⁴N. Charney, *L'arte del falso*, Londra 2015, p.124.

¹⁵⁵ Ivi, p.126.

¹⁵⁶ Dal tedesco *Wandmalereien in der Lübecker Marienkirche*, il saggio è riportato da Frank Arnau nel suo testo *Arte della falsificazione dell'arte* come uno dei saggi più approfonditi riguardo il ritrovamento dei nuovi affreschi, pp. 296-297.

fotografica dei lavori, riportando l'attenzione su molti dettagli anacronistici, volontariamente realizzati, tra cui la presenza di figure dai volti noti come Marlene Dietrich, la sorella Freyda e persino personaggi storici come Rasputin, o animali come il tacchino, importato in Europa solo in seguito alla colonizzazione del Nord America e del Messico nel 1550. Il falsario raccontò che quando iniziarono i lavori, le pareti erano quasi prive di affreschi, a dimostrazione di ciò presentò diverse fotografie che ritraevano le pareti quasi completamente spoglie¹⁵⁷. Invece di restaurare gli affreschi originali, Malskat con l'aiuto di Fey ridipinse le pareti bianche.

Anche se inizialmente ci fu un totale rifiuto da parte della popolazione tedesca di accettare questa scomoda verità, fortemente contestata anche da Fey, che negava qualsivoglia coinvolgimento nella vicenda, alla fine l'opinione pubblica si arrese alla verità: l'intero operato dei due sedicenti restauratori era un falso, e a muovere Malskat alla vendetta verso il collega non fu altro se non l'avidità e la frustrazione verso Fey che si era attribuito interamente il merito del lavoro, incassando un compenso di 88.000 marchi tedeschi, per poi consegnarne a Malskat solo un quinto¹⁵⁸.

La collaborazione tra i due era iniziata ben prima del restauro della *Marienkirche*: si conobbero durante il periodo di apprendistato di Malskat presso lo studio del padre di Dietrich Fey, Ernst, noto pittore e restauratore specializzato in opere di carattere religioso. Nel 1937 venne commissionato a Ernst il restauro delle pitture del duomo di Schleswig, gravemente danneggiate nel corso dei secoli (l'ultimo restauro risaliva al 1888 ed era stato particolarmente invasivo). Con il figlio e il giovane apprendista Malskat, Ernst decise di attuare una vera e propria ridipintura delle pareti, ricreando delle opere gotiche. A seguito del processo per la falsificazione degli affreschi della *Marienkirche*, Malskat, svelando tutti i retroscena della sua carriera, si attribuirà anche la paternità degli affreschi del duomo di Schleswig.

Frank Arnau ricorda che nel 1940 lo storico Alfred Stange pubblicò un libro, *Il duomo di Schleswig*, in cui parlava degli affreschi lì presenti, celebrando l'autore delle figure come «appartenente al novero dei grandi nel campo dell'arte [...] egli dipinse a Schleswig attorno al 1280. Il suo nome non lo conosciamo»¹⁵⁹. La pubblicazione fu un enorme successo in patria, soprattutto perché trattava degli anacronismi nelle pitture i quali, vista la massiccia presenza negli affreschi di tacchini, supponevano una fantasiosa

¹⁵⁷F. Arnau, *Arte della falsificazione. Falsificazione dell'arte*, Milano 1960, p. 304.

¹⁵⁸H. Rollin, *Lothar Malskat: the man who sued himself*, "The Johns Hopkins News-Letter", 2 marzo 2017 (consultato in data 02. 01. 2022).

¹⁵⁹F. Arnau, *Arte della falsificazione*, Cit., p. 295.

vicenda legata alla scoperta delle Americhe da parte dei vichinghi ben prima di Cristoforo Colombo. Questo è l'errore che, abbiamo visto, Malskat ripeterà pochi anni dopo, e che gli storici del tempo cercarono in ogni modo di giustificare.

La sua attività come falsario non si limitò ai restauri: con la collaborazione di Dietrich Fey, che gli forniva materiale e acquirenti interessati, iniziò a riprodurre opere nello stile degli artisti più disparati: Edvard Munch, Henri Rousseau, Maurice Utrillo, Marc Chagall e molti altri (si attribuirà in seguito più di 200 falsi che non sono mai stati però accertati)¹⁶⁰. L'unica effettiva garanzia che rilasciavano agli acquirenti era che le opere non erano state rubate, ed era tutto quello che nel dopoguerra importava di sapere, poiché i casi di furti e successivi reclami erano un problema assai più gravoso delle provenienze incerte¹⁶¹.

Per supportare maggiormente le proprie confessioni Malskat inviò numerose lettere sia alle autorità ecclesiastiche di Lubeca che a spiccate personalità tedesche e straniere, le quali a poco a poco iniziarono ad allertare gli ambienti interessati¹⁶².

Nel 1952, in seguito all'arresto di Fey, il giornale locale, lo *Hamburger Abendblatt*, riportò:

A quanto abbiamo appreso, i circa seicento quadri e disegni che Malskat ha eseguito per conto di Fey nello stile di vari pittori antichi e moderni, sarebbero stati smerciati in molte botteghe d'arte di Amburgo, Colonia, Monaco e Stoccarda. Una perquisizione nell'abitazione di Fey ha portato al sequestro di sette quadri e di ventun disegni¹⁶³.

Anche altre testate giornalistiche nazionali e internazionali dedicarono attenzione alla vicenda; il Tribunale richiese una commissione per l'analisi degli affreschi e il 20 ottobre 1952 la relazione fu completata e controfirmata da parte di figure di spicco dell'ambiente artistico, come il professore Stojs dell'Istituto di Chimica e Fisica di Monaco e il Dott. Sedlmaier, ordinario di storia dell'arte per l'università di Kiel¹⁶⁴. L'esito confermò le dichiarazioni del falsario, attestando: «Le ventun figure del coro non sono gotiche, ma sono libere creazioni di Malskat. [...] Le pitture che Fey ha

¹⁶⁰ Ivi, p.300.

¹⁶¹ K. Jonathon, *So You Think You Wouldn't Be Bamboozled By Lothar Malskat's Art Forgeries?*, "Forbes", 19 ottobre 2012.

¹⁶² Ivi, p.304.

¹⁶³ Parte dell'articolo è riportata da Frank Arnau nel suo testo *Arte della falsificazione. Falsificazione dell'arte*, p. 305.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

definito antiche sono dipinte su di uno strato postmedievale, e già per questa ragione non possono essere originali¹⁶⁵».

Ancora oggi Malskat è il primo falsario ad essersi autodenunciato per poter avviare un processo ai danni di sé stesso e del proprio complice, risultando sia imputato che capo d'accusa. Venne arrestato il 23 gennaio 1953 e portato nelle carceri di Lubeca in attesa di essere giudicato e processato, questo non impedì a numerose notizie confidenziali di essere divulgate dalle testate giornalistiche dell'epoca, motivo per cui non gli venne mai concessa la libertà provvisoria.

L'istruttoria si concluse il 27 ottobre 1953, il 9 agosto dell'anno seguente ebbe inizio il processo e il 5 gennaio 1955 il Tribunale emise la sentenza: Fey venne condannato a 20 mesi di carcere, mentre Malskat a 18, quest'ultimo ricorse in appello e nel frattempo fuggì in Svezia¹⁶⁶. Nel 1956, quando il suo ricorso venne respinto, sopraggiunse l'estradizione in Germania dove scontò la sua pena detentiva.

Successivamente gli affreschi vennero completamente cancellati dalle pareti della chiesa come segno del desiderio condiviso del popolo tedesco di dimenticare la triste vicenda.

Malskat morì nel 1988 all'età di settantacinque anni, non svolse più di attività disoneste, godendo per poco tempo della sua notorietà senza mai raggiungere il successo sperato. I suoi falsi non avevano una qualità tale da eludere i controlli degli esperti, era stato merito della bravura del collega Fey e della particolare situazione politico-economica del tempo se nessuno prima della sua denuncia aveva avuto modo di scoprirne la provenienza.

Nel romanzo di Günter Grass *La Ratta*, pubblicato nel 1986, l'autore si riferisce a questo episodio storico come il simbolo della corruzione della Germania post-bellica, riportando in luce la vicenda e caricandola di rimandi simbolici e culturali; la verità è che fu un durissimo colpo per il morale tedesco, già fortemente debilitato dalla sconfitta e dalle spese economiche che il paese si trovava ad affrontare.

¹⁶⁵ Ivi, p.306.

¹⁶⁶ Ivi, pp. 306-307.

IV.3 HAN VAN MEEGEREN

Di tutti i falsari citati, il caso più noto di processo giudiziario ai danni di un falsario si ebbe nel 1947 con il pittore olandese Henricus Antonius van Meegeren (chiamato da sempre con il diminutivo Han), accusato di collaborazionismo per aver venduto un'opera attribuita a Vermeer al gerarca nazista Hermann Göring.

Figura controversa sotto molti punti di vista, la sua intenzione non era unicamente quella di trarre benefici economici dalla attività fraudolenta, bensì quella di screditare critici e mercanti suoi contemporanei offrendo loro esattamente ciò che speravano di trovare, provando in tal modo la loro incapacità di giudizio e la sua abilità come grande artista. Nacque il 10 ottobre 1889, a Deventer, Olanda, da una famiglia modesta; il padre era insegnante di storia e inglese presso l'istituto tecnico locale, la madre si era diletta di pittura in gioventù ma aveva poi abbandonato la sua passione per dedicarsi al marito e alla famiglia. L'autorità e il severo moralismo cattolico paterno influirono molto nell'educazione giovanile di Han, che iniziò presto a opporsi al genitore e alla sua autorità, trovando rifugio nel disegno. Questo venne più volte osteggiato dal padre, tanto che all'età di otto anni Van Meegeren disegnava di nascosto, facendo di uno sfogo innocente lo scopo della propria vita.

A scuola incontrò il supporto del pittore Bertus Korteling, suo professore di disegno¹⁶⁷, che lo accolse nel suo studio dopo le lezioni, insegnandogli i rudimenti del disegno tradizionale. Contrario a qualsiasi avanguardia, Korteling dipingeva nello stile degli antichi maestri olandesi come Rembrandt o Frans Hals, adottandone fedelmente la tecnica e le tradizioni nella creazione del colore e preparazione della tela. Han Van Meegeren imparò presto dal maestro quanto più possibile, risultando un eccellente allievo. Nonostante il suo innegabile talento il falsario non tardò a scoprire che il suo stile di pittura era nettamente in contrasto con i movimenti d'avanguardia a lui contemporanei, risultando decisamente antiquato e nostalgico.

All'età di diciotto anni Van Meegeren si iscrisse all'Istituto Tecnico di Delft per proseguire il suo percorso artistico studiando architettura, venne indirizzato verso questa scelta dal padre che, rassegnato alle inclinazioni del figlio, voleva rivolgerle verso un'occupazione che riteneva più onorevole. La cittadina era stata nel Seicento la città natale di Jan Vermeer, elemento che sicuramente influenzò la vita di Van Meegeren.

¹⁶⁷ P. Della Vigna, *L'opera d'arte nell'età della falsificazione. Una riflessione estetica a partire dalla vita e l'opera di Van Meegeren, il più noto falsario del XX secolo*, Milano 1987, p. 34.

Ben presto iniziò a dedicare sempre meno tempo ai suoi studi universitari preferendo ad essi la pittura, che praticava ogni giorno. Faceva eccezione il corso di chimica, che seguì con passione e che si rivelò molto utile per la sua futura vocazione di falsario. Nel 1911 conobbe Anna de Voogt, che sposò l'anno seguente e da cui ebbe subito un figlio. A causa dell'opposizione di entrambe le famiglie al matrimonio i due giovani sposi si trovarono fin da subito ad avere alcuni problemi economici che indussero il giovane Van Meegeren a partecipare ad un concorso a premi indetto dall'università, per il quale realizzò un *Inferno* collocato nella chiesa di San Lorenzo a Rotterdam. L'opera, realizzata nello stile del diciassettesimo secolo, vinse il premio e venne venduta per la cifra di milleottocento fiorini. La vincita gli garantì un sostentamento iniziale, ma presto si esaurì; fu in questo frangente che provò a realizzare il suo primo falso, un plagio della sua stessa opera, che provò a vendere come originale per guadagnare la medesima cifra. Anche a causa del dissenso della moglie verso questa attività, nel 1914 si decise a sostenere come privatista gli ultimi esami all'Accademia d'arte dell'Aja. Ottenne il diploma il 4 agosto, superando egregiamente le prova finale: riprodurre su tela l'interno seicentesco dell'aula magna dell'Accademia, che Van Meegeren riportò rappresentando anche i membri della commissione esaminatrice seduti nello sfondo; a lavoro ultimato venne omaggiato come un abile ritrattista, fama che seppe sfruttare in seguito nella sua carriera professionale. Nonostante lo scoppio del primo conflitto mondiale, grazie alla neutralità dell'Olanda Van Meegeren riuscì ad organizzare nel 1917 la sua prima personale che ottenne il plauso di critica e pubblico, divenendo molto apprezzato presso l'alta società olandese, senza però riuscire ad affermarsi al di fuori della madrepatria. È interessante notare che la data della sua mostra coincide con l'uscita del primo numero di *De Stijl*, rivista d'arte e d'architettura pubblicata a Leida da Theo van Doesburg, che sarà promotrice del nuovo gusto artistico del ventesimo secolo con le sue prorompenti innovazioni stilistiche.

Inoltre, la vicinanza con numerosi critici ed esperti d'arte accrebbe in lui il disprezzo per questa categoria, spingendolo gradualmente a maturare un desiderio di rivalsa verso di loro «a favore dell'arte vera contro critici incompetenti e fasulli¹⁶⁸». La crescente frustrazione per la consapevolezza di essere un artista ben lontano dai modelli a lui contemporanei lo portò progressivamente ad allontanarsi dalla famiglia per abbracciare uno stile di vita sempre più dissoluto, iniziando una relazione extra coniugale con Joanna van Walraven, moglie del noto critico d'arte Karel de Boer, con la quale si trasferirà ad

¹⁶⁸ Ivi, p. 52.

Amsterdam a seguito del divorzio, ottenuto nel marzo del 1923, e che sposerà sei anni dopo. Qui conoscerà il suo futuro collaboratore, il restauratore Theo Van Wijngaarden, già avvezzo al commercio di quadri antichi, da lui abilmente restaurati per accrescerne il valore economico, che lo inviterà per un periodo a collaborare con lui. Questa cooperazione insegnerà a Van Meegeren molte tecniche che poi userà nei suoi falsi. Nel 1928 si cimentò con il collega e amico Theo nella creazione di una rivista, *De Kempphaan*¹⁶⁹, dove pubblicò numerosi articoli polemici verso gli esponenti dell'arte moderna come Van Gogh, Utrillo, Cézanne, Picasso, Mondrian e i movimenti d'avanguardia. La rivista non ebbe molto successo per via dei suoi contenuti pungenti e lontani dal gusto della cultura artistica contemporanea¹⁷⁰. Nel 1932 con Joanna si trasferisce in Costa Azzurra, a Roquebrune, con l'idea di cimentarsi in un'impresa artistica: dipingere un'opera nello stile di un grande maestro antico e poi proporla al mondo come autentica, divenendo, di fatto, un falsario a tutti gli effetti. Per questo scopo scelse una casa isolata e iniziò la ricerca e l'acquisto di tele antiche, pigmenti, utensili da lavoro. Scelse di ricreare un'opera di Jan Vermeer, sia per la propria padronanza dello stile del Seicento olandese, che per alcune affinità elettive: Vermeer era stato un pittore a lungo ignorato dopo la sua dipartita, e solo recentemente era stato riportato in luce, inoltre, molte delle sue opere potevano, presumibilmente, essere state disperse tra collezioni private o nascoste da false attribuzioni. Per realizzare questo dipinto studiò per almeno due anni, scegliendo il soggetto da rappresentare, provando le varie tecniche di preparazione e invecchiamento, lavorando con sempre più solerzia sullo stile da adottare. Non avrebbe realizzato né una copia né un *pastiche*, il soggetto doveva essere inedito, qualcosa che Vermeer non aveva mai dipinto. Il suo *modus operandi* prevedeva l'uso di una tela d'epoca, in seguito, procedeva alla preparazione dei colori secondo la ricetta originale, miscelando i pigmenti ai leganti, e sperimentando sostanze chimiche in grado di solidificare i colori sulla superficie in modo che non si palesassero ai controlli. Per quest'ultima fase, dopo vari tentativi, inventò una sostanza idonea a base di formaldeide, che, sebbene di facile identificazione, spariva completamente nella successiva fase della preparazione, ovvero l'invecchiamento artificiale. Scelse di falsificare il Vermeer del periodo giovanile, quello che i critici ritenevano soggetto all'influenza di Caravaggio; Frank Wynne, nella biografia del falsario *Io ero Vermeer. Storia del falsario che truffò i nazisti*, riporta che durante il processo di studio per la

¹⁶⁹ Trad. *Il gallo da battaglia*.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

creazione della *Cena in Emmaus* (fig. 8) Van Meegeren realizzò un'altra opera, per così dire preparatoria, un *pastiche* del pittore olandese chiamato *Gentiluomo e dama alla spinetta* (fig. 9), che riuscì a vendere a Tersteeg, figlio dell'ex direttore della *Goupil Gallery* dell'Aja nel 1932¹⁷¹. L'opera venne sottoposta lo stesso anno al giudizio del critico Abraham Bredius, che la valutò come autentica, descrivendola in un articolo sulla celebre rivista *Burlington Magazine* come «un bellissimo Vermeer autentico che è stato recentemente scoperto¹⁷²». Per l'opera definitiva Van Meegeren scelse di creare qualcosa di unico nello stile dell'artista: un soggetto religioso del Nuovo Testamento, la *Cena in Emmaus*. Definiti gli ultimi dettagli impiegò sei mesi per completare l'opera, che terminò nel 1936¹⁷³.

Otto Kurz riporta una riflessione riguardante la mutata sensibilità dei suoi contemporanei sulle opere di Vermeer: se in passato gli impressionisti avevano ammirato la *Veduta di Delft* come estrema sintesi della capacità dell'artista di ritrarre i paesaggi *en plein air*, ora Vermeer era lodato per la sua maestria nel rappresentare l'essenza umana, attraverso i volti quieti dalle espressioni miti, il tutto racchiuso negli interni, emblema di quotidianità e familiarità. Van Meegeren conosceva gli ideali del pubblico moderno, l'arte «non eloquente¹⁷⁴» inserendoli magnificamente nella storia dell'arte¹⁷⁵.

Per la vendita decise, tramite un mercante suo amico, di far autenticare il quadro al massimo esperto del pittore, Abraham Bredius: il suo giudizio, se positivo, sarebbe bastato a screditare qualunque altro controllo o dubbio sulla sua autenticità. Il falsario aveva anche inventato una storia plausibile per giustificare il possesso di quell'opera: il quadro proveniva dall'Italia, ed era proprietà di una famiglia patrizia che intendeva mantenere l'anonimato, Bredius non solo ritenne plausibile la provenienza, ma annunciò entusiasta la comparsa di un nuovo Vermeer pubblicando un lungo articolo su un'importante rivista specializzata, il *Burlington Magazine*¹⁷⁶. L'articolo contiene alcune allusioni che non celano l'emozione del critico:

¹⁷¹ F. Wyne, *Io ero Vermeer. Storia del falsario che truffò i nazisti*, Milano 2007, p.85.

¹⁷² Cfr. A. Bredius, *An unpublished Vermeer*, "The Burlington Magazine for Connoisseurs", 355, 1932, pp.144-145. L'opera *Gentiluomo e dama della spinetta* è un *pastiche* che riprende le opere *Il bicchiere di vino*, *l'Allegoria della fede*, *Lettera d'amore* di Jan Vermeer.

¹⁷³ Sempre in F. Wyne, *Io ero Vermeer. Storia del falsario che truffò i nazisti*, Milano 2007 pp. 86-87. L'autore spiega che l'ispirazione per il soggetto dell'opera venne a Van Meegeren durante un suo viaggio a Roma alla vista delle opere del Caravaggio.

¹⁷⁴ Ivi, p.87.

¹⁷⁵ O. Kurz, *Falsi e falsari*, Vicenza, 1996, pp. 85-89.

¹⁷⁶ Cfr. A. Bredius, *A New Vermeer*, "The Burlington Magazine for Connoisseurs", 416, 1937, pp. 210-211.

È un momento meraviglioso nella vita di un amante dell'arte quando si trova improvvisamente di fronte a un quadro ancora sconosciuto di un grande maestro, intatto, sulla tela originale, e senza alcun restauro, così come ha lasciato nel suo studio il pittore. [...] quanto al periodo in cui Vermeer dipinse questo capolavoro, credo che appartenga alla sua prima fase, all'incirca allo stesso tempo del ben noto *Cristo in casa di Marta*¹⁷⁷.

Il ritrovamento dell'opera confermò le teorie avanzate dalla critica del tempo che supposeva un'influenza diretta del gruppo dei caravaggisti di Utrecht nelle pitture di Rubens, Rembrandt e Vermeer. Sempre Bredius aveva ipotizzato l'influenza della pittura italiana nello stile dell'artista seicentesco, addirittura sospettando un viaggio giovanile di Vermeer in Italia, dove avrebbe avuto modo di ammirare dal vivo l'uso della luce nelle opere di Caravaggio¹⁷⁸. Tranne Rembrandt nessun altro artista olandese aveva proposto il tema della cena in Emmaus, il rapporto con Caravaggio era, quindi, abbastanza immediato, la *Cena in Emmaus* poteva essere un'opera del cosiddetto «periodo di mezzo» dell'artista, a metà tra le prime opere giovanili e quelle più tarde. Una delle grandi intuizioni di Van Meegeren fu quella di scegliere un soggetto religioso in grado di confermare le ipotesi più accreditate del suo tempo, cioè quelle che vedevano un'influenza caravaggesca nelle opere giovanili di Vermeer e supposevano l'esistenza di soggetti religiosi prima di allora non ancora ritrovati. L'influenza del critico fu tale che, le accortezze prese dal falsario divennero superflue, l'opera non venne sottoposta ai raggi X e a un'analisi chimica, il che a posteriori diede il via a una sorta di tacita fiducia che fece ricondurre anche i falsi successivi al periodo di mezzo vermeeriano. Persino quelli più malamente eseguiti avevano alcuni riferimenti stilistici alla *Cena in Emmaus* che misero a tacere anche le coscienze più sospettose. Kurz definì quest'opera l'unico vero atto creativo del falsario, declassando tutti gli altri falsi a semplici imitazioni della sua prima creazione, difatti nessuna delle opere successive si avvicinò mai alla grande commozione che la *Cena in Emmaus* era in grado di suscitare nello spettatore.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ P. Della Vigna, *L'opera d'arte nell'età della falsificazione. Una riflessione estetica a partire dalla vita e l'opera di Van Meegeren, il più noto falsario del XX secolo*, Milano 1987, p. 79. Tutt'oggi è un'ipotesi smentita, non ci sono prove di questo viaggio.

Tra i tanti giudizi elogiativi sulla tela soltanto Johan Huizinga ha espresso un parere differente nel suo *Dutch Civilisation in the Seventeenth Century*¹⁷⁹:

forse sembrerà un'affermazione audace da parte mia, ma mi pare che Vermeer fallisca proprio quando vuole rappresentare un preciso episodio della più alta religiosità, cioè nella *cena in Emmaus*. Non è uno episodio del Vangelo quello che qui viene narrato. Il soggetto è per lui soltanto un pretesto per sfogare il proprio senso del colore¹⁸⁰.

Nonostante l'acume del suo giudizio estetico non ci fu nessun sospetto circa l'autenticità dell'opera, era chiaramente un Vermeer.

Otto Kurz definì la *Cena in Emmaus* come:

L'unico quadro religioso della nostra epoca che fosse capace di commuovere gli uomini moderni. Nel suo 'quietismo', esso differiva anche dalle pitture religiose di Rembrandt, poiché non recava traccia di alcunché di soprannaturale o di miracoloso. Mostrava, invece, una religione profondamente umana, 'intima', insomma l'ideale religioso del secolo ventesimo¹⁸¹.

La *Cena in Emmaus* venne acquistata nel 1938 da un gruppo di filantropi olandesi che donarono l'opera al *Boijmans Museum di Rotterdam*, per la cifra di 550 mila fiorini (Van Meegeren ne ottenne 340 mila)¹⁸².

Nonostante la profonda soddisfazione per la realizzazione della *Cena in Emmaus*, Van Meegeren divenne sempre più scostante e intrattabile, riprendendo le cattive abitudini passate e sperperando velocemente una buona parte del guadagno ottenuto. Per rifarsi, decise di comporre altri falsi di autori minori del Seicento che presentavano minori difficoltà di realizzazione e maggiori possibilità di vendita. Dipinse così due quadri in stile De Hoogh che vendette per circa 200.000 Fiorini l'uno¹⁸³.

Nel 1939 scoppiò la Seconda Guerra Mondiale che mise fine ai progetti di realizzare un secondo Vermeer. Van Meegeren lasciò la Francia per tornare in patria, dopo pochi giorni però l'Olanda venne improvvisamente invasa dalle armate tedesche che sarebbero rimaste per altri cinque anni. Van Meegeren si trovò ben presto nella necessità di

¹⁷⁹ J. Huizinga, *Dutch civilisation in the seventeenth century. And other essay*, London 1968, pp.84-86.

¹⁸⁰ Ivi, p. 85.

¹⁸¹ O. Kurz, *Falsi e falsari*, Vicenza, 1996, p. 87.

¹⁸² Ivi, p. 75-76.

¹⁸³ Ivi, p. 87.

guadagnare per potersi mantenere, ricominciò quindi a dipingere falsi. Si trasferì a Laren, un piccolo villaggio, dove avrebbe potuto lavorare indisturbato, e riprese il progetto di realizzare altri falsi Vermeer. La scelta fu obbligata, poiché Van Meegeren versava ormai in gravi ristrettezze economiche mentre le quotazioni di Vermeer sul mercato erano altissime, inoltre, negli anni aveva accumulato una vastissima conoscenza di questo autore.

Dal 1940 al 1943 dipinse in successione sei falsi Vermeer: un *Busto di Cristo*, un'*Ultima cena*, un *Isacco benedicente Giacobbe*, una *Lavanda dei piedi* e *Cristo e l'adultera* (fig. 10). L'incertezza data dalla guerra lo favorì nella vendita delle opere: gli acquirenti non avevano interesse a far sottoporre le tele agli esami scientifici di *routine*, inoltre il desiderio di non cedere alla Germania i lavori del più grande artista olandese spinse molti musei ad acquistare le opere recentemente scoperte. Questa situazione fu una vera fortuna per Van Meegeren perché la qualità degli ultimi lavori era nettamente inferiore a quella della *Cena in Emmaus* sia nella tecnica che nello stile, il volto di Cristo si ripete pressoché identico in quasi tutte le opere, la composizione materiale divenne sempre meno precisa, tanto che nell' *Ultima Cena* il dipinto preesistente sulla tela usata come base non venne cancellato, ma coperto direttamente dalla nuova pittura. La produzione di Van Meegeren rispecchiava il suo stato d'animo interiore: sempre più dedito al consumo di alcol e morfina, alternava momenti di lucidità a episodi di spossatezza e offuscamento mentale. Van Meegeren incassò con la vendita delle opere oltre 5 milioni di fiorini.

Nel maggio 1945, dopo la resa della Germania, Van Meegeren ricevette la visita di alcuni ufficiali, venuti in Olanda appositamente per interrogarlo a proposito del ritrovamento di alcune opere di Vermeer in possesso del gerarca nazista Hermann Göring. I quadri, trovati in una miniera di sale abbandonata ad Alt-Ausee, erano stati acquistati da Walter Hofer, suo segretario, e dal banchiere Alois Miedl, che li aveva avuti direttamente da Van Meegeren¹⁸⁴. Il falsario, non volendo svelare di esserne l'autore, non fu in grado di chiarire agli ufficiali la provenienza delle opere fornendo loro un documento di acquisto e di vendita, per questo venne ritenuto complice dai pubblici ufficiali e arrestato per collaborazionismo per aver venduto l'opera *Cristo e l'adultera*, all'epoca un crimine punibile con la morte. Risultò durante le indagini che Van Meegeren aveva insistito con Göring per restituire all'Olanda i duecento dipinti requisiti dalle collezioni pubbliche e private come pagamento per l'opera *Cristo e*

¹⁸⁴ Ivi, p.121.

*l'adultera*¹⁸⁵. Restò in carcere per sei settimane, senza soccombere alla tentazione di confessare il suo operato: l'orgoglio e la presunzione lo frenavano, ma il fisico debole e l'astinenza da oppiacei fiaccarono la sua resistenza e Van Meegeren si vide costretto a confessare di essere l'autore di *Cristo e l'adultera* e della *Cena in Emmaus*¹⁸⁶. Ammise anche di aver realizzato ben quattordici falsi attribuiti ad autori seicenteschi, tra cui Jan Vermeer e Frans Hals. Come prova delle sue affermazioni suggerì una verifica attraverso i raggi X, rivelando di aver creato l'opera su una tela malamente lavorata, in cui avrebbero trovato ancora i resti del dipinto originale sottostante.

Nessuno era disposto a credere a questa dichiarazione, nella convinzione che fosse un disperato tentativo di sviare l'accusa di collaborazione con i tedeschi; l'opinione pubblica lo considerava un «artista olandese nazista¹⁸⁷» arricchitosi durante l'occupazione e dedito al vizio. A Van Meegeren non rimase che provare la propria innocenza dal carcere mettendosi all'opera nella creazione dell'ennesimo “falso”. Avuti gli strumenti necessari, portò a termine in due mesi l'opera *Gesù nel tempio con i dottori* e nessuno ebbe più motivi per non credergli. Già durante l'esecuzione molti dei critici scettici dovettero ricredersi. Tra gli esperti chiamati dalla commissione d'inchiesta ci fu il dottor Paul Gremans di Bruxelles, storico ed esperto chimico che rinvenì tra i pigmenti della *Cena in Emmaus* sostanze ignote all'epoca di Vermeer. Nell'opera *Ultima Cena* l'esame a raggi X individuò la traccia del dipinto originale, che Van Meegeren non aveva rimosso. Il Pubblico Ministero ritirò l'accusa di collaborazionismo, citandolo in giudizio per frode e per l'applicazione di firme spurie.

La notizia si diffuse rapidamente divenendo di dominio pubblico e la figura di Van Meegeren assunse i tratti di una leggenda: da una parte c'era chi lo ammirava come un geniale artista, in grado di affiancarsi al maestro Jan Vermeer creando delle opere di egual valore, addirittura elogiandolo come «Eroe nazionale» per aver ingannato il partito nazista, dall'altro chi lo considerava un volgare imbroglione, un falsario della peggior specie disposto a qualunque cosa per trarre guadagno dalla vendita delle sue tele. A diffondere la notizia fuori dall'Europa fu l'articolo di Irving Wallace sul *Saturday Evening Post*¹⁸⁸, che raccontò l'intera vicenda dall'inizio, dalla scoperta delle opere sequestrate da Göring fino alle indagini della polizia che portarono alla cattura di

¹⁸⁵ F. Wyne, *Io ero Vermeer. Storia del falsario che truffò i nazisti*, Milano, 2007 p. 181.

¹⁸⁶ P. Preto, *Falsi e falsari nella storia. Dal mondo antico a oggi*, a cura di W. Panciera e A. Savio, Roma, 2020, pp. 394-395.

¹⁸⁷ F. Wyne, *Io ero Vermeer. Storia del falsario che truffò i nazisti*, Milano 2007, p.25.

¹⁸⁸ I. Wallace, *The man who swindled Goering*, “The Saturday Evening Post”, 219, v.28, 1947, pp. 18-19, 125-126.

Van Meegeren. Raccontò poi la confessione del falsario e la sua successiva dimostrazione, con l'esecuzione in diretta di *Gesù nel tempio con i dottori*. Il tutto venne narrato con il supporto di alcune immagini, l'opera *Cena in Emmaus* e un'istantanea del pittore intento a dipingere dal carcere, con la grande tela retrostante che stava per essere conclusa (fig.11). Wallace riportò anche la romantica motivazione che spinse il pittore olandese verso la disonestà: l'incomprensione da parte della critica, la frustrazione per non aver visto riconosciuto il suo talento e il suo stile artistico, tacciato di convenzionalità rispetto alle nuove avanguardie emergenti, lo avevano spinto a meditare vendetta attraverso la creazione di un nuovo capolavoro. Nell'articolo anche l'intervento di Van Dontzing, un detective specializzato in opere d'arte che, come altri, era stato ingannato dalle opere, è indicativo della profonda spaccatura di opinioni che provocò questo caso:

I capolavori sono accettati come genuini perché sono già stati definiti come tali in passato, ed è in questo modo che nascono le leggende. Ma non puoi semplicemente dare un'occhiata a un'opera a olio e dire che è autentica. I falsi di Van Meegeren ne hanno fornito definitivamente la prova¹⁸⁹.

Da una parte la critica incredula e impassibile che non accetta di riconoscere che le ultime attribuzioni a Vermeer, prima tra tutte la *Cena in Emmaus*, siano false; e dall'altra Van Meegeren che vuole solo dimostrare la propria colpevolezza e di riflesso la propria maestria nell'aver ingannato i massimi esperti del maestro olandese. La sua figura suscitò a livello internazionale un grandissimo interesse e grande indulgenza, anche grazie al carisma con cui affrontò questa situazione.

Van Meegeren fu processato il 29 ottobre 1947 nel tribunale regionale di Amsterdam. Durante l'udienza si discusse del numero di falsi effettivamente realizzati da Van Meegeren, molti esperti furono interpellati per analizzare le tele e dare il proprio giudizio in merito¹⁹⁰, il processo durò meno di sei ore, la *Cena in Emmaus* non fu discussa perché caduta in prescrizione. Furono discussi i risultati delle analisi scientifiche, la maggior parte legate alla rilevazione a raggi x, che avevano inequivocabilmente dimostrato, tra le altre cose, che il *craquelé* sulla superficie delle tele era troppo omogeneo per poter essere imputato allo scorrere del tempo.

¹⁸⁹ Ivi, p.125.

¹⁹⁰ P. Bianconi, *I falsi Vermeer e il caso Van Meegeren*, in *L'opera completa di Vermeer*, Milano 1967, p. 101.

Il processo si concluse il 12 novembre, con la pena più lieve in cui Van Meegeren potesse sperare: un anno di reclusione e l'obbligo di risarcire lo Stato olandese e i collezionisti truffati. In via preventiva tutti i suoi beni vennero confiscati e lui rilasciato su cauzione.

Nonostante la soddisfazione della rivalse contro critici ed esperti d'arte, e la pena, tutto sommato lieve, Van Meegeren morì il 30 dicembre dello stesso anno a causa di una crisi cardiaca: la sua salute, ormai gravemente compromessa dagli abusi di alcol e stupefacenti, non aveva retto gli ultimi avvenimenti. Accogliendo la richiesta del Pubblico Ministero i suoi falsi non vennero distrutti ma restituiti ai proprietari, *Cristo e l'adultera* divenne proprietà dello Stato olandese e in seguito venduto al *Nederlands Kunstbezit*.

Con la sua morte non cessarono le controversie sulle opere, che vennero sottoposte ad ulteriori esami, nella speranza di smentire le affermazioni del falsario; nulla di ciò avvenne e, anzi, la vicenda di Van Meegeren contribuì ad accrescere ancora di più la fama di Jan Vermeer e le sue quotazioni di mercato¹⁹¹.

Oggi il mito di Han van Meegeren continua ad affascinare coloro che si appassionano di pittori e falsari; sono stati scritti numerosi libri e romanzi su di lui con lo scopo di ricostruire gli avvenimenti legati alla creazione dei suoi falsi, alla vendita di *Cristo e l'adultera* a Göring e allo svolgimento del processo.

In Italia i primi ad aver scritto a riguardo sono stati Carlo Ragghianti sulla rivista *La Critica d'Arte* con l'articolo *L'affaire Van Meegeren*¹⁹² nel 1950, e Pietro Bianconi nel suo testo *I falsi Vermeer e il caso Van Meegeren in L'opera Completa di Vermeer*¹⁹³ nel 1967, offrendo un punto di vista professionale e attento al caso giudiziario che ha coinvolto il falsario.

Sono stati pubblicati numerosi libri sul caso Van Meegeren, anche contemporanei, a dimostrazione della grande impressione suscitata sul pubblico; l'intrigo e la politica successiva al secondo conflitto mondiale hanno certamente contribuito a ingigantire la vicenda giudiziaria, anche la successiva e improvvisa morte di Van Meegeren ha

¹⁹¹ Ad oggi i falsi di Han van Meegeren sono sedici, tre di Frans Hals (*Il cavaliere sorridente, Il fumatore soddisfatto, Malle babbe*), due di Pieter de Hooch (*Interno con giocatori di carte, Interno con bevitori*), un Gerard Ter Borch (*Testa d'uomo*), e nove di Jan Vermeer (*Gentiluomo e dama alla spinetta, Donna che legge uno spartito, La suonatrice, La cena in Emmaus, L'ultima cena, Isacco che benedice Giacobbe, Cristo e l'adultera, La lavanda dei piedi di Cristo, Gesù nel tempio con i dottori*).

¹⁹² C. Ragghianti, *L'Affaire Van Meegeren*, "La Critica d'Arte", XXXI, 1950, p. 411.

¹⁹³ P. Bianconi, *I falsi Vermeer e il caso Van Meegeren*, in *L'opera completa di Vermeer*, Milano 1967, pp. 100-103.

contribuito nel consacrare la sua figura al mito dell'artista di genio in grado di emulare il grande Vermeer.

Alcuni dei romanzi più noti sono *The Vermeer forgeries: the story of Han van Meegeren* scritto da Jan Baesjou nel 1956, *Van Meegeren: A Case History*, di John Raymond Godley del 1967, *La Doppia vita di Vermeer* di Luigi Guarnieri scritto nel 2004, *I was Vermeer: the rise and fall of the twentieth century's greatest forger* di Frank Wynne nel 2006. e *The forger's spell: a true story of Vermeer, Nazis, and the greatest art hoax of the twentieth century* di Edward Dolnick, pubblicato nel 2008, così come il romanzo di Jonathan Lopez *The Man Who Made Vermeers*. Tutti riportano la vicenda giudiziaria, in particolare mettendo in luce il rapporto tra il falsario e Herman Göring, con l'epilogo che promuove il falsario ad eroe nazionale, qualifica associatagli già dai media nazionali del tempo.

Sono stati realizzati due film sulla sua vita e sulla vicenda rocambolesca del processo: il primo film *A real Vermeer* diretto da Rudolf Van Den Berg venne distribuito in Belgio nel 2016; più recentemente dal libro di Jonathan Lopez *The Man Who Made Vermeers* è stato realizzato il film *L'ultimo Vermeer* diretto da Dan Friedkin e distribuito in Italia nel 2020.

IV.4 IL CASO DEI FALSI MARTINI

Il caso Martini è emblematico della situazione giudiziaria italiana nei riguardi delle false opere d'arte. Quello che potrebbe sembrare un percorso obbligato fatto di testimonianze, arringhe e sentenze nei casi che coinvolgono i falsari diventa un vero e proprio ginepraio di *expertises*, dei campi di battaglia che vedono in gioco interessi che spesso vanno ben oltre il desiderio di giustizia. Dei casi presi in analisi quello delle sculture di Anticoli è significativo per l'ardore che i personaggi coinvolti hanno saputo dimostrare in una vicenda che ha impiegato dieci anni per ottenere un verdetto insoddisfacente per ambo le parti. L'orgoglio delle gallerie coinvolte è subentrato all'abilità tecnica del falsario in questa serie di udienze che hanno suscitato l'interesse dei media nazionali e internazionali.

La vicenda ebbe inizio nel 1966 quando Michele Amato, antiquario romano, vendette alcune terrecotte di Arturo Martini provenienti dalla sua cantina di Anticoli Corrado.

Come dichiarato dello stesso Amato, le sculture furono donate da Martini al padre, presso il quale aveva alloggiato mentre era alle dipendenze di Maurice Stern, suo committente, nel 1925¹⁹⁴; l'artista vi rimase fino al 1927 quando ormai il rapporto tra di due si era guastato. Elio Chinol, docente di letteratura inglese e autore del libro-inchiesta *Falsi nell'arte. Il caso Martini*, pubblicato nel 1986 da Laterza, riportò che il periodo di lavoro dello scultore non era stato affatto proficuo come si sarebbe supposto in seguito, anzi, una lettera che Martini scrisse all'amico Natale Mazzola nel 1925 riportò una sentita insofferenza verso il suo operato: «la miseria mi ha fatto schiavo di un altro: un americano ambizioso e celebre in America [...] che lo diventerà certamente perché io fabbrico per lui statue su statue¹⁹⁵.»

Il numero delle opere in possesso di Amato era ingente, più di un centinaio di pezzi, che vennero venduti in particolare alla Galleria Marlborough di Roma (ne acquistò circa una cinquantina di pezzi) a partire dal 1966.

Ovviamente una così prolifica collezione non poteva non destare sospetti, per di più essendo emersa in modo così precipitoso e inaspettato.

Fu Ettore Gian Ferrari, presidente del Sindacato nazionale dei mercanti d'arte moderna, a esporsi per primo sulla vicenda, affermando che le sculture non potevano essere di Arturo Martini. Ferrari conosceva bene Amato, e sapeva che era consapevole del valore

¹⁹⁴ E. Chinol, *Falsi nell'arte. Il caso Martini*, Bari 1986, p. 4.

¹⁹⁵ Ivi, p.15.

delle sculture, i lunghi anni d'attesa precedenti alla vendita erano sospetti, a tal proposito Elio Chinol, riporta nel suo testo le parole di Ferrari:

Perché avrebbe aspettato tanti anni per mettere sul mercato, quasi simultaneamente, tutti quei pezzi, che gli avrebbero potuto assicurare già prima un ingente profitto? Un interrogativo “inquietante”¹⁹⁶.

Ferrari era una figura di tutto rispetto e soprattutto da tempo impegnata nella promozione di leggi a favore della tutela di opere d'arte dai falsari, anche attraverso l'istituzione di un albo che qualificasse professionalmente gli antiquari. Mise in dubbio l'autenticità delle terrecotte in particolare riguardo alla loro provenienza, alla mancanza di fonti certe che non fossero quelle dichiarate dallo stesso Amato e, soprattutto dalla consistente quantità di opere che l'antiquario aveva, improvvisamente e dopo ben quarant'anni dalla morte dell'autore, deciso di immettere nel mercato.

Come sempre avviene in queste vicende ci furono figure professionali e istituzioni che, contrariamente, si schierarono a favore dell'autografia delle terrecotte di Anticoli: tra loro Giulio Carlo Argan, Guido Perocco, storico d'arte e catalogatore dell'opera martiniana, Egle Rosmini, compagna di Arturo Martini, Lamberto Vitali, e per finire la galleria Marlborough di Roma, che aveva investito cifre consistenti nella collezione.

Guido Perocco nel 1966 riportò alcune delle sculture acquistate dalla galleria romana nella monografia *Arturo Martini. Catalogo delle sculture e delle ceramiche*¹⁹⁷ e, l'anno dopo, si recò ad Anticoli con Egle Rosmini per un sopralluogo del posto e un colloquio con Michele Amato¹⁹⁸ che soddisfò pienamente entrambi, rassicurandoli sull'autenticità delle opere.

Il 16 aprile 1970 Bruno Herlitzka, direttore della Galleria Marlborough di New York (consociata a quella romana), a seguito dell'ennesimo atto diffamatorio di Gian Ferrari verso le sculture di Anticoli si decise a querelarlo, adducendo come scusa di sentirsi «subdolamente indicato quale autore dei pretesi falsi» e «vulnerabile a tutti gli attacchi diretti e indiretti»¹⁹⁹.

A questo punto la vicenda prese una piega giudiziaria che coinvolse anche i media locali e nazionali (data la portata dell'interesse storico-artistico di Martini), ai quali dobbiamo

¹⁹⁶ Ivi, p. 9.

¹⁹⁷ G. Perocco, *Arturo Martini. Catalogo delle sculture e delle ceramiche*, Vicenza 1966.

¹⁹⁸ E. Chinol, *Falsi nell'arte. Il caso Martini*, Bari 1986, p. 13.

¹⁹⁹ Ivi, p. 18.

la testimonianza di una battaglia a colpi di diffamazioni, querele e mostre atte a promuovere l'autenticità o la falsità delle terrecotte in questione.

Vennero intentati ben cinque processi a partire dall'aprile 1970 tra civile e penale, che si alternarono nel giudizio delle cinquantasei opere favorendo ora una ora l'altra parte. Come visto in precedenza, le perizie del connoisseur non hanno un valore oggettivo ma soggettivo, in corte d'appello la contrapposizione di figure professionali del calibro di Giulio Carlo Argan, fermo nel suo giudizio iniziale, in opposizione a Mario Negri, che diede un giudizio negativo riguardo alla paternità di Martini, resero quasi impossibile stabilire un giudizio univoco in tribunale. In corso di processo ci furono altre accuse e querele, Gian Ferrari richiese in tribunale che le opere dichiarate false durante le perizie venissero distrutte, mentre la Galleria Marlborough si decise a querelare Michele Amato, nella speranza di nuove perizie in grado di chiarire la situazione. Nel 1972 il Tribunale incaricò della perizia tecnica Giulio Carlo Argan, che consegnò un resoconto dettagliato riconoscendo a Martini la paternità di quasi tutte le sculture²⁰⁰. Un anno dopo Gian Ferrari ottenne un nuovo processo nel quale Marino Marini e Luciano Minguzzi, nuovi esperti voluti dal giudice, diedero nel 1975 una valutazione opposta a quella di Argan, dichiarando le opere false (con appena due possibili eccezioni, *Nudino* e *Colloquio*).

Una sola cosa venne accreditata da ambo le parti: la qualità delle opere sotto processo era discutibile e altalenante. L'ultima sentenza emessa dalla Corte di Cassazione, quella definitiva, il 15 febbraio 1980²⁰¹, stabilì che le sculture di Anticoli erano false. La vicenda si concluse con l'accertamento di un reato, ma senza punizioni.

Amato poté infatti godere di un'amnistia.

Il caso sembrò a un punto di stallo, anche perché molti non accettarono tale giudizio adducendo alle diverse valutazioni delle perizie la causa dei verdetti contrastanti dei vari processi, che non hanno mai raggiunto un reale punto d'accordo.

Ettore Gian Ferrari, per ribadire la sua posizione, nel 1979 allestì nella sua galleria in via Gesù 9 a Milano la mostra *Arturo Martini, autentici e falsi a confronto*²⁰² contenente le cinquantanove fotografie delle sculture dichiarate false dal tribunale; Giovanni Testori scrisse sul *Corriere della Sera* un articolo incisivo con l'intento di screditare la figura di Argan²⁰³, la medesima critica la espresse Carlo Ragghianti nel suo articolo su

²⁰⁰ Ivi, p. 22.

²⁰¹ G. Testori, *I Martini sono falsi*, "Il Corriere della Sera", 6 luglio 1980, p. 10.

²⁰² G. Testori, *La Fabbrica dei falsi Martini*, "Il Corriere della Sera", 28 giugno 1979, p. 3.

²⁰³ *Ibidem*.

*La Nazione*²⁰⁴. In risposta la romana Galleria Marlborough organizzò un'esposizione delle cinquantasei sculture, tra quelle acquistate ad Anticoli, certificate come autentiche dall'*expertise* di Argan (di ben trentotto cartelle ci dice Testori²⁰⁵, ma da dove ne venne esclusa una). Maurizio Calvesi scrisse su *l'Espresso* un articolo di elogio nei confronti della mostra, esponendo la necessità di valutare personalmente la qualità plastica delle sculture²⁰⁶. Anche Giorgio Pillon, giornalista e critico d'arte per il *Gazzettino* di Venezia, a dispetto dell'iniziale supporto a Gian Ferrari, scriverà dopo aver visto l'esposizione un articolo a favore dell'autenticità delle sculture²⁰⁷.

Si recarono in visita alla mostra figure come Cesare Brandi, Achille Bonito Oliva, Nello Ponente, Maurizio Calvesi e poi Renato Guttuso e Fausto Melotti, tutti storici dell'arte e artisti del tempo, e concordi nel ritenere autentiche le opere esposte²⁰⁸.

Sempre Chinol dichiarò di aver iniziato a investigare sul caso delle sculture quando Gian Ferrari, nel 1982, dichiarò che le sue sculture acquistate da Amato (un bassorilievo e due terrecotte) non potevano in alcun modo essere autentiche, mantenendo intatto il suo giudizio. Anche Guido Perocco nel frattempo aveva mutato opinione, scrivendo sia a Chinol, scusandosi per l'*expertise* di autenticità stilata per le due sculture che acquistò durante la vicenda, che a Ferrari, che venne improvvisamente a mancare il 31 dicembre 1982, prima di leggere la lettera²⁰⁹. A quel punto Chinol, sentendosi chiamato in causa, cominciò a indagare, cercando testimonianze e prove più concrete delle *expertise*²¹⁰.

E fu proprio lui che dopo la morte di Amato (nel 1982) si recò dalla vedova di questi per ottenere altre informazioni. Dopo un primo diniego, lei raccontò l'intera vicenda nel febbraio del 1985: nel 1965 il marito aveva iniziato a lavorare alla produzione delle false terrecotte, l'operazione produsse almeno un centinaio di sculture. Per i supporti usava legno vecchio e ferri arrugginiti, per l'invecchiamento e le patine si serviva di tè o caffè. La vicenda si concluse grazie alla confessione postuma avuta dalla vedova Amato, le cui motivazioni possono essere molte. Chinol ne dichiara una molto semplice e comune a molti falsari: la donna non voleva che il marito venisse ricordato come un semplice

²⁰⁴ C. L. Ragghianti, *Che vicenda inquietante. I grossolani falsi di Arturo Martini*, "La Nazione", 10 luglio 1979.

²⁰⁵ G. Testori, *La Fabbrica dei falsi Martini*, "Il Corriere della Sera", 28 giugno 1979, p. 3.

²⁰⁶ M. Calvesi, *Che bouquet questi Martini!*, "L'Espresso", 17 febbraio, 1980.

²⁰⁷ G. Pillon, *Eppure qui c'è l'impronta del genio*, "Gazzettino", 9 luglio 1980, p. 3.

²⁰⁸ P. Dorazio, *L'Incredibile giallo dei falsi Martini*, "Il Corriere della Sera", 7 maggio 1986, p. 21. Anche E. Chinol, *Falsi nell'arte. Il caso Martini*, Bari 1986. Tra gli ospiti illustri presenziò anche Dario Durbé, poi protagonista della vicenda livornese delle teste di Amedeo Modigliani.

²⁰⁹ E. Chinol, *Falsi nell'arte. Il caso Martini*, Bari 1986, pp. 75-77.

²¹⁰ AAA *vendesì Martini produzione propria*, "La Repubblica", 20 maggio 1989, s.p.

truffatore, bensì come un grande artista, un uomo che era stato in grado di riprodurre le sculture di Arturo Martini, e l'aveva fatto con una tale maestria da ingannare persino gli esperti e la critica che aveva supportato il suo lavoro come originale²¹¹.

Inoltre, Amato lavorava alla maniera di Martini, variando i canoni e i soggetti, era di fatto un inventore: il soggetto di *Narciso* (fig. 12) non era tra quelli realizzati da Martini, ma compare nelle sculture di Amato, questo a conferma del fatto che egli non facesse copie del famoso scultore, bensì falsi in stile.

Scriveva a questo proposito Chinol:

Ha fatto i Martini che Martini non ha fatto e che forse avrebbe potuto fare. A suo modo è stato un creatore, anche se dentro limiti precisi, uno di quei produttori d'arte sull'arte di cui la storia delle vicende artistiche è piena, quando ancora funzionavano le botteghe e nessuno si vergognava di seguire o di imitare il maestro. La dannazione del secolo XX è che nessuno ha riconosciuto nulla a un altro e tutti si sono sentiti maestri.²¹²

La dinamica non è nuova e, anzi, la si ritroverà in moltissimi dei falsari che attraverso il loro talento operano una vera e propria vendetta nei confronti del sistema dell'arte, affermando il loro pieno diritto ad essere riconosciuti artisti al pari dei grandi maestri. Anche il fatto che la vicenda si sia potuta risolvere a seguito di una confessione non è una novità, la sinergia di ruoli che convergono nelle valutazioni e il sistema complesso entro cui si muovono (anche giuridicamente) queste figure, rende ben difficile riuscire a districare casi complessi come questo, dove le testimonianze raramente sono concordi e oggettive.

²¹¹ E. Chinol, *Falsi nell'arte. Il caso Martini*, Cit., p. 110-111.

²¹² AAA *vendesì Martini produzione propria*, "La Repubblica", 20 maggio 1989.

IV.5 GALLERIA KNOEDLER

La galleria Knoedler venne fondata nel 1846 da Michael Knoedler²¹³, commerciante d'arte di origini Bavaresi, a New York. Si trovava al 289 di Broadway, all'angolo di Duane Street accanto al municipio. Ad oggi è stata la più longeva galleria d'arte newyorkese²¹⁴, con centosessantacinque anni di attività terminata definitivamente nel 2011²¹⁵. Inizialmente nota come «M. Knoedler & Co.» era dedita al commercio di materiali di produzione artistica: libri antichi, riproduzioni di dipinti e di sculture. Era di fatto una succursale della Goupil e Cie²¹⁶, famosa galleria francese impegnata nel commercio di opere d'arte e stampe, e beneficiava così del mercato americano post-industriale, sempre più interessato a collezionare opere d'arte europee. La Knoedler divenne quindi uno dei principali fornitori di dipinti antichi e post-impressionisti negli Stati Uniti. Questo, unito alla carenza di musei (il paese era relativamente isolato dai centri di scambio d'arte dell'Europa occidentale), le conferì un ruolo centrale nell'influenzare il gusto delle collezioni locali, che oggi sono diventate parti integranti di alcune delle più grandi raccolte museali, come la Frick Collection e la National Gallery of Art²¹⁷.

Nel 1857 Michael Knoedler rilevò le partecipazioni nella filiale di New York, conducendo da quel momento l'attività da solo e diversificandone le attività. L'ufficio venne poi trasferito in uno spazio più ampio, al 366 di Broadway, quando il figlio Roland Knoedler entrò in società nel 1877.

²¹³Per ulteriori informazioni bibliografiche su Michael Knoedler vedasi <https://www.nga.gov/collection/artist-info.789.html> (consultato in data 27/09/2021).

²¹⁴La data di fondazione 1846 compare anche su alcune etichette dell'azienda. Questa data è stata messa in dubbio, alla luce del fatto che il primo annuncio stampa di un'apertura di un negozio a New York da parte di Goupil potrebbe risalire al 1848, tuttavia l'azienda ha tradizionalmente ritenuto il 1846 come data di fondazione. A questa è stato dato risalto nel 1946 in un catalogo di una mostra di dipinti e stampe in occasione del centenario. Knoedler ha tenuto poi una retrospettiva di 150 anni nel 1996.

²¹⁵Nel febbraio 2011, la galleria ha venduto i suoi locali al numero 19 della 70th strada (New York) per 31 milioni di dollari.

²¹⁶Per ulteriori informazioni vedasi <https://www.nga.gov/collection/artist-info.17906.html> (consultato in data 27/09/2021)

²¹⁷Il Getty Research Institute di Los Angeles ha ritirato l'archivio completo delle attività della galleria Knoedler dal 1850 al 1971 (su acquisto di Armand Martello), L'archivio comprende libri di magazzino, libri di vendita e libri di commissioni; corrispondenza con collezionisti, artisti, mercanti d'arte e altri associati; fotografie di opere vendute dalla galleria; documenti dagli uffici dell'azienda a Londra, Parigi e altre città. Alcune informazioni riportate sono dunque state prese da https://www.getty.edu/research/special_collections/notable/knoedler.html (consultato in data 27/09/2021).

Roland rilevò poi l'azienda dopo la morte del padre, avvenuta nel 1878, e con Charles Carstairs aprì gallerie a Parigi e Londra.

Dopo la guerra civile americana (1861- 1865) Knoedler ampliò la gamma delle opere commercializzate della galleria includendo anche collezioni di artisti americani a lui contemporanei, intrecciò collaborazioni con clienti importanti quali John Taylor Johnston, uno dei fondatori del Metropolitan Museum of Art, e Aaron Healy, primo presidente del museo di Brooklyn. Iniziò inoltre a intraprendere rapporti di vendita con i grandi industriali americani del tempo, come Henry Osborne Havemeyer, Cornelius Vanderbilt e William Rockefeller.

Nel 1901, Knoedler vendette un importante quadro di Diego Velázquez, *Don Baltasar Carlos con un nano*²¹⁸, al Museum of Fine Art di Boston. Nel 1907, in società con Colnaghi & Co.²¹⁹, Knoedler acquistò sette ritratti della famiglia Cattaneo di Antoon van Dyck, di cui tre fanno ora parte della Collezione Widener alla National Gallery of Art di Washington²²⁰.

Nel 1911 la ditta vendette *Soldato con ragazza sorridente* di Vermeer a Henry Clay Frick, ora alla Frick Collection di New York²²¹. La galleria sviluppò relazioni molto strette con Henry Clay Frick e Andrew W. Mellon, gran parte dei dipinti della Frick Collection di New York sono stati acquisiti attraverso Knoedler.

La stretta relazione tra Knoedler e Mellon sarebbe continuata per tutta la vita del collezionista, compreso il periodo del suo incarico come Segretario del Tesoro degli Stati Uniti dal 1921 al 1932, culminato nell'acquisto di ventun dipinti dall'Hermitage di San Pietroburgo nel 1930-1931 (per la cifra di 12 milioni di dollari). Queste opere d'arte, tra cui dipinti di van Eyck, Botticelli, Raffaello, Tiziano e Rembrandt, formeranno il nucleo della National Gallery of Art, istituita e inizialmente finanziata in parte da Mellon stesso.

²¹⁸ Per ulteriori informazioni vedasi <https://collections.mfa.org/objects/31124> (consultato in data 27/09/2021).

²¹⁹ Per ulteriori informazioni vedasi <https://www.nga.gov/collection/artist-info.703.html> (consultato in data 27/09/2021).

²²⁰ Le opere ora presenti sul sito della *National Gallery of Art* sono:

Filippo Cattaneo, 1623 <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.1232.html#provenance>
Maddalena Cattaneo, 1623 <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.1233.html#provenance>

Marchesa Elena Grimaldi Cattaneo, 1623 <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.1231.html#provenance> (consultato in data 27/09/2021).

²²¹ Per ulteriori informazioni vedasi <https://collections.frick.org/objects/275/officer-and-laughing-girl> (consultato in data 27/09/2021).

All'inizio del XX secolo, la Knoedler Gallery era diventata uno dei principali fornitori di dipinti antichi negli Stati Uniti e avrebbe continuato a fungere da importante canale per l'acquisizione di capolavori. Questo aumento di importazioni, unito alla nascente moda lanciata dalla stessa Knoedler, favorirà la concorrenza tra collezionisti d'arte e il conseguente aumento dei prezzi nel mercato americano. Knoedler, inoltre, sostenendo il lavoro dei giovani artisti americani, ne ha incentivato anche l'educazione attraverso l'International Art Union, grazie a un giornale che ne pubblicizzava le opere con riproduzioni a stampa, offrendo persino borse di studio che permettessero agli artisti di studiare all'estero.

Knoedler è stato il principale agente di molti di loro, promuovendoli attivamente, come nel caso del paesaggista e incisore americano Winslow Homer e di Frederic Edwin Church, figure centrali nella Hudson River School²²².

Dopo la Seconda guerra mondiale la galleria promosse il lavoro di artisti come Willem de Kooning, Barnett Newman, Louise Bourgeois, Eva Hesse e Arshile Gorky, Robert Motherwell e Frank Stella. Sostenne anche molti artisti europei come Salvador Dalí, Henry Moore e Wassily Kandinsky.

Nel 1971 l'azienda venne acquistata dall'uomo d'affari, filantropo e collezionista Armand Hammer²²³ per 2,5 milioni di dollari. A quel tempo la galleria vendeva le opere di alcuni dei più grandi artisti americani contemporanei, come Milton Avery, Lee Bontecou, Helen Frankenthaler, Richard Pousett-Dart e Jules Olitski. Questi nomi facevano sì che gli intenditori riconoscessero il valore delle collezioni proposte.

Dopo la sua morte nel 1990, la fondazione Hammer ha continuato a possedere la galleria fino alla sua chiusura, avvenuta nel 2011 quando Michael Armand Hammer (nipote di Armand Hammer) ne era il presidente.

A partire dal 2009 la galleria è stata coinvolta in cause legali riguardanti presunte opere d'arte contraffatte.

Sono state svolte numerose inchieste e ricostruzioni sulla vicenda che ha visto coinvolte, tra il 1994 e il 2011, l'allora direttrice Ann Freedman²²⁴ e la sedicente mercante d'arte

²²²Per ulteriori informazioni vedasi <https://www.hudsonriverschool.org/artists> (consultato in data 27/09/2021)

²²³ Per ulteriori informazioni vedasi <https://www.treccani.it/enciclopedia/armand-hammer/> (consultato in data 27/09/2021).

²²⁴ Ann Freedman aveva lavorato per la Knoedler per trentadue anni finendo poi per ricoprire la carica di direttrice della galleria. A seguito del suo licenziamento nel 2009, ha aperto nel 2011 *FreedmanArt* nell'Upper East Side di Manhattan.

Glafira Rosales nella compravendita di quaranta falsi dipinti di espressionisti astratti (tra i quali figurano i nomi di Robert Motherwell, Jackson Pollock e Mark Rothko)²²⁵.

Si stima che, con le vendite dei falsi, Rosales abbia guadagnato 80 milioni di dollari, ingannando non solo Freedman ma anche alcuni dei collezionisti più sofisticati del mondo²²⁶.

Nel 2020, il regista Barry Avrich ha diretto e prodotto il film Netflix *Made You Look: A True Story About Fake Art*, un documentario sullo scandalo della galleria Knoedler. Nel documentario viene ricostruita la vicenda a ritroso attraverso numerose interviste a figure eminenti del sistema artistico e del giornalismo americano.

La prima opera che Rosales portò alla galleria fu un lavoro su carta di Rothko, da quel momento sempre più opere di astrattisti americani vennero sottoposte ad Ann Freedman e da lei acquisite, dopo che ebbero superato l'esame preliminare degli esperti.

Fin dall'inizio della vicenda alcuni aspetti avrebbero dovuto insospettire la direttrice sull'autenticità delle opere: in primo luogo la figura professionale di Glafira Rosales, che era pressoché sconosciuta negli ambienti artistici newyorchesi degli anni Novanta. Come afferma Michael Miller, scrittore ed editore artistico di *T: The New York Times Style Magazine*, nel documentario di Avrich: «Non c'era motivo di fidarsi di Glafira Rosales, nessuno sapeva chi fosse, non aveva un buon pedigree²²⁷». Luke Nikas, avvocato di Ann Freedman, aggiunse: «Rosales dava la giusta quantità di informazioni, non troppe, non troppo poche»²²⁸.

Si presentava come una figura affidabile, ma anche scaltra e manipolatrice, in grado di elargire la giusta quantità di informazioni senza rischiare di rivelare troppo all'interlocutore.

²²⁵ L'ufficio del procuratore federale di Manhattan aprì cinque provvedimenti civili contro la galleria. Vennero poi sospesi fino al 13 dicembre 2013 alla luce di nuove rivelazioni in corso di processo. Freedman, affermò di aver studiato la collezione portata alla Knoedler da Glafira Rosales, dichiarando di aver consultato circa 20 esperti secondo i quali le opere di artisti come Rothko e Pollock erano autentiche, compresi ex curatori del Museum of Modern Art e del Solomon R. Guggenheim Museum di New York e National Gallery of Art di Washington. Per ulteriori informazioni: L. Gilbert, *Knoedler gallery fakes case heats up*, "The Art Newspaper", 11 settembre 2013.

²²⁶ Cfr. S. Cohn, *Think you can spot a fraud? This \$80 million art scam fooled the experts*, "CNBC", 17 agosto 2018.

<https://www.cnn.com/2018/08/16/think-you-can-spot-a-fraud-this-80-million-art-scam-fooled-experts.html> (consultato in data 28 settembre 2021).

²²⁷ M.H. Miller giornalista del *New York Times*, intervistato nel documentario di Barry Avrich *Made You Look: A True Story About Fake Art*.

²²⁸ Luke Nikas, avvocato di Ann Freedman, dichiarazione rilasciata sempre nel documentario di Barry Avrich *Made You Look: A True Story About Fake Art*.

Ann Freedman dichiarò che la sua fiducia verso Rosales era dovuta alla buona parola messa per lei da Jamie Andrade, fidato impiegato della galleria Knoedler, che avrebbe organizzato l'incontro tra le due donne garantendo alla direttrice l'assoluta professionalità di Rosales.

Altro elemento che avrebbe dovuto allarmare fin dall'inizio era l'assoluta mancanza di dati sulla provenienza di quella che si dimostrò essere un'ingente collezione di capolavori americani. Rosales rilasciò nel corso dei sedici anni di collaborazioni con Freedman due diverse versioni della storia legata alla collezione, inizialmente raccontò di essere alle dipendenze di un giovane che, preferendo mantenere l'anonimato, venne chiamato Mister X Jr.

La copiosa collezione in suo possesso era un'eredità ricevuta dal padre, europeo di buona famiglia emigrato in Messico nel dopoguerra. Durante un viaggio con la moglie a New York, questi aveva acquistato dei dipinti da Alfonso Ossorio, artista, espressionista astratto di origini filippine, amico di Jackson Pollock e Jean Dubuffet. Le opere furono acquistate direttamente dagli artisti e per questo erano prive di documenti ufficiali. Il giovane Mr X Jr. decise di vendere la collezione tramite la consulenza di Glafira Rosales.

Tale racconto subirà negli anni alcune significative modifiche: Mr X, sposato ma segretamente omosessuale, durante un suo viaggio a New York incontrò David Herbert²²⁹, mercante d'arte e amico degli artisti della New York School, anch'esso omosessuale, e intraprese una relazione segreta. Fu lui, e non Ossorio, a vendere le opere a Mr. X, che poi dovette, con rammarico, tornare dalla famiglia in Svizzera (e non più in Messico). Ora il figlio era intenzionato a mantenere l'anonimato per preservare l'onore paterno e, convenientemente, David Herbert era nel frattempo deceduto, nel 1995²³⁰.

A questo punto è chiaro come mai sia fortemente sospetta l'innocenza di Ann Freedman: un racconto del genere, con numerose lacune e nessun dato verificabile, era veramente troppo per non insospettire un qualsiasi direttore con anni di esperienza alle spalle.

Il modico prezzo di vendita delle opere e l'ambizione di possedere una così ricca collezione dei più grandi artisti astratti della storia americana possono essere considerate

²²⁹ Mercante d'arte degli anni Cinquanta, lavorò alla Sidney Janis Gallery, che rappresentava molti degli espressionisti astratti, alla Betty Parsons Gallery; era quindi un mercante con molti trascorsi nelle gallerie newyorkesi.

²³⁰ H. Bellet nel suo testo *Falsari Illustri* suppone che Mr. X potesse essere Gunther Gerzso, morto nel 2000, sei anni dopo la comparsa dei dipinti sul mercato.

attenuanti alla presunta ingenuità che la Freedman ha dimostrato nei sedici anni di collaborazione con Rosales. Come riporta Henry Bellet nel suo testo *Falsari Illustri* «Conviene stare all'erta in almeno altri tre casi: quando la provenienza è sconosciuta; quando il dipinto non è documentato; quando non è mai apparso prima in una mostra o sul mercato²³¹».

Ann Freedman e la galleria Knoedler avevano dimenticato di seguire questi semplici precetti.

Nel 2001 Ann Freedman vendette un'opera portata in galleria da Rosales, un dipinto di Jackson Pollock, *Untitled 1949* (fig. 13), a Jack Levy, presidente della Goldman Sachs. L'opera venne pagata due milioni di dollari, ma con l'esplicita richiesta di Levy di sottoporre il dipinto a un esame specifico, che fu svolto dall' International Foundation for Art Research (IFAR).

I ricercatori non trovarono prove dell'esistenza di questo dipinto, nel 2003 Levy lo restituì dunque alla galleria chiedendo il rimborso, che gli fu concesso. La vicenda non venne resa pubblica, tuttavia molti clienti, informati per vie officiose, si allarmarono: sarebbe stata la prima di una serie di situazioni sempre più spiacevoli, preludio dei futuri processi. Nel frattempo, alcuni membri della *Dedalus Foundation*²³² che si occupavano dell'autenticazione delle opere di Robert Motherwell, dopo un primo approccio positivo iniziarono a sollevare dubbi circa le firme e lo stile dei dipinti. Jack Flam, direttore della fondazione, volle provarne la falsità partendo proprio dai pigmenti, che risultarono essere stati sviluppati dieci anni dopo rispetto alle date riportate sulle tele²³³.

Una serie di accertamenti effettuati in seguito alle dichiarazioni della *Dedalus Foundation* coinvolse anche la polizia statunitense, che identificò come falsa tutta la produzione appartenente alla signora Rosales.

Il 29 novembre 2011 Pierre Lagrange, milionario e gestore d'un *hedge found*, chiese un rimborso alla Knoedler per un Pollock, *Untitled 1950* (fig. 14), acquistato presso la galleria nel 2007 e pagato all'epoca diciassette milioni di dollari. Giustificò la sua richiesta rivelando i risultati dei test forensi effettuati sul dipinto, che lo attestavano come falso poiché conteneva al suo interno un pigmento giallo messo in commercio solo

²³¹ H. Bellet, *Falsari Illustri*, 2018, Tr.It. Milano, Skira, 2019 p. 94.

²³² Istituita nel 1981 da Robert Motherwell.

²³³ La causa è stata risolta nell'ottobre 2011: l'opera è stata bollata come un falso e sia Blondeau che la *Fondazione Dedalus* hanno ricevuto un risarcimento (a detta di Jack Flam, direttore, la Fondazione Dedalus ha speso 136.000 dollari per testare scientificamente i dipinti di Motherwell). Cfr C. Burns, *Knoedler forgery scandal grows*, "The Art Newspaper", 01 gennaio 2012.

negli anni Settanta, quando il dipinto era datato agli anni Cinquanta e Pollock era morto l'11 agosto 1956.

Lagrange concesse alla galleria una scadenza di quarantotto ore entro le quali restituirlgli il rimborso completo o affrontare una causa legale. Nello stupore generale, la galleria Knoedler chiuse²³⁴.

Il Pollock risulta essere solo uno dei circa 20 dipinti della cosiddetta *David Herbert Collection*, venduti per decine di milioni di dollari da Knoedler.

Da questo momento Ann Freedman continuerà, fino al 2013, a sostenere l'autenticità delle opere, avvalorando la sua tesi con le molte presunte autenticazioni avute durante gli anni in cui le opere furono acquistate dalla Rosales.

«Respingo fermamente le accuse di aver ingannato le parti in causa, all'epoca [della vendita] ero certa dell'autenticità del Pollock²³⁵».

Un'altra coppia di clienti sparse denuncia alla galleria Knoedler nel 2016: i coniugi De Sole²³⁶. Avevano acquistato un falso Mark Rothko (fig. 15) da Knoedler nel 2004 per la cifra di 8,3 milioni di dollari. De Sole raccontò di come lui e sua moglie si fossero recati alla Knoedler Gallery su consiglio di amici, con l'obiettivo di acquistare un'opera di Sean Scully. Alla galleria trovarono il falso Rothko nell'ufficio della direttrice e lo acquistarono. Durante il processo, alla domanda del suo avvocato, Gregory Clarick, sull'importanza della provenienza del dipinto De Sole, rispose: «Sono andato da Knoedler perché è la migliore galleria degli Stati Uniti e sono andato da Freedman perché era la migliore²³⁷». La signora De Sole affermò di aver iniziato a sospettare che il lavoro fosse un falso quando lesse un articolo di giornale all'inizio del dicembre 2011 riguardante il caso Lagrange.

²³⁴ Knoedler continuò ad affermare che la chiusura è stata una decisione commerciale non correlata alla causa Lagrange.

²³⁵ Citazione riportata nel docufilm di Barry Avrich *Made You Look: A True Story About Fake Art*, con la dicitura "The Financial Times", 9 dicembre 2011.

²³⁶ Nato nel 1944, di origini italiane, nel 1986 diviene Presidente di Gucci America e dal 1994 al 2004 ha ricoperto la carica di *chief executive officer e chairman* di Gucci Group NV. È stato cofondatore (2005) e Presidente di Tom Ford International. Nel 2015, è nominato Chairman di Sotheby's e membro dei Board di Advance Publications Inc. ed Ermenegildo Zegna S.p.A. Per ulteriori informazioni vedasi <https://www.businessoffashion.com/community/people/domenico-de-sole> (consultato in data 28 settembre 2021).

²³⁷ Dichiarazione riportata da Laura Gilbert nel suo articolo per The Art Newspaper, Per ulteriori informazioni vedasi L. Gilbert, *Top US collector takes the stand in Knoedler trial*, "The Art Newspaper", 28 gennaio 2016.

La causa contro la Knoedler proseguì, venendo poi archiviata dopo sole due settimane, con un accordo tra De Sole e Hammer²³⁸.

Nel frattempo, nel 2013, Glafira Rosales era uscita allo scoperto dichiarandosi colpevole di frode, riciclaggio di denaro ed evasione fiscale. Ad oggi è l'unica persona ad aver ricevuto una condanna. Rosales, che ha collaborato con le autorità, riducendo così la sua pena a tre mesi di carcere (che aveva già scontato), ha affermato di essere stata costretta alla truffa dal fidanzato violento, José Carlos Bergantiños Díaz²³⁹. Nel 2017, Rosales venne condannata a pagare 81 milioni di dollari alle vittime della frode perpetrata tramite la galleria Knoedler.

Altro complice di Rosales, e autore dei falsi dipinti, è Pei-Shen Qian, settantenne di origini cinesi residente in America, che produceva le false opere nel suo atelier di Woodhaven, nel Queens. La polizia sequestrò a casa sua numerosi cataloghi degli artisti che erano stati falsificati. A fornirgli questo materiale, insieme alle tele, era stato José Carlos Bergantiños Díaz. La capacità tecnica di Qian era dovuta ai suoi anni di studio giovanile: nel 1981 frequentò l'Art Students League di New York. Fu proprio nei primi anni Novanta che conobbe Bergantiños Díaz e che accettò la sua proposta di dipingere opere alla maniera degli espressionisti astratti americani. Fino a che punto fosse consapevolmente coinvolto nella frode è ancora dubbio, i primi anni la sua paga era molto bassa se paragonata alle cifre ricavate dalle vendite (poche centinaia di dollari), ma negli anni il suo cachet era aumentato notevolmente²⁴⁰. L'invecchiamento e la firma sulle opere false venivano aggiunti in seguito personalmente da Bergantinos Diaz, il che potrebbe scagionare, anche se solo parzialmente, Pei-Shen Qian; nonostante ciò l'artista è stato incriminato dalla corte in quanto complice.

Prima dell'arresto Qian riuscì a fuggire in Cina, presumibilmente a Shanghai, ed è quindi improbabile che venga perseguito, dal momento che Cina e Stati Uniti non hanno un trattato di estradizione²⁴¹.

²³⁸ E. Kinsella, *The Final Knoedler Forgery Lawsuit, Over a \$5.5 Million Fake Rothko, Has Been Settled, Closing the Book on a Sordid Drama*, "Artnet News", 28 agosto 2019. (consultato in data 28 settembre 2021).

Il suo caso è stato l'unico ad andare a processo.

²³⁹ José Carlos Bergantiños Díaz è attualmente in Spagna, essendo riuscito a evitare l'extradizione negli Stati Uniti con un'accusa federale di 12 capi di imputazione per frode, riciclaggio di denaro, cospirazione e false dichiarazioni.

²⁴⁰ H. Bellet, *Falsari Illustri*, 2018, Tr.It. Milano, Skira, 2019 p. 97

²⁴¹ Per ulteriori informazioni vedasi B. Boucher, *Knoedler Gallery Not Profitable Apart From Fakes, Says Accountant at Fraud Trial*, "Artnet News", 5 febbraio 2016. (consultato in data 28/09/2021). <https://news.artnet.com/market/lawyers-tussle-knoedler-books-fraud-trial-421265>

Nel settembre 2017 Ann Freedman ha risolto l'ultima delle dieci cause legali contro di lei. La causa è stata intentata da Frances Hamilton White, una collezionista californiana che, con l'allora marito, aveva acquistato un presunto Jackson Pollock per 3,1 milioni di dollari nel 2000. I termini dell'accordo, depositato presso la Corte Federale di Manhattan il 22 agosto sono riservati. Luke Nikas, il suo avvocato, ha affermato: «tutti i casi sono stati "risolti amichevolmente" e Ann Freedman è grata di potersi ora concentrare sulla sua galleria d'arte²⁴²».

Nonostante il verdetto della giuria, sono in molti a ritenere l'ex direttrice coinvolta nella frode, e i numerosi dettagli emersi durante il processo giustificano questa considerazione: i lunghi anni di esperienza e le competenze che ci si possono aspettare dal direttore di una galleria di tale prestigio sono in contrasto con le dichiarazioni e l'atteggiamento di fiducia gratuita manifestato dalla Freedman.

Nonostante tutto, la sua posizione al termine del processo è rimasta immutata, le sue parole sono state:

«Ero la vittima perfetta, come si suol dire, e la mia ricerca li ha aiutati a escogitare il loro piano²⁴³» descrivendo i suoi truffatori come «maghi della cospirazione».

Il caso della Knoedler è indicativo di come, attraverso il buon nome di un'istituzione, il falsario trovi terreno fertile per proseguire nel tempo una truffa ai danni del sistema dell'arte, mettendo a rischio non solo la stessa attività ma anche tutte quelle realtà che ad essa si affiancano.

²⁴² L. Gilbert, B. Glass, *Ann Freedman, former Knoedler director, settles final lawsuit*, "The Art Newspaper", 11 settembre 2017.

²⁴³ *Ibidem*

V. IL MEDIUM TELEVISIVO

Se nel XIX e XX secolo le riviste specialistiche contribuirono a diffondere l'interesse nei confronti dell'arte anche al di fuori dei circoli culturali e delle accademie, con l'avvento della televisione si poté raggiungere un sempre più vasto settore della popolazione. La democratizzazione del mezzo di comunicazione si concretizza, fornendo anche a coloro che non hanno gli strumenti per accedere a nozioni accademiche la possibilità di fruire di contenuti differenti, in particolar modo attraverso l'adattamento e la semplificazione di un linguaggio specifico che diventa appannaggio di tutti.

La televisione nasce come un *medium* senza un contenuto proprio, vissuto all'inizio come un'evoluzione del cinema, ma specialmente della radio, assorbe linguaggi, temi e convenzioni, da altri ambienti. È un fenomeno che ha come fine ultimo l'intrattenimento e la divulgazione, tanto da essere definita «l'unico aggancio culturale con il proprio tempo»²⁴⁴.

In Italia la televisione nasce come RAI, acronimo di Radiotelevisione italiana, originariamente ente radiofonico a partire dal febbraio 1923, poi anche televisivo dal 3 gennaio 1954. Il 3 gennaio dello stesso anno, va in onda il primo programma di divulgazione artistica, *Le avventure dell'arte: Giambattista Tiepolo*, a cura di Antonio Morassi, un importante storico dell'arte esperto di pittura veneta. La rubrica si proponeva di presentare la vita e l'opera di alcuni dei più grandi pittori italiani attraverso una forte impronta didattica.

L'obiettivo della televisione ai suoi albori si dimostra essere la divulgazione, sia di tipo mediale sia incentrata sull'assimilazione di contenuti, riconducendo e adattando ogni esperienza all'interno della propria discorsività, è un linguaggio ancora in formazione, che muterà più volte nel corso del secolo. La TV non è solo un sistema di immagini e parole, è un mezzo di comunicazione totale²⁴⁵, capace di influenzare fortemente la collettività. Saranno molteplici le tipologie di palinsesto legate al contesto dell'arte che cambieranno il loro *format* durante i decenni di sviluppo della televisione, l'adattabilità è un elemento imprescindibile per poter sopravvivere, alcuni elementi propri del sistema artistico non si adattano a una comunicazione di massa e devono essere semplificati,

²⁴⁴ A. Grasso, *Piccolo schermo e arte, tra divulgazione e good story*, in *Arte in tv. Forme di divulgazione*, a cura di A. Grasso, V. Trione, Monza 2014, p. 53.

²⁴⁵ V. Trione, *La strategia dell'assimilazione. Televisione contro arte*, in *Arte in tv. Forme di divulgazione*, a cura di A. Grasso, V. Trione, Monza 2014, p. 20.

privati dell'aura di solennità tipica di alcuni linguaggi accademici, adattandoli, dunque, in un'esperienza formativa e accessibile a tutti coloro che ne fruiscono.

A interrogarsi per primo sul rapporto tra arte e televisione fu Carlo Ludovico Ragghianti. Le possibilità educative offerte dal mezzo, in particolare la pluralità di opinioni e di informazioni che i conduttori avrebbero saputo apportare ai programmi proposti, lo interessarono enormemente. Con la stessa lungimiranza mise in luce la problematica della banalizzazione dei contenuti (problema che si pose al tempo anche Pier Paolo Pasolini nel suo testo del 1975, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*²⁴⁶), evitando di incoraggiare l'indolenza e la passività del pubblico. Nel corso della sua carriera divenne uno dei primi veri sostenitori della possibilità che il media televisivo possa essere il mezzo attraverso cui esprimere l'arte, in tutte le sue forme.

A partire dagli anni Settanta un altro critico d'arte, Giulio Carlo Argan, iniziò a riflettere sulle tematiche del *medium* televisivo. L'approccio fu meno utopico di quello di Ragghianti, comprendendo fin da subito che la televisione avrebbe prediletto contenuti commerciali piuttosto che educativi.

Inizialmente controcorrente rispetto al pensiero critico di Argan (con cui tra l'altro si è trovato spesso in conflitto), il critico Federico Zeri ricoprì un ruolo fondamentale nelle trasmissioni dedicate all'arte, rivoluzionando completamente il modello dell'esperto-docente e divenendo il primo vero mediatore dell'arte in TV. Il suo approccio con il pubblico fu rivoluzionario per l'epoca: spiegò che un'opera d'arte non è un esercizio letterario, né uno spunto per elaborare teorie accademiche, bensì disciplina dell'osservare e restituzione della verità presente nel dipinto. Zeri si discostò completamente dalla falsariga di Longhi, Venturi o Argan, creando un nuovo modello di critico d'arte che dev'essere, innanzitutto, *connoisseur*, trasportando il suo ideale nel nuovo *medium* televisivo. I luoghi deputati alla cultura divennero allora gli archivi, e il modello proposto nei suoi palinsesti fu quello del *detective*, ovvero colui che con la costante ricerca è in grado di scoprire e rivelare il sottotesto dell'opera²⁴⁷. Il merito di questo critico è stato quello di aver trasposto nel *medium* visuale della televisione un modello antico con un linguaggio nuovo, chiaro, tagliente e sintetico, con l'obiettivo di offrire il più ampio numero di nozioni possibili, ripudiando il lessico del letterato di cultura, che era troppo distante da quello del fruitore dei programmi televisivi. Il suo

²⁴⁶T. Casini, *Critici d'arte in TV. Origine, ricerca e divulgazione di nuovi linguaggi*, in *Arte in tv. Forme di divulgazione*, a cura di A. Grasso, V. Trione, Monza 2014, p.77.

²⁴⁷V. Trione, *La strategia dell'assimilazione. Televisione contro arte*, in *Arte in tv. Forme di divulgazione*, a cura di A. Grasso, V. Trione, Monza 2014, p.23.

approccio si rifà al modello delle *spy story* nell'indagare la differenza tra il vero e il falso nell'arte, in uno spazio pubblico: un'*agorà*²⁴⁸ nella quale è possibile insegnare ai presenti a guardare l'opera, senza limitarsi a uno sproloquio nozionistico.

Dimostrazione lampante del suo approccio al media televisivo fu l'episodio della nota 'Beffa di Modigliani', svoltosi in diretta nel 1984 durante la trasmissione del TG1 condotto da Alberto La Volpe: Zeri, in collegamento dalla sua abitazione di Mentana, seduto nel suo studio, ebbe modo di convalidare il suo giudizio sui falsi Modigliani, dando vita a un dibattito decisamente acceso a discapito di colleghi come Argan, anch'esso presente tramite un collegamento dal suo studio²⁴⁹.

Su modello del suo operato nacquero in seno alla televisione degli anni Ottanta figure di critici completamente differenti da quelle del passato, che richiamavano quello che è l'odierno *influencer*. Personaggi riconoscibili da atteggiamenti e modelli collaudati, ospiti di riviste o conduttori di palinsesti propri, questi nuovi esperti d'arte si rifanno al modello della *celebrity culture* tipico del postmodernismo. Per imitazione dell'antagonismo televisivo perpetuato, in parte involontariamente, da Zeri, nasce uno dei fondamenti della logica del nuovo *medium*: un atteggiamento decisamente più aggressivo ed edonistico. Vittorio Sgarbi, la cui attività divulgativa-polemista è riconducibile alla celebre citazione «nel bene o nel male, purché se ne parli²⁵⁰», è tuttora una personificazione di questa figura.

La televisione degli anni Ottanta, mutando il suo approccio al falso e inserendolo in palinsesti di cronaca generalista, grazie alla sua capacità di creare dibattiti (spesso polemici) tra figure di spicco dell'ambiente artistico, diventò un nuovo mezzo attraverso cui intrattenere e interessare il pubblico.

Tutt'oggi Sgarbi si interessa al tema del falso nell'arte, come attesta la promozione di falsari, ormai storicizzati, come Dossena e Joni nella mostra in corso al Mart *Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento*²⁵¹.

Un altro modello culturale, ormai entrato nella cultura popolare, è stato Philippe Daverio, che con il suo personalissimo stile espositivo e formale ha dato un nuovo volto

²⁴⁸ Ivi, p. 25.

²⁴⁹ Cfr. <https://www.raicultura.it/arte/articoli/2021/08/Zeri-e-la-burla-di-Livorno-784c3169-90f6-479e-ad2a-f59f6a40f7fd.html> (consultato in data 02/01/2022).

²⁵⁰ Vittorio Sgarbi racchiude il suo personalissimo approccio alla divulgazione mediatica in un neologismo apposito, da lui stesso coniato, lo *sgarbismo*.

²⁵¹ *Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento*, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 03 ottobre 2021- 27 febbraio 2022), a cura di D. Del Bufalo e M. Horak, 2021.

a programmi come *Passepartout* e *Il capitale*, mescolando il linguaggio del *medium* a un modello di spettacolarizzazione²⁵². Il suo atteggiamento inclusivo non tende all'immedesimazione cinematografica o all'effetto documentaristico, come conduttore Daverio si limita a portare con sé lo spettatore nelle gallerie, nei musei, e nelle città, meravigliandolo attraverso il racconto di particolari e aneddoti, spingendolo così verso un incontro con l'opera nel suo spazio, e non viceversa.

Gli anni Ottanta videro anche la nascita, fuori dai confini italiani, del primo programma diretto da un falsario, Tom Keating, che nel 1982 condusse *Tom Keating on Painters*, dove spiegava agli spettatori come falsificare un'opera. Ogni puntata approfondiva un artista e la sua tecnica con consigli da parte di Keating su come riprodurla creando un perfetto falso. Il programma andò in onda in Inghilterra su Channel 4 ed ebbe molto successo, grazie anche alla fama del suo conduttore.

Anche Eric Hebborn ebbe modo, dopo la sua autobiografia pubblicata nel 1991, di comparire in televisione: nello stesso anno la BBC gli dedicò un documentario, *Portrait of a Master Forger*, diretto da Patrick Mark, dove il falsario racconta la sua vita, le sue aspirazioni e la sua concezione di cosa sia un falso, il tutto mentre riproduce in diretta un Van Dyck.

Oggi il fenomeno della digitalizzazione ha comportato drastici cambiamenti, portando la rete televisiva italiana a mutare modelli e riferimenti: in primo luogo sono cambiate le piattaforme di distribuzione, con la nascita di canali 'nativi digitali' incentrati sull'arte come RAI 5 o SKY ARTE. Questi presentano una programmazione interamente dedicata alla cultura, abbracciando anche ambiti disciplinari confinanti, attraverso documentari, film, produzioni straniere (in particolare per i canali a pagamento, che esistono su più reti differenti, come nel caso di SKY) e retrospettive di programmi ormai conclusi. Oggi è su questi canali che si trovano la maggior parte dei palinsesti dedicati ai falsari e alle loro biografie, sia attraverso vecchi documentari della BBC che film biografici, o ancora programmi d'inchiesta.

Un caso significativo, tra i molti presenti, è quello del programma *Capolavori svelati* (2013, Sky Arte HD) diretto da Greta Scacchi, che unisce l'approccio tradizionale del racconto dell'arte all'innovazione dell'ambiente della TV digitale, e che si propone di svelare i misteri legati ai grandi capolavori del passato attraverso un intreccio narrativo di genere *mystery*. Sul canale RAI Uno dei documentari che più si interessa al tema del

²⁵²A. L. De Simone, *Dentro l'immagine. Come si guarda un quadro in televisione*, in *Arte in tv. Forme di divulgazione*, a cura di A. Grasso, V. Trione, Monza 2014, p.86.

falso è *Italia. Viaggio nella bellezza*, che, realizzato in collaborazione con il MiBACT, approfondisce e svela i misteri legati al nostro patrimonio culturale, indagando di puntata in puntata tematiche e luoghi differenti. Tre puntate in particolare erano dedicate al tema del falso nell'arte, tutte andate in onda nel 2019: *La vera storia del falso*, *La bottega del falsario*, *Dal falso al fake. La falsificazione e l'arte contemporanea*.

Per Sky John Myatt conduce due diversi programmi: *Virgin Virtuosos* nel 2010, un *reality* dove, su modello di Tom Keating, ricopre il ruolo di docente, svelando i trucchi del mestiere a un allievo (in questo caso una celebrità televisiva), e nel 2013 *Fame in the Frame*, dove riproduce in diretta opere in stile ritraendo personaggi famosi.

Assolutamente innovativo nella sua autopromozione, Ken Perenyi dopo aver partecipato come ospite a varie puntate di canali inglesi e americani raccontando la propria vita, partecipa l'11 aprile 2017 a una puntata del *podcast The Grift*, dal nome *Genuine Fake*, dove racconta del suo desiderio di rivalsa nei confronti del sistema dell'arte e del suo talento come artista.

In conclusione, il *medium* televisivo ha plasmato, dalla sua nascita, intere generazioni di spettatori educandoli, meravigliandoli ma anche coinvolgendoli all'interno di un universo, quello artistico, che non si è mai potuto contenere appieno. L'iniziale diffidenza dei critici nei confronti di una banalizzazione del linguaggio dell'arte non si è rivelata del tutto infondata: ottenere un compromesso tra contenuto, mediazione e assimilazione ha reso necessaria una riappropriazione di ogni esperienza artistica all'interno della propria discorsività, trasformando il contenuto in un prodotto unico e irriproducibile al di fuori del *medium* televisivo²⁵³. Il falsario ha saputo, in questo contesto di comunicazione, inserirsi come un'antitesi della critica istituzionale, di vedute ristrette e dall'atteggiamento misoneista, proponendo un nuovo modello d'artista ribelle e spregiudicato che, con il suo talento, conquista gli spettatori avvicinandoli alle tecniche e ai grandi maestri.

²⁵³ V. Trione, *La strategia dell'assimilazione. Televisione contro arte*, in *Arte in tv. Forme di divulgazione*, a cura di A. Grasso, V. Trione, Monza 2014, p. 20.

V.1 IL CASO DEI FALSI MODIGLIANI

Uno degli avvenimenti legati alla falsificazione con l'eco mediatica maggiore, in Italia e all'estero, fu quello che ebbe luogo a Livorno nel 1984. Fu soprattutto grazie all'eccezionalità degli eventi che si susseguirono che questa vicenda divenne oggetto dell'interesse di televisioni e giornali, uscendo dagli stretti confini del mondo dell'arte. Si tratta della cosiddetta 'Beffa di Modigliani', battezzata così dalla stampa e dagli stessi livornesi.

Nel 1984 ricorreva il centenario dalla nascita di Amedeo Modigliani. Per questa occasione Vera Durbé, impiegata del Comune di Livorno e conservatrice del Museo Progressivo d'arte Moderna di Villa Maria, decise di organizzare una mostra che raccogliesse le più note sculture del celebre artista, su modello della mostra tenutasi a Madrid nel 1982, patrocinata da Jeanne Modigliani e Christian Parisot, storico e critico d'arte autore di numerosi scritti sull'artista e responsabile degli Archivi Legali Modigliani dal 1982 fino al 2012²⁵⁴.

Il successo della mostra spagnola era stato tale che si decise di riproporla a Napoli due anni dopo, in concomitanza con quella livornese voluta da Vera e Dario Durbé.

Questo generò non pochi dibattiti, a cui presero parte i fratelli Giorgio e Guido Guastalla, gestori degli Archivi Legali Modigliani, e la stessa Jeanne Modigliani, figlia dell'artista.

Nonostante il clima poco edificante, che portò a una serie di controversie tra i fratelli Durbé e Jeanne, la mostra livornese venne inaugurata il 30 giugno 1984 con solo quattro sculture presenti e l'aggiunta di pochi disegni e quadri (tra cui un ritratto di Picasso molto controverso)²⁵⁵.

In questo clima di scontri e rivendicazioni stava per accadere una delle vicende più straordinarie che Livorno abbia mai visto.

Per ampliare il numero delle sculture presenti nella mostra i fratelli Durbé ebbero l'idea di proporre al Comune di Livorno la ricerca delle sculture scomparse di Modigliani: la vicenda rocambolesca si basava unicamente su una leggenda popolare livornese, la quale riportava del gesto di rabbia dell'artista, il quale tornato al paese natale nel 1909, avrebbe gettato alcune sculture nel Fosso Reale di Livorno. Esistono due versioni della

²⁵⁴ Nel dicembre 2012 Parisot è stato arrestato per aver certificato come autentici cinquantanove falsi di Modigliani, cfr P. Preto, *Falsi e falsari nella storia. Dal mondo antico a oggi*, a cura di W. Panciera e A. Savio, Roma 2020, p. 404.

²⁵⁵ *La mostra su Modigliani falso uno dei dipinti?*, "La Repubblica", 11 luglio 1984.

leggenda: la prima, raccontata da Giovanni Morandi nel suo libro *La beffa di Modigliani tra falsari veri e falsi*,²⁵⁶ porta come fonte il racconto fatto all'epoca da Bruno Miniati, fotografo livornese e amico dello scultore, che ebbe modo di vedere l'artista gettare la scultura, a suo dire una sola testa abbozzata, nel Fosso Reale a causa dell'indifferenza dei compaesani nei confronti del suo lavoro. Morandi riporta queste parole di Miniati:

E tutti si scoppiò a ridere. Lo prendemmo a sfottere, povero Dedo, per quella testa. E Dedo, senza dire una parola, la scaraventò oltre la spalletta, giù nell'acqua. Ci dispiacque, ma eravamo tutti convinti che, come scultore Dedo, valesse meno che come pittore. Quella testa ci sembrò un autentico aborto²⁵⁷.

È vero che nel 1909 a Livorno il gusto artistico era ancora legato a quello della scapigliatura, e che le teste in stile africano realizzate da Modigliani non erano né comprese né apprezzate dai connazionali. Miniati aggiunse nel suo racconto che la testa era stata realizzata con pietra di strada, come a suggerire un'ispirazione momentanea dell'artista che certo non deve aver spronato i suoi compagni a prestargli molto credito. Un'altra testimonianza di questo avvenimento la fornì Gastone Razzaguta, impiegato delle ferrovie livornesi, che incontrò Modigliani una sera di luglio del 1915²⁵⁸ in un bar locale, mentre beveva assenzio. Dopo essersi presentato al ferroviere, Modigliani avrebbe chiesto consiglio su dove potesse depositare le sue sculture, alcune teste abbozzate nella pietra. Come nel caso di Miniati anche qui l'artista venne deriso. L'epilogo fu lo stesso, con l'unica differenza che qui le teste sarebbero state più d'una e che nel fosso Modigliani avrebbe gettato, oltre alle sculture, anche la carriola su cui erano deposte.

Fu sulla base di questi racconti che i fratelli Durbé proposero di iniziare la ricerca delle celebri teste di Modigliani.

Per sostenere la mostra di Villa Maria e per dar lustro alla città di Livorno in vista del centenario dell'artista, il comune accolse il progetto dei fratelli Durbé di scavare nel Fosso Reale per cercare la scultura perduta dell'artista. Il progetto prevedeva l'impiego di un macchinario in grado di dragare il Fosso Reale senza però danneggiare le sculture, si esclusero uno dietro l'altro l'intervento dei sommozzatori e la proposta di arginare il corso del fiume per svuotarlo, quest'ultima a causa del fondale limaccioso. La soluzione

²⁵⁶ G. Morandi, *La beffa di Modigliani. Tra falsari veri e falsi*, Firenze, 2004.

²⁵⁷ Ivi, p. 157.

²⁵⁸ Ivi, p. 160.

al problema venne proposta dall'ingegnere Michele Catturegli, che mise a disposizione una benna progettata appositamente da lui per non compromettere l'integrità delle sculture asportate dal fiume. Il macchinario presentava coperture in gomma che rivestivano le tenaglie in modo da non danneggiare le sculture ripescate. Il collaudo avvenne nel giugno 1984, per poi metterlo effettivamente in funzione il 17 luglio. La decisione di dragare il fiume divenne subito di dominio pubblico e ottenne anche una grande risonanza da giornali e televisioni, prima locali e poi nazionali.

Suscitò non poche perplessità nei livornesi, che erano ben consapevoli delle scarse possibilità di recuperare delle sculture dal fondo del canale, essendo stato questo più volte dragato durante gli anni, sia per via del pericolo degli ordigni bellici inesplosi, che per la bonifica periodica del Fosso.

Ciononostante, dopo solo pochi giorni, il 24 luglio, venne ripescata la prima scultura, subito battezzata *Modì 1*, e a poche ore di distanza, alle 16, venne ritrovata anche *Modì 2*²⁵⁹. Vennero esposte nella mostra di Villa Maria insieme alle altre sculture (fig. 16).

Il 27 luglio morì Jeanne Modigliani, apparentemente a causa di un incidente domestico in seguito a una caduta dalle scale²⁶⁰. Vennero fatte numerose speculazioni sulla sua morte, anche a causa di una lettera datata 19 luglio 1984 che annunciava la beffa di Livorno con annesso disegno della scultura *Modì 1*.

Janne aveva già avuto in precedenza dissidi con Vera Durbé e l'amministrazione livornese, per aver sollevato dubbi sull'autenticità del ritratto di Pablo Picasso (datato 1915) presentato alla mostra di Villa Maria organizzata dal Comune.

Si specula che Jeanne avrebbe potuto rivelare la beffa, di cui era venuta a conoscenza proprio alla vigilia della sua morte²⁶¹, e che questo possa aver avuto in qualche modo un nesso con l'incidente. Tuttavia, non ci sono conferme legali a supporto di questa teoria.

Il 9 agosto 1984 ripresero i lavori della ruspa nel fosso, trovando *Modì 3*²⁶² (fig. 17); la scoperta delle teste divenne un vero e proprio caso nazionale e internazionale, richiamando numerosi critici che, nei giorni successivi, ne attestarono l'autenticità.

²⁵⁹ Sono numerosi gli articoli che riportano la notizia, sulla rivista *Due teste scolpite da Modigliani ritrovate (dopo 75 anni) nel fango del Fosso di Livorno*, "Il Corriere", 25 luglio 1984, p. 4. e M. Tredici, *Dall'acqua emergono due teste di pietra sono di modigliani?*, "La Repubblica", 25 luglio 1984, s.p.

²⁶⁰ *È morta a Parigi Jeanne Modigliani figlia del pittore*, "La Repubblica", 29 luglio 1984, s.p.

²⁶¹ G. Morandi, *La beffa di Modigliani: tra falsari veri e falsi*, Firenze 2004.

²⁶² *Una terza scultura di Modigliani ritrovata a Livorno*, "La Repubblica", 10 agosto 1984, s.p.

Alcuni di questi furono Cesare Brandi, Enzo Carli, Carlo Ludovico Ragghianti, Giulio Carlo Argan e Jean Le Marie²⁶³.

I pochi contrari a questa attribuzione furono Federico Zeri, storico e critico d'arte, e Carlo Pepi, collezionista d'arte, che lavorò su richiesta di Jeanne Modigliani negli Archivi Legali del padre e che non ritrovava nello stile rozzo delle sculture la mano dell'artista.

Vennero fatte anche alcune analisi preliminari affidate a un laboratorio livornese che confermarono l'autenticità delle sculture, sebbene il laboratorio stesso segnalò a Dario Durbé l'approssimazione di tale valutazione, essendovi la necessità di attrezzature più avanzate. Marco Franzini, docente di Mineralogia a Pisa, dichiarerà che: «Nulla emerge che sia contrario all'ipotesi che giacciono sul fondo dal 1909»²⁶⁴. Il restauratore capo della Galleria d'Arte Moderna di Roma, Enzo Pagliani, che terminò i primi lavaggi delle teste, si ritenne persuaso: «Non nutro alcun dubbio sull'autenticità delle sculture e l'esame del fango depositato fra gli interstizi della pietra prova che le teste sono state gettate nel Fosso da molti anni»²⁶⁵. Viste le perizie rilasciate è lecito chiedersi se queste attribuzioni frettolose siano state in qualche modo causate da pressioni, anche politiche, a cui queste personalità vennero sottoposte. È altresì possibile che la suggestione collettiva abbia giocato il suo ruolo nell'attribuzione di queste sculture: la pressione mediatica, l'entusiasmo del pubblico e la gioia nell'aver ritrovato quei tesori perduti possono avere influenzato in qualche modo il giudizio delle figure professionali.

Il 2 settembre dello stesso anno all'interno della Villa venne presentato il catalogo sulle teste trovate, curato da Dario Durbé, fratello di Vera e sovrintendente della Galleria d'Arte Moderna di Roma.

Fino a questo punto la vicenda non presentava nulla di sospetto, ma in questo clima di giubilo ecco arrivare una notizia che sconvolse la città di Livorno, la giunta comunale e i fratelli Durbé: il giorno stesso della pubblicazione del catalogo *Due pietre ritrovate di Amedeo Modigliani*²⁶⁶, sulla rivista *Panorama* comparve la dichiarazione che *Modi 2* era falsa.²⁶⁷

²⁶³ P. Preto, *Falsi e falsari nella storia. Dal mondo antico a oggi*, a cura di W. Panciera e A. Savio, Roma 2020, p. 404.

²⁶⁴ D. Mondini e C. Loiodice, *L'Affare Modigliani. Trame, crimini, misteri all'ombra del pittore italiano più amato e pagato di sempre*, Milano 2019, p.120.

²⁶⁵ D. Pasti, *La testa della discordia*, "La Repubblica", 5 settembre 1984.

²⁶⁶ D. Durbé, *Due pietre ritrovate di Amedeo Modigliani*, (a cura di), Livorno 1984.

²⁶⁷ *Tre ragazzi: «abbiamo scolpito noi una delle sculture di Modigliani»*, "Il Corriere", 3 settembre 1984, p. 4.

Gli autori della scultura sarebbero quattro giovani studenti livornesi: Pietro Luridiana, Michele Genovesi, Francesco Ferrucci e Michele Ghirlanducci che, ispirati dalla frenetica ricerca delle teste, avevano deciso di realizzare una falsa scultura di Modigliani da gettare nel fosso, proprio nel punto cui si trovava la scavatrice. Il modello era una scultura conservata a Villa Maria e vista in foto, i giovani avevano lavorato in gruppo su idea di Luridiana, documentando il processo attraverso una fotografia che li ritrae con la scultura, scattata da Francesco Frontini, amico e aiutante dei ragazzi, studente anche lui ma di chimica.

L'articolo era scritto da Gianni Farneti²⁶⁸, all'epoca vicedirettore di *Panorama*, a cui i ragazzi avevano concesso un'intervista. Verificata l'accuratezza delle fonti, anche grazie al materiale video e fotografico portato dai ragazzi stessi, venne pagata loro l'esclusiva con 10 milioni di lire, l'intera vicenda apparve nel numero pubblicato il 2 settembre 1984.

L'idea della beffa nacque il 17 luglio, ma per ultimare il lavoro fu necessario aspettare il 21, quando la scultura venne gettata nel fiume davanti alla ruspa per poi essere ritrovata il giorno successivo. Per realizzare la scultura venne utilizzata una pietra proveniente dal giardino pubblico all'Ardenza, portata nella casa di Genovesi dove si svolse il lavoro. Simpatico l'aneddoto secondo cui venne impiegato il trapano Black & Decker, marchio che poi sfrutterà la vicenda per pubblicizzare il proprio prodotto.

Prima di completare l'opera, un'ultima vicenda aveva rischiato di mandare tutto a rotoli: Francesco Ferrucci eccedendo di energia diede una martellata alla scultura quasi ultimata, tanto da portar via lo zigomo destro, i ragazzi operarono un piccolo lavoro di restauro conservando la scheggia della scultura. Quello che poteva essere un errore fatale venne poi lodato dai critici come «Il tocco magico dell'espressività dell'artista»²⁶⁹. Non solo la scheggia (che verrà conservata dai ragazzi e poi esposta al momento della rivelazione al pubblico), ma anche la caduta della scultura, alla quale resterà attaccata dell'erba, in fase di accertamento divenne una conferma della presunta antichità e della presenza di particolari tipi di alghe marine sulla sua superficie. Come a voler dimostrare l'assoluta intenzione degli esperti nell'attribuire alla scultura una sufficiente età per poter essere riconosciuta originale. Ultimata l'opera (e la beffa) i giovani erano andati tranquillamente in vacanza, ritenendo impossibile che lo scherzo non venisse scoperto subito dal gruppo di esperti convocato per la certificazione²⁷⁰.

²⁶⁸ G. Farneti, *Modigliani. Storia di un falso d'arte e di una grande beffa*, Milano 1988.

²⁶⁹ Ivi. p. 90.

²⁷⁰ *Ibidem*.

Giornali nazionali e internazionali riportarono la vicenda con dovizia di particolari²⁷¹, ovviamente i fratelli Durbé, così come gli storici coinvolti nell'autenticazione, rifiutarono la dichiarazione di paternità degli studenti livornesi²⁷².

Mercoledì 5 settembre i giovani coinvolti portarono le foto e il materiale conservato al sovrintendente di Pisa per gli accertamenti del caso. Il 10 settembre 1984 la Rai trasmise uno speciale²⁷³ in cui gli studenti scolpirono in diretta una copia della *Modi 2* con il trapano elettrico²⁷⁴ (fig. 18), il tutto alla presenza di figure di spicco del mondo dell'arte, conduttori e curiosi²⁷⁵. L'opera realizzata venne poi battuta all'asta durante una trasmissione con Mike Bongiorno, *Superflash*²⁷⁶, l'11 ottobre 1984 (i battitori furono gli stessi ragazzi), e venduta per la cifra di 10.000 dollari a un collezionista di New York, George Gilbert²⁷⁷. La somma venne poi devoluta interamente in beneficenza. Il programma fu trasmesso anche dalla CBS, NBC e altre televisioni straniere.

In un'intervista telefonica esclusiva Francesco Ferrucci ribadisce l'importanza del media televisivo per il mutamento dell'opinione pubblica:

Abbiamo sempre partecipato volentieri a tutte le trasmissioni televisive a cui ci hanno invitato, in primo luogo lo trovavamo importante per far sentire la nostra opinione in prima persona, senza rischiare di essere strumentalizzati da altre persone, in secondo luogo ci tenevamo a mostrare che tutta la vicenda non era nata se non che da uno scherzo, e come tale intendevamo continuare a considerarlo. [...] Questi programmi sono stati utili per mostrarci alla gente per quello che eravamo davvero senza dietrologie o strumentalizzazioni, abbiamo avuto modo di parlare direttamente con le persone raccontando quello che è stato veramente per noi la vicenda della beffa²⁷⁸.

²⁷¹ P. Conti, *Argan: Non sono stati quei ragazzi a scolpire la testa del Fosso Reale*, "Il Corriere della Sera", 12 settembre 1984, p. 7.

²⁷² S. Nirenstein, *La testa è di Modigliani*, "La Repubblica", 6 settembre 1984,

²⁷³ *Le finte teste di Modigliani*, "Rai Cultura" <https://www.raicultura.it/arte/articoli/2019/10/La-beffa-di-Livorno-0c560850-29ee-4653-862d-d780c47354ad.html> (consultazione: 16/09/2021).

²⁷⁴ *La burla delle false statue di Modigliani. Come manovrare la comunicazione mediatica*, "Rai Cultura" <https://www.raicultura.it/arte/articoli/2019/11/La-burla-della-false-statue-di-Modigliani-c3787f24-a1df-446e-ab12-9b5f7bf8f2a7.html> (consultazione: 16/09/2021).

²⁷⁵ Presenziò anche Federico Zeri, qui l'intervista in diretta: *Zeri e la burla di Livorno*, "Rai Cultura" <https://www.raicultura.it/arte/articoli/2021/08/Zeri-e-la-burla-di-Livorno-784c3169-90f6-479e-ad2a-f59f6a40f7fd.html> (consultazione: 15/10/2021).

²⁷⁶ *Salta 'Superflash' per colpa di Modi' ?*, "La Repubblica", 3 ottobre 1984.

²⁷⁷ *Per venti milioni un americano ha comprato il 'telemodi'*, "La Repubblica", 01 novembre 1984, s.p.

²⁷⁸ Estratto dall'intervista al dottor Francesco Ferrucci, da lui gentilmente concessa per questo elaborato di tesi, riguardo al rapporto con i media e la critica all'epoca della vicenda livornese dei falsi Modigliani. Cfr. *Appendice*.

Ferrucci parla anche del rapporto con la critica, particolarmente feroce nel suo giudizio, che influenzò senza dubbio l'opinione pubblica iniziale:

Se c'è una nota positiva di questa vicenda e che siamo felici di aver riportato l'attenzione su qualcosa di vero legato all'ambiente dell'arte, all'epoca la critica non era come oggi, era legata ad alcune figure elitarie che si consultavano per avere giudizi di autenticità legati alle opere che non potevano assolutamente essere contestati; queste figure dovrebbero raccontare la storia e non giudicarla, con i nostri interventi abbiamo messo in discussione numerosi di questi giudizi scuotendo quel contesto e quel sistema che sembrava all'epoca inviolabile. [...] Il sistema dell'arte si basava moltissimo sull'expertise, non solo dal punto di vista di un giudizio di valore ma anche economico, soprattutto economico, io ritengo che molte delle persone coinvolte e i loro giudizi affrettati di autenticità siano anche legati a questo aspetto, molti critici esprimevano opinioni veicolate dagli interessi.

Credo che con la nostra vicenda siamo stati in grado di scardinare questo sistema per un periodo²⁷⁹.

Se l'unica consolazione della critica e dei fratelli Durbé nei riguardi della terribile vicenda della cosiddetta beffa giovanile era la consapevolezza che solo *Modi 2* fosse un falso, e che dunque non era stato vano il lavoro di recupero della teste, ecco un'ulteriore sorpresa sgradevole: un nuovo falsario rivendica la paternità di *Modi 1* e *Modi 2*, ed è Angelo Froglià.

La rivelazione avviene il pomeriggio del 13 settembre, durante una diretta stampa nello studio del penalista livornese Arrigo Melani²⁸⁰. Froglià, di professione portuale, per passione è pittore e scultore, e a differenza dei giovani compaesani il suo intento non era quello di giocare una beffa ai Durbé e all'amministrazione comunale, bensì quello di appurare attraverso un inganno programmatico l'incompetenza dei critici, in particolare attraverso la mistificazione di massa del ritrovamento «in diretta». Il suo è dunque un gesto simbolico, un'operazione artistica. Dichiara durante l'intervista:

In pratica ho voluto compiere un'operazione ESTETICO-ARTISTICA, nel suo genere un'opera d'arte [...] pensavo che gli esperti se ne sarebbero accorti, e invece hanno stranamente bevuto tutto.²⁸¹

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ G. Farneti, *Modigliani. Storia di un falso d'arte e di una grande beffa*, Milano 1988 p. 128.

²⁸¹ *Ivi*, p. 130.

Le false teste di Modigliani (1, 3 e un'ulteriore testa, non ritrovata, ma ribattezzata *Modì 4*) furono realizzate nella notte tra il 13 e il 14 luglio, dieci giorni prima del lancio di *Modì 2*, e lanciate poi a distanza di pochi metri l'una dall'altra nel fosso²⁸².

Come nel caso di quelle dei ragazzi, anche queste sculture furono realizzate grossolanamente e trattate con un materiale chimico (in questo caso Vim industriale) con l'intento di «farsi scoprire» dalle numerose analisi scientifiche a cui sarebbero state sottoposte. Ne *L'affare Modigliani*, che prende in analisi la vicenda livornese trentacinque anni dopo, viene riportato che Froglià: «Ci lavora per qualche giorno, ben attento a non imitare Modigliani; si ispira piuttosto a sculture “primitive”»²⁸³.

Anche queste pietre, come nel caso della *Modì 2*, sono state trafugate da luoghi pubblici e lavorate con attrezzi meccanici; Froglià rivendica in particolare (e con orgoglio) la paternità della scultura, non interessandosi della proprietà materiale. Afferma: «Voglio precisare che questa operazione non aveva alcun intento polemico né contro i critici, né contro il Comune, né contro la cittadinanza di Livorno»²⁸⁴.

Inoltre, Froglià ha documentato l'intero processo con un video, montato poi dallo stesso autore con l'intento di realizzare un documentario-verità dell'evento, una sorta di «opera d'arte cinematografica» come lui stesso la definisce.

Una parte del video viene presentato sabato 15 settembre alle ore 15.45 in un locale ad Ardenza-Terra, numerosi sono i critici presenti, e il documentario ripropone l'intera vicenda: dalla scelta delle pietre grezze al loro lancio nel fosso.

Come per la diretta televisiva al TG1 con La Volpe, il documentario amatoriale spegne gli ultimi barlumi di speranza riguardanti l'autenticità di *Modì 1* e *3*. La vicenda della beffa livornese è finita.

Nove anni dopo, Froglià rilasciò un'altra versione della storia, più dettagliata, raccontando in un'intervista esclusiva al Tg4 del 1993 condotta da Paolo Brosio:

Furono Massimo Seghetti, dipendente del Comune di Livorno, e Lido Bellandi, padrone della barca, a gettare le due sculture. Quando consegnai le due teste, Seghetti era insieme

²⁸² Raccogliere i dati per questa vicenda è più complesso, questo perché Froglià ritratterà nel 1993 la sua dichiarazione affermando che a buttare le teste nel fosso furono dei suoi “amici”, persone non molto affidabili; lo riporta sempre Giovanni Morandi in *La beffa di Modigliani. tra falsari veri e falsi*, Firenze 2004, p. 103.

²⁸³ D.Mondini e C. Loiodice, *L' Affare Modigliani. Trame, crimini, misteri all'ombra del pittore italiano più amato e pagato di sempre*, Milano 2019, p.133.

²⁸⁴ Gianni Farneti, *Modigliani.Storia di un falso d'arte e di una grande beffa*, Milano 1988 p. 132.

alla sua fidanzata, Elisabetta De Paz [vice di Vera Durbé]. Non ne ho parlato con i Carabinieri perché per me coprirli era importante. Allora ritenevo che agissero esclusivamente per amicizia nei miei confronti. Ma la notte del mio interrogatorio, che durò dalle 21 alle 2 del mattino, i Carabinieri mi chiesero se davvero avessi agito da solo e io confermai ancora una volta. [...] Rimasi profondamente amareggiato, pensai che dietro ai miei schemi ci fosse qualcosa che non tornava²⁸⁵.

Tuttora non è stato chiarito se questa rivelazione sia stata un tentativo di liberarsi della responsabilità di un gesto che, chiaramente, non soddisfò le sue aspettative, o se effettivamente Froglià venne coinvolto in una vicenda che aspirava a danneggiare i fratelli Durbé.

Questa vicenda arrecò alla città di Livorno e ai diretti interessati più dolori che gioie, ne hanno senza ombra di dubbio tratto profitto i media televisivi e cartacei pubblicando interviste esclusive sulle fantomatiche teste di Modigliani, sul loro ritrovamento e sullo svelamento, che ha certo fruttato non pochi guadagni in termini di notorietà e pubblicità. Si è maliziosamente gioito del fallimento dei critici e delle istituzioni, avidi di gloria e attenzioni, anche se ingiustamente dato che il principale interesse nel ritrovamento delle sculture era proprio l'amore verso la figura artistica del livornese Amedeo Modigliani e il desiderio di celebrarne la grandezza anche attraverso l'orgoglio per le sue origini.

La vicenda ebbe poi ulteriori sviluppi. Il 17 settembre 1991 Giuseppe Saracino, appassionato d'arte, affermò di avere in custodia le vere teste di Modì, in possesso di Pietro Carboni, carrozziere di Salviano, che le avrebbe ricevute in eredità dal nonno Roberto Simoncini, detto Solicchio, figura folkloristica livornese, che in quanto ambulante era stato beneficiario di un'attenta rappresentazione artistica da parte di Modigliani, che lo ritrasse in uno dei suoi dipinti. Racconta Saracino che nel 1909 Solicchio ricevette da Modigliani in regalo un baule contenente alcune sculture; morto poi il 3 marzo del 1938 all'età di ottantasei anni, le lasciò alla famiglia²⁸⁶.

Inaspettatamente a dare credito a queste voci spicca Carlo Pepi, ex direttore della casa Natale di Modigliani, che si era invece schierato duramente a sfavore delle famose sculture ritrovate nel Fosso Reale. Per gli accertamenti venne coinvolta Valeria Zacconi, esperta calligrafa, che nel 1992 valutò positivamente il riscontro della grafia di alcune annotazioni presenti sui fogli e sui libri che accompagnavano le stesse, ma il giudizio

²⁸⁵ Cfr. Mondini, Loiodice, *L'Affare Modigliani*, cit., p.125.

²⁸⁶ La vicenda è riportata nel testo di Giovanni Morandi, *La beffa di Modigliani. tra falsari veri e falsi*, Firenze 2004, pp. 117-127.

espresso dalla Galleria d'Arte Moderna di Roma e da un comitato di specialisti del Ministero fu a sfavore dell'autenticità delle sculture, ecco dunque il definitivo epilogo del caso.

Nel 2011 è stato realizzato da Giovanni Donfrancesco, già autore in passato di altri documentari storici, il film *Le vere false teste di Modigliani (Modigliani's Genuine Fake Heads)*, con l'intento di ricostruire la vicenda e porre uno spunto di riflessione sulla percezione attuale nei confronti dell'arte (fig. 19). Al documentario parteciparono alcune delle figure coinvolte nella vicenda originale (meno Froggia, venuto a mancare nel 1997)²⁸⁷.

Oggi le tre teste della beffa livornese, proprietà del comune di Livorno, sono esposte alla mostra curata da Dario Del Bufalo e Marco Horak *Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento*²⁸⁸ insieme ad altre celebri falsi moderni e contemporanei.

²⁸⁷ Pietro Luridiana, Michele Ghirlanducci, Pier Francesco Ferrucci sono comparsi anche nel video musicale di Caparezza *Teste di Modì*, incentrato sulla storia della beffa livornese, uscito il 24 luglio 2014, giorno del trentennale della burla.

²⁸⁸ *Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento*, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 3 ottobre 2021- 27 febbraio 2022), a cura di D. Del Bufalo e M. Horak, Rovereto, 2021.

V. 2 ERIC HEBBORN, IL MAESTRO DEI FALSARI

Al di fuori del contesto italiano, uno dei più grandi falsari del XX secolo che riuscì a trarre la sua consacrazione ufficiale dal *medium* televisivo fu Eric Hebborn. Di nazionalità inglese, trascorse gran parte della sua vita in Italia, dove morì in circostanze misteriose nel 1996.

Hebborn era specializzato nella realizzazione di disegni, il suo talento era tale che nessun museo manifestò dubbi sull'autenticità delle opere da lui vendute fino al 1991, data di pubblicazione della sua biografia *Drawn to Trouble. The Forging of an Artist*²⁸⁹, nella quale rivelò la sua attività e i retroscena dei suoi commerci con alcune delle più grandi gallerie londinesi, prima tra tutte la Colnaghi, verso la quale egli nutriva una feroce avversione.

Come Joni prima di lui, Hebborn non si limitò a pubblicare un libro di memorie, ma produsse anche un compendio, *Il manuale del falsario*²⁹⁰, pubblicato prima in Italia nel 1995 e poi postumo in lingua inglese nel 1997, nel quale tramandava le tecniche apprese e perfezionate nel corso degli anni ai lettori incuriositi²⁹¹. Condivideva con Joni anche una spiccata ironia narrativa, come traspare dal suo atteggiamento spensierato e *bohémien*, e un innegabile talento tecnico che gli permise di realizzare ben mille falsi nel corso della sua vita²⁹².

Nacque a Londra il 20 marzo 1934 da una famiglia di umili origini, con la quale non ebbe un buon rapporto; nella biografia racconta che con lo scoppio della Seconda guerra mondiale si trasferì a Harold Wood, in Station Road. Iniziò ad interessarsi al disegno alle elementari, dove avvenne un episodio che segnò irrimediabilmente il suo senso

²⁸⁹ E. Hebborn, *Drawn to Trouble. The Forging of an Artist. An Autobiography by Eric Hebborn*, Edinburgh 1991.

²⁹⁰ E. Hebborn, *Il manuale del falsario*, Vicenza 1995.

²⁹¹ Cfr. V. Postiglione, *Esce il «Manuale del falsario» e gli antiquari si ribellano*, "Corriere della Sera", 30 novembre 1995, p. 13. Esplicativa del clima teso dovuto alla pubblicazione del testo la descrizione rilasciata dall'autore nell'articolo del Corriere della Sera; a presentare il testo, oltre all'editore e l'autore ci fu anche Federico Zeri, che rese celebre l'affermazione «Nessuno vuol fare l'elogio ai falsari: stiamo solo cercando di valutare il fenomeno. Prima di combattere questi signori bisogna conoscerli». Furono molti gli antiquari e i mercanti che avanzarono querele di diffamazione ai danni di Hebborn, ma nonostante i malcontenti di pochi addetti ai lavori, furono moltissimi coloro tra il pubblico che si schierarono a favore di Hebborn e delle sue argomentazioni.

²⁹² Questa è una stima, Hebborn ha più volte dichiarato nei suoi scritti, così come nelle interviste, questa cifra. Gli esperti stimano possano essere molti di più, ma non c'è ancora modo di sapere il numero esatto dei suoi lavori, complici anche l'imbarazzo e la reticenza delle case d'asta con cui ha lavorato che spesso negano di aver acquistato più lavori di quelli già riconosciuti dall'artista.

morale: durante i suoi esperimenti si accorse che la punta di carbonella di un fiammifero poteva essere utilizzata nel disegno, tenne quindi un fiammifero e un frammento di carta smeriglio nel suo banco. Quando il preside scoprì questi oggetti sospettò subito che l'alunno volesse appiccare un incendio e lo punì con una serie di bacchettate sulle mani; Il giovane decise per dispetto di appiccare davvero un incendio all'istituto scolastico²⁹³. Per l'atto di dolo venne rinchiuso due anni in un istituto di correzione minorile, il *Borsal*, presso Rochester. L'intento di questo tipo di istituzioni era quello di fornire agli internati un'educazione e un mestiere, cioè riformarli affinché diventassero membri utili e onesti della società. Da questa esperienza Hebborn maturò una personalità indipendente e insofferente delle regole e delle costrizioni sociali (oltre che un'indole rancorosa e vendicativa); interruppe anche i rapporti con la famiglia d'origine, trasferendosi al termine della detenzione presso una famiglia dell'Essex. L'arte fu il mezzo che gli permise di redimersi agli occhi della legge: nel 1949, quindicenne, fece la sua prima esposizione in una mostra locale, alla Friends Meeting House, e lo stesso anno iniziò a frequentare la scuola d'arte di Chelmsford. Durante i suoi studi una signora di origine indiana gli commissionò due disegni fatti alla maniera di Wyndham Lewis, su due fogli che secondo la donna provenivano da un album di Lewis stesso. Gli schizzi vennero fatti nello stile dell'artista, non si trattava di copie o rielaborazioni, bensì di disegni originali realizzati secondo la maniera di Lewis. Hebborn riportò nella sua biografia questo episodio come «il seme della mia futura carriera²⁹⁴».

Questa rimase una delle principali peculiarità dello stile di Hebborn: le sue opere, fossero queste disegni o dipinti, non erano mai copie o riproduzioni di lavori esistenti, ma sempre creazioni nello stile di un dato artista; la sua conoscenza della tecnica e della mano dei maestri del passato era tale da ingannare anche i conoscitori più meticolosi. In seguito, andò a studiare a Walthamstow, scegliendo di specializzarsi nella pittura e xilografia, scrisse successivamente una tesi intitolata «Scienza del disegno²⁹⁵», una ricerca sulla storia del disegno in Europa da Leonardo da Vinci a Vincent Van Gogh. Tutte le illustrazioni contenute nell'elaborato erano riproduzioni fatte da lui nello stile delle opere dei vari artisti trattati.

I suoi studi proseguirono anche alla Royal Academy, alla quale si iscrisse nel 1955. Per mantenersi iniziò a insegnare anatomia e incisione a Walthamstow. Durante i suoi studi

²⁹³ E. Hebborn, *Troppo bello per essere vero*, Vicenza 1994, pp. 20-21.

²⁹⁴ Ivi, p. 91.

²⁹⁵ Ivi, p. 100.

vinse alcuni premi prestigiosi, come la medaglia d'avorio della Royal Academy per la pittura²⁹⁶.

Nel 1958 concorse per una borsa di studio per la prestigiosa scuola di Roma senza però ottenere il premio, nel frattempo iniziò a lavorare in qualità di apprendista presso un restauratore, George Aczel. Grazie a questa esperienza apprese non solo le tecniche per il ritocco, ma anche come crepare le tele e invecchiarle a dovere. Definì l'esperienza di restauro presso il suo maestro in questo modo:

La linea di demarcazione fra restauro e la vera e propria ridipintura può essere molto sottile, né si deve pensare che un'alterazione moderna guasti necessariamente un quadro vecchio [...] riporteremo la Cappella Sistina a ciò che era prima che Michelangelo sostituisse gli affreschi del Perugino con i propri? Certamente no, anche se sarebbe bello avere anche gli affreschi del Perugino. [...] La verità è che l'antichità di un'opera non è di per sé una garanzia di qualità e molti quadri antichi sono brutti quadri antichi, così brutti che sarebbe difficile venderli peggiori. Anche un buon dipinto può talvolta guadagnarci da una modifica ben pensata

L'esperienza formativa maturò nel giovane Hebborn la concezione che l'arte è commercio, e che dunque i mercanti d'arte, in quanto commercianti, preferiscono i dipinti che si vendono. Apprese così dal suo maestro che era lecito, e anzi persino richiesto, modificare un'opera per inserirvi dettagli che la rendessero più desiderabile al pubblico. Aczel era molto previdente nei suoi restauri, usando non solo disegni originali per gli eventuali integrazioni in stile, ma anche pigmenti dell'epoca. Dal suo maestro il giovane apprese anche la storia di Han Van Meegeren²⁹⁷ e le sue tecniche per invecchiare i dipinti, traendo ispirazione dal carisma e dal genio del falsario.

La sua esperienza come restauratore terminò bruscamente a causa di un diverbio con il maestro; Hebborn decise allora di impiegare la propria esperienza di artista e le conoscenze di restauro appena acquisite nella ricerca di disegni da poter vendere ad antiquari e galleristi. Come collezionista fu certamente poco ortodosso: molte delle sue presunte scoperte erano in realtà copie o disegni autografi nello stile di vari artisti minori; Hebborn spesso acquistava un disegno originale e ne creava diverse versioni, che vendeva ad altri antiquari. Nella sua biografia riporta un aneddoto riguardo alle riproduzioni:

²⁹⁶ Ivi, p.112.

²⁹⁷ Ivi, p.129.

Alcune delle copie che feci allora erano così fedeli che più tardi, quando ne vidi una riprodotta sul *Burlington Magazine*, dovetti studiarla per una decina di minuti prima di essere sicuro che stavo osservando una cosa fatta da me²⁹⁸.

Un altro episodio a proposito dei suoi falsi è legato ad alcuni disegni attribuiti a posteriori a Thomas Gainsborough: Hebborn si recò al British Museum portando con sé i suoi due falsi per sottoporli all'opinione di uno studioso, questo li giudicò senza ombra di dubbio autentici, confrontandoli con altri presenti nella collezione del museo²⁹⁹. Per dare conferma a questa valutazione nel 1963 Hebborn scelse il migliore dei due disegni e richiese il giudizio di Ellis Waterhouse, storico dell'arte e massimo esperto del pittore inglese, che confermò l'autenticità dello schizzo come «disegno preparatorio, con notevoli varianti, nientemeno che per il capolavoro noto come *Ragazzo in blu*³⁰⁰». Con un'autenticazione simile tra le mani il giovane falsario decise di vendere lo schizzo tramite Sotheby che, certa della sua autenticità, lo piazzò il 16 aprile dello stesso anno per duecento sterline³⁰¹.

Tramite la sua attività di collezionista e mercante Hebborn ebbe modo di stringere molte amicizie sia con antiquari che con acquirenti di differenti status sociali, in particolar modo si affezionò a un'anziana coppia di Cecil Cour che possedeva una bottega d'antiquariato. Con loro fece numerosi affari, compresa l'acquisizione di una cartelletta contenente alcuni fogli originali del Settecento, lo stesso tipo di quelli usati da Gainsborough. A posteriori può sembrare difficile che nessuno per decenni si sia reso conto dell'ingente aumento nel mercato di disegni di artisti quali Gainsborough, Augustus John, Camille Corot e altri, va detto però che molto difficilmente erano eseguiti controlli accurati al di là delle *expertise* degli esperti. Inoltre Hebborn aveva maturato nel corso degli anni di formazione una solida morale che lo portò a non presentare mai attribuzioni nel momento in cui mostrava i disegni al giudizio degli specialisti, in questo modo non poté essere accusato di frode e gli stessi acquirenti erano restii a ritrattare le loro valutazioni. Nel frattempo, ci fu un altro evento fondamentale nella vita del giovane falsario: nel 1959 vinse tramite l'università un concorso per una borsa di studio presso la *British School*, una scuola di incisione a Roma, dove ebbe modo

²⁹⁸ Ivi, p.153.

²⁹⁹ Ivi, pp. 154-155.

³⁰⁰ Ivi, p. 158.

³⁰¹ *Ibidem*.

di vedere le opere dei grandi artisti italiani. Durante il periodo di studi in accademia conobbe il critico d'arte Sir Anthony Blunt³⁰², sovrintendente delle collezioni di pittura della Regina e direttore del *Courtauld Institute*. Nacque un rapporto d'amicizia che si dimostrò proficuo per il falsario, perché poté apprendere molte particolarità sugli artisti e le loro tecniche³⁰³.

L'esperienza di studi nella capitale si concluse nell'estate del 1961. Tornato in Inghilterra venne eletto membro della *Royal Society of British Art*, poiché avendo studiato alla British Art School di Roma possedeva la più alta qualifica in campo artistico, e riprese sia la compravendita delle opere, sia l'insegnamento *part-time* nelle scuole d'arte³⁰⁴.

Nello stesso anno Hebborn decise di fondare una società a responsabilità limitata, la Pannini Galleries Ltd. Le numerose esperienze con le gallerie d'arte avevano fatto sì che maturasse un atteggiamento assai prudente nella compravendita delle opere, inoltre con la nascita della nuova attività si rese necessario anche adottare un 'codice etico'; questa è tutt'oggi una peculiarità di Hebborn nell'attività che aveva deciso di intraprendere: non si è a conoscenza di altri falsari che si ponessero scrupoli morali nella vendita dei loro lavori. I principali punti riportati nella sua biografia sono i seguenti³⁰⁵:

1. Non vendere mai a individui che non siano esperti riconosciuti o non agiscano dietro consigli di esperti.
2. Non riscuotere mai un prezzo più elevato di quello che prenderesti per un'opera analoga di mia mano, a meno che non venga offerto dall'acquirente.
3. Non fornire mai descrizioni o attribuzioni, a meno che non sia stato consultato un esperto riconosciuto, nel qual caso la descrizione o attribuzione sarebbe opera dell'esperto e non mia.
6. Non contrastare mai l'opinione di un esperto, a meno che non sia in conflitto con l'opinione di un altro esperto suo pari.

³⁰² La biografia di Sir Anthony Blunt non è meno misteriosa di quella di Eric Hebborn, fu sovrintendente delle collezioni reali dal 1945 fino al 1972 in quanto massima autorità sulla pittura del XVII secolo, ma anche spia sovietica durante il periodo della guerra fredda (informazione resa nota dal governo inglese solo nel 1979).

³⁰³ Ivi, p. 212.

³⁰⁴ Ivi, p. 221.

³⁰⁵ Ivi, p. 226.

Questo codice morale e la decisione di vendere solo a case d'asta e mercanti divennero a posteriori uno dei principali motivi per l'indulgenza e la simpatia che la gente ebbe nei confronti del falsario.

D'altra parte, il risentimento che Hebborn nutriva nei confronti dei mercanti d'arte era giustificato da una spiacevole vicenda che coinvolse la Galleria Colnaghi nel 1963: Hebborn decise di realizzare una copia di un disegno in suo possesso da inserire nel nuovo catalogo della Pannini Galleries e la scelta cadde su una raffigurazione di una veduta antica attribuita a Jan Bruegel; ad attestare l'opera era applicato, sul frontespizio della cornice, l'etichetta della Colnaghi. Più osservava il dipinto più l'occhio allenato di Hebborn si rese conto che non poteva trattarsi di un originale, tutt'al più una copia realizzata da un abile incisore. Decise quindi di cimentarsi nella rappresentazione del medesimo soggetto, ottenendo una resa estetica ancora maggiore, ben più fedele al tratto originale di Jan Bruegel³⁰⁶. Si procurò dunque i materiali necessari: un foglio di carta del Cinquecento, ricavato dalla pagina di un libro, il bistro e il blu di lapislazzuli da un mercante londinese di sua conoscenza. Realizzata la nuova versione del Bruegel (fig. 20), Hebborn la sostituì a quella presente nella cornice originale con l'etichetta della Galleria. A questo punto il falsario confessa nella sua biografia di aver distrutto l'incisione originariamente acquistata dalla Colnaghi, gettandola nel gabinetto³⁰⁷, un gesto dettato dalla paura di un possibile confronto con l'originale e da un'improvvisa superbia per le proprie conoscenze tecniche, che gli faceva considerare l'altra opera come priva di valore. Il falso Bruegel riacquistato dalla Colnaghi venne poi venduto al Metropolitan Museum di New York, entrando con un posto d'onore nella collezione fiamminga del museo.

Questo avvenimento, l'aver acquistato un'opera con una falsa attribuzione, e l'aver visto nuovamente attribuire a Jan Bruegel un suo falso, poi venduto con un profitto maggiore, rafforzò nel falsario la convinzione che gli esperti fossero persone senza scrupoli morali. Si sentì dunque legittimato a farsi beffe di loro sottoponendogli le sue opere, nell'incrollabile sicurezza che non lo avrebbero mai scoperto³⁰⁸.

³⁰⁶ Ivi, pp. 228-232.

³⁰⁷ Ivi, p. 233.

³⁰⁸ Hebborn sottoporrà molti altri suoi falsi al giudizio degli esperti della Colnaghi, un altro esempio significativo della sua maestria tecnica fu l'aver concluso la vendita di un falso Camille Corot (difficile da piazzare sul mercato dell'epoca per via dei numerosi falsi) sottoponendolo al giudizio di Byam Shaw, direttore della galleria ed esperto d'arte, che certificò l'opera come originale.

Nel 1964 decise di trasferirsi nuovamente a Roma con la sua attività. Anche se distante continuò a commerciare i suoi disegni con le principali gallerie di Londra, tra cui Christie's, Sotheby's e la Colnaghi³⁰⁹, in particolare con il suo direttore, Christopher White, successore di Byam Shaw. Nella sua biografia racconta di un disegno venduto alla Colnaghi, *l'Incoronazione di spine* (fig. 21), attribuito a Sir Anthony Van Dyck, che divenne nel 1970 l'opera principale della mostra organizzata dalla Galleria *Disegni antichi e disegni inglesi* comparando anche nella copertina del catalogo. A tal proposito il falsario racconta anche dell'articolo uscito sul *Burlington Magazine* dello stesso anno, scritto dal direttore, che elogiava tredici delle opere presenti in mostra, tra cui due realizzate da Hebborn³¹⁰. L'opera entrò in seguito nel British Museum nel 1970; oggi il sito del museo riporta: «È stata sospettata per la prima volta di essere un falso Eric Hebborn nel 1978, e dopo la dichiarazione che si trattava di un suo lavoro in una lettera indirizzata a Mark Jones nel 1990, è stata a lui attribuita nel gennaio 1991³¹¹».

Nel 1963 si trasferì da Roma ad Anticoli Corrado, dove rimase per un decennio continuando il suo lavoro come mercante d'arte e consulente e dedicandosi, tra le altre cose, anche ad alcuni ritratti scolpiti e busti che presentò come propri.

Hebborn contestò alcune delle solide teorie legate alla figura del falsario, in particolare quella di Max Friedländer secondo cui un falso si rivela sempre poiché contiene anacronismi storici che rimandano all'epoca dell'autore. Questo secondo il falsario sarebbe vero solo in alcuni casi, riscontrando una debolezza nell'esperto che si affida a falsi criteri e presunte verità psicologiche per individuare il falsario. Questi infatti non è niente di meno né di più che un artista, e come tale è capace di emulare perfettamente lo stile di una scuola o un periodo attraverso lo studio attento dei lavori scelti come modello. Anche la smodata fiducia nei test scientifici viene criticata: questa falsa sicurezza porta a commettere degli errori perché, per quanto accurate, le analisi nel rilevare i materiali e la loro composizione non sono infallibili. Come Joni quasi un secolo prima, anche Hebborn afferma che un buon esperto d'arte per definirsi tale dovrebbe innanzitutto conoscere «l'arte dal di dentro³¹²» attraverso un'esperienza diretta della pittura. Questa conoscenza diretta è ciò che permise a Hebborn di falsificare, senza errori individuabili, i disegni che poi ha venduto ai suoi acquirenti.

³⁰⁹ Ivi, p. 324.

³¹⁰ Ivi, pp. 321-324.

³¹¹ Cfr. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1970-0411-21 (consultato in data 15/01/2022).

³¹² Ivi, p. 355.

Nonostante le sue dichiarazioni ci furono, già nel 1978, due anni dopo lo scandalo Keating, dei sospetti su alcune delle opere vendute alla Colnaghi, il tutto senza accuse ufficiali data la mancanza di prove certe³¹³. Questo non incise affatto sulla produzione del falsario che, secondo le sue stime, realizzò tra il 1978 e il 1988 circa «cinquecento disegni³¹⁴» molti dei quali richiesti da alcuni mercanti d'arte privi di scrupoli³¹⁵.

In una lettera indirizzata al *Times* del 1980, Hebborn scrisse: «anziché sottolineare quanto siano ben fatte le presunte imitazioni, potrebbe essere più utile analizzare le capacità di chi si occupò della loro attribuzione, consigliando forti esborsi di denaro pubblico³¹⁶».

Quando pubblicò la sua biografia trascrisse nella conclusione il proprio giudizio sul falso che riteniamo meriti di essere riportato:

E se un giorno un esperto borioso cercasse di guastarvi la festa rivelandovi che avete comprato un falso [...] ditegli in faccia che non esistono copie 'false', ma solamente false attribuzioni formulate da falsi esperti.

Nel 1991, dopo essersi rivelato pubblicamente come falsario d'arte, Eric Hebborn fu ospite nel docufilm della BBC *Portrait of a Master Forger*, per il quale concesse un'intervista nella sua abitazione di Roma (fig. 22). Il dialogo con il conduttore, posto sempre fuori dal campo visivo della telecamera, conferisce un'aura di intimità, complice anche l'atteggiamento rilassato e bonario di Hebborn. Durante il dialogo emergono gli ideali morali del falsario, il suo considerarsi onesto se incluso nella cerchia dei mercanti d'arte e degli esperti, che lui considera i veri speculatori nella compravendita delle opere, ritenendo che le sue capacità tecniche e la sua conoscenza degli antichi maestri lo rendano un interprete dei loro lavori, non un copista o un imitatore, *de facto* portatore di una conoscenza profonda del loro stile, rispetto a molti esperti. Queste affermazioni, combinate al suo carisma e alla sua spiccata ilarità, lo rendono un piacevole narratore della sua vita eccessiva e anticonformista. Hebborn spiega allo spettatore che riprodurre disegni nella maniera di artisti minori gli ha permesso di emulare diversi stili (italiano,

³¹³C. Kuesel, *The prolific forger whose fake 'Old Masters' fooled the art world*, "CNN Style", 24 ottobre 2019.

³¹⁴Ivi, pp. 358-374.

³¹⁵ Hebborn racconta nella sua biografia che bastò introdurre dei disegni falsi mal realizzati e attribuibili a lui per indirizzare gli esperti verso un falso stile facilmente riconoscibile e attribuibile a lui, dopodiché riprese la solita produzione ormai al sicuro dai sospetti, incaricando terzi di presentare i suoi futuri falsi agli esperti d'arte per una valutazione al posto suo.

³¹⁶ Hebborn, *Troppo bello*, cit., p.367.

fiammingo, spagnolo, francese, ecc ...) e periodi senza destare sospetti negli esperti d'arte. Inoltre, dà delle ricche descrizioni degli esperti allegare alle valutazioni delle opere in vendita un giudizio fortemente negativo; ritenendo che sia fuorviante arricchire le opere con digressioni spesso poco attinenti. Questo stratagemma sarebbe, secondo Hebborn, più disonesto che presentare i suoi disegni a critici specializzati lasciando che gli stessi ne individuino un'attribuzione. Nel corso del documentario afferma anche che: «Il falso non è necessariamente una brutta opera d'arte, è semplicemente qualcosa che ha un'attribuzione errata; a volte la patina del tempo dona dignità a un'imitazione, e quindi questa può essere piacevole anche per ciò che è³¹⁷». Durante il documentario lo spettatore ha la possibilità di assistere ad un avvenimento inedito: entrare nella bottega di Hebborn e vederlo nell'atto di realizzare un falso Van Dyck, anche il bistro e gli altri materiali adottati vengono realizzati in diretta, il tutto mentre il falsario conversa spontaneamente con il pubblico. Il documentario si conclude con la dichiarazione che ciò che ha mutato il giudizio pubblico nei suoi confronti è stato solo lo scandalo della sua confessione, per coloro che non sono legati al mercato dell'arte la sua figura professionale e la sua vita sono state oggetto d'interesse molto più che il suo effettivo talento come artista. Il danno arrecato a un contesto ancora esclusivo e privilegiato come quello delle gallerie ha suscitato stima e simpatia collettiva, più per l'invidia sociale esistente che per una effettiva comprensione delle motivazioni che hanno spinto il pittore a intraprendere il mestiere di falsario. Dirà: «si dovrebbe godere delle opere d'arte per quello che sono, senza preoccuparsi eccessivamente se la loro attribuzione sia corretta o meno. Alla lunga la mia storia potrebbe andare a beneficio degli esperti, ampliando la loro visione e insegnandogli a non essere sbrigativi nei loro giudizi, come invece sono ora».

Durante gli anni che separarono la pubblicazione della sua biografia dalla sua scomparsa Eric Hebborn continuò l'attività, dedicandosi anche alla scrittura del suo secondo romanzo, *Il manuale del falsario*, dove diede prova di tutto il suo talento di artista attraverso un vero e proprio compendio di tecniche e suggerimenti su come riprodurre perfettamente un'opera in stile.

³¹⁷ Nel documentario *Portrait of a Master Forger* Hebborn mentre passeggia nel giardino della sua villa romana si sofferma e prende come esempio alcune copie moderne di statue antiche, da queste enuncia il suo pensiero su ciò che definisce un'opera piacevole, non ritenendo che questo abbia nulla a che fare con il suo essere originale, quanto piuttosto sul fatto di essere ben fatta e piacevole alla vista.

Morì la mattina dell'11 gennaio 1996 all'ospedale San Giacomo di Roma, in seguito a un'emorragia cerebrale. Non si hanno tutt'oggi notizie riguardo alla causa del trauma: venne ritrovato privo di sensi e ubriaco fuori da un'osteria in Via della Scala, nel cuore di Trastevere, con il cranio fracassato. Inizialmente fu scambiato per un uomo qualunque a causa della pioggia e dell'assenza di documenti. Venne portato d'urgenza all'ospedale ma non ci fu tempo a sufficienza per salvarlo. Si ipotizzò che a causare la ferita fossero state cause accidentali come una caduta; tuttavia, la magistratura aprì un'inchiesta per omicidio visti i trascorsi del falsario³¹⁸. Ancora oggi periodicamente vengono pubblicati articoli sul mistero della morte di Hebborn (spesso gratificato con epiteti come: «Il re dei falsari», o «Il miglior falsario del secolo»). Il caso di omicidio, rimasto insoluto, ha contribuito ad evocare attorno a questa vicenda un'aura di curiosità e segretezza.

Nel 2014 è stato pubblicato un romanzo di P.J. Blake con il titolo *In the Shadow of an Old Master*³¹⁹, ispirato al personaggio di Hebborn (qui chiamato Eric Hargrave) e a un suo presunto manoscritto, al quale il falsario stava lavorando prima del suo brutale assassinio. Sulla sua morte si aprirono una serie di indagini che coinvolsero anche traffici illeciti nel mercato dell'arte. Il romanzo, sebbene inserisca numerosi elementi di fantasia, precede di un anno una notizia che sconvolgerà il sistema dell'arte: nel 2015 viene riscoperto *The Language of Line*, romanzo inedito di Hebborn che, secondo il suo ultimo agente Brian Balfour-Oatts, egli avrebbe iniziato a scrivere nel 1996. Il manuale di disegno, entrato in possesso dell'agente tramite alcuni amici dell'artista, è stato poi acquistato da un offerente anonimo per 3.600 sterline, superando di gran lunga la stima iniziale di 50 sterline³²⁰. Una delle principali ipotesi successive alla vendita del manuale di disegno è che potesse contenere indizi inediti su falsi non ancora scoperti presenti in collezioni pubbliche e private, e pertanto che sia stato acquistato per occultarne il contenuto.

Il fascino esercitato da Eric Hebborn è ancora molto attuale, tanto che nel 2019 due sceneggiatori, Kingston Trinder e Peter Gerard, hanno acquistato i diritti del libro *Drawn to Trouble. The Forging of an Artist* per poterne realizzare uno sceneggiato in

³¹⁸ *I misteri del «falsario», ma secondo i medici è morto per un aneurisma cerebrale*, “Corriere della Sera”, 13 gennaio 1996, p.42.

³¹⁹ P.J. Blake, *In the Shadow of an Old Master*, Kibworth Harcourt 2014.

³²⁰ D. Alberge, *Great art forger continues to ridicule experts from beyond the grave*, “The Guardian”, 24 agosto 2015.

quattro parti. A rivelarlo sono stati gli stessi autori in un'intervista per *The Guardian*³²¹, nella quale hanno sostenuto la teoria secondo cui i mandanti dell'omicidio del falsario possano ricondursi alla mafia romana. A suffragio di questa speculazione esiste una dichiarazione dello stesso Hebborn, rilasciata nella sua biografia, dove affermava che nel 1973 realizzò un ritratto scolpito nel suo stile per un boss della mafia «eseguendo gli studi preliminari sotto la stretta sorveglianza di quattro uomini armati e vestiti di seta³²²». La serie, dal titolo *Masters of deceit*, ha un'impostazione drammatica, incentrata sui personaggi di Eric Hebborn e Sir Anthony Blunt, presentati al pubblico come maestri dell'inganno intenti a sopravvivere a intrighi, raggiri e imbrogli perpetrati da mercanti, infidi amici e servizi segreti (sia russi che britannici)³²³. A essere elogiato nella serie è soprattutto l'atteggiamento di genialità e scaltrezza del falsario nello smascherare le ipocrisie di un sistema dell'arte snob, ma allo stesso tempo facile da trarre in inganno. Con i suoi lavori Hebborn è stato in grado di esprimere il suo genio senza per questo tradirsi come uomo del suo tempo; a tal proposito l'autore della serie, Peter Gerard, afferma l'assoluta necessità di modelli in grado di suscitare consapevolezza nel possibile acquirente in un tempo dove «l'autenticità delle immagini è sempre messa in discussione»³²⁴.

³²¹ D. Alberge, *Art forger Eric Hebborn linked to mafia boss, film-makers say*, "The Guardian", 14 aprile 2019.

³²² Hebborn, *Troppo bello*, cit., p.344.

³²³ Cfr. <https://www.g-t.studio> (consultato in data 15/01/2022)

³²⁴ C. Kiesel, *The prolific forger whose fake 'Old Masters' fooled the art world*, "CNN Style", 24 ottobre 2019.

V.3 TOM KEATING

Come Eric Hebborn, anche il suo connazionale Thomas Keating (noto con il diminutivo Tom) si avvicinò alla pratica della falsificazione come atto di rivalse verso la critica inglese, ma con una differenza sostanziale: i suoi falsi venivano sempre contrassegnati da elementi anacronistici che i critici avrebbero potuto individuare durante le loro *expertise*.

Di professione restauratore, Keating nacque a Londra il primo marzo 1917. A differenza di molti falsari a lui contemporanei, il suo obiettivo non era la fama bensì unicamente la vendetta verso un sistema che disprezzava profondamente. Riteneva che gallerie e mercanti d'arte prediligessero opere d'avanguardia, molto più richieste dagli acquirenti, rispetto a lavori di qualità. Questo portava a un'esclusione dei molti artisti in difficoltà che non rientravano nel modello richiesto dal mercato³²⁵. Keating si considerava alla stregua di un paladino della giustizia, attribuendosi il compito di vendicare chi come lui non era stato considerato meritevole di entrare nell'esclusivo mondo del mercato contemporaneo³²⁶.

Inserì nei suoi lavori numerosi anacronismi sia stilistici che visuali legati ai materiali adottati per il falso³²⁷. Come dichiarato, spesso sotto il primo strato di vernice scriveva con un pigmento di piombo rilevabile a raggi X frasi come «Questo è un falso», oppure firmava, o ancora stendeva uno strato di glicerina sotto la pittura, che avrebbe reagito ai solventi di pulitura distruggendo l'opera. Chiamava questi espedienti «bombe a orologeria³²⁸». Questi dettagli oggi rendono riconoscibili le sue opere e dimostrano come, a differenza di falsari come Hebborn, de Hory e Beltracchi, non vi fosse alcuna intenzione da parte di Keating di danneggiare le collezioni degli artisti, ma solo di mettere alla prova la professionalità degli esperti.

Pubblicò nel 1977 una propria biografia assieme a Geraldine e Frank Norman, dal titolo *The Fake's progress*³²⁹ (fig.23).

³²⁵ P. Preto, *Falsi e falsari nella storia. Dal mondo antico a oggi*, a cura di W. Panciera e A. Savio, Roma 2020, p. 399.

³²⁶ N. Charney, *L'arte del falso*, Londra 2015, p. 115.

³²⁷ Cfr Charney, *L'arte del falso*, cit. p. 116. Spesso Keating inseriva oggetti di epoche differenti rispetto a quella del dipinto.

³²⁸ Ivi, p. 115.

³²⁹ T. Keating, G. Norman, F. Norman, *The Fake's Progress: The Tom Keating Story*, Londra 1977.

Keating, nato in una famiglia indigente, iniziò presto a lavorare come imbianchino, per poi accedere al Goldsmiths College durante il periodo di leva militare. Sebbene avesse ottenuto buoni voti nel disegno, la sua composizione era considerata dagli insegnanti poco originale, per questo motivo lasciò gli studi senza conseguire alcun diploma³³⁰. Aveva tuttavia imparato a sufficienza per poter intraprendere il mestiere di restauratore, trovò impiego presso la bottega di Fred Roberts³³¹ dove ebbe modo di apprendere moltissime delle tecniche che avrebbe poi usato nella produzione dei suoi falsi, come l'invecchiamento dei pigmenti, e a riconoscere e riprodurre lo stile dei pittori il più fedelmente possibile. Si ritrovò ad attuare piccole contraffazioni sulle tele da restaurare, per mascherare crepe o arricchire le composizioni; in seguito, ammise: «Era una cosa sbagliata da fare [...] ma più di ogni altra cosa al mondo volevo dipingere e non mi importava cosa dipingessi³³²». Il primo falso lo fece per scommessa: il suo maestro lo sfidò ad emulare un'opera di Frank Moss Bennett. All'inizio i suoi tentativi furono essenzialmente repliche, ma poi apprese a tal punto l'essenza dello stile del pittore da creare un *pastiche* delle sue opere, realizzando un dipinto che riprendesse i temi della navigazione, uno dei preferiti dell'artista. Keating terminò la tela in due settimane, e gli piacque a tal punto che ammise «ne ero così orgoglioso che l'ho firmata con il mio nome³³³». A questo punto Roberts gli suggerì di togliere la firma e porre quella di Bennett. Keating dichiarerà poi che il maestro lo fece a sua insaputa, e di aver visto tempo dopo il suo quadro nella vetrina di una galleria, restando sorpreso che gli esperti lo avessero valutato autentico. Si può credere alla sua buona fede visti i numerosi falsi indizi che disseminò nel corso dei decenni nelle sue opere, ciononostante non denunciò il fatto se non dopo essersi rivelato come falsario molti anni dopo.

Iniziò a dipingere su vecchie tele acquistate presso mercatini e negozi d'antiquariato, perché in questo modo il materiale sarebbe stato il più possibile vicino a quello originale, i suoi disegni erano spesso *pastiche* di opere dell'artista scelto. Nei suoi primi falsi, iniziati a partire dagli anni Cinquanta, Keating realizzò moltissimi paesaggi, in particolare opere di Cornelius Kriehoff, pittore paesaggista olandese del

³³⁰ J. Keats, *Masterpieces For Everyone? The Case Of The Socialist Art Forger Tom Keating*, "Forbes", 13 dicembre 2012.

³³¹ Un nome fittizio che Tom Keating diede al suo datore di lavoro nel libro *The Fake's Progress: The Tom Keating Story*.

³³² J. Keats, *Masterpieces For Everyone? The Case Of The Socialist Art Forger Tom Keating*, "Forbes", 13 dicembre 2012.

³³³ *Ibidem*.

diciannovesimo secolo³³⁴. La scelta di questo artista era dettata dal fascino che le sue figure bucoliche suscitavano sugli amanti del genere, oltre che per la notevole quantità di dipinti esistenti che, riprendendo il medesimo soggetto con luci o prospettive differenti, facilitavano l'inserimento di falsi tra le molte versioni autentiche del pittore. Spesso Keating dipingeva su una tela ripulita da un dipinto precedente, lo faceva con colori acrilici, stendendo uno strato di vernice prima che il colore si indurisse, questo ne rendeva la superficie estremamente fragile, soggetta a crepature già dopo pochi decenni dalla sua realizzazione. Durante i primi anni di attività vendeva per cifre irrisorie a privati o a piccole gallerie, questo fu uno dei motivi per cui nessuno si preoccupò di esaminare i lavori o richiedere perizie.

Se dipingeva nello stile di Rembrandt o Tiziano adottava i colori a olio, se imitava un Turner prediligeva l'acquerello; l'adattabilità alla tecnica dell'artista era un omaggio al suo genio e anche una sfida per Keating a riprodurre un falso il più possibile simile all'originale.

Nemmeno la scelta delle tele era casuale: nei mercatini o nelle vecchie botteghe d'antiquariato Keating cercava cornici che recassero sul verso timbri o etichette di vendite all'asta, con tanto di numero del lotto di riferimento. Una volta acquistata cercava nei cataloghi delle aste l'opera e la riproduceva inserendola nella cornice. In questo modo l'acquirente poteva verificarne facilmente la provenienza, attestata dal catalogo d'asta.

Dopo alcuni anni di produzione prolifica, nel 1976 uscì allo scoperto a causa di un articolo pubblicato sul *Times* da Geraldine Norman³³⁵, nel quale era riportata la testimonianza di David Gould³³⁶, mercante d'arte, che aveva iniziato a nutrire sospetti verso degli acquerelli di Samuel Palmer raffiguranti la città di Shoreham. La notizia si diffuse rapidamente, tanto da spingere Keating a dichiarare pubblicamente di essere l'autore dei dipinti, affermando in una conferenza stampa di aver dipinto più di 2.000 capolavori di imitazione in 25 anni, per almeno un centinaio di artisti³³⁷. I suoi falsi

³³⁴ *Ibidem.*

³³⁵ Cfr. Hebborn, *Troppo bello*, cit., p. 353. Il falsario riporta la data di pubblicazione dell'articolo di Geraldine Norman sul *Times*, il 13 Settembre 1976, per indicare come la rivelazione avesse destato scalpore.

³³⁶ Cfr. K. Jonathon, *The Ultimate In Reality TV? Try Televised Art Forgery*, "Forbes", 14 dicembre 2012.

³³⁷ Preto, *Falsi e falsari nella storia*. cit. p. 399

includevano maestri del Cinquecento, impressionisti francesi e pittori inglesi come Turner, Constable, Palmer e Gainsborough, insieme a molti altri mai scoperti³³⁸.

Venne arrestato nel 1977 e processato presso l'Old Bailey Central Criminal Court nel 1979³³⁹, non fu mai condannato a causa dei suoi gravi problemi di salute³⁴⁰: ricoverato in ospedale dopo un incidente in moto, Keating contrasse una bronchite, esacerbata da una malattia polmonare e da un disturbo cardiaco. I medici non si aspettavano che sopravvivesse a lungo, perciò il pubblico ministero archiviò il caso. Keating continuò a dichiarare di aver intrapreso l'attività di falsario per protesta contro il commercio dell'arte che si arricchiva a discapito dei pittori di origini modeste come lui. Ciononostante, non volle fornire l'elenco dei suoi falsi, ritenendo che toccasse agli esperti scoprirli.

Sull'editoriale del *Burlington Magazine* del gennaio 1977 venne scritto un lungo articolo di riepilogo dello scandalo Keating, citando i tredici disegni incriminati e il coinvolgimento di Jane Kelly, all'epoca compagna del falsario³⁴¹, nella vendita delle opere. In particolare, si accusò la stampa, la radio e la televisione di raccontare l'intera vicenda prendendo le parti del falsario contro il sistema dell'arte, valutato corrotto e inaffidabile secondo il pregiudizio popolare³⁴². Tom Keating divenne così nell'immaginario comune una sorta di 'Robin Hood', un malvivente sì, ma solo per garantire giustizia a coloro che hanno subito le oppressioni di un sistema povero di valori. L'autore dell'articolo critica fortemente l'eccessiva visibilità data all'intera vicenda, adducendo come giustificazione l'avidità dei media per una vicenda scandalistica, com'era stato al tempo di Van Meegeren con la sua *Cena in Emmaus*.

Geraldine Norman, co-autrice della biografia *The Fake's progress*, rispose a questa accusa con una lettera al giornale. La scrittrice mise in guardia l'autore dell'articolo su quanto fosse profondamente irresponsabile sminuire una simile rivelazione: forse per il pubblico può essere del semplice intrattenimento, ma nel caso degli esperti essa può rappresentare un'occasione per studiare i falsi e migliorare le future *expertise*, facendo ciò che i falsari fanno con le opere che vogliono emulare. In questo modo, in futuro gli

³³⁸ Cfr. *Tom Keating, 66, a Painter; Gained Fame as Art Forger*, "The New York Times", 14 febbraio 1984.

³³⁹ M. Magnusson, *Fakers, Forgers & Phoney: Famous scams and scamps*, Edinburgh 2006, pp. 36-37.

³⁴⁰ *Ibidem*.

³⁴¹ Cfr. K. Jonathon, *The Ultimate In Reality TV? Try Televised Art Forgery*, "Forbes", 14 dicembre 2012.

³⁴² *The Keating Affair*, "The Burlington Magazine", 886, Gennaio 1977, p.3.

esperti avranno molte più possibilità di riconoscere i falsi, iniziando dai circa 1.800 dipinti di Keating ancora in circolazione presso gallerie e collezioni private³⁴³. Conclude la lettera con un'importante considerazione, che racchiude il pensiero di molti nei confronti del falso:

Infine, permetta che esprima il mio disaccordo con la sua affermazione secondo cui i falsi non avrebbero meriti estetici. Lei parla di “destrezza manuale” che sostituisce una “povertà di visione”, “vacuità del plagio” [...] A meno che l'artista che imita non sia realmente in comunione spirituale con il soggetto, e non abbia un talento notevole, il suo lavoro non ingannerà nessuno. Il risultato può essere un'opera d'arte a sé stante³⁴⁴.

Pochi anni prima di morire, a partire dal 1982, Keating condusse un programma a puntate per *Channel 4* dal titolo: *Tom Keating on painters*, le puntate, della durata di mezz'ora, andavano in onda alle 18:30 del pomeriggio, ed erano indirizzate a un'*audience* familiare³⁴⁵. Il falsario spiegava la storia di un pittore e poi realizzava in diretta un falso nel suo stile, indicando ogni passaggio e motivando il suo operato, come fosse un insegnante (fig. 24). La serie ebbe un incredibile successo, tanto che le registrazioni vennero poi incise su videocassette e vendute al pubblico al prezzo di quaranta sterline³⁴⁶. Il programma aveva lo scopo di spronare gli spettatori a prendere in mano il pennello e sperimentare con lo stile dei loro artisti preferiti; grazie alla guida di Keating le tecniche e i materiali usati dagli artisti non avevano più segreti e potevano essere emulati da tutti. In totale vennero realizzati dodici episodi, che si interruppero a causa della morte del falsario, sopraggiunta per insufficienza cardiaca il 12 febbraio 1984.

Il programma lo consacrò come uno dei più grandi falsari del secolo, il suo atteggiamento ribelle verso qualsiasi istituzione artistica faceva sì che il pubblico lo apprezzasse per il suo coraggio, inoltre l'indifferenza verso lo stile di vita agiato che molti falsari conducevano grazie alla vendita delle opere e la sua umiltà nel rapportarsi ai grandi maestri lo fecero diventare una sorta di eroe popolare, schiacciato e oppresso da un sistema meschino ed elitario.

³⁴³ G. Norman, *Samuel Palmer*, “The Burlington Magazine”, 888, Marzo 1977, pp. 196-197.

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ M. Magnusson, *Fakers, Forgers & Phoney: Famous scams and scamps*, Edinburgh 2006, pp. 38-40.

³⁴⁶ *When is a fake not a fake? When it's a genuine forgery*, “The Guardian”, 2 luglio 2005.

Dopo la sua morte i suoi falsi aumentarono di valore nelle gallerie e presso gli appassionati; oggi Keating è un personaggio noto e amato in tutta l'Inghilterra, i suoi dipinti sono molto richiesti, tanto che sta nascendo un nuovo mercato di vendita proprio incentrato sui suoi falsi³⁴⁷.

³⁴⁷ *Ibidem.*

V. 4 ELMYR DE HORY

Anche Elmyr de Hory sfruttò l'incredibile spinta pubblicitaria data dai media per pubblicizzarsi in quanto artista: nel 1969 concesse a Clifford Irving i diritti per scrivere la sua biografia *Fake*³⁴⁸ e nel 1973 fece un'apparizione nel film *F come falso* di Orson Wells, raccontando della sua vita e della sua attività di falsario. Il suo carattere schivo e allo stesso tempo vanesio lo portò a vivere una vita itinerante, sia in Europa che in America, vendendo le sue opere e intrecciando rapporti con figure di spicco dell'ambiente artistico.

Elmer Albert Hoffman (si presenterà sempre con lo pseudonimo da lui scelto, Elmyr de Hory, e varianti del cognome per le sue identità fittizie) nacque a Budapest il 14 aprile 1906 da una ricca famiglia aristocratica di origine ebraica³⁴⁹; raccontò nelle sue memorie di aver subito un drastico allontanamento dai genitori a causa del loro divorzio. A sedici anni iniziò a frequentare una scuola d'arte di Budapest, appena maggiorenne proseguì gli studi a Monaco, dove approfondì il disegno e la pittura classica; nel 1926 si trasferì a Parigi frequentando l'accademia Grande Chaumière³⁵⁰, nella sua biografia racconta che uno dei suoi dipinti, un paesaggio impressionista, realizzato durante il periodo di studi venne esposto al Salon d'Automne. Fino al 1932 Elmyr de Hory visse a Parigi nel quartiere di Montparnasse, adattandosi allo stile *bohémien* del periodo. Nel corso della sua vita riferì ai numerosi amici delle sue conoscenze e frequentazioni con i giovani artisti e letterati che in quel periodo vivevano nel quartiere, come Paul Valéry, Maurice de Vlaminck, Gertrude Stein e molti altri. Il suo essere un giovane aristocratico gli permise un tenore di vita più alto rispetto ai suoi amici artisti, e l'assoluta inesperienza nel dare valore al denaro sarà una costante della vita del falsario, che spesso si lasciava raggirare da conoscenti e approfittatori, come successe anche negli ultimi decenni della sua vita. De Hory non aveva senso degli affari né ambizione artistica, si limitava a dipingere, partecipare alla vita artistica della capitale e divertirsi. Di quel particolare

³⁴⁸ C. Irving, *Fake: the story of Elmyr de Hory, the greatest art forger of our time*, New York 1969.

³⁴⁹ Tutte le informazioni biografiche note su Elmyr de Hory sono quelle riportate nella biografia *Fake* di Clifford Irving, è difficile essere certi della loro completa veridicità in quanto lo stesso falsario cambiò più volte versione sulle sue origini, inventandosi anche personaggi di fantasia.

³⁵⁰ Irving, *Fake*, cit. p. 25. Riporta che con lui all'accademia studiò sotto la guida di Fernand Léger.

periodo della sua vita disse: «Se Geltrude Stein aveva ragione e davvero esisteva una “generazione perduta”, io ne ero sicuramente il socio fondatore³⁵¹».

Inoltre la sua indipendenza economica venne messa in crisi nel dopoguerra a causa delle origini della sua famiglia, questa fu una delle cause che lo spinsero a iniziare la carriera di falsario.

Nel 1938 con l'*Anschluss* austriaco tornò in Ungheria per il servizio militare ma, appena un anno dopo, venne trasferito come prigioniero politico in un campo di lavoro della Transilvania, dove riuscì comunque ad avere un vitto meno duro dei suoi compagni³⁵². Venne trasferito in Germania ma riuscì a fuggire grazie a un espediente di pura fortuna, in seguito ad un pestaggio venne trasferito all'ospedale fuori dal campo e riuscì a scappare dall'ingresso principale. Da qui tornò a Budapest. Ormai povero e senza il supporto dei genitori che, nel frattempo, erano venuti a mancare, decise di emigrare a Parigi nel 1945. Qui realizzò il suo primo falso, un disegno di Pablo Picasso, che vendette come autentico a una sua conoscente per quaranta sterline³⁵³. Il costante bisogno di denaro e la sconsiderata tendenza allo sperpero fecero sì che quello nato come un mezzo di fortuna divenisse un'abitudine via via più frequente. Durante il suo soggiorno parigino iniziò a falsificare altri disegni di Picasso, ironico che gli artisti prediletti per i suoi falsi siano gli stessi che non considerava validi ai tempi dei suoi studi. Il suo stile personale, legato al modello della Scuola di Parigi e impregnato di un realismo vivace, sembra non emergere rispetto alla sua abilità nel copiare le linee fluide di un Matisse o un Modigliani.

Iniziò a informarsi e acquistare i materiali adatti all'epoca degli artisti prescelti, spesso prendendo la carta da libri d'epoca, e comprando un numero sempre maggiore di cataloghi. Nel 1946 si mise in società con un amico, Jacques Chamberlain³⁵⁴, che oltre a vendere le opere per suo conto, gli procurò anche un passaporto francese; l'accordo terminò bruscamente quando de Hory si rese conto che la ripartizione delle vendite non era affatto equa come il suo collaboratore voleva fargli credere. L'atteggiamento assolutamente ingenuo e fiducioso e il carattere debole che Clifford Irving associa pedantemente alla figura del falsario può essere stato in parte reale (spiegherebbe il perché a un certo punto della sua vita si sia messo in società con soggetti poco

³⁵¹ Ivi, p. 27.

³⁵² Ivi, p. 28. De Hory racconta di aver avuto una commissione da parte del capitano per un ritratto e, per questo motivo, il vitto fu meno difficile e debilitante.

³⁵³ Ivi, p. 29.

³⁵⁴ N. Charney, *L'arte del falso*, Londra 2015, p. 130.

raccomandabili senza riuscire ad allontanarsene), ma non sufficiente a mascherare il chiaro atteggiamento di compiacimento che trapelava dalla consapevolezza di essere quasi più bravo degli artisti stessi nell'emulare il loro stile. Elmyr de Hory non era certo un povero artista indigente come amava presentarsi a tutti coloro che, scoperto l'inganno, si avvicinarono alla sua figura, ma un artista senza scrupoli morali che trovò nella via del falso una soluzione comoda per una vita agiata.

Dopo aver liquidato il suo collega decise di occuparsi delle trattative commerciali da solo, era però stanco dell'Europa e, dopo un'ultima vendita di un Picasso a Stoccolma, partì per il Brasile e da lì si spostò a New York nell'agosto del 1947. Tentò nuovamente di partecipare a delle esposizioni con il suo vero nome, senza però avere successo. Quest'ennesima esperienza negativa lo convinse definitivamente a intraprendere la via del falso. Lo stesso anno si spostò in California, intenzionato a viaggiare per tutto il continente. Fu forse questo a contribuire più di tutto a ritardare l'arresto e la condanna del falsario: il suo continuo viaggiare, senza criterio, presentandosi ai mercanti come un esule europeo di nobili origini e pochi mezzi, senza fornire informazioni dettagliate (e spesso con nomi falsi), rese difficile la sua identificazione. Elmyr de Hory si cimentò nella realizzazione del suo primo dipinto falso nel 1949. Scelse un Modigliani, raffigurando un busto femminile, soggetto tipico dell'artista, che vendette a un gallerista newyorkese. Tale scelta fu lungamente ponderata, de Hory si affidò al suo gusto personale, riferendo a Irving «avevo provato un'affinità con Modigliani come personalità creativa³⁵⁵». Durante lo stesso anno con un'inaspettata audacia vendette i suoi lavori anche ad altre gallerie più prestigiose, come la galleria Niveau e la Knoedler&Co.

Il primo a sospettare della falsità dei suoi disegni fu Frank Perls, commerciante d'arte di Beverly Hills, che riconobbe nei disegni presentatigli da de Hory (alcuni Picasso, tre Renoir, qualche Matisse e un Modigliani) alcuni lievi anacronismi rispetto a l'usuale stile degli artisti³⁵⁶. Da quel momento il falsario divenne molto più cauto nella presentazione dei suoi lavori, vendeva solo a gallerie modeste o a privati, sempre con nomi falsi e in luoghi dove avrebbe soggiornato per un breve periodo. Per giustificare il possesso di opere di tale valore si sarebbe presentato come un aristocratico europeo (il cognome cambiava di volta in volta, spesso si faceva passare per un parente lontano di prestigiose famiglie ungheresi), emigrato in America e con un improvviso bisogno di

³⁵⁵ Irving, *Fake*, cit. p, 51.

³⁵⁶ Ivi, pp. 48-49. L'evento avvenne nel 1952, Irving scoprì poi che Frank Perls aveva un fratello che viveva in Europa, Klaus, e che era già stato vittima del falsario.

denaro. Le sue presunte collezioni erano sempre modeste, per evitare controlli da parte degli acquirenti, e accompagnate da lunghe digressioni e aneddoti su come la sua famiglia d'origine fosse entrata in possesso di tali opere.

A stravolgere la sua vita fu l'incontro con Fernand Legros. Di origini egiziane e francesi, il giovane non aveva alcuna nozione artistica, venne presentato a de Hory da amici comuni e, attraverso il suo carisma, convinse il falsario ad assumerlo prima come assistente e poi come intermediario nella vendita, con tanto di percentuale. La sua presenza inizialmente positiva per via dei nuovi, crescenti, sospetti da parte dei galleristi americani sulle diverse identità di de Hory, divenne via via sempre più oppressiva e violenta. La sua personalità ambiziosa e avida esercitò fin dai primi mesi un totale dominio sul carattere schivo e debole del falsario, gli si sostituì nelle vendite aumentando i profitti ma allo stesso tempo iniziò a chiedergli sempre un maggior numero di falsi da piazzare sul mercato.

Il suo metodo di vendita si perfezionò molto in fretta, tanto che iniziò a preoccuparsi di corredare alle opere autentiche e provenienze affidabili, arrivando persino a commissionare dei timbri doganali falsi³⁵⁷ per poter esportare le tele senza bisogno di permessi speciali.

Il mercato dell'arte a partire dagli anni Cinquanta iniziò a registrare un aumento nelle quotazioni legato alle opere Postimpressioniste francesi, inoltre nacquero dei sospetti sull'aumento di falsi presenti nelle gallerie e nelle collezioni, sebbene non ci fossero accuse dirette a de Hory, grazie alle sue molteplici identità e continui spostamenti³⁵⁸.

Ciononostante iniziò a farsi strada in lui il desiderio di lasciare l'America. Nel 1959 tornò in Europa, visse per breve tempo a Parigi e in Italia, per poi trasferirsi definitivamente ad Ibiza nel 1962. Qui continuò a realizzare falsi che poi lasciava rivendere a Fernand Legros e Réal Lessard (giovane americano e socio in affari) in Europa e America. Le opere venivano vendute con perizie e certificati di vendita dei precedenti proprietari (acquistandoli su compenso da persone indigenti). Legros si ingegnò al punto da ideare uno stratagemma apparentemente infallibile: acquistò dalle librerie parigine quanti più cataloghi in edizioni rare o prestigiose possibili, il presupposto era che contenessero immagini applicate manualmente e non stampate

³⁵⁷ Cfr. Irving, *Fake*, cit. p. 150.

³⁵⁸ Nella biografia di Elmyr de Hory, Irving racconta che ci fu una confusione generale a causa delle molte identità del falsario, tanto che si pensò a due falsari distinti operanti in America nello stesso periodo: de Hory e Raynal, che altro non era che lo pseudonimo dell'artista adottato durante la sua permanenza oltreoceano.

(all'inizio del secolo non era raro esistessero cataloghi di questo tipo, con opere definite *allegati*) da cui prendevano titolo e descrizione dell'opera da inviare a de Hory perché fosse creata per l'occasione. A questo punto Fernand faceva fotografare il falso e lo stampava su una carta idonea al periodo del catalogo, applicandolo al posto dell'immagine originale³⁵⁹. Il vantaggio di questa tecnica particolare stava nella possibilità di fare più copie dello stesso falso senza compromettere la validità della provenienza attestata dal catalogo.

L'ingranaggio girò perfettamente per qualche tempo, salvo che Fernand Legros e Réal Lessard iniziarono a introdurre troppi falsi nel mercato, tra cui alcuni dipinti ad olio malamente eseguiti, che destarono sospetti in molti dei principali esperti del periodo Postimpressionista. La pressione sempre maggiore aveva fatto sì che de Hory abbassasse notevolmente la qualità dei suoi falsi. Philippe Reichenbach, un commerciante di Parigi, in occasione di un'asta ufficiale del governo francese all'Hotel Rameau di Versailles analizzò gli acquerelli e si accorse subito che non erano autentici Jean Dufy³⁶⁰.

Reichenbach aveva già trattato con Legros, questo fatto diede vita a una serie di sospetti sempre maggiori circa l'onestà delle sue collezioni, anche in America mercanti scrupolosi che avevano trattato con lui rivalutarono le opere acquistate e le mostrarono ad esperti del periodo: il verdetto di critici come Stephen Hall e i fratelli Perls fu il medesimo del collega francese³⁶¹. Ciononostante, nessuno degli esperti si rese conto che i falsi erano tutti realizzati dalla medesima persona, ritenendo impossibile che un solo uomo potesse ritrarre in modo così preciso tanti stili differenti. Ad ogni modo la credibilità di Fernand Legros e Réal Lessard era fortemente compromessa, e i due vennero arrestati³⁶².

A sorprendere della vicenda del falso commercio dei de Hory è la consapevolezza che, senza l'eccessiva produzione data dall'avidità dei suoi soci d'affari nei sei anni della loro attività come mercanti (1961-1967³⁶³), nessuno avrebbe scoperto l'enorme truffa

³⁵⁹ Cfr. Irving, *Fake*, cit. p. 149.

³⁶⁰ Ivi, p. 187.

³⁶¹ Ivi, p. 193.

³⁶² Nella biografia di Elmyr de Hory, Irving racconta dei numerosi arresti e poi rilasci a cui i due complici furono sottoposti a partire dal 1966, molti dei quali a causa di reciproche denunce e querele per spartirsi proprietà e beni immobiliari acquistati durante il decennio precedente. Fernand Legros arrivò persino a stabilirsi nella villa di Elmyr a Ibiza, ormai senza un soldo, occupandola abusivamente. Elmyr de Hory scontò solo due mesi dal settembre all'ottobre del 1968 nella prigione di Ibiza.

³⁶³ Sempre nella biografia Irving ipotizza, su indicazioni di de Hory, che i falsi abbiano fruttato a Fernand Legros e Réal Lessard almeno sessanta milioni di dollari.

perpetrata dal falsario ungherese. Dei vent'anni di attività come pittore sono ancora oggi moltissimi i falsi disegni in stile realizzati da de Hory a non essere stati scoperti. Alla rivelazione della sua attività la critica non ha saputo come reagire se non con sgomento e rabbia, a questo proposito Irving ha riportato nel suo testo un'affermazione significativa di Jack O'Hara, gallerista nell'omonima galleria londinese, nei riguardi di de Hory:

È un genio nell'eseguire dei falsi, o delle copie, ma non è un genio creativo. Che lui sia stato un grado di contraffare con successo così tanti artisti è sbalorditivo. Per questa stessa ragione, però, sarei estremamente sorpreso se riuscisse a dipingere bene adesso, e intendo sue opere personali. Si arriva a un'eccessiva abitudine nel prendere in prestito dagli altri. Si dimentica la propria identità³⁶⁴.

Lo stesso falsario si riferisce al suo lavoro in questi termini «Non mi piace la parola 'falso' ma la userò. Ho eseguito dei dipinti nello stile di un certo artista. Non ho mai copiato. La sola cosa falsa dei miei dipinti era la firma³⁶⁵». De Hory aveva uno specifico pensiero nei riguardi di ogni artista scelto per i suoi falsi, in particolare amava contraffare Amedeo Modigliani, studiandolo a fondo e poi prendendo a modello le sue opere per creare *pastiche* da inserire nel falso, in modo da ingannare gli esperti attraverso una sensazione di *déjà vu*.

Si trattava sempre di artisti molto noti a de Hory, o perché li aveva conosciuti personalmente durante i suoi studi parigini, o perché ne aveva conosciuto i vizi, le manie o gli ambienti frequentati. Il falsario aveva la medesima formazione europea, la sua affinità con Henri Matisse, Amedeo Modigliani, Jean Dufy, Fernand Léger e Maurice de Vlaminck era data dall'esperienza che li accomunava, proprio per questo il suo essere forzato a produrre falsi fu controproducente per la qualità dei lavori.

Nel 1968, prima di essere arrestato a Ibiza, Elmyr de Hory contattò Clifford Irving, conosciuto sull'isola, per proporgli la pubblicazione di un libro di memorie; nacque così *Fake: the story of Elmyr de Hory, the greatest art forger of our time* grazie al quale il falsario acquisì una fama internazionale (fig. 25). Nell'estate del 1969 il suo amico regista François Reichenbach girò sull'isola di Ibiza un documentario in cui de Hory raccontò della sua vita: dalla fuga oltreoceano fino alla permanenza sull'isola, parlando

³⁶⁴ Irving, *Fake*, cit. p. 212.

³⁶⁵ Ivi, p. 232.

anche dei suoi dipinti e del rapporto con i suoi complici nel commercio delle opere d'arte. In seguito, parti del documentario vennero riprese anche da Orson Welles come materiale per il suo film *F come falso*, distribuito e proiettato nei cinema nel 1974³⁶⁶.

Il film di Welles nacque come saggio sulla natura della verità nell'arte, il tema del falso ripercorre tutto il film, in particolare nelle vicende di Elmyr de Hory e di Clifford Irving, in quegli anni vittima dello scandalo per la sua falsa biografia su Howard Hughes (fig. 26 e 27)³⁶⁷. Il regista ha integrato il materiale video di Reichenbach con filmati aggiuntivi, attingendo ai suoi stessi imbrogli: *La guerra dei mondi*, trasmissione radiofonica in cui Welles terrorizzò l'America³⁶⁸ e i numerosi trucchi di magia con cui il regista amava destreggiarsi. Con questo film Welles tenta di riflettere sul rapporto, spesso ambiguo e singolare, fra la verità e la menzogna, fino alle problematiche legate al principio di autorialità, il tutto attraverso la vita di Elmyr de Hory. Il regista riconduce al mercato dell'arte la causa principale della contraffazione, per via della continua domanda di opere da poter poi vendere e da cui trarre un profitto economico. La figura del critico viene ridimensionata, spogliandola dell'*allure* di giudice universale in grado, per pura arroganza, di decretare ciò che è o non è arte. Viene mostrato allo spettatore che l'esperto è soggetto a sbagliare nella sua valutazione tanto quando chiunque altro, tanto che Wells li definisce «il dono che Dio ha fatto ai falsari». Questa verità rivelata dal regista è riassunta nelle parole pronunciate da Elmyr nel film: «Se li appendi in un museo [i falsi] dove c'è una collezione di dipinti e li lasci lì per molto tempo diventano veri³⁶⁹». Lo spettatore è intrappolato in una pellicola che racconta storie autentiche, è spinto a interrogarsi su cosa sia lecito e cosa non lo sia, ma la sua opinione è guidata da un giudizio sotteso, e man mano che si prosegue con la visione ci si rende conto che, finzione e verità, sono rappresentate nel medesimo modo, rendendo impossibile

³⁶⁶ François Reichenbach partecipò al film nel ruolo di produttore e attore-regista, riprendendo alcune delle scene presenti, si può dunque dire che contribuì nel creare il documentario in particolare attraverso le sue testimonianze su de Hory.

³⁶⁷ Nel 1971 Clifford Irving pubblicò la biografia di Howard Hughes con il titolo *Autobiography of Howard Hughes* con all'interno alcune lettere autografe del magnate americano. Un anno dopo scoppiò uno scandalo, non era mai stata concessa allo scrittore alcuna autorizzazione da parte del miliardario americano che sorse prontamente denuncia. Arrestato per frode Irving scontò 17 mesi di reclusione. Questa vicenda ispirò, oltre al film di Welles *F come falso*, dove lo stesso Irving compare, anche il film *The Hoax* (2006) incentrato sulla scrittura della falsa biografia.

³⁶⁸ Il 30 ottobre 1938 Orson Welles recitò alla radio uno sceneggiato ispirato al romanzo di fantascienza di Herbert George Wells, *La guerra dei mondi*. Durante il suo annuncio riguardo all'arrivo degli alieni in America la sua *performance* fu così realistica che terrorizzò la maggior parte degli ascoltatori.

³⁶⁹ *F come Falso*, diretto da Orson Welles (1974).

distinguerle fino alla sua conclusione. Orson Welles è riuscito a incanalare nel suo film tutta l'esperienza di vita di de Hory: tutto ciò che sembrava essere frutto del suo talento artistico era in realtà destinato a essere un falso, un'imitazione; colui che ci viene presentato come un artista di talento, una sorta di «eroe popolare» vittima di un sistema ingiusto e crudele, è sempre stato un uomo che ha preferito operare attraverso la menzogna e l'inganno, piuttosto che creare un proprio stile ed esporsi come artista. Viene rivendicato il diritto del falso ad essere un'opera d'arte, in quanto rientra nel canone del bello, capace di emozionare lo spettatore e ingannare persino i più fini intenditori, ma anche questo giudizio è una sottile menzogna: ciò che viene condannato del falso non è la sua bruttezza, ma la sua pretesa di essere ciò che non è, e in quanto tale di entrare a far parte di un sistema di opere rappresentatrici della poetica artistica del loro autore originario. Un falso Modigliani non è un Modigliani, è un de Hory che imita lo stile dell'artista, e se presentato in questo modo non ha certo fascino sufficiente da essere acquistato da una galleria. La frode è la componente principale dell'intento creativo del falsario, è il suo fine ultimo e, nel caso di Elmyr de Hory, anche il *leitmotiv* che lo spinse a intraprendere questa carriera. La cupidigia e il senso di superiorità verso un sistema che non l'aveva considerato sufficientemente valido furono una costante nella sua vita, anche quando firmò le sue opere come «Elmyr» erano sempre falsi, non era più in grado di creare quadri propri.

Dopo che la sua attività fraudolenta venne alla luce nel febbraio 1971, partecipò a una personale nella Galleria di Calle Serrano a Madrid portando le sue opere in stile firmate «Elmyr». Da questa esperienza sempre più collezionisti richiesero un falso de Hory, lo stesso gallerista gli fece una proposta di lavoro, avrebbe realizzato per lui trenta diverse opere originali nello stile dei grandi artisti parigini per un compenso di 30.000 dollari annui.

Nonostante la fama raggiunta il governo spagnolo non archivò le pratiche di estradizione richieste dal governo francese per poter processare il falsario; preso dal panico e ormai settantenne, senza una famiglia e senza un luogo in cui fuggire, de Hory preferì la morte alla prigione, assumendo una dose massiccia di sonniferi, morì nella sua casa di Ibiza l'11 dicembre 1976.

Oggi i falsi Elmyr de Hory sono divenuti molto celebri e richiesti dal mercato, tanto da far nascere delle contraffazioni dei suoi falsi con la firma «Elmyr» ma di qualità

decisamente scadente³⁷⁰. I dipinti vengono esposti nei musei e nelle gallerie o venduti ad acquirenti che possono avere un'opera nello stile di un grande artista con prezzi decisamente inferiori rispetto agli originali. Peter Wright, proprietario della Galleria londinese Terrain che acquistò dei falsi de Hory degli anni Settanta, dichiara che alcuni clienti gli richiedono espressamente le sue opere³⁷¹ della collezione di falsi Postimpressionisti da acquistare.

Il mito che si è creato attraverso la bibliografia di Irving e il film di Welles ha contribuito a creare un nuovo modello d'artista, scaltro e spregiudicato, in grado di ispirare a coloro che vogliono intraprendere la carriera del falsario d'arte le strategie e le tecniche per avere successo. Oggi molti sono i falsari che, ispirati da de Hory, hanno trovato nel *medium* visivo l'espedito per il successo, primo tra tutti il tedesco Wolfgang Beltracchi.

³⁷⁰ *Forger's Forgeries Attributed To Elmyr de Hory Withdrawn From Auction*, "Artlyst", 4 novembre 2014.

³⁷¹ J. Hamlin, *Painting forger Elmyr de Hory's copies are like the real thing*, "San Francisco Chronicle", 29 luglio 1999.

V.5 WOLFGANG BELTRACCHI

Nato il 4 febbraio 1951 con il nome di Wolfgang Fisher a Geilenkirchen in Germania, è stato fin da giovane estremamente indipendente e amante dell'arte, tanto da affermare nella sua biografia *Selbstporträt*³⁷² di aver dipinto il suo primo Picasso all'età di 14 anni³⁷³. Dal padre restauratore apprese l'attitudine al disegno e la conoscenza delle tecniche adatte a ricreare pigmenti d'epoca e trattare le tele in modo da non danneggiare le opere antiche. Non avendo completato gli studi superiori, poiché prima della maggiore età venne espulso da scuola, si trasferì ad Aquisgrana dove nel 1969 frequentò l'accademia d'arte specializzandosi nel disegno³⁷⁴. Concluse lì i suoi studi e viaggiò molto vivendo ad Amsterdam e in Marocco. Nella sua biografia Beltracchi riporta di aver conosciuto quello che poi diventò suo amico e complice, Otto Schulte-Kellinghaus, nel 1985 a Colonia³⁷⁵. Insieme a lui escogitò un metodo innovativo per giustificare le origini dei falsi: il nonno di Otto, un famoso sarto di nome Knops, alla sua morte avrebbe lasciato al nipote una grande collezione d'opere d'arte degli anni Venti, che lui poi aveva deciso di mettere in vendita³⁷⁶. Ovviamente non era mai esistita alcuna collezione, serviva solo una persona nata e vissuta in un dato periodo storico che giustificasse il possesso da parte di Otto delle opere che si accingeva a vendere. Il trucco della collezione privata venne poi ripetuto negli anni Novanta con il nonno di Helene Beltracchi, con la quale Wolfgang si sposò nel 1993 adottandone il cognome. L'uomo, realmente esistito, di nome Werner Jägers sarebbe stato presentato come un generoso collezionista d'arte che, negli anni Venti, acquisì molte opere espressioniste dalla galleria di Alfred Flechtheim (famoso mercante ritratto anche da Otto Dix nel 1926)³⁷⁷. Nella loro biografia i coniugi Beltracchi inseriscono una precisazione legata alla collezione di famiglia, come a volerne ribadire l'autenticità: «vorrei sottolineare che nessuna di queste opere è finita nella collezione di mio nonno illegalmente, non provengono da collezioni ebraiche, né sono entrate in possesso della famiglia con l'aiuto di macchinazioni nazionalsocialiste³⁷⁸». Per dare maggior credito a questa storia

³⁷² H. Beltracchi, W. Beltracchi, *Selbstporträt*, Amburgo 2014.

³⁷³ Ivi, p. 46.

³⁷⁴ Ivi, p. 62.

³⁷⁵ Ivi, p. 246.

³⁷⁶ L. Gorris, S. Röbel, *Confessions of a Genius Art Forger*, "Spiegel International", 9 marzo 2012.

³⁷⁷ *Ibidem*.

³⁷⁸ H. Beltracchi, W. Beltracchi, *Selbstporträt*, cit. p, 633.

Wolfgang allestì un vero e proprio set fotografico con Helene vestita come la moglie di Werner Jägers con i ritratti posti alle sue spalle³⁷⁹. La pellicola era d'epoca, così come il trucco e gli abiti, il tutto per avvalorare la provenienza dei falsi presenti nella collezione (fig. 28). Allo stesso modo creò una nuova etichetta di Alfred Flechtheim, grazie al modello di un adesivo della galleria Flechtheim e alcuni *ex libris* presenti nel catalogo del 1987 della mostra al Kunstmuseum Düsseldorf³⁸⁰. A tal proposito dichiara nella sua biografia:

Da allora, l'etichetta è stata nota nel mondo professionale. Né gli esperti di Flechtheim, né gli esperti di pittura moderna, né gli autori del catalogo ragionato, né gli esperti delle case d'asta mondiali hanno mai espresso dubbi sulla sua autenticità nei successivi 15 anni. Era solo una delle tante etichette che ho inventato come prova della provenienza delle opere, non avrei mai pensato che un giorno sarebbe diventata l'etichetta più importante nella mia storia di falsi³⁸¹.

Fu spesso Helene, dopo il matrimonio, a portare i falsi di Beltracchi alle case d'asta perché fossero venduti, mostrando i documenti e le fotografie contraffatte e raccontando la storia della sua famiglia. Prima di essere scoperti come falsari, i coniugi ebbero modo di operare per diversi anni falsificando almeno una cinquantina di artisti diversi, anche se Wolfgang rivendicherà la paternità di soli quattordici opere durante le indagini processuali. Dal 1993 al 2011 riuscì ad operare destando pochi sospetti, avvalendosi anche della collaborazione di Otto Schulte-Kellinghaus e della cognata Jeanette che, come la sorella Helen, faceva da garante per la collezione di famiglia.

Un solo incidente scosse la banda di falsari, senza troppe conseguenze, nel 1995: a Monaco un acquirente sparse denuncia dopo aver comprato un'opera, *Composizione lineare di Colore*, presentatagli come un Johannes Molzahn, ma falsa. Durante le analisi di laboratorio il dipinto, che doveva essere degli anni Venti, apparve contenere un pigmento creato nel 1957³⁸². A causa del ritardo nella denuncia e nelle indagini Beltracchi e Schulte-Kellinghaus non vennero arrestati. Per il diritto penale tedesco, i casi gravi di frode cadono in prescrizione dopo 10 anni, ma le parti lese possono

³⁷⁹ L. Gorris, S. Röbel, *Confessions of a Genius Art Forger*, "Spiegel International", 9 marzo 2012.

³⁸⁰ Ivi, p. 382.

³⁸¹ Ivi, p. 383.

³⁸² D. Levesque, *Wolfgang Beltracchi and the Biggest Art Scandal*, "Guardian Liberty Voice", 22 febbraio 2014.

intentare cause civili relative a casi molto più antichi; quindi dopo la segnalazione, la polizia iniziò a cercare il falsario. Durante l'estate del 1996 Beltracchi e la moglie vendettero la loro casa di Viersen per 1,7 milioni di dollari, dirigendosi prima verso la Spagna e poi nel sud della Francia.

Le opere falsificate erano sempre del XX secolo per via della più facile reperibilità dei materiali, gli artisti prediletti da Wolfgang erano, tra gli altri, Heinrich Campendonk, Max Pechstein, Johannes Molzahn, Fernand Léger, Raoul Dufy e Max Ernst.

Uno dei falsi di maggior successo fu l'opera *Forêt* sullo stile di Max Ernst. Nel 1999 Werner Spiers, una delle maggiori autorità a livello internazionale di Ernst, contattò Otto Schulte-Kellinghaus per visionare l'opera e poterla così inserire nel catalogo ragionato dell'artista³⁸³. Beltracchi riporta nella sua biografia che, dopo la visita di Spiers, Otto vendette l'opera a un gallerista berlinese, Dieter Brusberg, per ben quattrocentomila marchi³⁸⁴.

Nel 2004 l'opera era stata acquistata per un milione e ottocentomila euro dalla galleria Cazeau-Béraudière; venne anche prestato per un'esposizione monografica sull'artista al Max Ernst Museum nel 2006³⁸⁵. In seguito la galleria francese vendette il dipinto a Daniel Filipacchi per sette milioni di dollari³⁸⁶.

Alcuni dei suoi falsi Campendonk vennero autenticati dal figlio del pittore, Herbert, e da uno dei massimi esperti dell'artista, Andrea Firmenich. Nei primi anni Novanta fu sempre Otto a occuparsi di portare le opere a esperti per la loro valutazione, avuta poi l'autentica vendeva i dipinti alle più prestigiose gallerie. Per dipingere *Quadro rosso con cavalli*, Wolfgang si ispirò a un dipinto con lo stesso nome andato perduto, di cui trovò un riferimento in un catalogo della Galleria Flechtheim del 1920³⁸⁷. Non avendo alcuna descrizione con cui orientarsi decise di rappresentare un gruppo di cavalli al pascolo in una composizione complessa e dettagliata (fig. 29). Nell'autunno 2006 l'opera venne battuta all'asta da Lampertz, a Colonia, per la cifra record di due milioni e ottantottomila euro alla società maltese Trasteco Ltd³⁸⁸. Gli acquirenti commissionarono alla galleria svizzera Artvera dei controlli sull'autenticità dell'opera, poiché mancava una perizia. Gli esperti iniziarono ad analizzare il dipinto dall'etichetta

³⁸³ H. Belettracci, W. Beltracchi, *Selbstporträt*, Cit. pp, 576-577.

³⁸⁴ Ivi, p. 584.

³⁸⁵ N. Charney, *L'arte del falso*, Londra 2015, p. 155.

³⁸⁶ *Ibidem*.

³⁸⁷ H. Belettracci, W. Beltracchi, *Selbstporträt*, Cit. pp, 603-604.

³⁸⁸ Cfr. *Cologne-based auction house Lempertz charged in sale of false Campendonk painting*, "ArtDaily", 6 Ottobre 2012.

retrostante, che riconduceva alla galleria di Alfred Flechtheim, la sua fattura però non trovava alcun riscontro in quelle note. Inoltre la data indicata sulla stessa riportava che l'acquirente originario, Werner Jägers, dovesse avere sedici anni al momento dell'acquisto. A causa di questi anacronismi nel 2008 vennero svolte sul quadro delle analisi scientifiche dal Doerner Institute di Monaco, che dimostrarono che il dipinto conteneva tracce di bianco di Titanio, un pigmento posteriore al 1914, data attribuita al dipinto. Da ciò si ipotizzò che l'opera non fosse autentica. Le analisi vennero poi ripetute dall'Art Access & Research di Londra nel settembre 2008, confermando i precedenti risultati³⁸⁹. La Galleria Lempertz non ha voluto dar credito alle accuse di complicità verso i coniugi Beltracchi, sostenendo di aver effettuato dei controlli prima della vendita che non avevano dato motivi di sospettare l'inautenticità del dipinto. A questo punto la Trasteco Ltd. decise di intentare una causa contro la galleria nel 2010. Nonostante nel frattempo la Procura di Colonia avesse aperto un'indagine e Beltracchi fosse stato arrestato avendo confessato la paternità del dipinto, il processo si concluse solo il 28 settembre 2012, due anni dopo, con la definitiva sentenza che sanciva la responsabilità della Galleria Lempertz nella vendita.

Il 27 agosto 2010 Wolfgang e Helene Beltracchi vennero arrestati a loro volta insieme ai complici e processati con l'accusa di frode e contraffazione relative alle quattordici opere riconosciute dal falsario, per un guadagno stimato di 45 milioni di dollari³⁹⁰.

Durante i mesi di detenzione, Beltracchi disegnò ritratti dei suoi compagni di reclusione e scrisse molte lettere alla moglie (la loro corrispondenza, secondo lo Spiegel, si aggirò attorno alle 7.000 o 8.000 pagine scritte prima del processo³⁹¹).

Il 27 ottobre 2011, con un processo durato solo nove giorni, vennero tutti condannati: Wolfgang a sei anni di reclusione, Otto a 5 anni, Helene a quattro e sua sorella Jeanette a 21 mesi; inoltre ai coniugi Beltracchi venne anche imposto l'obbligo di risarcire ottocentomila euro alle vittime delle frodi³⁹². La collaborazione di Wolfgang con le autorità e la sua confessione accorciarono la pena, commutata poi per lui e per la moglie nella permanenza in carcere aperto, che gli permise di lavorare prima presso lo studio fotografico di un amico a Bergisch Gladbach, poi nel proprio studio alle sue ultime opere, sempre nello stile dei grandi maestri ma questa volta firmate Beltracchi. Per

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ Cfr. *Convicted forger claims he faked 'about 50' artists*, "BBC News", 7 marzo 2012.

³⁹¹ L. Gorris, S. Röbel, *Confessions of a Genius Art Forger*, "Spiegel International", 9 marzo 2012.

³⁹² M. Sontheimer, *Art Forger All Smiles After Guilty Plea Seals Deal*, "Spiegel International", 27 ottobre 2011.

pagare i danni alla coppia vennero sequestrate e poi vendute le tenute a Mèze, nel sud della Francia, e a Friburgo. Mentre stava scontando la sua pena Beltracchi, in collaborazione con un fotografo, ha prodotto una serie di opere a tecnica mista, inserendo al loro interno anche propri autoritratti.

Grazie alla buona condotta dei due complici anche la loro permanenza in carcere è stata ridotta: Helene è stata rilasciata nel febbraio 2013, Wolfgang nel gennaio 2015, i due si sono trasferiti dalla Germania alla Francia.

L'atteggiamento del falsario al processo fu di assoluto trionfo, lodato dai media come uno dei più grandi artisti del secolo, sempre sorridente e ilare nei confronti delle accuse mosse dagli avvocati, ha rivelato il suo carattere risoluto ed estroso, sicuro di non aver commesso alcun crimine grave, se non il raggiro ai danni di esperti e mercanti incaricati della valutazione dei suoi falsi. Questo, unito al suo talento e alla sua storia personale, ha generato un clima di indulgenza e ammirazione da parte di giornalisti e appassionati circa la sua storia, atteggiamento che non è venuto meno durante il periodo di detenzione e le esposizioni personali successive. La capacità di Beltracchi è stata quella di unire a una forte personalità e ad uno spiccato talento artistico la lungimiranza di collaborare con la giustizia, sfruttando la pubblicità mediatica del processo, per ottenere una svolta nella sua carriera di artista, slegandosi dal pregiudizio del talentuoso falsario.

Non si è risparmiato nel raccontare la sua vita e le sue problematiche giovanili ai giornalisti, dagli anni difficili dell'infanzia fino alla fuga di casa a 18 anni e gli anni di vita nomade con un gruppo di *hippies* negli anni Ottanta, caratterizzati dalla sperimentazione artistica e dall'uso di sostanze stupefacenti. Nel 2014 con la moglie pubblica una propria biografia, *Selbstporträt* (fig. 30), dove racconta, in una spiccata chiave romantica e narcisista, dei propri successi come artista e come uomo, sempre senza svelare nulla di più di quanto precedentemente dichiarato alla polizia tedesca riguardo ai suoi falsi. I due pubblicano lo stesso anno anche un libro contenente le lettere d'amore che si sono scambiati durante la detenzione in carcere, con il titolo di *Einschluss mit Engeln: Gefängnisbriefe*³⁹³.

Oltre che con interviste e pubblicazioni, Wolfgang ha avuto modo di farsi pubblicità anche attraverso alcune esposizioni personali, come quella tenutasi nel 2014 alla Galleria Christine Brügger di Berna, dal titolo *Il falsario del secolo*, con le sue opere di

³⁹³ Trad. *Isolamento con gli angeli: lettere dalla prigione*.

Picasso, Ernst e Matisse³⁹⁴. Ripeterà poi l'esperienza nel 2016 con la mostra *Nabokov*. Nel 2018 e 2019 la Galleria Barlach Halle K di Amburgo ospita la mostra *Kairos. Der richtige moment Wolfgang Beltracchi & Mauro Fiorese* in cui vengono esposti i dipinti di Wolfgang Beltracchi e le fotografie di Mauro Fiorese³⁹⁵. Oggi l'artista nel suo sito personale propone un archivio delle sue esposizioni³⁹⁶, oltre che gli articoli delle riviste più prestigiose alle quali ha concesso un'intervista, come *Forbes* e *Vanity Fair* (alla quale il falsario ha accordato un incontro prima di essere arrestato nell'ottobre 2012³⁹⁷). Wolfgang Beltracchi ha saputo sfruttare abilmente il *medium* visivo per pubblicizzarsi come artista dopo il suo processo. Nel 2014 il figlio del suo avvocato, Arne Birkenstock, rinomato regista, realizza su di lui e sulla sua famiglia un documentario dal titolo *The Art of Forgery* (fig. 31) in cui alterna video del falsario che lavora alla realizzazione dei falsi, con clip che ci mostrano la procedura, dall'acquisto della tela alla creazione dei pigmenti, e interviste alla moglie Helene, ai due figli e ai critici che hanno dovuto valutare i suoi falsi. Il tutto in un *collage* di avvenimenti che si sviluppano a partire dal 2010, prima dell'arresto, fino al 2014, raccontando anche l'esperienza vissuta durante la detenzione nel carcere aperto. Il film ebbe un discreto successo e contribuì a cavalcare l'interesse mediatico verso questa figura carismatica, le scelte del regista nel proporre determinati contenuti hanno avuto una notevole importanza nell'impatto emotivo che Wolfgang ha avuto sul pubblico. Un uomo di talento ma dall'indole spensierata e ribelle, che ha intrapreso una cattiva strada nel corso della sua vita ma ha solo danneggiato un sistema già corrotto, una sorta di adorabile briccone che ricalca il *cliché* del genio maledetto e insofferente delle regole. Nel documentario emerge anche la scelta di rinunciare completamente a questo stile di vita al di fuori della legge per poter finalmente emergere come artista, firmando i suoi lavori come Wolfgang Beltracchi. Questo giudizio, espresso attraverso un montaggio video che include e omette per dare una precisa impressione nello spettatore del protagonista, non è diverso dal lavoro che fece Welles nei confronti di Elmyr de Hory con il film *F come Falso*; il falsario diventa per i media una sorta di eroe popolare, un fuorilegge sì, ma mai crudele, bensì sofisticato e intrigante, che con il suo talento emerge in un contesto tirannico e moralista che sembra non volerlo accettare, ma poi si piega alla sua furbizia e alle sue macchinazioni.

³⁹⁴ C. Milliard, *Master Forger Wolfgang Beltracchi Gets a Gallery Show*, "Art Net News", 8 dicembre 2014, <https://news.artnet.com/art-world/master-forger-wolfgang-beltracchi-gets-a-gallery-show-190326> (consultato in data 23/01/22).

³⁹⁵ Cfr. <http://barlach-halle-k.de/kairos-der-richtige-moment/> (Consultato in data 23/01/2022).

³⁹⁶ Cfr. <https://www.wolfgang-beltracchi.com> (Consultato in data 23/01/2022).

³⁹⁷ J. Hammer, *The Greatest Fake-Art Scam in History?*, "Vanity Fair", 10 Ottobre 2012.

È proprio questa indulgenza da parte della massa che permette a questi personaggi di mantenere la propria popolarità e arricchirsi con i loro lavori.

Beltracchi partecipa a numerose trasmissioni per la rete televisiva tedesca: il 16 marzo 2015 i coniugi sono stati ospiti del programma *TV Total*³⁹⁸, un late night show andato in onda dal 1999 al 2015 sulla stazione televisiva tedesca *ProSieben*, per la promozione del film *The Art of Forgery*. Il 17 settembre 2018 è stato ospite nel programma televisivo *Schawinski*, condotto da Roger Schawinski su modello del *talk show* americano dove vengono intervistati politici e personaggi di spicco dello spettacolo³⁹⁹. È stato intervistato anche dalla *CBS Morning* nel febbraio 2014 come «il miglior falsario al mondo⁴⁰⁰», ed è comparso nel terzo episodio della serie *White Collar Gangsters*, dedicata allo studio del successo della «nuova generazione» di criminali nel 2016⁴⁰¹.

Negli ultimi anni si è cimentato in un'impresa inedita come artista: realizzare un intero ciclo di opere sul soggetto del *Salvator Mundi*, attribuito a Leonardo da Vinci e battuto all'asta nel 2017 per la cifra record di 450,3 milioni di dollari, con il titolo *The Greats*, iniziando con lo stile di Da Vinci, e percorrendo poi tutti gli stili più iconici dell'arte, da Vincent van Gogh fino alle avanguardie storiche, alla serigrafia di Andy Warhol e molti altri (fig. 32). Nel 2021 l'ex falsario ha deciso di comunicare pubblicamente che il ciclo di opere *The Greats* sarà venduto come NFT, un certificato di autenticità digitale che vincola la proprietà dell'opera nel nuovo universo della Cripto art ma che, nella sostanza, non ha nulla di diverso da un'autentica come l'abbiamo sempre concepita. Ad oggi quello delle NFT è un mercato completamente nuovo, e non ancora del tutto regolamentato, qualunque artista può pubblicare in NFT una propria collezione con la garanzia di una tutela legale sull'autenticità e la non riproducibilità dell'opera⁴⁰².

Il soggetto è stato scelto da Beltracchi per la sua storia controversa⁴⁰³, che ha stuzzicato l'ironia del falsario, anche il fatto di essere stata l'opera più costosa battuta ad un'asta l'ha sicuramente ispirato.

³⁹⁸ <https://www.myspass.de/shows/tvshows/tv-total/TV-total-Sendung-vom-16032015--/21755/> (Consultato in data 23/01/2022).

³⁹⁹ <https://www.srf.ch/play/tv/schawinski/video/meisterfaelscher-beltracchi-bei-schawinski?urn=urn:srf:video:1f56a377-ce5d-4e73-9aa5-20706b4b1e39&station=69e8ac16-4327-4af4-b873-fd5cd6e895a7> (Consultato in data 23/01/2022).

⁴⁰⁰ https://www.youtube.com/watch?v=qjKNt3MpL_0 (Consultato in data 23/01/2022).

⁴⁰¹ <https://www.youtube.com/watch?v=7WQyaKoWhjc&list=LL&index=2> (Consultato in data 23/01/2022).

⁴⁰² NFT dall'acronimo *non-fungible token*, che indica la non replicabilità o cessione dell'opera.

⁴⁰³ All'inizio del XVI secolo era del re di Francia, Luigi XII, pochi anni dopo attraversò il Canale della Manica, finendo collezione di Carlo I; dopo la sua esecuzione il dipinto venne venduto all'asta scomparendo in qualche collezione privata. Il dipinto alla fine tornò alla luce nel 1900

Riguardo alla scelta di lavorare con l’NFT, Beltracchi ha dichiarato su *Forbes* «Le NFT sono un grande passo avanti, verso la liberalizzazione. Ognuno ha l'opportunità di conoscere gli artisti e la loro arte, quindi prendere la propria decisione. La raccolta di una collezione non dipende più dallo spazio fisico⁴⁰⁴».

Le sue opere sono ora ospitate in una galleria virtuale inclusa nel metaverso della *blockchain* di Ethereum, dove sono visitabili dal fruitore senza bisogno di intermediari. Si tratta di un nuovo mercato dove l’artista è in primo luogo *self-promoter*, un ruolo che Beltracchi ha saputo ricoprire magistralmente sin dagli inizi della sua carriera.

quando venne acquistato da Sir Francis Cook con un’attribuzione differente, non a Leonardo da Vinci ma alla sua scuola. Nel maggio 2013, il commerciante svizzero Yves Bouvier acquistò il dipinto per poco più di 75 milioni di dollari tramite una vendita privata, mediata da Sotheby's; l’opera è stata poi venduta al collezionista russo Dmitry Rybolovlev per 127,5 milioni di dollari. Il 15 novembre 2017 è stato venduto all'asta da Christie's al principe ereditario dell'Arabia Saudita Mohammed bin Salman per 450,3 milioni di dollari.

⁴⁰⁴ *Unforgeable: Wolfgang Beltracchi launches NFT collection*, “Forbes”, 11 ottobre 2021.

VI. IL FUTURO DEL *MEDIUM*

Con la diffusione di Internet, a partire dagli anni Novanta il *medium* comunicativo ha ampliato il suo raggio da una diffusione nazionale, quella di televisione e giornali, a una globale, attraverso il *World Wide Web* (Web). Il primo sito web è stato creato il 6 agosto 1991, data che viene oggi identificata come quella della nascita di Internet. Il modello era già stato progettato e sperimentato nel 1989 dal CERN di Ginevra, con il modello di un software in grado di condividere istantaneamente documenti in formato elettronico. L'anno dopo furono terminate le versioni di prova di un software e server con il primo sito (www.) visibile solo ai dipendenti del centro di ricerca svizzero. Il 6 agosto, dopo varie prove, il software venne reso disponibile alla comunità scientifica. Nel 1993 dopo alcuni anni di sperimentazione il dominio divenne pubblico.

Grazie a questo cambiamento mutarono i paradigmi di comunicazione: se prima per avere un certo tipo di notizia ci si affidava a una singola fonte d'informazione (un canale televisivo o una testata giornalistica), oggi attraverso l'unico mezzo della rete si accede potenzialmente a infiniti domini digitali che contengono altrettanta varietà di informazioni.

Ad approfondire l'aspetto di studio teorico del nuovo *medium* digitale è stato Lev Manovich nei suoi due testi *Software takes command*⁴⁰⁵ e *Il linguaggio dei nuovi media*⁴⁰⁶.

In entrambi i volumi vengono definiti dei termini chiave volti ad indicare le nuove caratteristiche che il media ha assunto nel corso degli ultimi decenni, in particolar modo lo sviluppo delle sue proprietà interattive e d'ibridazione tra il modello dei media analogici di tipo unidirezionale e quello digitale pluridirezionale, dove il contenuto è costantemente manipolato.

A tal proposito Manovich approfondisce l'enunciazione di ibridazione nel saggio *Software takes command* con queste parole:

I describe this new stage in media evolution using the concept of hybridity. In the first stage, most existing media were simulated in a computer and a number of new types of media that can only be realized in a computer were invented. In the second stage, these simulated and new mediums started exchanging properties and techniques.

⁴⁰⁵ L. Manovich, *Software takes command*, New York 2013.

⁴⁰⁶ L. Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano 2002.

To distinguish these processes from more familiar remixes, I introduce the new term *deep remixability*⁴⁰⁷.

La *deep remixability* permette un vero e proprio *mix mediale* in cui le tecniche che solitamente erano esclusive di un *medium* appartengono anche ad un altro. Questo tipo di reciprocità è possibile grazie al computer, che Manovich definisce un *metamedium*⁴⁰⁸: uno strumento in grado di rappresentare la maggior parte degli altri *medium* mentre li amplia con nuove proprietà, generando nuovi strumenti multimediali grazie a una memoria interattiva per l'archiviazione e la manipolazione dei dati.

A questo punto nasce un nuovo modello comunicativo che si discosta da quelli del passato: il modello che Manovich definisce di *broadcasting*⁴⁰⁹, in grado di permettere all'utente un'azione diretta sul contenuto del *medium* *remixandolo* secondo il proprio gusto in modo completamente indipendente, arrivando anche a ridistribuirlo in maniera autonoma, creando un nuovo contenuto mixato e accessibile a chiunque.

Secondo il testo di Jay David Bolter e Richard Grusin, *Remediation*⁴¹⁰, un'altra caratteristica innovativa del *medium* digitale è il suo essere in costante evoluzione: il termine *remediation* inteso come riabilitazione del contenuto dei vecchi media e della loro riformulazione nei nuovi, viene descritto «as a process of reforming reality as well⁴¹¹».

I nuovi media digitali oscillano tra quella che nel testo viene definita *immediacy*, immediatezza, e *hypermediacy*, ipermedialità (cioè l'ostentazione del *medium* come parte integrante del processo divulgativo⁴¹²), cioè tra trasparenza e opacità. Questa dualità è la chiave per capire perché un dato *medium* del passato funge da modello per la nostra contemporaneità. In altre parole la sua immediatezza porta a quello che Bolter e Grusin definiscono *iper-medium*⁴¹³, ovvero la consapevolezza della presenza reale ed

⁴⁰⁷ Trad. Descrivo questa nuova fase dell'evoluzione dei media usando il concetto di ibridazione. Nella prima fase, la maggior parte dei media esistenti è stata simulata al computer e ne sono stati inventati numerosi tipi nuovi che possono essere realizzati solo su di esso. Nella seconda fase questi media, simulati e nuovi, hanno iniziato a scambiarsi proprietà e tecniche. Per distinguere questi processi da *remix* più familiari, introduco il nuovo termine *deep remixability*.

⁴⁰⁸ Ivi, p. 101.

⁴⁰⁹ Ivi, p. 38.

⁴¹⁰ J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Massachusetts 2020.

⁴¹¹ Ivi, p. 57

⁴¹² Il *medium* nella contemporaneità non è viene più nascosto, a differenza del passato dov'era sinonimo di contenitore, e quindi sublimato al contenuto, oggi ne è parte integrante e fondante, e come tale viene considerato.

⁴¹³ Ivi, p. 21.

effettiva dei media nella nostra cultura (tanto quanto un'opera fisica, un edificio, una fotografia, ecc...).

A tal proposito propongono una nuova definizione di *medium* all'interno del loro testo:

A medium is that which remediates. It is that which appropriates the techniques, forms, and social significance of other media and attempts to rival or refashion them in the name of the real. A medium in our culture can never operate in isolation, because it must enter into relationships of respect and rivalry with other media. There may be or may have been cultures in which a single form of representation (perhaps painting or song) exists with little or no reference to other media. Such isolation does not seem possible for us today, when we cannot even recognize the representational power of a medium except with reference to other media⁴¹⁴.

I nuovi media modificano profondamente il concetto di arte: riprendendo e discostandosi dal concetto di *mimesis*, termine greco che si traduce con 'rappresentazione', o 'riproduzione', assegnandole il ruolo di creatrice di una realtà alternativa nata proprio dalla corrispondenza tra *medium* e realtà. L'opera non è più soggetta alla semplice imitazione della realtà (come le definiva Platone le *eikones*), ma è legata al concetto di idea, ormai interiorizzato grazie ai movimenti concettuali, che si discosta completamente dall'allegoria della realtà fatta dalla sua imitazione. Nella realtà digitale qualunque oggetto può assumere un valore artistico senza più limitazioni date dai vincoli di unicità e autorialità, basti pensare alla Net Art o alle opere generate da programmi informatici.

Il concetto di *meta-linguaggio* e di *remixability* permettono attraverso i nuovi *medium* digitali una libertà espressiva e contenutistica mai avuta prima, apportando una nuova libertà ai principi di comunicazione e arte, che convergono in una nuova realtà digitale coesistendo in un sistema creativo e globale. La nostra capacità di interconnessione fa sì che si crei un nuovo modello comunicativo plurilaterale che apporta sempre nuovi spunti al modello comunicativo e ai contenuti presenti in rete.

⁴¹⁴ Ivi, p. 65. Trad. Un *medium* è ciò che ri-media. È ciò che si appropria delle tecniche, delle forme e del significato sociale di altri *medium* tentando di rivaleggiarli o rinnovarli in nome del reale. Un *medium* nella nostra cultura non può mai operare da solo, perché deve entrare in rapporti di rispetto e rivalità con altri media. Potrebbero esserci, o esserci state, culture in cui esiste un'unica forma di rappresentazione (forse la pittura o la musica) che hanno avuto scarsi, o addirittura nulli, riferimenti ad altri media. Tale isolamento non ci sembra possibile oggi, in quanto non possiamo nemmeno riconoscere il potere rappresentativo di un *medium* se non in riferimento agli altri.

Anche il falsario si inserisce in un sistema che si libera degli intermediari per approcciarsi direttamente con l'utente/fruttore, proponendo attraverso siti Web una personale visione del proprio lavoro e della propria storia.

Lo spazio digitale assume le fattezze di una galleria personale dove poter esporre esclusivamente i propri lavori, visitabile in tempo reale e senza limiti così che tutti possano vedere, ed eventualmente acquistare, i lavori del falsario. Anche le gallerie sono attratte da questo particolare tipo di esposizione, poiché rappresenta un'incredibile fonte di pubblicità che si basa, principalmente, sulla fama acquisita dal falsario a seguito delle controversie dovute alla sua attività fraudolenta.

Ne sono un esempio i siti di Ken Perenyi⁴¹⁵ e di John Myatt⁴¹⁶, dove i falsari promuovono i loro lavori in una sezione apposita, inserendo un recapito per i contatti personali che attesta un interesse prevalentemente commerciale. Infatti, questo spazio digitale spesso ospita anche articoli promozionali sulle pubblicazioni, con riferimenti diretti a *link* e siti di testate giornalistiche o televisive famose per le quali il falsario ha partecipato a *talk show* o concesso interviste.

L'autopromozione è una delle parole chiave del mondo digitale, essenziale per poter risaltare in un contesto virtuale che offre infiniti spunti e informazioni. La raccolta quanto più possibile dettagliata di riferimenti, biografici e personali, ai propri lavori e alle proprie esposizioni in un unico spazio aumenta nel fruitore l'interesse e la stima verso l'ex falsario che, ormai redento, si adopera per promuovere il suo talento a discapito di un sistema oppressivo, in uno spazio protetto e libero per chiunque voglia accedervi.

Il *World Wide Web* diventa una vetrina d'esposizione operando una comunicazione immediata e costante tra il creatore di un dato sito e il fruitore che ne entra in contatto. La mancanza di un controllo da parte di terze parti delle informazioni rilasciate da questo nuovo *medium*, in particolare nei siti privati, porta a maggiori fraintendimenti e disorganizzazione nelle notizie presenti, non avviene più nessuna mediazione tra colui che le riporta e colui che le recepisce, non avviene nemmeno una verifica dell'autenticità di ciò che viene riportato, causando un aumento delle *fake news* che poi vengono divulgate. Il coinvolgimento da parte del lettore è totale, in particolare se il falsario è particolarmente carismatico e talentuoso come spesso accade, il fascino di un personaggio famoso, dalla morale discutibile e di talento ricalca lo stereotipo dell'artista

⁴¹⁵ Cfr. <https://www.kenperenyiart.com/paintings> (Consultato in data 28/01/2022).

⁴¹⁶ Cfr. <https://www.johnmyatt.com/gallery-of-works/> (Consultato in data 28/01/2022).

maledetto creando spesso ammirazione da parte del fruitore. Se poi il falsario riporta anche le informazioni trascritte su di lui, o i programmi televisivi di cui è stato ospite, l' identificazione inconscia lo cataloga alla stregua di un personaggio dello *star system*. Questo tipo di comunicazione porta anche alla nascita di un interesse che trascende la semplice curiosità, per il principio di interconnessione nascono numerosi siti d'informazione che raccolgono dati sui falsari mischiando le informazioni rinvenute dai vari siti in un unico testo, con l'obiettivo di promuovere le loro biografie e i loro successi. Questo tipo di attività è divenuta sempre più comune grazie al prezioso apporto dei *blog* e del *social network*, dove è possibile creare vere e proprie *community* di utenti che discutono e si informano su diverse tematiche, condividendo a loro volta nuove informazioni e arricchendo di contenuti il sito stesso⁴¹⁷.

In questo senso il *medium* informatico è un megafono della diffusione dei contenuti già proposti in altre piattaforme come la televisione o i giornali, il falsario è alla mercé di un insieme di informazioni che lo portano ad essere oggetto di lodi o di polemiche a seconda di chi promuove la sua figura nel proprio spazio web personale.

Internet però non è solo pubblicità, ma diventa anche un mercato: i falsari, presentandosi come artisti con opere proprie, di fatto non cambiano la loro produzione ma creano lavori nello stile dei grandi maestri con la differenza che ora dichiarano la paternità delle loro opere attraverso la loro firma, senza intenti fraudolenti. Questo comporta una possibilità di vendita, ed essendo l'opera sostenuta da un sistema di commercio privato tra produttore ed acquirente può raggiungere cifre notevoli.

Un esempio è, tra tanti, l'operato di Wolfgang Beltracchi, che sta sfruttando la propria *self promotion* attraverso il *medium* informatico con assoluta maestria, decidendo di mettere in vendita, sotto forma di NFT, l'ultimo ciclo di lavori *The Greats*, che ha come modello il *Salvator Mundi* attribuito a Leonardo in una galleria virtuale.

La scelta di questa particolare tipologia di vendita da parte dell'ex falsario denota una pungente ironia, ma anche una notevole conoscenza delle strategie commerciali e soprattutto pubblicitarie: la compravendita delle opere digitali è in costante aumento dopo le restrizioni dovute alla pandemia mondiale Covid-19, e la scelta di vincolare la distribuzione di una collezione attraverso un formato NFT, oltre che eludere qualsiasi interferenza da parte di intermediari, gioca su un terreno ancora inesplorato dove non si è soggetti alle restrizioni delle gallerie, sebbene le opere possano essere vendute a cifre

⁴¹⁷ Sono molteplici i siti che presentano questo tipo di contenuto, d'altra parte lo stesso falsario coinvolto spesso non è a conoscenza della loro esistenza, ma ciò non toglie nulla all'efficacia del mezzo comunicativo nello scopo principale, cioè quello di fornire una costante pubblicità.

considerevoli. Nel 2021 Pak, un artista anonimo, ha guadagnato novantuno milioni di dollari vendendo circa duecentosessantasettemila NFT della collezione *The Merge* sulla piattaforma Nifty Gateway, diventando, ad oggi, uno degli artisti viventi più pagati⁴¹⁸. Wolfgang Beltracchi è il primo (ex) falsario a decidere di vendere, attraverso un enorme operazione commerciale, un ciclo di opere (sta realizzando 4.608 versioni) che si ispirano allo stile degli artisti più iconici e amati dal pubblico. Una citazione nella citazione, dove l'apporto di Beltracchi sta proprio nell'idea originaria di questa enorme operazione pubblicitaria, a sostegno della quale riporta sul suo sito articoli, fotografie e video dell'intero processo creativo, ribadendo il suo talento nel riprodurre le opere degli antichi maestri, anche se questa volta alla luce del sole⁴¹⁹.

Il *medium* digitale sarà sempre più fondamentale nell'autopromozione degli artisti, arrivando a mutare drasticamente il mercato dell'arte; ma non è sufficiente da solo nel promuovere l'operato di un falsario come sono stati invece la televisione e i giornali. Tuttalpiù si può considerare un supporto alla pubblicizzazione delle opere prodotte e delle biografie, mantenendo alta la fama e il successo derivati dalla pubblica rivelazione come nel caso di Perenyi, dei processi giudiziari come nel caso di Myatt e Beltracchi. Si rivela fondamentale anche per la vendita delle opere, il che porta a una riflessione profonda sul ruolo delle gallerie e degli esperti d'arte, che in un questo sistema sembrano essere stati messi (per ora) da parte. Forse muterà anche il ruolo del falsario rendendo sempre più complesso individuare, tra tutte le opere vendute al di fuori di un circolo ristretto e autorevole, quali possano essere quelle originali e quali riproduzioni fraudolente.

⁴¹⁸ Cfr <https://www.wired.it/gallery/nft-costosi-2021/> (Consultato in data 01/02/2022).

⁴¹⁹ <https://www.wolfgang-beltracchi.com/press/> (Consultato in data 01.02.2022).

CONCLUSIONI

Questa tesi nasce dalla volontà di mettere in luce l'influenza che i diversi *medium* hanno avuto nel corso dei secoli nel successo dei falsari d'arte. Ciò che emerge è un rapporto simbiotico in costante evoluzione, a partire dalle riviste apparse in Europa a inizio Ottocento fino al World Wide Web contemporaneo. Le motivazioni di questa singolare sintonia sono molteplici, ma fondamentalmente legate al riconoscimento e all'approvazione che il falsario ricerca costantemente nell'arco della sua vita, e che spesso lo porta a gesti di autodenuncia o a commettere errori grossolani nella realizzazione delle proprie opere. Come nasca, e perché, la figura del falsario sono domande complesse; dire come attraverso i diversi media quest'ultimo riesca a ottenere dalla massa un riconoscimento e persino un'assoluzione dei propri crimini è ancora più difficile. Si potrebbe sostenere che, al di fuori del circuito privilegiato degli esperti d'arte, siano premiati il talento e l'audacia di questi soggetti a prescindere dalla loro creatività e integrità. Il falsario cerca nel pubblico quel consenso che un mercato complesso e ricco di contraddizioni non vuole concedergli, per questo nell'impianto narrativo promosso dai media la sua figura viene nettamente contrapposta a quella del critico, in uno scontro frontale fatto di competenze e malizia. La popolarità di una o dell'altra figura dipendono dal giudizio della massa, laddove quello degli esperti viene confutato. Ciò che è importante ribadire, però, è che il falsario è una figura ibrida e al limite di due contesti nettamente opposti che, almeno apparentemente, si contraddicono: da una parte il fruitore ultimo del media, che ha il potere di giudicare l'operato sia del falsario che dell'*entourage* artistico che gli si frappone, dall'altro il sistema articolato e intricato del mercato dell'arte, dove uno degli obiettivi principali è quello di preservare l'aura di autenticità delle opere che compongono la storiografia di un artista. Ciò che il *medium* fa è inserirsi in questa contrapposizione per fornire un giudizio sul valore dell'arte e sugli artisti, riconoscendo nel talento del falsario lo stesso merito dell'artista contraffatto, attuando una semplificazione nel processo che porta dalla valutazione di un dipinto, o un disegno, al suo riconoscimento in quanto opera d'arte anziché mero esercizio di stile. È a causa di questo incerto sistema di valori contrapposti che il falsario d'arte può operare anche dopo essere stato scoperto e accusato pubblicamente. Il problema è che il suo operato non si limita alla creazione di opere in stile, ma anche alla contraffazione di fonti, come nel caso di John Drewe e Fernand Legros, che portano poi a rimettere in discussione qualunque certezza

sull'artista falsificato, creando confusioni e tensioni su quali documenti siano validi per essere studiati e confrontati dagli storici dell'arte. Questo ha gravissime ripercussioni sul futuro, soprattutto se si pensa a tutti i falsi che non sono ancora stati scoperti. La stessa accondiscendenza il falsario la ottiene nei processi giudiziari e, dato che la pena è spesso lieve, questo non dissuade tanti uomini di talento dall'intraprendere questa carriera. In tanti hanno visto crescere i profitti legati alla loro professione in seguito ad un processo, un esempio fra tutti quello di Wolfgang Beltracchi, la cui pena detentiva è stata breve ed estremamente elastica se comparata a quella che spetta a chi truffa lo Stato attraverso speculazioni finanziarie.

Anche in questo caso il *medium* non condanna aspramente il falsario come sarebbe opportuno fare, ma, al contrario, pubblica fotografie e interviste, invitandolo nelle più influenti trasmissioni televisive come fosse un ospite di riguardo anziché un truffatore. Se ci fosse un'attenzione maggiore nel mostrare le attività del falsario e le conseguenze del suo operato in modo imparziale, concentrando l'attenzione sulle finalità criminose delle sue azioni, e non sul suo talento, si potrebbe in parte dissuadere chi, in futuro, progetti di approcciarsi a queste imprese fraudolente. A tal proposito è evidente come alcuni falsari del passato, da Joni a Van Meegeren, siano stati dei modelli per i loro successori, ispirandone le gesta, comparando nelle loro biografie e divenendo a posteriori anche un metro di giudizio di valore da parte dei media.

È fondamentale che si cambi l'approccio al falso, valutandolo come si farebbe con un altro reato al di fuori del contesto artistico, in modo da disincentivare il più possibile la sua giustificazione, imparando ad attuare una distinzione tra talento e creatività. Attraverso i nuovi *medium* digitali e la loro pluralità di linguaggio è possibile, a discapito di un giudizio univoco, formare una coscienza collettiva operante e giudicante di ciò che l'arte davvero rappresenta, preservandone l'integrità.

APPARATO FOTOGRAFICO



Fig. 1

Dall'alto Ronnie Wood, Myleene Klass, Stephen Fry, nel programma di John Myatt
Fame in the Frame, 2013.



Fig. 2

Giovanni Bastianini, *Girolamo Benivieni*, 1864. Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 3

Giovanni Bastianini, *Girolamo Savonarola*, 1863. Londra, Victoria and Albert Museum.

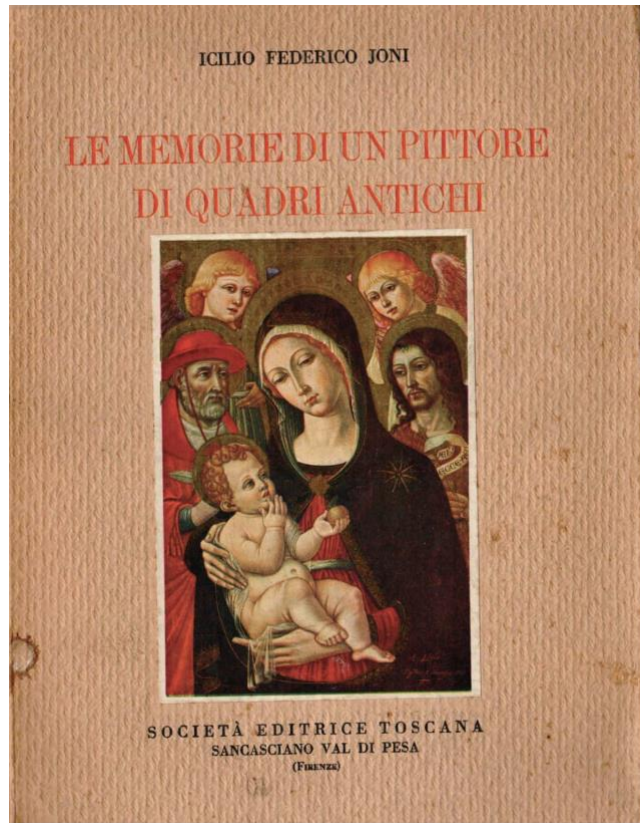


Fig. 4

Icilio Federico Joni, *Le memorie di un pittore di quadri antichi*, Firenze 1932, copertina della prima edizione.



Fig. 5

Caricatura di I.F. Joni pubblicata intorno al 1920 su un giornale senese.

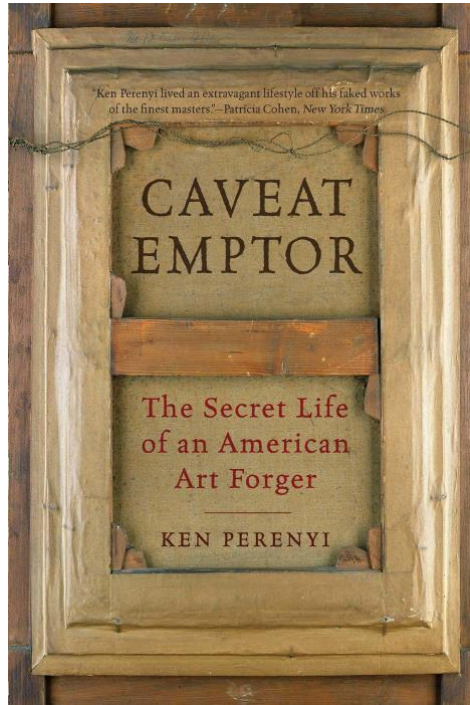


Fig. 6

Ken Pereny, *Caveat Emptor: The Secret Life of an American Art Forger*, New York 2012, copertina della prima edizione.



Fig. 7

Alceo Dossena, *Diana o Artemide con cerbiatto*, 1937. Saint Louis, City Art Museum



Fig. 8

Han van Meegeren, *Cena in Emmaus*, 1937. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen



Fig. 9

Han van Meegeren, *Gentiluomo e dama alla spinetta*, 1936. Institut Collectie Nederland (ICN)



Fig. 10

Han van Meegeren, *Cristo e l'adultera* o *Cristo con la donna sorpresa in adulterio*, 1942. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen



Fig. 11

Han van Meegeren fotografato nell'atto di dipingere la tela *Gesù nel tempio con i dottori*, 1946



Fig. 12

Michele Amato, *Narciso*, 1960-1970 ca. Roma, Marlborough Galleria d'Arte



Fig. 13

Pei-Shen Qian, *Untitled 1949*, s.d. (nello stile di Jackson Pollock)



Fig. 14

Pei-Shen Qian, *Untitled 1950*, s.d. (nello stile di Jackson Pollock)



Fig. 15
Pei-Shen Qian, *Untitled 1956, s.d.* (nello stile di Mark Rothko)



Fig. 16
Vera Durbé il 25 luglio 1984 con *Modi 1* e *Modi 2* ritrovate nel Canale di Livorno



Fig. 17

In ordine, da destra, *Modi 1*, *Modi 2* e *Modi 3*, Livorno, Palazzo Comunale



Fig. 18

Da sinistra Ghelarducci, Ferrucci e Luridiana durante lo *Speciale TGI* del 1984

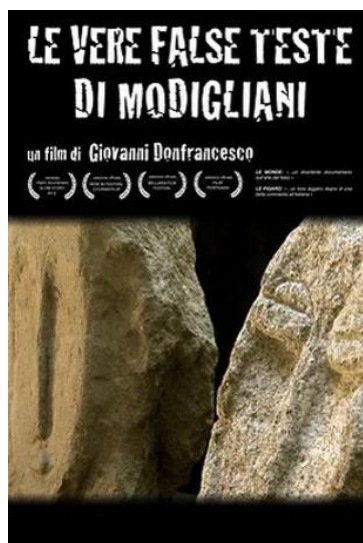


Fig. 19

Locandina del film *Le vere false teste di Modigliani* diretto da Giovanni Donfrancesco, 2011



Fig. 20

Eric Hebborn, *I templi di Venere e di Diana a Baia*, 1963. New York, Metropolitan Museum, (nello stile di Jan Bruegel il Vecchio)

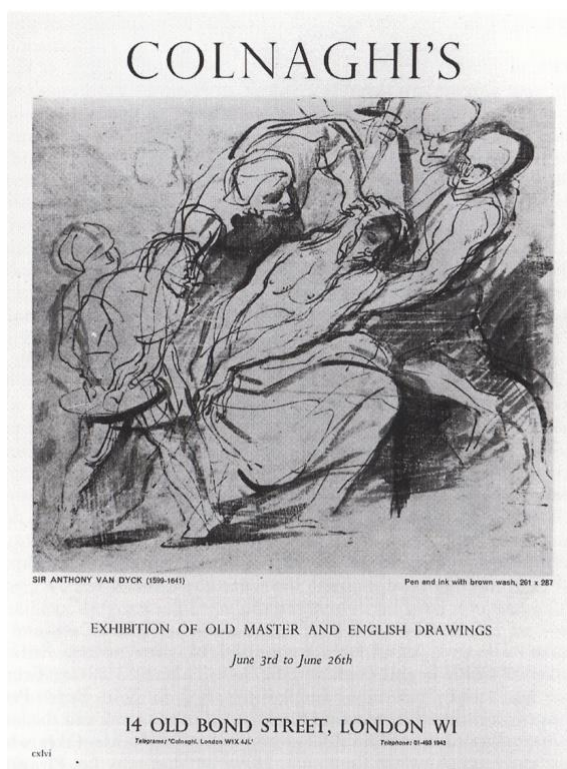


Fig. 21

Eric Hebborn, *L'incoronazione di spine*, 1970. Londra, British Museum, (nello stile di Van Dyck).
Qui riprodotto su un annuncio pubblicitario del *Burlington Magazine* (1970)



Fig. 22

Frame del programma della BBC *Portrait of a Master Forger*, 1991

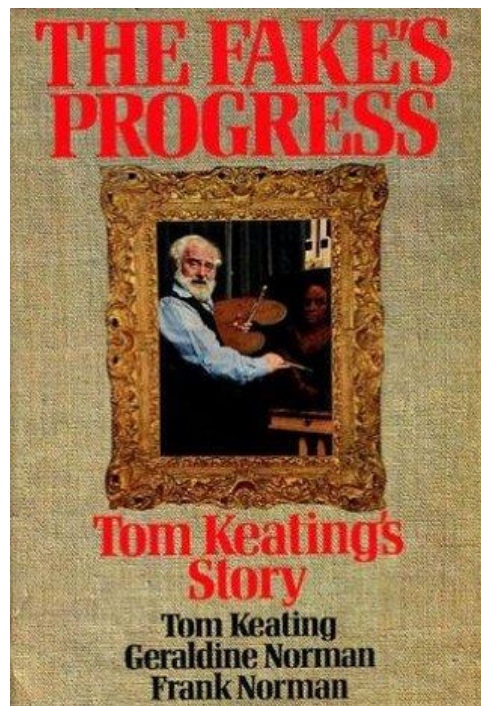


Fig. 23

Tom Keating, Geraldine Norman, Frank Norman, *The Fake's Progress: The Tom Keating Story*, Londra 1977, copertina della prima edizione



Fig. 24
 Frame del programma di Channel 4, *Tom Keating on painters*, episodio 1, dipinto nello stile di William Turner

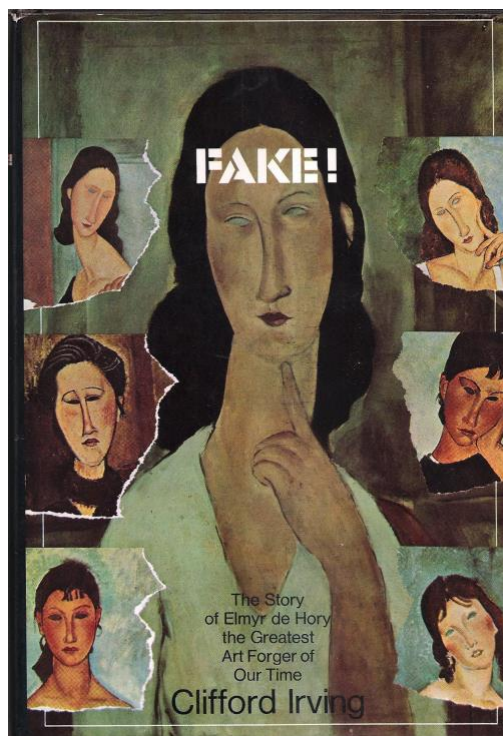


Fig. 25
 Clifford Irving, *Fake: the story of Elmyr de Hory, the greatest art forger of our time*, New York 1969, copertina della prima edizione.



Fig. 26
 Frame di Clifford Irving del film di Orson Welles *F come Falso*, 1973

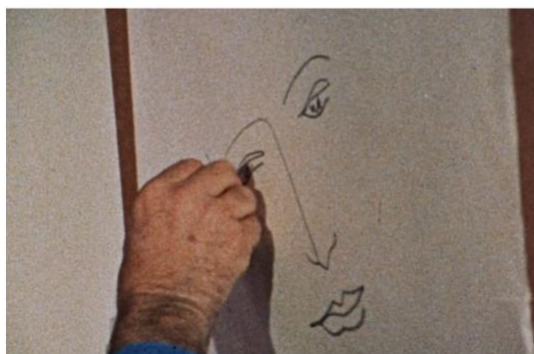


Fig. 27
 Frame di Orson Welles e Elmyr de Hory del film di Orson Welles *F come Falso*, 1973



Fig. 28
Helene Beltracchi in posa e vestita come la nonna, sul retro le riproduzioni dei falsi del marito Wolfgang



Fig. 29
Wolfgang Beltracchi, *Quadro rosso con cavalli*, 2005-2006, ubicazione sconosciuta (nello stile di Heinrich Campendonk)

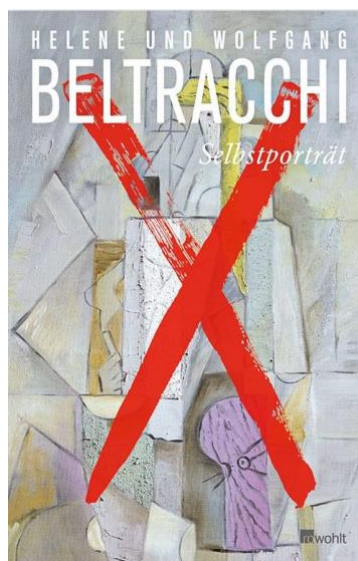


Fig. 30
Helene Beltracchi, Wolfgang Beltracchi, *Selbstporträt*, Amburgo 2014, copertina della prima edizione

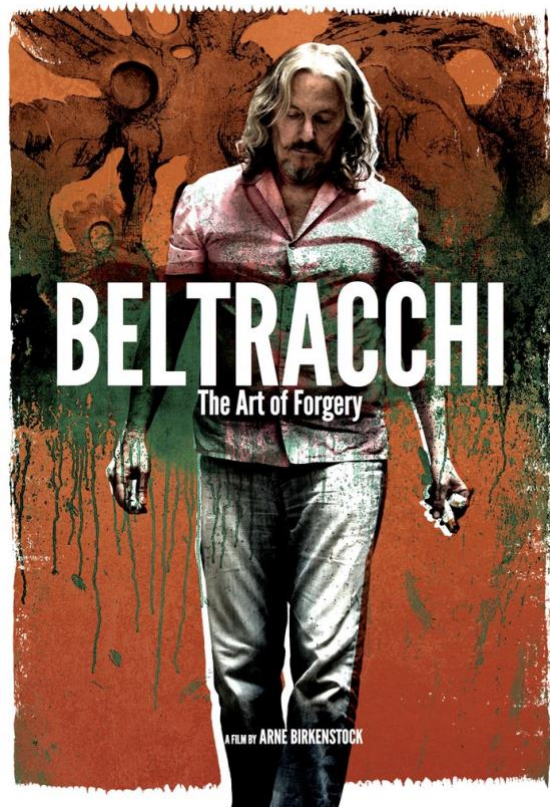


Fig. 31

Locandina del film di Arne Birkenstock *Beltracchi: The Art of Forgery*, 2014



Fig. 32

Wolfgang Beltracchi, *Salvator Mundi* nel ciclo d'opere *The Greats*, nello stile di Salvador Dalí, 2021

APPENDICE

Intervista al dottor Francesco Ferrucci riguardo il rapporto con i media all'epoca della vicenda livornese dei falsi Modigliani.

L. Quanto pensa che abbiano influito i media nel giudizio del pubblico nei confronti della beffa?

F. Interessante, partendo dalla mostra dell'84 l'apporto dei media poteva essere inteso come un tentativo di pubblicizzare la città di Livorno, i livornesi sono persone dissacranti per natura, danno più rilevanza a certi aspetti e se toccati sul vivo rispondono mettendosi in prima persona. La mostra organizzata da Vera Durbé era molto buona, con esposte alcune sculture di Modigliani, ma continuo a pensare che l'idea di cercare nel fosso le famose teste di Modigliani fosse più un tentativo di catturare l'attenzione dei media che una speranza reale di trovare dei risultati. Tutti i livornesi erano perfettamente consapevoli che non si sarebbero potute trovare delle sculture sul fondo, essendo stato dragato più volte dopo la guerra, se qualcosa ci fosse stato ai tempi della leggenda, non avrebbe potuto più trovarsi lì nel 1984. Il ritrovamento delle teste prima, e l'articolo pubblicato su Panorama poi, hanno fatto confluire l'attenzione mediatica sulla città di Livorno, che nel bene o nel male si è trovata protagonista di questa vicenda. Da parte nostra sono stati molti i programmi in cui siamo stati invitati, anche da televisioni straniere come la CBS.

A Livorno ci sono state persone favorevoli e altri che hanno cercato di strumentalizzare la vicenda delle teste; nel secondo caso ci sono stati soprattutto tentativi di strumentalizzazione politica, in cui io e i miei colleghi non abbiamo mai voluto entrare in merito.

Siamo stati spesso accusati di aver tratto dei profitti economici da questa vicenda, niente di più falso, non abbiamo ricevuto nulla, il ricavato della famosa vendita al *Super Flash* della riproduzione di *Modi 2* è stato devoluto interamente in beneficenza.

Abbiamo sempre partecipato volentieri a tutte le trasmissioni televisive a cui ci hanno invitato, in primo luogo lo trovavamo importante per far sentire la nostra opinione in prima persona, senza rischiare di essere strumentalizzati da altre persone, in secondo luogo ci tenevamo a mostrare che tutta la vicenda non era nata se non che da uno scherzo, e come tale intendevamo continuare a considerarlo.

È ancora presente un forte interesse da parte dei media per questa vicenda, tanto che sia io che i miei compagni riceviamo ancora numerose richieste di interviste (per citarne una, siamo stati contattati dal *Mart* di Rovereto, che proprio ora sta organizzando una mostra). C'è ancora molto interesse per questa vicenda ed è una cosa che sicuramente fa piacere.

L. C'è stato un cambio di giudizio nei vostri confronti al termine della diretta della Rai del 1984 o della trasmissione Super Flash diretta da Mike Bongiorno? potrebbe dire che l'influenza e la portata mediatica di tali trasmissioni hanno avuto modo di comunicare al pubblico in modo più efficace la vostra visione legata al ritrovamento della testa di Modì 2?

F. Non so identificare un momento preciso della vicenda che abbia segnato questa svolta nei nostri confronti, soprattutto un elemento particolare che ha fatto sì che venissimo visti per ciò che eravamo, dei normali ragazzi che hanno compiuto uno scherzo andato troppo in là, sicuramente attribuisco alla vicenda di *Super Flash* due distinte conseguenze:

Tutti hanno avuto modo di vedere che né io né gli altri ragazzi coinvolti avevamo alcun interesse nel lucrare sulla vicenda della testa di Modigliani, i soldi presi dalla vendita della copia di *Modì 2* sono stati devoluti interamente in beneficenza e hanno dimostrato che non c'era da parte nostra nessun interesse economico.

Questi programmi sono stati utili per mostrarci alla gente per quello che eravamo davvero senza dietrologie o strumentalizzazioni, abbiamo avuto modo di parlare direttamente con le persone raccontando quello che è stato veramente per noi la vicenda della beffa.

Il programma con Mike Bongiorno non è stato il solo a cui abbiamo partecipato, negli anni siamo stati invitati a numerose trasmissioni e abbiamo sempre trovato divertente parteciparvi, prestando comunque molta attenzione a non rischiare di entrare in ambiti politici o ben peggiori, a cui non eravamo minimamente interessati e che nulla avevano a che fare con lo scopo originario del nostro scherzo.

Abbiamo subito molte pressioni di strumentalizzazione nei confronti della vicenda trattata, in particolare ci siamo resi conto di essere entrati in un contesto, quello artistico,

in cui abbiamo ‘pestato’ involontariamente numerosi piedi, attirandoci rancori da parte di molti. In particolare, ricordo l'episodio in cui è stata sospesa l'ultima puntata (la quinta) del programma *Super Flash* proprio perché Dario Durbé ci aveva convocati in commissariato con una denuncia a nostro carico. Ecco, anche in quel caso alcuni giornalisti hanno riportato nelle interviste alcune nostre dichiarazioni che non sono mai state fatte, né che corrispondono a verità.

Se c'è una nota positiva di questa vicenda e che siamo felici di aver riportato l'attenzione su qualcosa di vero legato all'ambiente dell'arte, all'epoca la critica non era come oggi, era legata ad alcune figure elitarie che si consultavano per avere giudizi di autenticità legati alle opere che non potevano assolutamente essere contestati; queste figure dovrebbero raccontare la storia e non giudicarla, con i nostri interventi abbiamo messo in discussione numerosi di questi giudizi scuotendo quel contesto e quel sistema che sembrava all'epoca inviolabile.

L. In quanto esterni al sistema del mercato dell'arte, come avete vissuto il contatto con così tanti critici in un modo del tutto innovativo e irripetibile come quello creatosi con la Beffa di Livorno?

F. Il sistema dell'arte si basava moltissimo sull'expertise, non solo dal punto di vista di un giudizio di valore ma anche economico, soprattutto economico, io ritengo che molte delle persone coinvolte e i loro giudizi affrettati di autenticità siano anche legati a questo aspetto, molti critici esprimevano opinioni veicolate dagli interessi.

Credo che con la nostra vicenda siamo stati in grado di scardinare questo sistema per un periodo. Oggi non ci sono più questi “mostri sacri”, i critici sono molto più numerosi e quindi si può avere una maggiore pluralità di opinioni, ed è più semplice limitare la mercificazione legata alle opere. Chiaramente ritengo che un evento come quello verificatosi nel 1984 oggi sarebbe praticamente impossibile, chissà forse saremmo considerati degli *influencer*, ma credo che l'approccio mediatico nei nostri confronti sarebbe stato diverso.

Con il nostro scherzo abbiamo messo in dubbio l'opinione di critici che comunemente era ritenuta incontestabile, certo ci sono stati dei critici che si sono subito insospettiti sull'autenticità delle sculture, ma la maggior parte di loro era favorevole e assolutamente

sicura che noi fossimo soltanto ‘dei ragazzi burloni’, mentre invece la realtà si è rivelata ben diversa.

L. Ritenete di essere stati considerati una sorta di nemesi nei confronti di questi critici?

F. Personalmente ritengo di no, non siamo falsari, la cosa più importante è sicuramente è la motivazione legata alla creazione dell'opera, la nostra testa non è nata per essere un falso voleva essere semplicemente uno scherzo, casomai sono gli altri averlo considerato tale. Noi non abbiamo mai guadagnato nulla da questa scultura, non volevamo essere ingannati né strumentalizzati ma è anche vero che tutt'oggi ci chiamano ancora per farci le domande più strane. L'abbiamo sempre gestita come un'esperienza di vita; personalmente mi è capitato sia di avere delle discussioni con i conduttori che con le persone direttamente coinvolte, ma abbiamo sempre attraversato questo mondo senza farci toccare, senza venirci influenzati. Anche le partecipazioni ai programmi televisivi sono sempre state soltanto un'occasione per far sentire la nostra versione della storia.

BIBLIOGRAFIA

G. Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori scritte da M. Giorgio Vasari Pittore et Architetto Arentino. Primo volume della terza parte*, Firenze 1568

Mostra dell'Antica Arte Senese. aprile-agosto 1904, catalogo della mostra (Siena, Palazzo della Repubblica, aprile – agosto 1904), Siena 1904.

D. Brunori, *Giovanni Bastianini e Paolo Ricci, scultori fiesolani. Cenni biografici*, Firenze 1906.

I. M. Palmarini, *Fabbrica di oggetti antichi*, "Il Marzocco. Periodico settimanale di letteratura e d'arte", 48, dicembre 1907, p. 2.

M. Foresi, *Lo scultore Giovanni Bastianini e della sorte prodigiosa delle opere sue*, "Emporium", 50, 1919, pp. 90-102.

H.W. Parsons, *Italian and Greek sculptures proved spurious*, "Art News", n.n, 1928, p. 1.

La visita dello scultore che emulò gli artisti della Rinascenza, "Il Corriere della sera", 24 novembre 1928.

L'antiquario Fasoli assolto per insufficienza di prove, "Il Corriere Giudiziario", 31 dicembre 1930.

La vertenza Dossena-Fasoli, "Il Corriere Giudiziario", 25 ottobre 1931.

A. Bredius, *An unpublished Vermeer*, "The Burlington Magazine for Connoisseurs", 355, 1932, pp.144-145.

I. F. Joni, *Le memorie di un pittore di quadri antichi*, Firenze 1932.

A. Bredius, *A New Vermeer*, "The Burlington Magazine for Connoisseurs", 416, 1937, pp. 210-211.

La serata d'onore di Dossena al Circolo austriaco, "Il Corriere della Sera", 26 gennaio 1931.

I. Wallace, *The man who swindled Goering*, "The Saturday Evening Post", 219, v.28, 1947, pp. 18-19, 125-126.

C. Ragghianti, *L'Affaire Van Meegeren*, "La Critica d'Arte", XXXI, 1950, p. 411- 416.

M.J. Friedländer, *Il conoscitore d'arte*, Torino 1955.

W. Lusetti, *Alceo Dossena scultore*, Roma 1955.

P. Cellini, *Storia di una statua fittile*, "Paragone", VII, 1956, n. 81, pp. 54-58.

- Enciclopedia Universale dell'Arte*, V, Venezia, Roma 1958.
- W.H. Parsons, *The art of fake Etruscan art*, "Art News", febbraio 1962, p. 35.
- G. Perocco, *Arturo Martini. Catalogo delle sculture e delle ceramiche*, Vicenza 1966.
- P. Bianconi, *L'opera completa di Vermeer*, Milano 1967.
- A. Foresi, *Tour de Babel, ou Objets d'art faux pris pour vrais et "vice versa", par le Dr Alexandre Foresi*, Parigi 1868.
- J. Huizinga, *Dutch civilisation in the seventeenth century. And other essay*, London 1968.
- N. Goodman, *Languages of art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1968.
- C. Irving, *Fake: the story of Elmyr de Hory, the greatest art forger of our time*, New York 1969.
- H.E. Roberts, *British Art Periodicals of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, "Victorian Periodicals Newsletter", luglio 1970, p. 3.
- J.P. Hennessy, *The forging of Italian Renaissance Sculpture*, "Apollo the magazine of the Arts", 146, 1974, pp. 242-267.
- N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, Milano 1976.
- N. Powell, *Ver Sacrum*, "The Burlington Magazine", vol. 118, settembre 1976, p.660.
- G. Norman, *Samuel Palmer*, "The Burlington Magazine", 888, marzo 1977, pp. 196-197.
- The Keating Affair*, "The Burlington Magazine", 886, gennaio 1977, p. 3.
- C. L. Raghianti, *Che vicenda inquietante. I grossolani falsi di Arturo Martini*, "La Nazione", 10 luglio 1979.
- G. Testori, *La Fabbrica dei falsi Martini*, "Il Corriere della Sera", 28 giugno 1979.
- G. Pillon, *Eppure qui c'è l'impronta del genio*, "Gazzettino", 9 luglio 1980.
- G. Testori, *I Martini sono falsi*, "Il Corriere della Sera", 6 luglio 1980.
- M. Calvesi, *Che bouquet questi Martini!*, "L'Espresso", 17 febbraio, 1980.
- D. Durbé (a cura di), *Due pietre ritrovate di Amedeo Modigliani*, Livorno 1984.
- Tom Keating, 66, a Painter; Gained Fame as Art Forger*, "The New York Times", 14 febbraio 1984.

- La mostra su Modigliani falso uno dei dipinti?*, “La Repubblica”, 11 luglio 1984.
- M. Tredici, *Dall' acqua emergono due teste di pietra sono di modigliani?*, “La Repubblica”, 25 luglio 1984.
- Due teste scolpite da Modigliani ritrovate (dopo 75 anni) nel fango del Fosso di Livorno*, “Il Corriere”, 25 luglio 1984.
- È morta a Parigi Jeanne Modigliani figlia del pittore*, “La Repubblica”, 29 luglio 1984.
- Una terza scultura di Modigliani ritrovata a Livorno*, “La Repubblica”, 10 agosto 1984.
- Tre ragazzi: «abbiamo scolpito noi una delle sculture di Modigliani»*, “Il Corriere”, 3 settembre 1984.
- D. Pasti, *La testa della discordia*, “La Repubblica”, 5 settembre 1984.
- S. Nirenstein, *La testa è di Modigliani*, “La Repubblica”, 6 settembre 1984.
- P. Conti, *Argan: Non sono stati quei ragazzi a scolpire la testa del Fosso Reale*, “Il Corriere della Sera”, 12 settembre 1984.
- Salta 'Superflash' per colpa di Modi' ?*, “La Repubblica”, 3 ottobre 1984.
- Per venti milioni un americano ha comprato il 'telemodi'*, “La Repubblica”, 01 novembre 1984.
- E. Chinol, *Falsi nell'arte. Il caso Martini*, Bari 1986.
- P. Dorazio, *L'Incredibile giallo dei falsi Martini*, “Il Corriere della Sera”, 7 maggio 1986.
- P. Della Vigna, *L'opera d'arte nell'età della falsificazione. Una riflessione estetica a partire dalla vita e l'opera di Van Meegeren, il più noto falsario del XX secolo*, Milano 1987.
- M. Batazzi, *Vita d'Arte (1908-1913)*, in *Siena tra purismo e liberty*, a cura di M. Batazzi, Milano 1988.
- R. Gabetti, C.Olmo, *Le Corbusier e l'esprit nouveau*, Torino 1988.
- AAA vendesi Martini produzione propria*, “La Repubblica”, 20 maggio 1989.
- E. Hebborn, *Troppo bello per essere vero*, Vicenza 1994.
- E. Hebborn, *Il manuale del falsario*, Vicenza 1995.
- V. Postiglione, *Esce il «Manuale del falsario» e gli antiquari si ribellano*, “Corriere della Sera”, 30 novembre 1995.
- O. Kurz, *Falsi e falsari*, Vicenza, 1996.

I misteri del «falsario», ma secondo i medici è morto per un aneurisma cerebrale, “Corriere della Sera”, 13 gennaio 1996.

G. Farneti, *Modigliani. Storia di un falso d'arte e di una grande beffa*, Milano 1988.

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 1998.

J. Hamlin, *Painting forger Elmyr de Hory's copies are like the real thing*, “San Francisco Chronicle”, 29 luglio 1999.

Faker who flooded art world jailed for 6 years, “The Guardian”, 16 febbraio 1999.

C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino 2000.

G. Mazzoni, *Quadri antichi del Novecento*, Vicenza 2001.

J. M. H. Reid, *Dizionario Oxford della letteratura francese*, Roma 2002.

L. Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano 2002.

G. Morandi, *La beffa di Modigliani. Tra falsari veri e falsi*, Firenze, 2004.

L. Azzolini, *Alceo Dossena. L'arte di un grande “falsario”*, Cremona 2004.

M. Honigsbaum, *The master Forger*, “The Guardian”, 8 dicembre 2005.

When is a fake not a fake? When it's a genuine forgery, “The Guardian”, 2 luglio 2005, s.p.

M. Magnusson, *Fakers, Forgers & Phoney: Famous scams and scamps*, Edinburgh 2006.

A. Rovetta, *La «Rassegna d'Arte» di Guido Cagnola e Francesco Malaguzzi Valeri (1908-1914)*, in *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, atti del Convegno (Milano, 30 novembre - 1 dicembre 2006), Milano 2007.

F. Wyne, *Io ero Vermeer. Storia del falsario che truffò i nazisti*, Milano 2007.

A. C. Danto, *Trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, a cura di S. Velotti, Roma 2008.

G. C. Lucente, *La tutela dell'opera d'arte contemporanea*, Roma 2008.

D. Pallister, *The Conman: How One Man Fooled the Modern Art Establishment*, “The Guardian”, 10 aprile 2010.

F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Roma - Bari, 2011.

F. Zeri, *Cos'è un falso e altre conversazioni sull'arte*, a cura di M.B. Castellotti, Milano 2011.

- C. Burns, *Knoedler forgery scandal grows*, "The Art Newspaper", 01 gennaio 2012.
- E. Jacobs, *Picture of a genuine fake*, "Financial Times", 12 aprile 2012.
- E. Saner, *John Myatt: a story of fame and forgery*, "The Guardian", 18 settembre 2011.
- M. Sontheimer, *Art Forger All Smiles After Guilty Plea Seals Deal*, "Spiegel International", 27 ottobre 2011.
- K. Perenyi, *Caveat Emptor: The Secret Life of an American Art Forger*, New York 2012.
- Convicted forger claims he faked 'about 50' artists*, "BBC News", 7 marzo 2012.
- L. Gorris, S. Röbel, *Confessions of a Genius Art Forger*, "Spiegel International", 9 marzo 2012.
- D. Alberge, *Master forger comes clean about tricks that fooled art world for four decades*, "The Guardian", 7 luglio 2012.
- P. Cohen, *Forgeries? Perhaps Faux Masterpieces*, "New York Times", 18 luglio 2012.
- J. Lopez, *Masterpieces by the Yard*, "The Wall Street Journal", 3 agosto 2012.
- C. Bancroft, *Art Forger lived high life by mastering fakes to foist on collectors*, "Tampa Times", 14 settembre 2012.
- Cologne-based auction house Lempertz charged in sale of false Campendonk painting*, "ArtDaily", 6 ottobre 2012.
- J. Hammer, *The Greatest Fake-Art Scam in History?*, "Vanity Fair", 10 ottobre 2012.
- K. Jonathon, *So You Think You Wouldn't Be Bamboozled By Lothar Malskat's Art Forgeries?*, "Forbes", 19 ottobre 2012.
- J. Keats, *Masterpieces For Everyone? The Case Of The Socialist Art Forger Tom Keating*, "Forbes", 13 dicembre 2012.
- K. Jonathon, *The Ultimate In Reality TV? Try Televised Art Forgery*, "Forbes", 14 dicembre 2012.
- C. Pescio, *Vermeer*, "Art e Dossier", Firenze 2012.
- A. Grasso, V. Trione, *Arte in tv. Forme di divulgazione*, Monza 2014.
- A. Poggio, *Popolarizzare l'alta coltura: l'Antico in Emporium*, in *Emporium II: Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, atti del convegno (Pisa 4 - 5 novembre 2011), a cura di G. Bacci, M. Fileti Mazza, Pisa 2014, pp. 99-100.
- L. Manovich, *Software takes command*, New York 2013.

- F. Zeri, *Cos'è un falso e altre conversazioni sull'arte*, a cura di M. Bona Castellotti, Milano 2014.
- H. Belettracci, W. Beltracchi, *Selbstporträt*, Amburgo 2014.
- P.J. Blake, *In the Shadow of an Old Master*, Kibworth Harcourt 2014.
- D. Levesque, *Wolfgang Beltracchi and the Biggest Art Scandal*, “Guardian Liberty Voice”, 22 febbraio 2014.
- F. Arnau, *Arte della falsificazione, falsificazione dell'arte*, 1959, Tr. It. Milano, 2015.
- N. Charney, *L'arte del falso*, Londra 2015.
- D. Alberge, *Great art forger continues to ridicule experts from beyond the grave*, “The Guardian”, 24 agosto 2015.
- L. Gilbert, B. Glass, *Ann Freedman, former Knoedler director, settles final lawsuit*, “The Art Newspaper”, 11 settembre 2017.
- S. Cohn, *Think you can spot a fraud? This \$80 million art scam fooled the experts*, “CNBC”, 17 agosto 2018.
- A. Negri, *Grosz*, Firenze 2019.
- D. Mondini e C. Loiodice, *L'Affare Modigliani. Trame, crimini, misteri all'ombra del pittore italiano più amato e pagato di sempre*, Milano 2019.
- H. Bellet, *Falsari Illustri*, 2018, Tr.It. Milano, 2019.
- D. Alberge, *Art forger Eric Hebborn linked to mafia boss, film-makers say*, “The Guardian”, 14 aprile 2019.
- C. Kuesel, *The prolific forger whose fake 'Old Masters' fooled the art world*, “CNN Style”, 24 ottobre 2019, s.p.
- A.C. Danto, *Oltre il Brillo Box*, Milano 2020.
- J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (Massachusetts) 2020.
- P. Preto, *Falsi e falsari nella storia. Dal mondo antico a oggi*, a cura di W. Panciera e A. Savio, Roma 2020.
- Unforgeable: Wolfgang Beltracchi launches NFT collection*, “Forbes”, 11 ottobre 2021.
- Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento*, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 03 ottobre 2021- 27 febbraio 2022), a cura di D. Del Bufalo e M. Horak, Roma 2021.

SITOGRAFIA

- A. Foderi, *I 5 Nft più costosi del 2021*, 15 dicembre 2021
<https://www.wired.it/gallery/nft-costosi-2021/> (Consultato in data 01/02/2022).
- A forger of art tells all*, “CBS News”, <https://www.cbsnews.com/news/a-forger-of-art-tells-all-03-03-2013/> (Consultato in data 02/01/2022).
- Art of the forger: "60 Minutes" profiles master of fake paintings*, “CBS Mornings”
https://www.youtube.com/watch?v=qjKNt3MpL_0 (Consultato in data 23/01/2022).
- A. Serafin, *Archive covers from relaunched French magazine Cahiers d'Art*, 10 dicembre 2012, <https://www.wallpaper.com/art/archive-covers-from-relaunched-french-magazine-cahiers-dart> (Consultato in data 21/12/2021).
- <http://barlach-halle-k.de/kairos-der-richtige-moment/> (Consultato in data 23/01/2022).
- <https://www.bibliotecamai.org/riviste-darte-inglesi-the-studio/> (Consultato in data 21/12/2021).
- https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1970-0411-21 (Consultato in data 15/01/2022).
- <https://www.burlington.org.uk> (Consultato in data 21/12/2021).
- <https://www.cahiersdart.com/en/> (Consultato in data 21/12/2021).
- <https://www.cardiff.ac.uk/special-collections/subject-guides/illustrated-sources/art-and-architecture> (Consultato in data 21/12/2021).
- <https://collections.frick.org/objects/275/officer-and-laughing-girl> (Consultato in data 27/09/2021).
- <https://collections.mfa.org/objects/31124> (Consultato in data 27/09/2021).
- C. Milliard, *Master Forger Wolfgang Beltracchi Gets a Gallery Show*, “Art Net News”, 8 dicembre 2014, <https://news.artnet.com/art-world/master-forger-wolfgang-beltracchi-gets-a-gallery-show-190326> (Consultato in data 23/01/22).
- E. Kinsella, *The Final Knoedler Forgery Lawsuit, Over a \$5.5 Million Fake Rothko, Has Been Settled, Closing the Book on a Sordid Drama*, “Artnet News”, 28 agosto 2019.
<https://news.artnet.com/art-world/final-knoedler-forgery-lawsuit-settled-1637302>
(Consultato in data 28/09/2021).
- Forger's Forgeries Attributed To Elmyr de Hory Withdrawn From Auction*, “Artlyst”, 4 novembre 2014. <https://www.artlyst.com/news/forgers-forgeries-attributed-to-elmyr-de-hory-withdrawn-from-auction/> (Consultato in data 02/01/2022).
- https://www.getty.edu/research/special_collections/notable/knoedler.html (Consultato in data 27/09/2021)

<https://www.g-t.studio> (Consultato in data 15/01/2022).

<https://www.hudsonriverschool.org/artists> (Consultato in data 27/09/2021).

H. Rollin, *Lothar Malskat: the man who sued himself*, “The Johns Hopkins News-Letter”, 2 marzo 2017. <https://www.jhunewsletter.com/article/2017/03/lothar-malskat-the-man-who-sued-himself> (consultato in data 02/01/2022).

https://www.imdb.com/title/tt4887164/fullcredits/?ref=tt_cl_sm (Consultato in data 14/12/2021).

<https://www.johnmyatt.com> (Consultato in data 14/12/2021).

<https://www.kenperenyiart.com> (Consultato in data 02/01/2022).

Knoedler Gallery Not Profitable Apart From Fakes, Says Accountant at Fraud Trial, “Artnet News”, 5 febbraio 2016. <https://news.artnet.com/market/lawyers-tussle-knoedler-books-fraud-trial-421265> (Consultato in data 28/09/2021).

https://library.nga.gov/discovery/fulldisplay/alma99683373504896/01NGA_INST:NGA (Consultato in data 18/12/2021).

http://melusine-surrealisme.fr/site/Revolution_surrealiste/Revol_surr_index.htm (Consultato in data 21/12/2021).

https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbyppib/objbyppib_ppib-25_sov_page-8.html (Consultato in data 21/12/2021).

<https://www.nga.gov/collection/artist-info.789.html> (Consultato in data 27/09/2021).

<https://paragone.it> (Consultato in data 23/12/21).

<https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/ressources-bibliographiques/gazette-des-beaux-arts-courrier-europeen-de-l-art-et-de-la-curiosite#infos-principales> (Consultato in data 18/12/2021).

<https://www.storiadellarterivista.it/la-rivista/> (Consultato in data 23/12/21).

<https://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digilit/artjournals/jugend.html> (Consultato in data 21/12/2021).

<https://www.wolfgang-beltracchi.com> (Consultato in data 23/01/2022).

VIDEOGRAFIA

Italia: viaggio nella bellezza. La bottega del falsario. Storie di falsi nel Novecento, V. d'Onofrio, P. Principato, S. Destito (a cura di), 2019
<https://www.raiplay.it/video/2021/06/Italia-Viaggio-nella-bellezza-La-bottega-del-falsario-Storie-di-falsi-nel-Novecento-c2d8b487-f5df-4cc8-b57a-b6e442ebfdc0.html>
(Consultato in data 15/09/2021).

RAI Cultura, Come manovrare la comunicazione mediatica, *La burla delle false statue di Modigliani*, <https://www.raicultura.it/arte/articoli/2019/11/La-burla-della-false-stature-di-Modigliani-c3787f24-a1df-446e-ab12-9b5f7bf8f2a7.html> (Consultazione: 16/09/2021).

RAI Cultura, *La Beffa di Livorno, Le finte teste di Modigliani*, <https://www.raicultura.it/arte/articoli/2019/10/La-beffa-di-Livorno-0c560850-29ee-4653-862d-d780c47354ad.html> (Consultazione: 16/09/2021).

RAI Cultura, Speciale TG1 1984, *Zeri e la burla di Livorno*, <https://www.raicultura.it/arte/articoli/2021/08/Zeri-e-la-burla-di-Livorno-784c3169-90f6-479e-ad2a-f59f6a40f7fd.html> (Consultato in data 02/01/2022).

<https://www.myspass.de/shows/tvshows/tv-total/TV-total-Sendung-vom-16032015--/21755/> (Consultato in data 23/01/2022).

<https://www.srf.ch/play/tv/schawinski/video/meisterfaelscher-beltracchi-bei-schawinski?urn=urn:srf:video:1f56a377-ce5d-4e73-9aa5-20706b4b1e39&station=69e8ac16-4327-4af4-b873-fd5cd6e895a7> (Consultato in data 23/01/2022).

White Collar Gangsters, *Wolfgang Beltracchi: The German forger*, <https://www.youtube.com/watch?v=7WQyaKoWhjc&list=LL&index=2> (Consultato in data 23/01/2022).

RINGRAZIAMENTI:

In conclusione di questo mio elaborato desidero esprimere il mio più sincero ringraziamento ad alcune persone che mi sono state d'incoraggiamento in quest'ultima fase del mio percorso universitario: in primo luogo la mia famiglia, mio padre, mia madre ed Andrea, che mi hanno sempre sostenuta ed incoraggiata. Un ringraziamento particolare a Nicholas Gafforelli e Federica Rossi che con il loro costante appoggio hanno concretizzato per me il significato delle parole amore e amicizia, inutile dire che il loro supporto è andato ben oltre i mesi che richiesti per la stesura di questo elaborato.

Al mio relatore, il dott. Paolo Delorenzi, che mi ha seguita durante tutto il lavoro di scrittura e analisi, guidandomi grazie ai suoi numerosi consigli e suggerimenti. Un ringraziamento speciale dal dott. Francesco Ferrucci per la disponibilità e l'intervista concessami, che ha arricchito con aneddoti interessanti una vicenda unica come quella delle false sculture di Modigliani.

Un pensiero di gratitudine ai numerosi amici che mi hanno spronata e supportata durante gli anni universitari, lo studio e la stesura di questa tesi, in particolare, la mia collega Lidia Pedron, con cui ho condiviso molti progetti di crescita personale e professionale.