



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
Magistrale
in Storia delle Arti
e Conservazione
dei Beni Artistici

Tesi di Laurea

Provenance research

Strumenti, esperti e fiere
al servizio del mercato

Relatore

Ch. Prof. Paolo Delorenzi

Correlatore

Ch. Prof. Giulio Zavatta

Laureanda

Giulia Boccianti

Matricola 856238

Anno Accademico

2021 / 2022

L'arte è una buffa faccenda

Indice

I.	Introduzione.....	p. 3
II.	<i>Provenance Research</i> : tra strumenti e <i>due diligence</i>	p. 6
	1. Storia, ragioni e sfide della <i>provenance research</i>	p. 9
	1.1 <i>Nazi-looted art</i>	p. 13
	2. Strumenti: <i>Catalogues Raisonnés</i> , Getty Provenance Index, Art Loss Register	p. 15
	2.1 <i>Catalogues Raisonnés</i>	p. 16
	2.2 Getty Provenance Index.....	p. 18
	Art Loss Register.....	p. 20
	3. Provenance research, falsi e falsari e due diligence.....	p. 20
	3.1 Riscrivere la storia dell'arte: il falsario della <i>provenance</i>	p. 21
	3.2 Knoedler Gallery.....	p. 24
	Apparato iconografico.....	p. 27
III.	Conoscitori.....	p. 32
	1. Breve storia di una professione: pittori, dilettanti e conoscitori.....	p. 34
	2. Autenticità e originalità.....	p. 48
	Apparato iconografico.....	p. 53
IV.	Fiere d'arte e <i>vetting committees</i>	p. 54
	1. Una lunga tradizione.....	p. 55
	2. <i>Vetting committees</i> : l'evoluzione della figura dell'esperto.....	p. 62
	2.1 Futuri sviluppi.....	p. 68
	Apparato iconografico.....	p. 72
V.	Conclusioni.....	p. 80
	Appendice A.....	p. 83
	Appendice B.....	p. 89
	Appendice C.....	p. 93
	Bibliografia.....	p. 105
	Ringraziamenti.....	p. 115

Provenance Research: strumenti, esperti e fiere al servizio del mercato

I. Introduzione

Questa tesi si pone l'obiettivo di delimitare i confini della disciplina della ricerca della *provenance research* e di porre l'accento sui risvolti economici che questa ha sul mercato dell'arte, evidenziando il ruolo giocato dai suoi principali attori.

La ricostruzione dei passaggi di proprietà di un'opera d'arte è di fondamentale importanza per tutti coloro coinvolti nel collezionismo, nello studio e nelle esposizioni d'arte, da un punto di vista sia attributivo che puramente legale. La qualità della *provenance* e la frequenza dei passaggi di proprietà possono influenzare profondamente il valore di mercato di un oggetto. La *provenance* non è né un concetto stabile nel tempo né tanto meno uno strumento d'uso costante a sostegno del giudizio. Si fornirà un breve resoconto storico tracciando le origini della disciplina. Si dimostrerà come sin dal 1621 la *provenance* è stata individuata come uno dei fattori che concorre all'individuazione del valore di mercato di un'opera d'arte. A tal proposito Tilmann von Stockhausen ha scritto¹:

An interest in the history of specific artworks is a phenomenon that can be traced all the way back to Renaissance. Initially, it reflected the need to document a work's originality. As the academic study of art became professionalized during the second half of the nineteenth century, research on historical source material rose to full recognition, alongside connoisseurship, as a scholarly resource for analyzing an artwork's authenticity and historical importance.

Si procederà successivamente all'individuazione di alcuni esempi antichi, come quello presentato da Cristina De Benedictis nel suo *Per la storia del collezionismo italiano* riguardante Isabella d'Este, e ponendoli in linea di continuità con quella che oggi è la pratica delle case d'asta, si farà riferimento alla incredibile vendita della collezione Rockefeller. La trattazione procederà poi prendendo in analisi alcune delle sfide della materia, soffermandosi in particolare sulle problematiche concernenti le opere brutalmente saccheggiate dai nazi-fascisti e concentrandosi su alcuni esempi di strumenti che sono oggi messi a disposizione degli studiosi, ovvero: cataloghi ragionati, il Getty

¹ T. v Stockhausen, *The Failure of Provenance Research in Germany*, in *Provenance. An alternate history of art*, a cura di G. Feilgenbaum e I. Reist, London 2012, p. 124.

Provenance Index® e l'Art Loss Register. Si tratta di mezzi fondamentali per la ricerca, che grazie alle nuove tecnologie, hanno visto nell'ultimo decennio uno sviluppo sostanziale.

Infine, si affronterà il tema della *due diligence* e di come l'assenza di questa pratica sia spesso utilizzata a proprio vantaggio dai falsari. Si analizzeranno due degli scandali più scioccanti e controversi che hanno avuto luogo nel mercato dell'arte nell'ultimo trentennio. Entrambi, in maniere molto diverse, coinvolgono sia i processi di *due diligence* che quelli di *provenance research*. Il primo esempio riguarda un importante caso di manipolazione dei processi di *provenance research* e, di conseguenza, di *due diligence* che ha visto protagonisti John Drewe e John Myatt.

Il secondo caso che si andrà ad osservare è quello riguardante lo scandalo della Knoedler Gallery di New York, dove la superficialità nei processi di *due diligence* e una totale mancanza di verifica della *provenance* sono finiti in una delle più grandi cause di negligenza dell'ultimo decennio.

Uno degli obiettivi principali della ricerca è inoltre quello di far emergere quanto il ruolo ricoperto dagli esperti sia imprescindibile in tutte le sue sfaccettature. Determinare l'autenticità di un'opera, infatti, è un processo complesso e multidisciplinare che include, oltre alla capacità di leggere e interpretare dati scientifici, una comprensione della *provenance* e della *connoisseurship*. In linea con quanto affermato anche da von Stockhausen nel passo *testé* citato, si dimostrerà come la figura del critico e dell'esperto, che secondo Roberto Longhi affonda le sue radici in Dante Alighieri, sia sviluppata in Italia a partire dal XV secolo e come dal XVII secolo sia legata a doppio filo con il mercato dell'arte. Si vedrà, inoltre, come la *connoisseurship* può essere declinata in due chiavi: la prima che consiste nella distinzione tra falsi e originali, e la seconda intesa come vera e propria scienza dell'attribuzione, che si svilupperà più propriamente a partire dal XIX secolo e vedrà nelle figure di Giovanni Morelli e del suo allievo più brillante Bernard Berenson due dei maggiori esponenti. Si fornirà in seguito una definizione dei concetti di autenticità e originalità mettendo in luce come questi siano fortemente legati alla figura dell'esperto e di conseguenza al mercato dell'arte.

In conclusione, si procederà ad una valutazione dell'influenza della *provenance* all'interno delle principali fiere d'arte e del ruolo giocato dai *vetting committees* – ovvero, quelle commissioni che si occupano di verificare l'autenticità, l'originalità e la provenienza delle opere d'arte – che vedono in effetti posti in atto tutti i processi di *due diligence* cui si è fino ad ora accennato. Si tenterà di fornire un sintetico resoconto di

quella che è stata l'evoluzione delle fiere, dalle loro origini religiose, fino al loro ruolo attuale. Le fiere, insieme alle case d'asta, hanno giocato un ruolo fondamentale nel trasformare il mercato dell'arte da appannaggio di pochi a una fiorente e competitiva industria multimiliardaria il cui valore è stimato aggirarsi attorno ai 60 miliardi di dollari². Verranno esaminate alcune delle dinamiche principali presenti all'interno di queste grandi manifestazioni, sia economiche che puramente sociali, nel tentativo di far luce sulle dinamiche interne in atto tra le diverse tipologie di gallerie e accennando brevemente al rapporto e alle differenze con le biennali. Infine, verranno presi in considerazione la fiera TEFAF e i suoi *vetting committees* in quanto esempio di *best-practice*. Per un'analisi puntuale e approfondita della materia, sono state qui intervistate due esperte del settore: Marie Elisabeth Fischer, Global Art Fair Manager & Provenance Research per The Art Loss Register (Appendice A) e Beatrice Giuli, Vetting Coordinator di una rinomata fiera americana (Appendice B). Grazie alle informazioni fornite si è potuta arricchire la trattazione di chiarimenti unici e preziosi, dando così spazio alla voce di due autorevoli professioniste.

Concludendo, ci si soffermerà sugli sviluppi che fiere e *vetting committees* potrebbero avere nel prossimo futuro e sul ruolo che *blockchain* e cripto valute potrebbero giocare. Si valuterà, infine, come la pandemia di COVID-19 abbia profondamente influenzato il mercato dell'arte e, in particolare, il settore fieristico, ponendo in atto e rapidizzando molti dei cambiamenti che cominciavano a farsi spazio nel 2019, cercando di interpretare dati e fatti del passato più prossimo.

² M. Gerlis, *The Art Fair Story. A Rollercoaster Ride*, London 2021, p. 10.

II. *Provenance Research: tra strumenti e due diligence*

La terza voce della definizione del termine *provenance* dell'Oxford English Dictionary recita: «La storia della proprietà di un'opera d'arte o di un oggetto di antiquariato, utilizzata come guida all'autenticità o alla qualità; una registrazione documentata di questa»³. La parola deriva dal francese *provenir* e il suo primo utilizzo conosciuto in questo senso è fatto risalire al 1785⁴. La storia della proprietà di un'opera d'arte è di fondamentale importanza per tutti coloro coinvolti nel collezionismo, nello studio e nelle esposizioni d'arte, sia da un punto di vista attributivo che puramente legale. Autenticare significa conferire valore autoritario o validità legale, stabilendo se un'opera possa essere considerata genuina, certificandone così la sua origine e la sua paternità. In relazione alle opere d'arte visive il processo di autenticazione può essere diviso in due approcci: autenticità fisica o materiale e autenticità concettuale o contestuale⁵. Jean Baudrillard, così come citato da Sophie Raux⁶, scrive:

The demand for authenticity... is reflected in an obsession with certainty – specifically, certainty as to the origin, date, author, and signature of a work. The mere fact that a particular object has belonged to a famous or powerful individual may confer value on it.

Determinare l'autenticità fisica e materiale di un'opera implica un processo multidisciplinare che include, oltre alla capacità di leggere e interpretare dati scientifici, una comprensione della *connoisseurship* e della *provenance*. Se il ruolo primario della figura dell'autenticatore, o meglio delle figure, concerne l'esame dell'oggetto in sé, una ricerca approfondita della *provenance* può fornire informazioni fondamentali a favore dell'oggetto, o al contrario, smontare qualunque ipotesi di paternità. Ad ogni modo, il ruolo di questi fondamentali operatori di mercato verrà ampiamente trattato nel capitolo successivo. Inoltre, la mancanza di informazioni riguardanti la *provenance* oltre un certo limite può portare a interrogarsi sulla necessità di mettere in discussione l'attribuzione

³ <https://www.oed.com/view/Entry/153408?redirectedFrom=provenance#eid>

⁴ G. Feilgenbaum e I. Reis, *Introduction*, in *Provenance. An alternate history of art*, a cura di Eaed., London 2012, p. 1.

⁵ J. Hackforth-Jones, *Authenticity*, in I. Robertson e J. Hackforth-Jones, *Art Business Today. 20 Key Topics*, London 2018, p. 99.

⁶ S. Raux, *From Mariette to Joullain. Provenance and Value in Eighteenth-Century French Auction Catalogs*, a cura di G. Feilgenbaum e I. Reist, London 2012, p. 86.

dell'opera⁷. Allo stesso modo, l'indicazione nella *provenance* che un'opera si trovasse nell'entroterra europeo tra gli anni '30 e gli anni '40 del Novecento dovrebbe indicare a un potenziale compratore di consultare un database specializzato in *looted art* per stabilire una chiara e affidabile storia di proprietà dell'opera, in modo da escludere la possibilità di appropriazione indebita da parte dei Nazisti⁸.

Arthur Tompkins, *faculty member* dell'Association for Research into Crimes against Art, esordisce nell'introduzione di *Provenance Research Today*⁹ delineando così i contorni della disciplina:

Provenance research is the relatively recent label given to a multidisciplinary portfolio of knowledge, techniques, venues, resources and activities deployed initially by museum and collection curators, and latterly by a much wider variety of those involved with art. Provenance research discerns, uncovers describes and evaluates the history of an artwork.

Poste queste premesse, ci sono opportune considerazioni da fare. La *provenance* non è né un concetto stabile nel tempo, né tanto uno strumento d'uso costante a sostegno del giudizio. La *provenance research* è, infatti, una combinazione di strumenti storico artistici, storici, biografici e genealogici. Gail Feigenbaum e Inge Reist nel capitolo introduttivo di *Provenance. An alternate history of art* mettono in luce come non sempre nella storia e in ogni parte del mondo ci si sia chiesti chi abbia posseduto determinati oggetti, anche se considerati preziosi¹⁰. Il ruolo della *provenance* è contingente alle società, alle discipline, alle istituzioni che fanno uso della sua capacità d'indagine e dei suoi strumenti, offrendo un metodo alternativo di narrare la storia dell'arte. Quello che è risultato da recenti sviluppi della materia, basandosi comunque sulle sue origini tradizionali, è un concetto unificato ma diversificato di ricerca che riunisce in sé molti filoni creando un approccio molto più olistico.

I fenomeni di mecenatismo e collezionismo hanno generato sicuramente più attenzione, specialmente negli ultimi decenni. La ricerca riguardante la *provenance* è stata, dunque, trattata maggiormente da esperti del mercato dell'arte, *art advisors*, *dealers*, collezionisti

⁷ T. Christopherson, *Due diligence*, in I. Robertson e J. Hackforth-Jones, *Art Business Today. 20 Key Topics*, London 2018, p. 139.

⁸ Ivi, p. 138.

⁹ A. Tompkins, *Introduction*, in Id., *Provenance Research Today. Principles, Practice, Problems*, London 2020, p.9.

¹⁰ Feigenbaum e Reist, *Provenance. An alternate history of art*, cit., p. 1.

e curatori, ovvero da coloro che giocano un ruolo attivo nel passaggio di un'opera d'arte da un proprietario all'altro. La qualità della *provenance* e la frequenza relativa al passaggio di proprietà possono influenzare profondamente il valore di mercato di un oggetto. Per esempio, se l'opera non è mai apparsa sul mercato negli ultimi 25 anni si considera che questa sia stata *under-exposed* ed è, dunque, plausibile che questa risulti più attraente per un potenziale compratore¹¹. Opere che sono passate di mano in mano in meno di dieci anni sono decisamente meno interessanti per un potenziale compratore. Anche le mostre in cui è stata esposta un'opera contribuiscono alla validazione di un'opera, e così a incrementare il suo valore di mercato¹².

Jeannine Tang, nel suo saggio sull'influenza degli artisti sulla circolazione delle loro opere future e sulla loro *provenance*¹³, fornisce una definizione ampliata rispetto a quella precedentemente discussa di Tompkins:

If provenance is broadly defined as an art object's history of ownership – a contingent afterlife of evolutions in social taste, values, and accumulations of institutional legitimations both private and public – provenance may be understood as a process that secures the object's authentication, aiding the commercial work of the art market and the scholarly work of the art historian.

Nel passo tratto dal suo perspicace saggio sull'influenza degli artisti sulla circolazione futura dei loro lavori, Tang fornisce forse la miglior definizione per comprendere la complessità del fenomeno. Tang descrive la *provenance* come un processo, piuttosto che come un elenco prestabilito di dati, che si evolve e cambia grazie anche alle circostanze esterne di accoglienza. Questo avviene nonostante la *provenance* sia di per sé uno strumento per stabilire sia il valore commerciale che quello culturale di un'opera e del suo contesto.

Le informazioni riguardanti la *provenance* sono legate a diversi importanti fattori per la comprensione, l'interpretazione e la valutazione di opere d'arte, che possono direttamente influenzarne il valore culturale, ma anche quello di mercato; così facendo si legano all'arte informazioni culturali, sociali e interazioni economiche. Una lista attendibile dei precedenti proprietari di un'opera è un'informazione importante anche per l'attribuzione

¹¹ D. Bellingham, *The Auction Process*, in I. Robertson e J. Hackforth-Jones, *Art Business Today. 20 Key Topics*, London 2018, p. 150.

¹² Ivi, p. 151.

¹³ J. Tang, *Future circulations. On the Work of Hans Haacke and Maria Eichhorn*, in *Provenance. An alternate history of art*, a cura di G. Feilgenbaum e I. Reist, London, 2012, p. 171.

e l'autenticazione. Può aiutare a comprendere quali oggetti fossero parte di una stessa collezione. Per di più, la *provenance research* è un processo importante nell'identificazione del titolo legale e dei diritti di proprietà, contribuendo così in maniera sostanziale al processo decisionale riguardante casi di restituzione o di potenziali acquisizioni sia nella sfera pubblica che in quella privata, e quindi strumentale nello stabilire certezze storico-artistiche e legali di un'opera d'arte.

1. Storia, ragioni e sfide della *provenance research*

La *provenance* era inizialmente utilizzata solamente per denotare una sequenza narrativa, una storia. Si è precedentemente evidenziato come oggi questa ricerca includa molto più di questi fattori primari. È lecito considerare gli inventari, sia quelli provenienti dalle famiglie reali europee che da altre antiche collezioni, come prodromi dell'attuale disciplina. Gli inventari storici o i cataloghi testimoniano il contenuto di una collezione in un determinato momento nella storia, fornendo così un punto di riferimento e rivelandosi fonti preziose per la ricerca storiografica. Tali fonti erano inclini per loro stessa natura ad essere prosaicamente funzionali e spesso solo minimamente interessate all'origine o alla fonte dell'oggetto descritto. Infatti, si tratta principalmente di elenchi di ciò che veniva osservato¹⁴¹⁵. Un approccio limitato a questo tipo di ricerca può risultare in un blando elenco di proprietari, nascondendo così tra le righe le circostanze, spesso contorte, che accompagnano non solo la creazione dell'opera, ma anche le sue successive movimentazioni. Dalla *provenance* di un oggetto possono essere estrapolate informazioni che contribuiscono a fondamentali scoperte storico-artistiche, indicando ad esempio che due opere oggi separate facevano originariamente parte della stessa collezione o erano parte dello stesso polittico. La *provenance research* può inoltre suggerire che un oggetto sia stato commissionato da un *patron*, nei cui inventari questo compare precocemente. In molti modi differenti il rapporto tra il proprietario e l'opera stessa influisce, in gradi diversi, sulla percezione e la comprensione e, dunque, inevitabilmente anche sul valore economico di un'opera d'arte.

¹⁴ A. Tompkins, *Provenance Research Today. Principles, Practice, Problems*, cit., p.17.

¹⁵ Émile Passignat in *Il Cinquecento. Le fonti per la storia dell'arte*. Torino 2017, p. 139 ricorda come nel suo diario di viaggio nei Paesi Bassi, Dürer registrasse i vari doni, scambi e vendite di disegni, pitture e incisioni, dimostrando già quanto fosse florido il mercato dell'arte nei primi decenni del Cinquecento.

Come si analizzerà dettagliatamente nel capitolo successivo, il lavoro del *connoisseur* prima, e dello storico dell'arte poi, si è focalizzato sul recupero delle circostanze relative all'origine di un'opera: attribuzione, stile, mecenatismo, funzione, iconografia, contesto sociale e luoghi di collocazione e di esposizione dell'opera. Stabilire una catena di proprietà è stato ritenuto sostanziale in casi in cui, non solo l'autenticità, ma anche l'attribuzione dell'opera risultava dubbia. Questo processo permette idealmente di risalire fino all'atelier dell'artista.

La *provenance* incorpora, trasferisce e scambia meccanismi di fiducia, prestigio e valore attraverso l'associazione dell'opera d'arte stessa con rispettabili studiosi e *tastemakers*. Una prominente storia collezionistica può rendere un'opera altrimenti triviale, unica ed interessante, o fornire ad un'opera non ancora analizzata validazione sociale ed accademica, che generalmente ne incrementa il valore di mercato. Cristina De Benedictis, in *Per la storia del collezionismo italiano*¹⁶, ricorda come in una lettera datata 12 maggio 1502 e indirizzata a Isabella d'Este, Francesco Malatesta, suo agente, la informasse della possibilità di acquistare i vasi in pietra dura appartenenti alla famosa raccolta di Lorenzo il Magnifico, denunciando così «[...] la sua vocazione al collezionismo rivelandone un tratto tipico; il desiderio di acquisire opere rilevanti dal punto di vista della qualità ma anche in virtù della loro prestigiosa provenienza». Scrive Malatesta¹⁷:

Li ho fatti vedere i vasi in pietra dura, già appartenuti a Lorenzo il Magnifico a Leonardo da Vinci, dipintore, siccome la S.V. mi scrive. E esso li lauda molto tutti, ma specialmente quello di cristallo, perché è tutto di un pezzo integro e molto netto, dal piede e coperchio in fora, che è di argento sopra indorato, e dice il prefato Leonardo, che mai vide il maggior pezzo. Quello di agata ancora li piace, perché è cosa rara et è gran pezzo, et è uno pezzo solo, excepto il piede e coperchio, che è pur d'argento indorato, ma è rotto. Quello di amatista ovvero diaspi, sì come Leonardo lo battezza, che è diversa mistura di colori et è trasparente, ha il piede d'oro massiccio, et ha tante perle e rubini intorno, che sono indicati di prezzo centocinquanta ducati. Questo molto piace a Leonardo per esser cosa nova et per la diversità de' colori mirabile. Tutti hanno intagliato nel corpo del vaso lettere maiuscole, che dimostrano il nome di Lorenzo Medici.

Conclude De Benedictis¹⁸: «È questo un trasparente meccanismo, sfruttato fino ad oggi, per traslare su sé stessi la fama e la virtù del precedente proprietario». Oltretutto, Isabella

¹⁶ C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, 2010, p. 40.

¹⁷ Ivi, p.179.

¹⁸ Ivi, p. 40.

d'Este richiede che sia Leonardo da Vinci a stimare questi oggetti, nonostante la loro provenienza.

Inoltre, una ripetuta inclusione in mostre celebri o in collezioni di privati reputati come conoscitori generalmente aumenta la fiducia nei confronti della qualità e dell'originalità artistica. A tal proposito Raux scrive¹⁹:

Mentioning previous owners, especially if they were famous for the distinction of their choices, indicated that the painting had already gone through several selection and ratification process, thereby building a consensus on the painting's value and enhancing its prestige. [...] the provenance, which is a testified and verifiable fact, became the guarantee of originality, a notion subjected to the uncertainties of judgment and expertise.

Un interessamento per la *provenance research* come materia a sé stante può essere associato primariamente al mercato dell'arte: un'opera che è stata per lungo tempo in possesso di una determinata famiglia guadagna valore anche solo per questa esclusiva associazione. Una collezione prestigiosa è associata oggi non solo alla qualità delle opere ma anche alla loro *provenance*, e questo rapporto si rafforza reciprocamente. Nel maggio del 2018, dopo sei mesi di campagna marketing, dieci giorni di aste online e tre giorni di aste dal vivo al quartier generale di Christie's New York al Rockefeller Center, 1.500 oggetti appartenuti alla collezione di Peggy e David Rockefeller furono battuti all'asta per un totale di 835.111.334 milioni di dollari, superando il record della collezione appartenuta a Yves Saint Laurent e Pierre Bergé, che nel 2009 realizzò 373.935.500 milioni di euro²⁰. Tutti i profitti furono destinati ad una dozzina di associazioni benefiche che i due collezionisti americani avevano ampiamente supportato quando erano in vita. *Fillette à la corbeille fleurie* (Fig. 1) dipinta da Pablo Picasso nel 1905 è uno dei lotti che meglio esemplifica questo rapporto tra *provenance* e collezionismo all'interno della collezione Rockefeller. L'opera, una tela verticale relativa al periodo blu di Picasso, fu acquistata dai Rockefeller nel dicembre del 1968, prima di questo momento era appartenuta esclusivamente a Gertrude e Leo Stein. Questa catena di proprietà crea inevitabilmente una linea diretta tra questi protagonisti del collezionismo del secolo scorso, aumentandone il valore culturale ed economico percepito. *Fillette à la corbeille*

¹⁹ Raux, *Provenance. An alternate history of art*, cit., p. 100.

²⁰ *Rockefeller sales total \$835.1 million – highest ever for a single collection*, 12 dicembre 2018, https://www.christies.com/features/rockefeller-sales-final-report-9206-3.aspx?pid=mslp_related_features1

fleurie è stata venduta per 115.000.000 milioni di dollari, diventando così la seconda opera più costosa dell'artista mai venduta da Christie's²¹. A tal proposito Iain Robertson ha scritto²²:

Art, famously, does not produce a fiscal dividend for its investor, although some have argued that it does afford a non-pecuniary reward. It is, like gold and diamonds, sterile because it does not earn money for its owner in the form of interest. The value of the reward is measured according to the amount of time the owner devotes to the appreciation of their possession. David Rockefeller is reputed to have enjoyed solitary twilight strolls through his collection, caressing his marble statues and imbibing the beauty of his paintings.

A maggio 2022 una selezione di opere della collezionista Anne H. Bass verrà offerta all'asta da Christie's New York nella 20th Century Evening Sale, una delle aste più importanti dell'anno. Per descrivere questa collezione sul sito di Christie's si legge: «*A collection of masterpiece quality, rarity, provenance and dialogue*»²³. È interessante notare come la parola *provenance* sia associata a termini tanto significativi per descrivere una collezione: capolavoro, qualità, rarità e provenienza. La traduzione di apprezzamento storico-artistico e sociale in valore economico è un processo complesso e delicato. Ciò conduce, infatti, a una rivalutazione del valore di mercato di un'opera, condizionandone l'accesso a un differente gruppo socio-economico di potenziali acquirenti, che in ultima istanza si riflette anche sull'opera in sé. Tali fluttuazioni possono essere osservate attraverso le condizioni e il contesto del passaggio di proprietà e attraverso la loro inclusione all'interno di collezioni, mostre e della letteratura scientifica. Sono tutte informazioni sostanziali che devono essere inserite all'interno della *provenance* di un'opera. Anche molto dopo la transazione vera e propria, queste informazioni offrono preziose indicazioni riguardo ai cambiamenti di gusto, ai comportamenti del mercato, all'apprezzamento storico artistico e alle pratiche di collezionismo.

L'effetto economico della *provenance* sul prezzo di mercato di un'opera è quello che Feingebbaum descrive come «*commodification of cachet*»²⁴ un metodo per potenziare il

²¹ L'opera più costosa mai venduta all'asta di Pablo Picasso è *Les Femmes d'Anger (Version 'O')* battuta da Christie's l'11 maggio 2015.

²² I. Robertson, *Art as investment*, in I. Robertson e J. Hackforth-Jones, *Art Business Today. 20 Key Topics*, London 2018, p. 185.

²³ «*A total work of art: unveiling the collection of Anne H. Bass*, 31 marzo 2022, https://www.christies.com/features/anne-h-bass-collection-12168-3.aspx?sc_lang=en#fid-12168

²⁴ Feigenbaum, *Provenance. An alternate history of art*, cit. p. 15.

valore finanziario, tramite prestigio sociale e culturale, che venne sempre più utilizzato nei cataloghi d'asta a partire dalla metà del XVIII secolo²⁵. Nonostante questo sia un fenomeno genericamente riscontrabile, l'estensione entro cui la *provenance* influisce sul valore di un'opera varia a seconda della tipologia stessa dell'oggetto (materiali, periodo, reputazione dell'artista, etc.), del tipo di *provenance* a questo associata (si è menzionato il rapporto con personaggi pubblici o una *provenance* rilevante da un punto di vista storico-artistico) così come dei giocatori coinvolti nella transazione (con i loro interessi e le loro intenzioni).

1.1 Nazi-looted art

Il commercio d'arte, sin dal XVII secolo, è stato costantemente al centro delle relazioni transnazionali. Con lo sviluppo di un approccio multinazionale alla cooperazione culturale e con l'espansione globale di realtà coinvolte nel mondo dell'arte, favorendo l'accrescimento della consapevolezza del valore dell'arte, il traffico di oggetti culturali è divenuto soggetto alle crescenti restrizioni internazionali sui trasporti e alle regolamentazioni commerciali. La protezione dei beni culturali assume un significato soprattutto in tempi di crescenti conflitti armati. È dalle circostanze politiche del secondo dopoguerra che è stata coniata l'idea di un patrimonio mondiale²⁶. La *provenance research* acquisisce un'importanza fondamentale a seguito della Seconda Guerra Mondiale, nel momento in cui cominciano i processi di restituzione delle opere d'arte presenti nelle collezioni ebraiche e dei dissidenti del regime del Terzo Reich. Nel 1998 il Congresso di Washington delinè i *Washington Principles on Nazi-Confiscated Art*²⁷. Per quanto la trattazione di questo argomento così importante, dal punto di vista etico ma non solo, richiederebbe una discussione a parte, si ritiene opportuno in questa sede riportare l'elenco degli undici principi elaborati nel 1998, che ancora oggi guidano le operazioni di restituzione delle opere depredate dai nazi-fascisti. Partendo dal presupposto che i paesi partecipanti al Congresso operano in diversi sistemi legali, questi principi vengono applicati nei rispettivi contesti di legge:

²⁵ Raux, *Provenance. An alternate history of art*, cit. p. 86-103.

²⁶ J. Stepnowska, *Due Diligence and the Art Market. Assessing the Impact of the 1995 UNIDROIT Convention on Stolen or Illegally Exported Cultural Objects*, "Studia Iuridica Toruniensia" 22, 2019: <http://dx.doi.org/10.12775/SIT.2018.020>

²⁷ *Washington Conference Principles on Nazi-Confiscated Art*, 3 dicembre 1998, <https://www.state.gov/washington-conference-principles-on-nazi-confiscated-art/>

1. L'arte confiscata dai Nazisti e non restituita deve essere identificata.
2. Documenti rilevanti e archivi devono essere aperti e accessibili ai ricercatori, in accordo con le linee guida dell'International Council on Archives.
3. Risorse e personale devono essere messi a disposizione in ordine di facilitare l'identificazione di tutta l'arte che è stata confiscata dai Nazisti e non restituita.
4. Nello stabilire che un'opera d'arte è stata confiscata dai Nazisti e successivamente non restituita, si dovranno prendere in considerazione inevitabili lacune o ambiguità nella provenance alla luce del passare del tempo e delle circostanze dell'Olocausto.
5. Ogni sforzo dovrà essere fatto per pubblicizzare l'arte che risulta essere stata confiscata dai Nazisti e non successivamente restituita al fine di individuare i suoi proprietari prebellici o i loro eredi.
6. Dovranno essere fatti degli sforzi per istituire un registro centrali di queste informazioni.
7. I proprietari prebellici e i loro eredi dovranno essere incoraggiati a farsi avanti e far presente le loro pretese sulle opere d'arte che sono state loro confiscate dai Nazisti e successivamente non restituite.
8. Se i proprietari prebellici delle opere d'arte che erano state confiscate dai Nazisti e successivamente non restituite, o i loro eredi, possono essere identificati, dovranno rapidamente essere prese misure per raggiungere una soluzione giusta ed equa, riconoscendo che questa può variare a seconda dei fatti e delle circostanze che circondano uno specifico caso.
9. Se i proprietari prebellici delle opere confiscate dai Nazisti, o i loro eredi, non possono essere identificati, dovranno rapidamente essere prese misure per raggiungere una soluzione giusta ed equa.
10. Le commissioni o altri organismi istituiti per identificare le opere d'arte confiscate dai Nazisti e per aiutare ad affrontare le questioni relative alla proprietà dovranno avere un'adesione equilibrata.
11. Le nazioni sono incoraggiate a sviluppare processi nazionali per implementare questi processi, specialmente per quanto riguarda i meccanismi alternativi di risoluzione delle controversie per la risoluzione dei problemi di proprietà²⁸.

²⁸ *Ibidem.*

A partire dall'emanazione dei principi di Washington molte delle maggiori istituzioni in campo mondiale si sono dotate di protocolli relativi alla *provenance research*. Nell'aprile del 2000, ad esempio, il direttore del MoMA, Glenn D. Lowry, si è unito ad altri direttori di musei americani per testimoniare di fronte alla Presidential Advisory Commission on Holocaust Assets, riaffermando la posizione del museo e della sua comunità riguardo agli oggetti di cui i Nazisti si sono appropriati illecitamente. Il MoMA possiede approssimativamente 800 dipinti realizzati prima del 1946 e acquisiti dal museo dopo il 1932, che sono o possono essere stati nel continente europeo durante l'epoca nazista. Il museo ha, dunque, istituito una commissione incaricandola di ricercare la *provenance* di tutte queste opere e verificarne la veridicità. Sul sito del museo è presente una lista di opere che sono parte del Museum's Provenance Research Project, dedicato proprio a questo scopo, il pubblico è invitato a visualizzare questa lista e a mandare un'e-mail al museo qualora si fosse in possesso di informazioni aggiuntive²⁹.

Una delle conseguenze di questo è il processo di *due diligence* applicato all'individuazione di una *provenance* chiara e pulita per l'acquisizione da parte dei musei e altri compratori, che richiedono assicurazioni contro possibili appropriazioni indebite da parte dei nazi-fascisti. Una buona *provenance* e un'accurata *due diligence*, dunque, impattano sempre di più e hanno un effetto diretto e significativo sulla desiderabilità, sulla vendibilità e sul valore di oggetto.

2. Strumenti: *Catalogues Raisonnés*, Getty Provenance Index®, Art Loss Register

L'avanzamento delle tecnologie computerizzate e l'incremento dello sviluppo dei network digitali hanno cambiato il modo in cui i dati sono raccolti, immagazzinati, gestiti e cercati. A partire dal 2006, il Getty Research Institute, con oltre 2 milioni di dati digitalizzati, lavora sull'ampliamento dei suoi archivi al fine di supportare ed incoraggiare l'uso dei suoi database online. Un'altra fondamentale piattaforma per il recupero di dati relativi ad opere d'arte e ad artisti è Artsy, che con oltre un milione di opere e più di 70.000 artisti elencati è uno dei maggiori art database del mondo.

²⁹ <https://www.moma.org/collection/provenance/>

Johannes Gramlich scrive nel suo saggio *Reflections on Provenance research: Values – Politics – Art Markets* pubblicato sul *Journal for Art Market Studies*³⁰:

Provenance research is intensely source-oriented, and one of its central consequently lies in exploring and accessing historical sources. Numerous documents and information primarily concerning the international art market in the twentieth century were fed into databases and are now digitally available. The wealth of information and data available online is overall beneficial for research into the art market and fosters it; economic studies, for example, use it to analyse pricing of artefacts over a greater period of time.

In conclusione, è possibile affermare che nel moderno mercato dell'arte chi abbia posseduto un'opera e dove questa sia stata esposta siano informazioni rilevanti almeno quanto l'autore e il soggetto iconografico.

2.1 Catalogues Raisonnés

Con il termine *catalogues raisonnés*, cataloghi ragionati, si intende tutta la documentazione accademica presente sul *corpus* di un determinato artista, o il *corpus* di lavori di un determinato artista su un *medium* specifico³¹. La finalità dichiarata del catalogo ragionato è quella di fornire un resoconto completo, sistematico, imparziale ed empirico dell'intero *corpus* di opere di un artista³². Questi cataloghi, innegabilmente, sono parte sostanziale della *provenance research* ma è importante evidenziare come all'interno della loro struttura sia la *provenance* stessa a occupare un posto di rilievo. La storia della proprietà di un'opera riveste particolare interesse e valore per i fruitori più accaniti dei cataloghi ragionati: case d'asta, commercianti, attuali proprietari e potenziali compratori. Le opere delle quali è possibile appurare una lunga storia di provenienza - in particolare quelle che sono state vendute all'asta o i cui proprietari, passati o attuali, possiedono nomi illustri o reputazioni per il discernimento del giudizio estetico - possono accrescere notevolmente, grazie anche solo a questo requisito, il loro grado di appetibilità

³⁰ J. Gramlich, *Reflections on Provenance Research: Value – Politics – Art Markets* “*Journal for Art Market Studies*”, 1, 2, 2017, p. 9.

³¹ Tompkins, *Provenance research today. Principles, Practice, Problems*, cit. p. 49.

³² S. J. Cooke, *The Place of Provenance in the Catalogue Raisonné*, in A. Tompkins., *Provenance Research Today. Principles, Practice, Problems*, London 2020, p.117.

per il pubblico³³. Una *provenance* troppo breve o non sufficientemente dettagliata potrebbe essere indice del fatto che la tale opera è stata ritenuta imperfetta, o minore, o in qualche modo anomala o semplicemente che questa non è riuscita a mantenere alto l'interesse di commercianti e collezionisti nel tempo³⁴ o che al contrario è stata particolarmente amata dal suo proprietario. In aggiunta alla catena di proprietà di un'opera, alle mostre a cui ha partecipato e ai riferimenti bibliografici – i quali dovrebbero essere individualmente e indipendentemente consultati per cercare informazioni aggiuntive – un buon catalogo fornisce anche fotografie e informazioni descrittive³⁵. Infatti, lì dove fossero presenti più versioni di un'opera sarebbe necessario inserire una descrizione dei punti di divergenza. Uno dei punti problematici dei cataloghi ragionati è che questi richiedono anni per essere redatti, ciò comporta che in alcuni casi già al momento della pubblicazione il testo possa risultare non aggiornato e la proprietà di alcune delle opere incluse possa essere cambiata. Online è possibile consultare l'IFAR (International Foundation for Art Research) Catalogues Raisonnés Database, che descrive più di 5.000 pubblicazioni³⁶.

La problematica maggiore legata ai cataloghi ragionati riguarda sicuramente i criteri di inclusione delle opere. Molto raramente gli esperti, le cui figure verranno esaurientemente illustrate nel prossimo capitolo, sono concordi sul totale del *corpus* delle opere di un certo artista. Questo vale in particolar modo per le opere di arte antica, i cosiddetti *Old Masters*. È evidente, infatti, come l'esclusione di un'opera da un catalogo ragionato riesca a insinuare dubbi riguardo alla sua autenticità e questo è un rischio che difficilmente un'istituzione o un collezionista privato è pronto a correre, come verrà spiegato nel caso della Knoedler Gallery. Georgina Adam³⁷, una delle maggiori economiste dell'arte e membro dell'AICA (International Association of the Art Critics), ha scritto al riguardo:

These comprehensive lists of the artist's work can be compiled by the artist's nearest and dearest, or by a specialist in the work. They can take years to compile and can be subject to the same pressures as authentication boards. Simply put, a refusal to include a work in the catalogue renders it valueless, and some owners have gone to court to force the listing.

³³ Ivi, p. 119.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Tompkins, *Provenance research today. Principles, Practice, Problems*, cit. p. 49.

³⁶ https://www.ifar.org/cat_rais.php

³⁷ G. Adam, *Dark Side of the Boom. The Excess of the Art Market in the Twenty-first Century*, London 2017, p. 103.

2.2 Getty Provenance Index®

Un interesse nella *provenance* in sé e per sé è associato primariamente con il mercato dell'arte e con coloro che hanno alimentato la stesura dei grandi cataloghi dei musei e dei cataloghi ragionati. Gli studiosi si sono impegnati nella ricerca di prove per scoprire e ricostruire la *provenance* di un determinato oggetto. Feigenbaum e Reist sottolineano come questo impeto di raccogliere e pubblicare grandi quantità di cataloghi d'asta e *record* di inventari abbia guidato progetti come il Getty Provenance Index®³⁸. L'idea del Getty Provenance Index® nasce all'interno del J. Paul Getty Museum prima dell'istituzione del J. Paul Getty Trust nel 1981; con l'espansione del Trust e la successiva moltiplicazione dei suoi dipartimenti l'Index ha recentemente raggiunto livelli degni di nota. Il Getty Provenance Index® è cresciuto in un collettivo globale, soprattutto grazie alla collaborazione attiva con quattordici prestigiose università, istituti di storia dell'arte, musei e fondazioni private in Francia, Belgio, Regno Unito, Paesi Bassi, Italia, Stati Uniti e Russia, così come con una serie di individui che hanno condiviso con l'Institute i risultati delle ricerche archivistiche a cui hanno dedicato le proprie vite.³⁹

Il Project for the Study of Collecting and Provenance (PSCP) si occupa di allineare le collezioni del Getty Research Institute e l'*expertise* del suo staff con il lavoro di studiosi interessati nella storia del collezionismo, la *provenance* e il mercato dell'arte. Al centro di questa operazione si trova il Getty Provenance Index®, che al momento contiene 2.3 milioni di documenti prelevati da inventari d'archivio, cataloghi d'asta e libri contabili di alcuni dealers⁴⁰. Questa vasta collezione di documenti digitali viene ampliata e arricchita regolarmente. La quantità e la portata del materiale di ricerca disponibile variano a seconda della regione, del periodo e del tipo di documento.⁴¹ Queste risorse sono attualmente disponibile tramite due interfacce:

- Il Getty Provenance Index (GPI) che fornisce accesso agli inventari d'archivio, ai cataloghi di vendita e ai libri contabili dei dealer;
- Il Getty Provenance Index: Additional Databases che fornisce accesso ai file dei collezionisti, pagamenti agli artisti e alle collezioni pubbliche.

³⁸ Feigenbaum e Reist, *Provenance. An alternate history of art*, cit p. 1.

³⁹ *Praising Provenance*, "The Burlington Magazine", 143, 1176, 2001, pp. 131–141, <http://www.jstor.org/stable/3246025>

⁴⁰ <http://www.getty.edu/research/tools/provenance/search.html>

⁴¹ *Ibidem*.

I documenti d'archivio comprendono documenti legali provenienti da archivi pubblici e privati che elencano gli oggetti appartenuti a una determinata famiglia. Gli inventari elencano opere d'arte provenienti da collezioni private in Francia, Italia – è possibile notare dalla mappa e dalla panoramica relativa agli inventari italiani (figure 8 e 9) che questi sono quelli più consistenti in termini di numeri che sia varietà territoriale, Paesi Bassi e Spagna, a partire dal 1520 fino al 1880. Il GPI fornisce la descrizione di più di 13.000 documenti, di quali è stato possibile ricavare più di 276.000 file individuali. I cataloghi di vendita, invece, pubblicati generalmente da case d'asta e dealers, presentano l'elenco delle opere comprate ad aste pubbliche. Sono inclusi cataloghi di vendita delle maggiori città in Belgio, Francia, Germania, Regno Unito, Paesi Bassi e Scandinavia, dal 1650 al 1945. Include, inoltre, i contratti di vendite private attraverso i quali i collezionisti erano in grado di acquisire opere durante il periodo di alcune mostre. All'interno di questi 22.000 cataloghi sono presenti informazioni bibliografiche per più di 8.700 vendite che ebbero luogo in Germania tra il 1900 e il 1945. Da questi cataloghi è stato possibile risalire a 830.000 singole vendite di dipinti, sculture, disegni; questi documenti sono vitali nei processi di restituzione delle opere depredate dai nazi-fascisti. Tra i documenti più preziosi presenti all'interno del GTI rientrano sicuramente i libri contabili dei mercanti d'arte. Mantenuti da gallerie e *art dealers*, sono testimonianza di informazioni sostanziali riguardo alle opere, come ad esempio, le date di acquisizione, il nome e l'indirizzo dei venditori, la dimensione delle opere, il nome del compratore, le date delle vendite, e il prezzo di vendita. In un mercato come quello dell'arte, poco trasparente e in buona parte non regolamentato, queste informazioni non solo sono di grande importanza, ma sono soprattutto rare.

Presenti all'interno del GPI: Additional Databases, troviamo, invece, i file dei collezionisti, che contengono informazioni riguardanti più di 20.000 cartelle ospitate al Getty Research Institute con informazioni su collezionisti internazionali, dealers, banditori d'asta, e istituzioni d'arte dal tardo Medioevo ad oggi. Altrettanto interessante è l'archivio riservato ai pagamenti fatti agli artisti che comprende all'incirca 1000 documenti testimoniando transazioni nei confronti degli artisti a Roma tra il 1576 e il 1711. Infine, il file database delle collezioni pubbliche che contiene una dettagliata descrizione e provenance delle opere realizzate da artisti nati prima del 1900 che sono conservati nelle

collezioni pubbliche nel Regno Unito e negli Stati Uniti. Questo database include oltre 95.000 documenti tra il 1500 e il 1990.

2.3 Art Loss Register

L'Art Loss Register (ARL) nasce a Londra nel 1990 dalla volontà di investitori provenienti da diverse industrie coinvolte a vario titolo nel mercato dell'arte. L'ARL deve le sue origini all'IFAR che nel 1976 iniziò un archivio dedicato alle opere d'arte rubate da cui derivò la pubblicazione dello *Stolen Art Alert*. Attualmente l'ARL è il maggior database privato di opere d'arte perse, rubate e saccheggiate che al momento vede inseriti più di 700.000 oggetti. Gli oggetti vengono inseriti sulla piattaforma per conto delle vittime, delle assicurazioni e delle forze di polizia. Questo database viene utilizzato, inoltre, nello svolgimento dei processi di *due diligence*, di cui si parlerà approfonditamente nel prossimo paragrafo, per conto di clienti all'interno del mercato dell'arte che desiderano assicurarsi che stanno lavorando con oggetti non coinvolti in nessun reclamo. Oltre 400.000 ricerche sono portate avanti annualmente su questo database⁴². L'ARL è oggi una delle maggiori fonti di informazione e ricerca riguardo alle opere d'arte depredate dai nazi-fascisti.

3. *Provenance research, falsi e falsari e due diligence*

Il termine *due diligence* è generalmente riferito alle operazioni che vengono svolte da un potenziale acquirente o da un investitore precedentemente all'acquisto di un bene. Nel contesto di transazioni che coinvolgono beni d'arte questo processo può egualmente applicarsi a un potenziale venditore o compratore, così come a tutte quelle figure di valutatori o autenticatori che spesso svolgono funzioni di intermediatori. Tom Christopherson⁴³ scrive questo a proposito del rapporto tra opere d'arte e *due diligence*:

Due diligence can also have a direct effect on a work of art's value, through uncovering either exciting or alternatively troublesome provenance, over and above those issues which would give rise to purely legal concerns. In the context of art and heritage, therefore, due diligence can cover a range of

⁴² <https://www.artloss.com/about-us/>

⁴³ T. Christopherson, *Due diligence*, in I. Robertson e J. Hackforth-Jones, *Art Business Today. 20 Key Topics*, London 2018, p. 185.

related but distinct activities, depending upon the needs of the parties concerned and the circumstances of the transaction.

La *due diligence*, dunque, rappresenta un importante aspetto di una vasta gamma di attività nel mondo dell'arte costituendo delle solide fondamenta in casi di problematicità riguardante problemi di autenticità, proprietà, pratica etica e potenziali sanzioni giudiziarie. Tuttavia, il bisogno di *due diligence* in una gamma così vasta di circostanze e nello svolgere ruoli così differenti e con una intrinseca incertezza di quello che costituisce “*due*” *diligence* da un caso all'altro, nel mondo dell'arte significa che questo termine continuerà a costituire un ombrello per una varietà di processi e giudizi, non facilmente riconducibili a una definizione chiara. Inoltre, tutto ciò risulta particolarmente complesso in un mercato sostanzialmente non regolamentato come quello dell'arte.

Risulta, dunque, complesso fornire una definizione completa e specifica di *due diligence*, ma allo stesso tempo è più semplice fornire esempi in cui questa non è stata svolta. In questo paragrafo si analizzeranno due degli scandali più scioccanti e controversi che hanno avuto luogo nel mercato dell'arte nell'ultimo trentennio. Entrambi, in maniere molto diverse, coinvolgono sia i processi di *due diligence* che quelli di *provenance research*. Il primo esempio riguarda un importante caso di manipolazione dei processi di *provenance research*, e di conseguenza, di *due diligence* che ha visto protagonisti John Drewe e John Myatt, che, a cavallo tra il 1986 e il 1995, truffarono alcune delle massime istituzioni del mondo dell'arte: Sotheby's, Christie's, Philips, Tate, Institute of Contemporary Art London, Victoria & Albert's National Art Library e MoMA.

Il secondo caso che si andrà ad analizzare è quello riguardante lo scandalo della Knoedler Gallery di New York, dove la superficialità nei processi di *due diligence* e una totale mancanza di verifica della *provenance* sono finiti in una delle più grandi cause di negligenza dell'ultimo decennio.

3.1 Riscrivere la storia dell'arte: il falsario della *provenance*

Nel corso di un decennio, tra il 1986 e il 1995, John Drewe ha compulsivamente sfruttato tutte le persone che gli erano vicine, spesso abusando della loro disperazione. Se generalmente uno dei punti di debolezza all'interno del processo di falsificazione di opere d'arte è la *provenance*, come descritto nel seguente sottoparagrafo, la più grande capacità di Drewe è stata quella di riuscire a inserire false testimonianze di opere d'arte create

appositamente dal suo socio in affari, John Myatt, riuscendo così a stabilire una linea di credibilità per la provenienza delle opere. Nato John Cockett nel 1948, abbandonò gli studi all'età di diciassette anni e cambiò il suo cognome in Drewe. L'incontro con John Myatt avvenne nel 1986. Myatt, che era un artista devastato dall'abbandono della moglie e in disperato bisogno di denaro, aveva pubblicato un annuncio classificato su una rivista offrendosi di falsificare opere del XIX e XX secolo per il modico prezzo di £150. Quando Myatt ricevette la prima telefonata da Drewe la richiesta era per un'opera di Matisse. Drewe si presentò a Myatt come professore universitario in fisica nucleare e consulente del Ministero della Difesa inglese. Il rapporto tra i due si infittì rapidamente, dal momento che Drewe continuava a commissionare opere a Myatt e che questo era totalmente in balia del professore. I due strinsero un vero e proprio rapporto di amicizia che incluse anche la moglie di Drewe e i rispettivi figli. Nel 1988, Drewe confessò a Myatt che un suo amico impiegato da Christie's era stato a cena nella sua casa e che, in quell'occasione, aveva potuto osservare due dipinti in stile olandese che Myatt aveva realizzato per lui due anni prima, e che li aveva valutati tra i £15.000-20.000. La metà degli anni '80 fu il momento che segnò il boom dei prezzi nel mercato dell'arte contemporanea. Dopo le prime vendite tramite un intermediario, il quale riscontrò non poche difficoltà nel piazzare lavori con quasi nessuna *provenance*, Drewe e Myatt si resero conto che era necessario fabbricare delle prove: cominciarono così a visitare diverse gallerie fingendosi potenziali acquirenti e ponendo ai galleristi le stesse domande che sarebbero successivamente state fatte a loro. Scrivono Aly Sujo e Laney Salisbury⁴⁴, due giornalisti che hanno seguito da vicino lo scandalo dal quale hanno tratto il loro libro *Provenance: How a Con Man and a Forger Rewrote the History of Modern Art*:

It hadn't taken Drewe long to realize that Myatt's fakes were sorely lacking in provenance. To overcome the handicap, he would have to learn how to create paperwork so impressive that any doubts about a Myatt's work would evaporate. He would need to produce a chain of documents that signaled a painting's clear trajectory from artist's studio to museum, from auction house to collector – receipts, invoices, letters, exhibition catalogs. [...] Drewe walked out of the gallery, trailed by Myatt. He had seen enough. There were dozens of counterfeit histories he could attach to each of Myatt's works.

Gli elementi di forza della frode messa in atto da John Drewe stanno nella dedizione e nella pazienza che questi ha impiegato nel suo progetto. Tra il 1989 e il 1990 John Drewe

⁴⁴ L. Salisbury e A. Sujo, *Provenance: How a Con Man and a Forger Rewrote the History of Modern Art*, London 2009, pp. 42-43.

ebbe la capacità di inserirsi nel ristretto circolo degli intellettuali del mondo dell'arte inglese. Fino a riuscire a insinuarsi negli archivi dell'ICA (Institute for Contemporary Art), che era stato fondato a Londra alla fine degli anni '40 come galleria commerciale e centro culturale e in quel momento uno dei maggiori fondi archivistici che includeva quarantacinque anni di memorabilia, documenti personali, pacchi di lettere, bozzetti e programmi in nessun ordine particolare e con grandi buchi cronologici. C'erano lettere di Picasso, del critico Herbert Read, di pittori surrealisti e molti altri dei grandi nomi che plasmarono il mondo dell'arte e la Londra del tempo. Facendo delle donazioni all'ICA Drewe riuscì ad avere accesso ai suoi archivi, riuscendo così a procurarsi documenti ufficiali da manipolare a suo piacimento per riuscire a creare un retroscena affidabile per i falsi realizzati da Myatt. Infatti, la frode si basava propriamente su falsi mediocri, Myatt per dipingere utilizzava un'emulsione a base di un lubrificante che permetteva di asciugare le opere più rapidamente. Durante il processo lo stesso falsario dichiarò⁴⁵: «*I took no trouble technically, There was negligence to everything I did*», a sottolineare la mancanza di *due diligence* nei confronti delle case d'asta, dei galleristi, e di tutti quegli operatori di mercato che avevano concorso all'autenticazione delle opere. A giustificazione di tale negligenza Leslie Waddington, art dealer, affermò⁴⁶: «*I thought they were fakes, but the provenances were good. I thought maybe Dubuffet had a bad phase*».

John Myatt fu arrestato nel 1995 e subito si offrì di collaborare con Scotland Yard per la cattura di John Drewe, che fu arrestato nel 1996. Myatt fu condannato ad un anno di reclusione e rilasciato dopo appena quattro mesi, Drewe a sei anni, di cui ne scontò solo due. Ne corso del loro sodalizio Myatt realizzò per Drewe oltre 200 opere. Ne sono state rinvenute solo 73. Non si è ancora a conoscenza della reale portata dei danni che Drewe ha apportato agli archivi di alcune delle più importanti istituzioni britanniche.

Noah Charney, in *L'arte del falso*, identifica il fenomeno del «trucco della *provenance*»⁴⁷, dove la proprietà di un'opera e la storia dei suoi passaggi di collezione in collezione è deliberatamente manipolata per legittimare e manipolare la *performance* di mercato⁴⁸. La

⁴⁵ P. Landesman, *A 20th- Century Master Scam*, "The New York Times Magazine", 18 luglio 1999, p. 31. <https://www.nytimes.com/1999/07/18/magazine/a-20th-%20century-master-scam.html>

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ N. Charney, *L'arte del falso*, London 2020, p. 174.

⁴⁸ G. Fletcher, *Fakes, forgeries and thefts*, in I. Robertson e J. Hackforth-Jones, *Art Business Today. 20 Key Topics*, London 2018, p. 106-113.

falsificazione della narrativa è particolarmente pervasiva nel suo sotterfugio, dal momento che il bersaglio dell'inganno non è solo il *connoisseur*, ma anche il ricercatore.

3.2 Knoedler Gallery

Nel 2011, la prestigiosa Knoedler Gallery di New York è rimasta coinvolta in uno degli scandali più eclatanti e mediatici dell'ultimo ventennio, riguardante la vendita di falsi che riproducevano artisti del calibro di Jackson Pollock e Mark Rothko. La galleria, fondata nel 1857, era stata un pilastro della scena artistica newyorkese fino a quando non venne accusata di essere entrata consapevolmente in possesso di opere false e di essere stata parte attiva all'interno della frode. La Knoedler ha svolto un ruolo talmente importante nella storia del collezionismo americano, annoverando tra i propri clienti Morgan, Rockefeller, Mellon, Astor, Ford, Frick, che nel 2012 il Getty Archive ne ha persino acquistato l'archivio relativo agli anni 1850-1971⁴⁹. I problemi della galleria iniziarono quando Ann Freedman, l'allora direttrice, entrò in possesso delle opere dei maestri ora citati tramite una terza parte, l'art dealer Glafira Rosales, che ne aveva assicurato l'autenticità e la *provenance*. Del venditore, Rosales dichiarò che questi desiderava rimanere anonimo, prassi piuttosto comune nel mercato dell'arte. Rosales affermò, inoltre, che i dipinti erano parte della David Herbert Collection, gallerista e membro della comunità artistica di Long Island degli anni '50 morto nel 1995, e che questa includeva opere di De Kooning, Rothko, Kline e Pollock. Il primo grosso affare si chiuse nel 2001, quando il presidente di Goldman Sachs, Jack Levy, comprò uno dei quattro Pollock procurati da Rosales, per 2 milioni di dollari. La valutazione dell'opera in sé e per sé avrebbe già dovuto suscitare dei legittimi dubbi: qualunque persona coinvolta, soprattutto se a un certo livello, nel mercato dell'arte dovrebbe essere a conoscenza che le opere di Jackson Pollock disponibili sul mercato sono estremamente rare, specialmente le tele in cui viene utilizzata la tecnica del *dripping*. Una delle poche opere del genere finite sul mercato è stata venduta nel 2018 da Christie's per il valore di 55.437.000 milioni di dollari: 2 milioni di dollari per un'opera tale, come quelli chiesti dalla Knoedler, appaiono evidentemente come una quotazione assolutamente inverosimile. Ann Freedman, cercò di rassicurare Levy, comprensibilmente titubante, che la *provenance* dell'opera «*was yet*

⁴⁹ J. H. Dobrzynski, *Knoedler Gallery Reveals Its Tales – At The Getty*, "Arts Journal", 31 luglio 2013, <https://www.artsjournal.com/realcleararts/2013/07/knoedler-gallery-reveals-its-tales-at-the-getty.html>

*to be fully sourced...the owner's identity is unknown»*⁵⁰. Il banchiere chiese, dunque, che l'opera fosse controllata dall'IFAR che, dopo averla esaminata nell'autunno del 2003, dichiarò di non potersi esprimere riguardo alla sua autenticità. Levy tornò alla galleria, restituì l'opera e ottenne un rimborso, ma entrambe le parti preferiscono non rendere pubblico l'affare. Il primo vero problema si presenta quando nel 2011 l'*edge funder* Pierre Lagrange decise di vendere un altro dei Pollock acquistati dalla Freedman. Quando fece analizzare il dipinto da Christie's e da Sotheby's, entrambe le case d'asta mostrarono perplessità nei confronti dell'opera e della mancanza di questa nel catalogo ragionato dell'artista. Si scoprì, inoltre, che esso conteneva un pigmento giallo prodotto solo a partire dagli anni Sessanta, mentre Pollock era morto nel 1956. Lagrange ammonì la galleria che, piuttosto che restituire il denaro (17 milioni di dollari), decise di chiudere. Si aprì così la prima di dieci cause legali, tutte concluse poi in patteggiamento. Glafira Rosales dichiarò in tribunale che tutte le opere erano state realizzate da un artista cinese, Pei-Shen Qian, attivo nel Queens e fuggito poi in Cina. Durante il processo emerse, inoltre, che Rosales aveva una relazione con José Carlos Bergantiños Diaz, già noto alle forze dell'ordine e precedentemente condannato proprio per truffa nel mondo dell'arte. Durante il corso del processo, Freedman ha continuato a dichiararsi non solo innocente ma a sostenere la genuinità delle opere da lei vendute, nonostante queste fossero ampiamente ormai dichiarate false. Mezza dozzina di specialisti furono chiamati a testimoniare, incluso il figlio di Rothko, Christopher⁵¹.

Questa truffa non è solo stata uno dei casi più eclatanti di negligenza di *due diligence* e di verifica della *provenance*, ma ha anche messo in evidenza alcuni elementi preoccupanti che coinvolgono il mondo dell'arte: come, ad esempio, il fatto che una così rinomata galleria fosse disposta ad accettare "Mr. X" e "Mr. X Jr" come *provenance*, senza porsi alcuno scrupolo per così tanta superficialità. Altrettanto importante e allo stesso tempo sconcertante è l'indebolimento della figura dell'esperto: una delle opere vendute dalla Knoedler era, infatti, firmata "Pollok" e la – presunta – mancata capacità di attestazione dell'autenticità o meno della firma da parte degli esperti non rappresenta solo un caso di negligenza professionale, ma potrebbe ampiamente sfociare anche in caso di complicità nel reato, data la gravità del fatto.

⁵⁰ M. Shnayerson, *A question of provenance*, Vanity Fair, maggio 2012, <https://archive.vanityfair.com/article/share/be51e45e-b0b7-44dd-bc7d-791d391b701c>.

⁵¹ È discutibile che l'esclusiva discendenza dall'artista sia necessariamente sinonimo di abilità nel giudicare l'autenticità o meno di un'opera, ma questo tema verrà sviluppato nel capitolo successivo.

Noah Charney, così come citato da Georgina Adam in *Dark Side of the Boom*⁵², afferma:

Connoisseurship as we know it has almost become a naughty word these days. Experts often get it wrong, and it's such a faux-pas in the art world to do so, that they ended up entrenched in their opinion – even if the evidence arises that they did make a mistake.

In conclusione, questo capitolo ha evidenziato punti di forza e punti di debolezza non solo della *provenance research* ma, in generale, del mercato dell'arte.

Come emerso durante la trattazione, il ruolo ricoperto dagli esperti è imprescindibile in tutte le sue sfaccettature e si ritiene, dunque, opportuno dedicare a queste figure e alla loro storia un capitolo apposito.

⁵² G. Adam, *Dark Side of the Boom. The Excess of the Art Market in the Twenty-first Century*, cit., p. 118.

Apparato iconografico

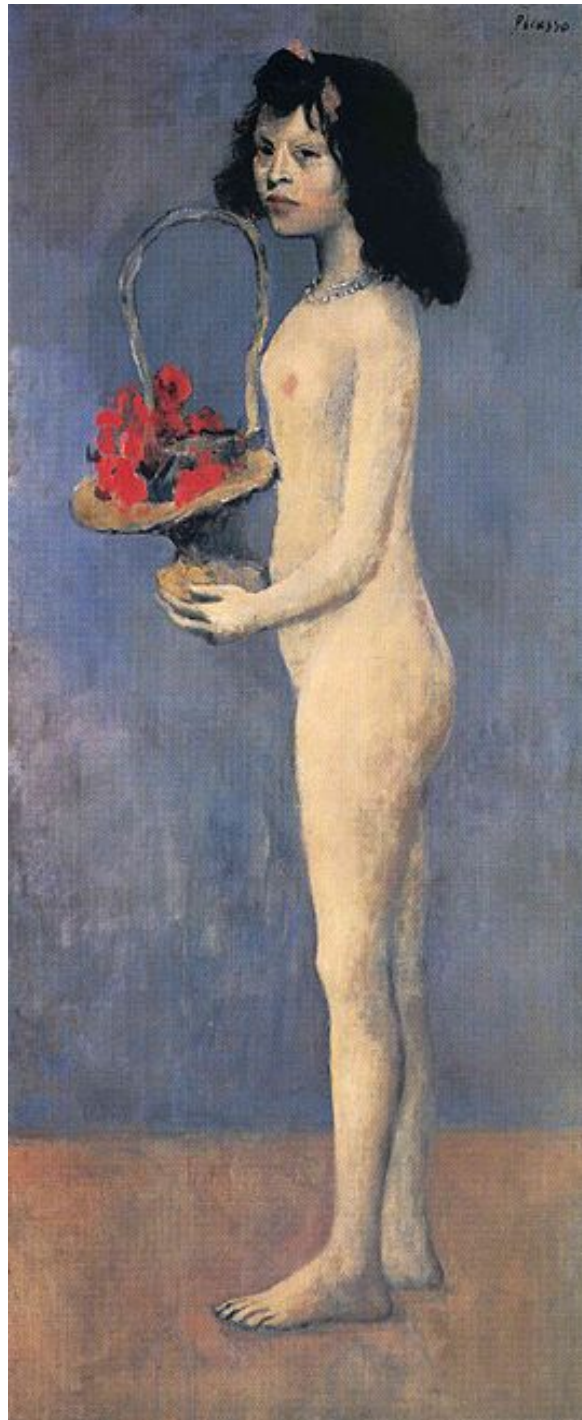


Fig. 1: Pablo Picasso, *Fillette à la corbeille fleurie*, 1905, olio su tela, 154.8 x 66.1, collezione privata. Fonte:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Young_Girl_with_a_Flower_Basket#/media/File:Pablo Picasso, 1905, Fillette nue au panier de fleurs \(Le panier fleuri\), oil on canvas, 155 x 66 cm, private collection, New York.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Young_Girl_with_a_Flower_Basket#/media/File:Pablo_Picasso,_1905,_Fillette_nue_au_panier_de_fleurs_(Le_panier_fleuri),_oil_on_canvas,_155_x_66_cm,_private_collection,_New_York.jpg)

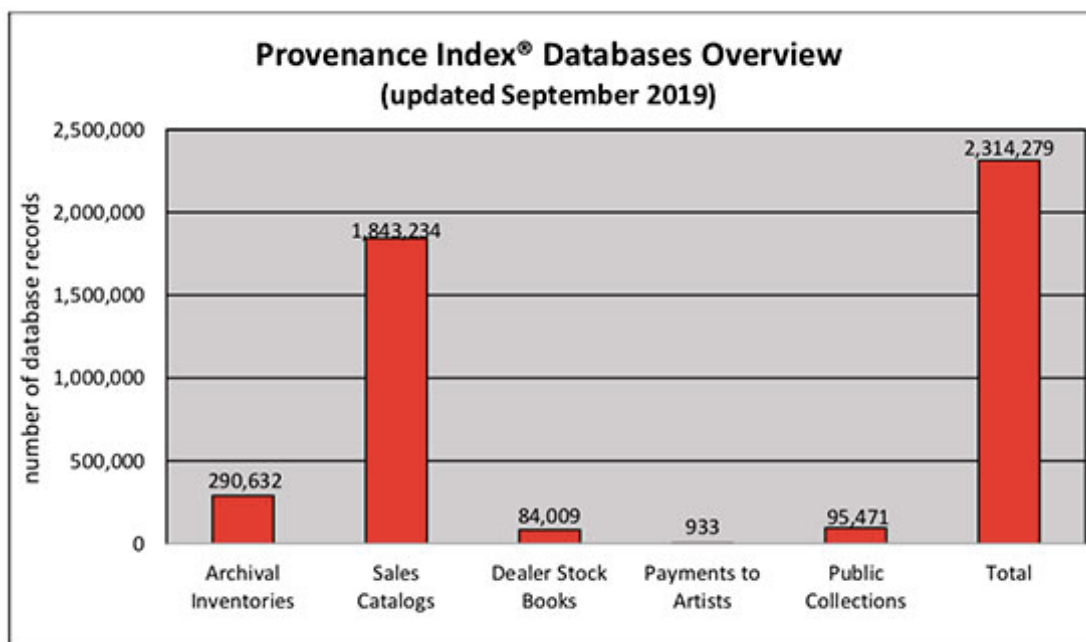


Fig. 2: Numeri relativi ai documenti contenuti in ogni database, aggiornato a settembre 2019. Fonte: <http://www.getty.edu/research/tools/provenance/charts.html>

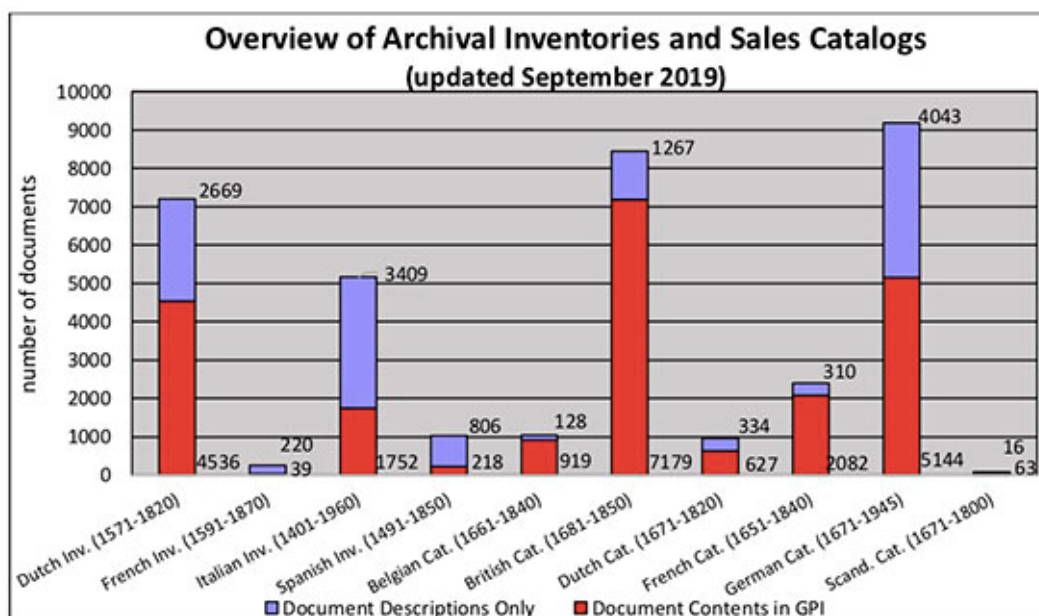


Fig. 3: Panoramica dei documenti d'archivio e dei cataloghi di vendita divisi per regione e periodo, aggiornato a settembre 2019. Fonte:

<http://www.getty.edu/research/tools/provenance/charts.html>

Dutch Inventories

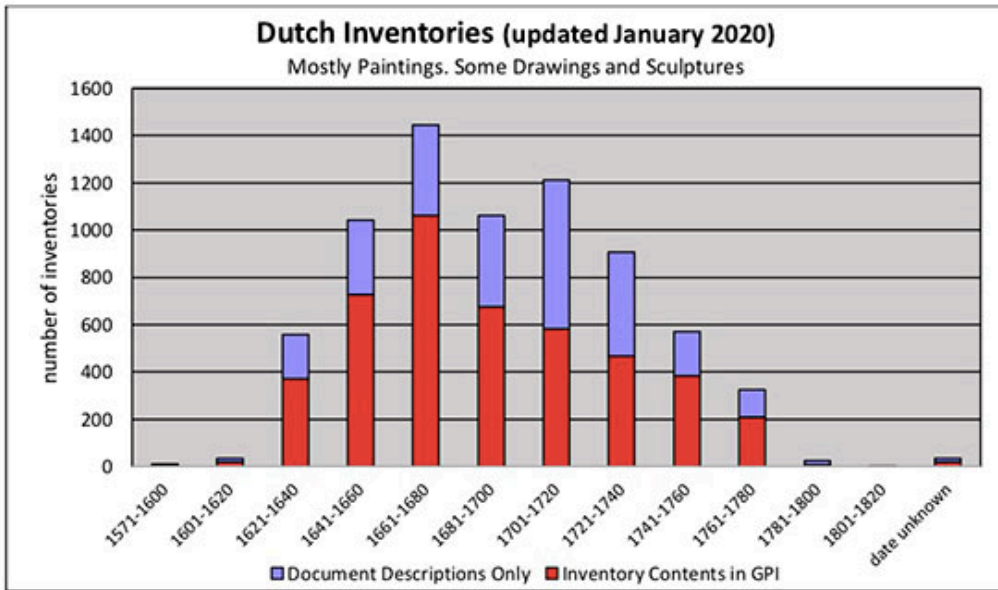


Fig. 4: Panoramica relativa agli inventari olandesi, aggiornato a gennaio 2020. Fonte:

<http://www.getty.edu/research/tools/provenance/charts.html>

Origin of Dutch Inventories



Fig. 5: Provenienza degli inventari olandesi. Fonte:

<http://www.getty.edu/research/tools/provenance/charts.html>

French Inventories

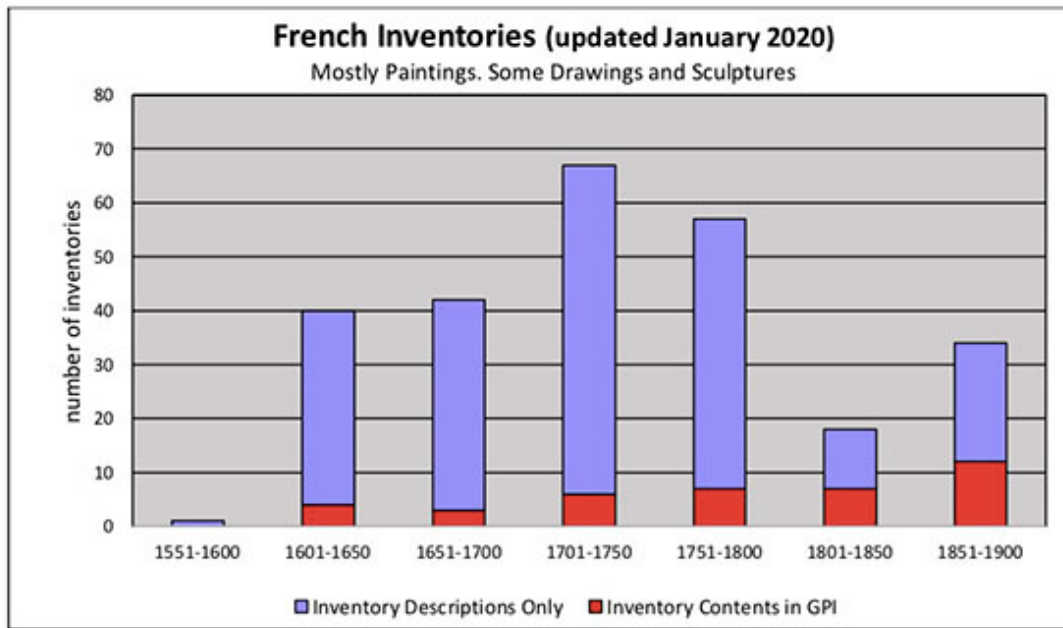


Fig. 6: Panoramica relativa agli inventari francesi, aggiornato a gennaio 2020. Fonte:

<http://www.getty.edu/research/tools/provenance/charts.html>

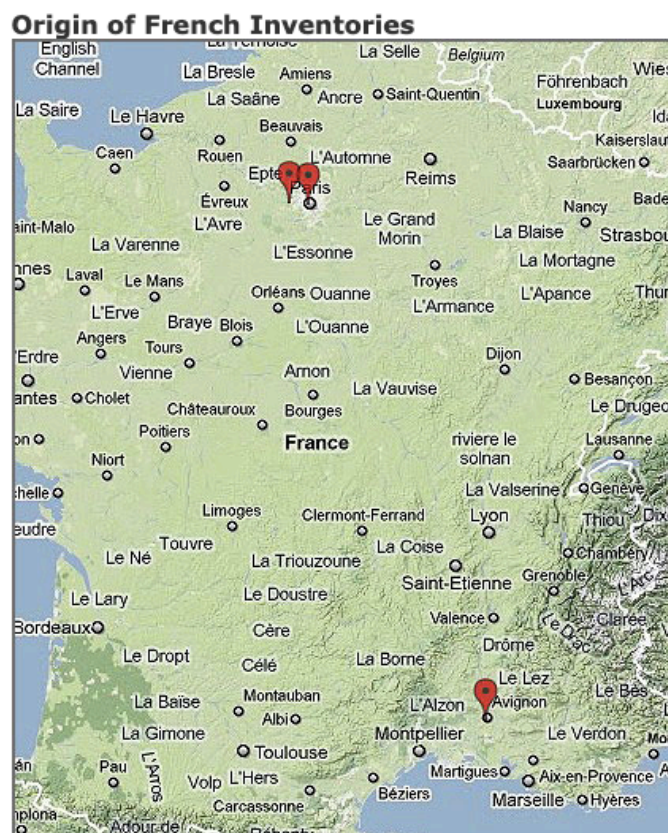


Fig. 7: Provenienza degli inventari francesi. Fonte:

<http://www.getty.edu/research/tools/provenance/charts.html>

Italian Inventories

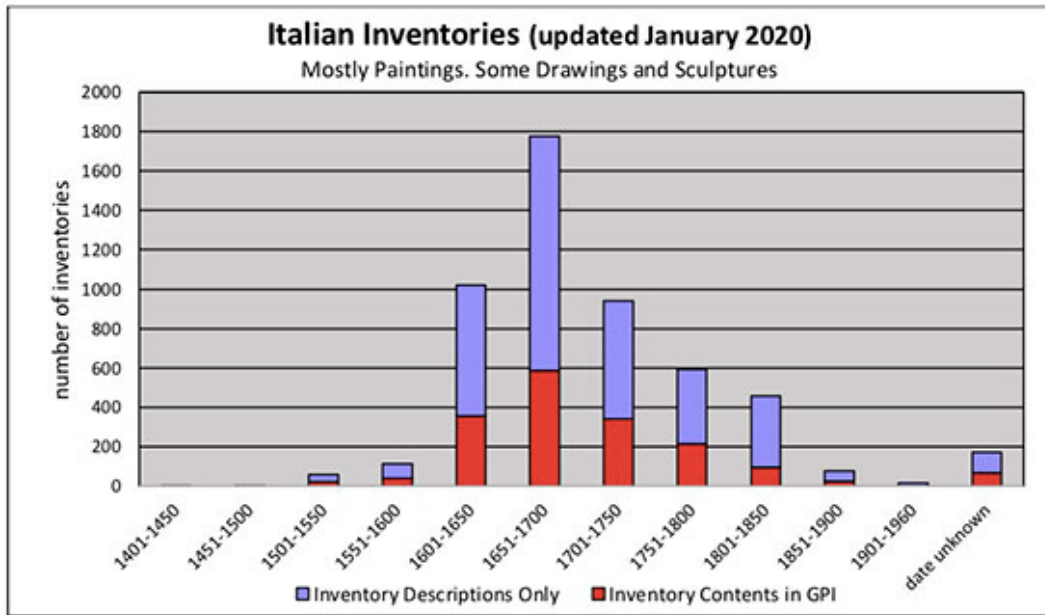


Fig. 8: Panoramica relativa agli inventari italiani, aggiornato a gennaio 2020. Fonte:

<http://www.getty.edu/research/tools/provenance/charts.html>



Fig. 9: Provenienza degli inventari italiani. Fonte:

<http://www.getty.edu/research/tools/provenance/charts.html>

Spanish Inventories

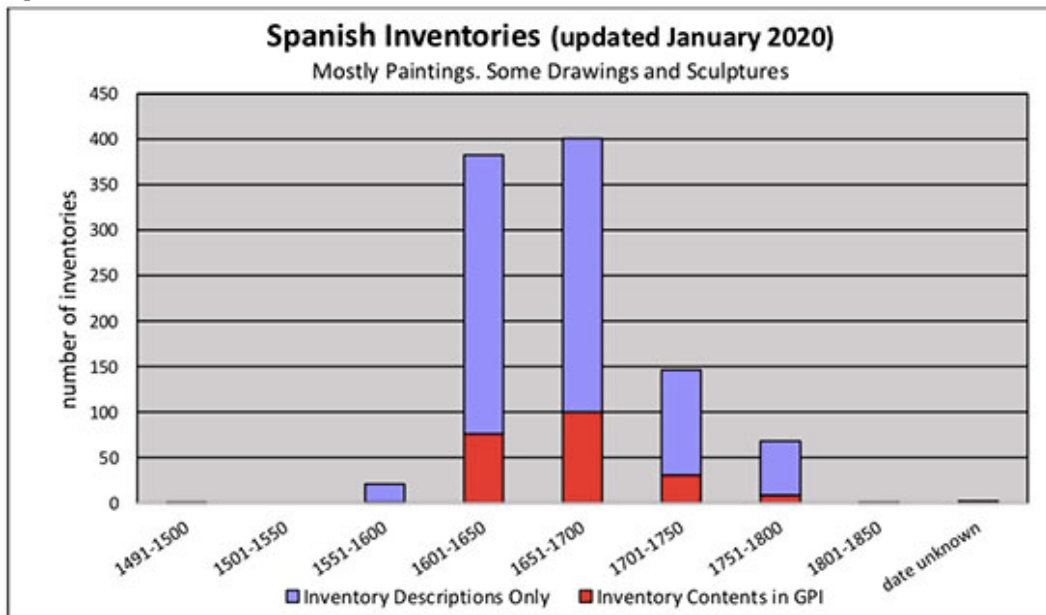


Fig. 10: Panoramica relativa agli inventari spagnoli, aggiornato a gennaio 2020. Fonte:

<http://www.getty.edu/research/tools/provenance/charts.html>

Origin of Spanish Inventories



Fig. 11: Provenienza degli inventari spagnoli. Fonte:

<http://www.getty.edu/research/tools/provenance/charts.html>

III. Conoscitori

Il 28 aprile 1954, sulle pagine de «Il Messaggero», Roberto Longhi ribadiva l'urgenza di costituire una vera e propria storia dei conoscitori. Ad oggi, tale storia non è ancora stata scritta. Data la vastità del tema, non è possibile trattare in maniera esaustiva l'argomento; si ritiene ad ogni modo opportuno in questa sede delineare alcuni passaggi fondamentali all'interno della più ampia storia dei conoscitori, sottolineando i rapporti degli stessi con il mercato. Osserva Orietta Rossi Pinelli nella sua brillante introduzione a *La storia delle storie dell'arte*⁵³:

I conoscitori hanno cominciato a proporsi già nel XVII secolo, imponendosi nel XVIII e soprattutto nel XIX. Nel XX secolo hanno elaborato ulteriormente le loro metodologie con forti aperture verso la filologia, la storiografia in senso stretto e anche l'estetica. L'opera d'arte, per costoro è stata affrontata sempre come un intero al cui interno lo specialista poteva individuare tutte le chiavi necessarie alla sua identificazione, collocazione e comprensione. L'occhio, la memoria visiva, l'esercizio continuo, sono stati gli strumenti cardine di chi, nell'arco di più secoli, e con molte varianti, ha condiviso questo tipo di ricerca.

Jos Hackforth-Jones⁵⁴, invece, definisce la *connoisseurship* così:

It indicates an individual with a comprehensive knowledge and critical understanding of a subject. The theory is that repeated study of an art work will enable the viewer to get to know certain idiosyncratic traits particular to the artist and that ultimately this approach will assist in determining authorship and in distinguishing true from false – in other words to determine authenticity.

Queste brevi definizioni introducono i temi che occuperanno maggiore spazio all'interno di questo capitolo: i conoscitori e la delimitazione dei criteri della *connoisseurship*. Entrambe fanno leva sull'importanza della ripetizione: solo grazie a questa si potrà acquisire la pratica, capacità insita nell'occhio di pochi eletti.

In realtà, come si avrà modo di approfondire all'interno di questo capitolo, questa visione della figura dell'esperto è relativamente recente e risale al XIX secolo, momento in cui anche il ruolo dell'artista-artefice si evolve e si codifica all'interno della visione romantica di queste figure.

⁵³ Rossi Pinelli, *La storia delle storie dell'arte*, cit., p. XI.

⁵⁴ J. Hackforth-Jones, *Authenticity*, in I. Robertson e J. Hackforth-Jones, *Art Business Today. 20 Key Topics*, London 2018, p. 99.

1. Breve storia di una professione: pittori, dilettanti e conoscitori

Nel 1950 Roberto Longhi, all'interno del suo saggio *Proposte per una critica d'arte*⁵⁵ comparso sulla rivista *Paragone*, scriveva:

Sui primi del Trecento un uomo che guarda certi fogli di un libro di diritto miniati da un pittor bolognese del tempo, si avvede che quelle carte «ridono⁵⁶». Dante, perché si tratta di lui, fonda con quella frase, e proprio nel cuore del suo poema, la nostra critica d'arte. Lasciamo stare il peso sociale del passo, dove, per la prima volta, nomi di artisti figurativi son citati alla pari accanto a nomi di grandi poeti. Conta di più l'astrazione intensa dai soggetti di quelle carte ch'erano, c'è da presumerlo, scene atroci di torture legali, eppure le carte «ridono» nella rosa dei colori. Conta altrettanto il rapporto posto, per dissimiglianza, tra Franco e Oderisi che già afferma il nesso storico fra opere diverse, nega cioè l'isolamento metafisico e romantico dell'«unicum», distrugge il mito del capolavoro incomunicante e imparagonabile. Conta, più di tutto, che Dante abbia subito qualificato quei colori con un sentimento di gioia ridente

In queste poche righe, Longhi attribuisce a Dante il ruolo di primo critico dell'arte moderna. Sedici anni dopo la prima stesura di questo passo, Longhi torna a riflettere sul fatto che, con il canto XI del Purgatorio, «dove figuravano in parallelo, sincronico e diacronico, una coppia di miniatori, una di pittori e una di poeti, Dante aveva issolato fondata anche la critica, e perciò la storia, dell'arte italiana»⁵⁷. La riflessione di Longhi si fa ancora più assertiva e appare come una risposta a eventuali obiezioni alla validità e importanza della citazione dantesca⁵⁸. La critica – e quindi quella storia dell'arte di cui parlava Longhi – comincia ad assumere una forma più vicina all'idea contemporanea circa due secoli dopo la *Commedia* di Dante.

Marcantonio Michiel (1484-1552), patrizio veneziano, inizia la sua carriera di scrittore d'arte e conoscitore *ante litteram* viaggiando tra le città di Crema, Cremona, Parma e Milano. Tre di queste quattro città saranno poi oggetto delle descrizioni presenti all'interno dell'opera *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia*, che rappresenta oggi una

⁵⁵ R. Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, "Paragone", 1, 1950, p. 9.

⁵⁶ I versi 82-8 del canto XI del Paradiso della *Divina Commedia* Dante Alighieri scrive: «Frate», diss'elli, «più ridon le carte/che pennelleggia Franco Bolognese;/l'onore è tutto or suo, e mio in parte».

⁵⁷ C. Murro, *Eppure le carte «ridono». Roberto Longhi e la "Commedia" di Dante*, "Treccani", 22 aprile 2021, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_315.html

⁵⁸ *Ibidem*.

fonte insostituibile per la conoscenza e la comprensione del collezionismo e della cultura dell'Italia settentrionale del primo Cinquecento. Il testo è scritto a più riprese tra il 1521 e il 1543⁵⁹; il giudizio di Michiel è sempre un giudizio di prima mano e mai intervallato da una conoscenza letteraria – passaggio, questo, che distingue nettamente il suo testo da quello di Giorgio Vasari. All'interno dell'opera emerge significativamente l'anima del conoscitore di Michiel che dirà di non poter esprimere un'opinione sulle opere di Michelangelo non avendole mai viste, introducendo così un termine di paragone fondamentale per la storiografia veneziana e non, ovvero quello basato sulla visione diretta. La *Notizia* rimane manoscritta fino al 1800, quando l'abate Jacopo Morelli, curatore della Biblioteca Nazionale Marciana, la pubblica sotto la denominazione di «anonimo morelliano». La figura di Michiel, infatti, fu riconosciuta solamente nel 1864. A Michiel viene, infatti, conferito da Roberto Longhi il titolo di «patriarca dei conoscitori Italiani»⁶⁰ italiano per via dei suoi legami con il collezionismo e con il mercato.

Cristina de Benedictis scrive a proposito della sua figura⁶¹:

Il Michiel, cui l'Aretino tributa, in una lettera del 1545⁶², un appassionato e sincero omaggio alle sue straordinarie doti di conoscitore, è l'autore di una selettiva guida artistica dell'Italia settentrionale mai portata a compimento. Questa può considerarsi a ragione il primo esempio di rilevazione scientifica del patrimonio artistico poiché accorda specifica attenzione agli aspetti costitutivi ed essenziali dell'opera d'arte: autore, soggetto, iconografia, qualità, provenienza e ubicazione.

⁵⁹ R. Lauber nel suo saggio «*Opera perfettissima*». *Marcantonio Michiel e la Notizia d'opere di disegno*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel, Venezia 2005, p. 77, riferisce come nel manoscritto sia possibile riconoscere molteplici strati distinguibili di scrittura, con aggiunte, glosse e correzioni. Michiel, infatti, in più occasioni effettua più visite della stessa collezione anche a distanza di molti anni.

⁶⁰ Ivi, p. 78.

⁶¹ De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, 2010, cit., p. 73.

⁶² Cristina De Benedictis in *Per la storia del collezionismo italiano*, riporta a pagina 223 una lettera di Pietro Aretino a Marcantonio Michiel del novembre 1545 che recita: «O mio signore e compare, grandemente in me cresce l'allegrezza mercè de l'antica mia osservanza inverso di Vostra Magnificenza, da che non pure io conosco il merito vostro, ma tutti quelli ch'ornano il mondo d'ogni mistier di virtù sono obbligati di continuo a riverirvi con ciascuna eccellenza d'onore. Conciosia che a qualunque condizione di arte si metta in opera o l'ingegno o la mano, il vostro giudizio precede. Onde colui che viene laudato da voi può reputarsi famoso.

E tanto più che il dritto e non l'affezione vi muove a commendare chi ne è degno. E sopra tutto l'architettura, la pittura e la scoltura comprende ogni sua gloria ne l'avvertenze vostre acutissime. De la poesia non favello, per non parere che vi vanti in tal divinità d'accorgimento; per che in ciò io vi paia qualcosa. Or per esser voi tale devrei io insieme con gli altri virtuosi in modo lasciar memoria del vostro esser così fatto da Dio, che gli uomini non ci tenessero ingrati. E se io non ne tolgo il carico da me solo, incolpatene la modestia che me lo vieta per non vedermi sufficiente; e non il debito mio in pigliare simile impresa». È un incontro tra i due massimi protagonisti della storiografia veneta della prima metà del Cinquecento.

La figura dell'esperto, infatti, può essere fatta risalire al Cinquecento, epoca in cui inizia una più cospicua pubblicazione di libri d'arte. Come si accennava poc'anzi, l'opera di Michiel rimane manoscritta poiché nel 1550 Giorgio Vasari (1511-1574) pubblica la prima edizione de le *Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori da Cimabue insino ai nostri tempi* presso l'editore ducale Lorenzo Torrentino. Nella premessa de *La storia delle storie dell'arte*, Orietta Rossi Pinelli⁶³ scrive:

Se Vasari non fu certo il primo artista-letterato ad aver osservato l'arte e gli artefici con uno sguardo critico e storico, egli ha rappresentato un momento di sintesi dei saperi e delle metodologie precedenti.

Le *Vite* sono un testo biografico, fonte imprescindibile per l'attestazione di opere di pittori dell'epoca di Vasari e di quelle a lui precedenti. Per scrivere delle vite degli artisti è necessario avere competenze di carattere artistico difficilmente riscontrabili tra gli avulsi al mondo dell'arte e, in particolare, tra chi non esercita la professione di pittore. Come si accennava in precedenza, il testo vasariano è basato sull'utilizzo di diverse tipologie di fonti:

1. «pigliando nientedimeno i ricordi e gli scritti da persone degne di fede⁶⁴», ovvero l'autorità delle fonti orali;
2. «col parere e consiglio sempre degli artefici più antichi che hanno avuto notizia delle opere e quasi le hanno vedute fare⁶⁵», ancora una volta, una fonte orale – in questo caso acquisita tramite testimoni oculari;
3. «Inoltre mi sono aiutato ancora e non poco degli scritti di Lorenzo Ghiberti, di Domenico del Ghirlandaio e di Raffaello da Urbino⁶⁶», quindi il supporto delle fonti scritte;
4. «ho pur sempre voluto riscontrar l'opere con la veduta⁶⁷», come in Michiel è presente la necessità di avere un riscontro diretto dell'opera d'arte;

⁶³ Rossi Pinelli, *Introduzione in La storia delle storie dell'arte*, cit., p. IX.

⁶⁴ G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Firenze 1550, p. 381, http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_torrentiniana.pdf

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

5. «la quale per la lunga pratica (e sia detto ciò senza invidia) così riconosce le varie maniere degli artefici⁶⁸», infine, la lunga esperienza, questo diventerà un *topos* della scienza dei conoscitori.

Il metodo di lavoro che Vasari applica nella preparazione dell'edizione Torrentiniana, consiste nell'incrocio di evidenze visive e fonti al fine di poter: «con ogni diligenza possibile verificare le cose dubbiose⁶⁹» e all'analisi di diverse tipologie di documenti. Fondamentale in questo contesto fu sicuramente il ruolo giocato da Vincenzo Borghini, giovane filologo allievo di Pier Vettori che ben presto fu implicato nell'impresa delle *Vite*. A proposito della presenza di Boschini scrive Barbara Agosti⁷⁰:

Sarà lui stesso del resto a scrivere per il pittore aretino nel 1549 le pagine della *Conclusionione* della Torrentiniana con le dichiarazioni sui principi di metodo [...]. Tra i contatti su cui Giorgio può allora contare nel mondo dei letterati Borghini è in assoluto il candidato più credibile per avergli suggerito modelli e prospettive storiografiche.

Secondo Vasari, è possibile riconoscere la maniera solo se chi giudica è un pittore e dunque, per poter attribuire, bisogna essere pittori.

Vasari insiste sulla volontà di essere facilmente compreso anche da chi, come «gli artefici», non ha una completa istruzione letteraria, utilizzando una lingua ricca di termini tratti dalle tecniche e ribadisce la fatica e la durata di un simile impegno che lo ha coinvolto per numerosi anni, raccogliendo fonti scritte e dati provenienti dalla tradizione orale, conseguenza della frequentazione di artisti e artigiani attivi in innumerevoli botteghe e fabbriche⁷¹. Cominciano qui a prendere forma alcuni dei tratti distintivi della

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ B. Agosti, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite*, Milano 2013, p. 36.

⁷¹ E. Carrara, *Giorgio Vasari*, "Il contributo italiano alla storia del Pensiero – Storia e Politica", 2013, https://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-vasari_%28altro%29/#:~:text=mi%20sono%20ingegnato%20per%20questo,e%20consiglio%20sempre%20degli%20artefici

nascente *connoisseurship*⁷² che vedrà in Giulio Mancini (1559-1630) uno dei suoi primi esponenti. Scrive del rapporto tra Vasari e Mancini Stefano Pierguidi⁷³:

Ma se Vasari, fedele al taglio biografico adottato per narrare tutta la storia delle tre arti del disegno da Cimabue fino ai suoi giorni, dovette comunque, soprattutto nell'edizione torrentiniana (Firenze 1550), raccogliere le opere intorno alle figure di cui volevo (o a volte pretendeva) di narrare la vita, Mancini fu in questo senso assai più libero.

Nato a Siena, Giulio Mancini, fu stimatissimo archiatra di papa Urbano VIII Barberini e la sua personalità riflette la vivacità che agli esordi del Seicento si focalizzava su chi governava gli strumenti del giudizio. Il suo testo, *Considerazioni sulla pittura*, composto tra il 1617 e il 1621 (con postille aggiunte fino al 1628⁷⁴), rimase inedito fino al 1959 quando venne riscoperto e pubblicato grazie alla promozione di Lionello Venturi e alla cura di Adriana Marucchi e Luigi Salerno. Mancini non è un artista come Vasari, lo scopo delle sue considerazioni è quello di configurare la possibilità di un gentiluomo di potersi occupare del riconoscimento di cose d'arte. A tal proposito, nel suo saggio, Pierguidi descrive il *modus operandi* del Mancini *connoisseur*: un uomo, che seppur incorresse in molti errori, aveva maturato un'attitudine da vero e proprio conoscitore, frutto dell'appassionato studio delle pitture e della consuetudine dell'autore di recarsi in loco ad osservare le opere di suo interesse, maturando in sé una piena comprensione del tessuto artistico⁷⁵. Nel primo capitolo delle *Considerazioni*, Mancini rivendica il «diritto di che non è pittore a giudicare un'opera di pittura⁷⁶»:

L'intention mia non è di propor precetti appartenenti alla pittura o suo modo d'operare, sì per non esser mia professione [...] ma sì di proporre e considerar alcuni avvertimenti per i quali un huomo di diletto di simili studij possa con facilità far giuditio delle pitture propostegli, saperle comprar, acquistar et collocarle ai lor luoghi.

[...]

Nè mi fa difficoltà quello che da alcuno mi potrebbe esser detto: che simil avvertimenti non possin esser dati da uno che non sia della professione⁷⁷.

⁷² S. Pierguidi in *Giulio Mancini e la nascita della connoisseurship*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 79, 1, 2016, p. 63 tratta della distinzione tra la capacità di distinguere le copie dagli originali e la *connoisseurship* in senso stretto che egli descrive come: «la vera e propria pratica attribuzionistica, ovvero la capacità di riferire un dato dipinto o affresco ad un pittore piuttosto che ad un altro; la valutazione di un'opera o la distinzione tra copie e originali, temi ampiamente discussi da Mancini nella sua attività di intendente d'arte, devono essere qui distinti dalla *connoisseurship* in senso stretto».

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ivi*, p. 64.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi, Roma 1956, p.5.

⁷⁷ *Ibidem*.

Se uno non ha un buon pennello, ovvero non è un pittore di professione, è comunque possibile che sappia distinguere le cose, le nazioni, le scuole, la datazione e lo stile di un'opera e tutto ciò ha delle implicazioni di tipo commerciale. La storia del conoscitore ha un percorso molto lungo e non solo sette-ottocentesco. Dopo aver proposto una serie di casi, antichi e moderni, di interditori che collaborano con alcuni pittori, pur non essendolo (Bonifacio Bembo e Raffaello, Pietro Aretino e Tiziano), Mancini conclude:

Supposto dunque per vero che si possi dar giuditio della pittura da un huomo perito che non sappia maneggiare il pennello, l'intention mia è di propor il modo con il quale da un huomo di mediocre ingegno et giuditio naturale si possa apprendere questo giuditio et simil eruditione⁷⁸.

Mancini non propone, come il *Cortigiano*⁷⁹ del Baldassare Castiglione (1478-1529), un modello di vita, fornisce piuttosto dei consigli pratici e operativi per muoversi agilmente nel mercato dell'arte, fatto di commercianti e sensali, di dilettanti e collezionisti⁸⁰. Mancini stesso, infatti, fu un grande collezionista. È il ritratto di un dilettante informato che impara a conoscere le pitture che comprerà per metterle in quei luoghi per i quali sono state realizzate. Mancini diventa un canone nella disciplina della *connoisseurship* allargata e non più solo appannaggio degli artisti. In lui si realizza la sintesi tra storico-erudito e pittore-conoscitore che condurrà alla formazione del moderno storico dell'arte⁸¹:

Hor, havendo proposte tutte le cose che si possono considerare della pittura, delle nazioni, / il secolo, maniere, maestri, et loro nomi, resta che hor si venga all'altro capo ch'era la ricognitione di esse pitture. E prima si dovrà riconoscersi se siano copie o originali, che delle scritture e libri si dice archetypo come primo scritto non copiato, così della pittura, se prima fatto o originali come dicono, o copiata et secondariamente fatta ad esempio d'un'altra come l'archetypa, cioè originaria. Et mi par bene di proporre a questo proposito un detto d'un gran principe che, diletandosi della pittura / et volendo comprarne una ch'era una copia, di ciò avvertito disse desiderarne l'originali; qual portatogli, et mettendo in disparte l'artefice che l'aveva avvertito e facendolo ritornare alla sua presenza, pigliò l'originali per la copia e la copia per l'originali; soggiunse allhora il principe che nelle copie, quando son ben fatte, vi sono due artificij; uno del primo artefice in farla, e l'altro nel secondo nell'imitarla.
[...]

⁷⁸ Ivi, p. 11.

⁷⁹ B. Castiglione, *Il Cortigiano*, Venezia 1528.

⁸⁰ De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, 2010, cit., p. 114.

⁸¹ C. De Benedictis e R. Roani, *Riflessioni sulle «Regole per comprare collocare e conservare le pitture» di Giulio Mancini*, Firenze 2005, p.9.

Dopo essersi riconosciuti per originali, si deve andar considerando oltre di che secolo sia questa pittura, / se del primo, secondo, terzo, quarto et ultimo, sopra di che non vi è altra regola se non l'osservanza e l'haver visto et osservato la maniera di secolo per secolo, il che in particolare nelle città grandi e regie, dove in ogni tempo si è essercitata la pittura et in particolare in Roma. Doppo questo, riconoscer la maniera s'è lombarda, toscana, venetiana, romana o altramontana, et in ultimo il mastro et la maniera di chi l'ha fatta, nel che bisogna haver pratica; e di più, se in tal maniera vi sia stato uno o più, come per esempio nella maniera di Raffaello / vi sono stati tanti che, essendo stati scolari, hanno imitato talmente la maniera che ingannaro; allhora bisogna riconoscer ancor questa differenza, se del mastro o del scolare, il che si fa dell'haver cognitione dei difetti della pittura che si ha avanti.⁸²

Il termine «dilettante» non è usato in maniera denigratoria, è bensì volto ad intendere qualcuno che si diletta con la pittura pur non essendo pittore di professione e che – come Mancini spiega in tutto il suo scritto – poteva occuparsi di pittura nell'ambito del riconoscimento e della storiografia. Si ritiene, inoltre, opportuno sottolineare la centralità dell'aspetto commerciale. La prima vera difficoltà che si para davanti all'osservatore è quella del riconoscimento di un originale da una copia; una volta stabilito ciò, bisogna individuare l'epoca e la scuola pittorica di appartenenza. Per riconoscere se un'opera è di un secolo o di un'altro bisogna avere, come sottolineava anche Vasari, questa lunga pratica, cioè aver fatto molta esperienza e aver visto molte cose; città come Roma o Venezia offrivano la possibilità di vedere l'evoluzione pittorica nell'arco dei secoli.

Si dovrebbe adesso trattare della recognitione delle maniere e di tempi ne' quali sono state / fatte e di maestri particolari, ma, perchè questa recognitione si fa con una lunga pratica, non si può dare altra regola che quell'universale notata nella proprietà dell'età della pittura, come della secchezza con disegno et sapere del secolo buono come di Andrea Mantegna e di Pietro, così del buonissimo et dell'altri secoli, però, non vi essendo altro che quest'osservanza fatta con lunghezza di tempo non si dice altro se non che bisogna praticare, vedere, e dimandare.⁸³

Mancini si ripete e sottolinea che servono anni per cominciare a riconoscerle, non esiste altro metodo. È un lungo tragitto che porta alla consapevolezza. A Mancini si deve, dunque, un primo tentativo di stabilire i principi della conoscenza e della critica figurativa, ponendo le basi di quella che, nell'Ottocento, diventerà la scienza della *connoisseurship* e dell'attribuzione. Il metodo attributivo di Mancini, legato strettamente a questa figura del conoscitore-dilettante, può essere ricondotto anche alla sua formazione

⁸² G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi, Roma 1956, p. 139.

⁸³ Ivi, p. 140

di tipo scientifico⁸⁴. La pratica della scienza medica si basa sulla decodificazione di caratteri distintivi e individuali per trarne conseguenze operative, così come il metodo attributivo si basa su un analogo sistema indiziario⁸⁵. Il dilettante formato può arrivare a riconoscere non solo le opere genuine da quelle false, ma anche la loro qualità, lo stile e la datazione. Inoltre, la configurazione del dilettante come persona esterna al mercato gli consente di poter attribuire a un'opera un valore commerciale più preciso rispetto a quello che potrebbe attribuire un artista, troppo coinvolto nel giudicare e stimare i prodotti dei rivali⁸⁶.

Mancini dedica l'intero decimo capitolo della sua opera a questioni di ordine pratico relative alla pittura: valutazione del prezzo, collocazione, verniciatura e lavatura, cornici e tende. Queste indicazioni offrono una precisa testimonianza della dimestichezza di Mancini, rodato conoscitore del mondo dell'arte. Le considerazioni sui fattori relativi all'individuazione del prezzo delle opere fatte dall'archiatra di papa Urbano VIII sono di straordinaria attualità:

[...] perché la pittura, non essendo cosa necessaria ma di diletto, et appresso havendo latitudine e differenza per l'eccellenza del mastro e per l'antichità, per la rarità di quel tempo e mastro e per la conservation della medesima, come vediamo ancor avvenire delle medaglie quali variano di prezzo per tutti questi rispetti, pertanto la pittura in sé non puoi haver prezzo determinato. Vi s'aggiunge appresso la qualità del padrone che la possiede e l'artefice che la fa, ricchi o poveri, di diletto e senza diletto, che la conoschi o non la conoschi, se l'artefice che la fa habbia acquistato fama o no, come avvien nel principio dell'operare che molti operano bene senza fama e reputatione, come habbiam visto molti pittori di nostri tempi, et in particolare in Michelangelo di Caravaggio e Spagnoletto, perché tutti questi rispetti si varia et altera il valor della pittura.⁸⁷

«La qualità del padrone che la possiede»: nel 1621 Giulio Mancini include a tutti gli effetti la *provenance* tra i fattori che concorrono all'individuazione del valore di mercato di un'opera d'arte. In Mancini c'è qualcosa che in Vasari è assente: l'esperto è tale affinché possa comprare pagando il prezzo giusto. L'aspetto commerciale in Vasari è quasi del tutto mancante.

⁸⁴ De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, 2010, cit., p. 114.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi, Roma 1956, p. 139.

Sono questi, anni cruciali per l'evoluzione della figura del conoscitore: nel 1615 l'architetto Vincenzo Scamozzi (1548-1616) teorizza nel suo trattato la nascita di queste gallerie⁸⁸, pochi anni dopo Mancini configura il ruolo del dilettante. È questo il momento in cui si comincia a formare la coscienza che il lavoro, se non dello storico, del critico d'arte può essere fatto da chi artista non è. È un passaggio cruciale e di primaria importanza per la disciplina. Sintetizza questo passaggio Cristina de Benedictis⁸⁹:

Per antiquario si intendeva, alla fine del Cinquecento, uno studioso dell'antico che poteva anche in seconda istanza conservare e raccoglierne concrete testimonianze, ma non ancora ne faceva commercio. Era in sostanza sinonimo di collezionista, il cui termine non era entrato nell'uso, anche se la pittura ne aveva già esemplarmente codificato la tipologia ideale e raffigurandolo con opere emblematiche, allegoriche o allusive a questa attività. Conoscitore, conoscente, intendente designavano invece identificandosi, esclusivamente la figura dell'artista. I casi dei letterari come il Dolce, l'Aretino e il Borghini costituivano felici eccezioni che non scalfivano l'ormai consolidata opinione che solo chi possieda specifiche cognizioni tecniche professionali, può arrogarsi il diritto non solo di teorizzare, ma anche di riconoscere lo stile e la qualità del prodotto artistico. Con il Seicento la netta divaricazione tra artista-conoscitore e collezionista-antiquario si attenua sfumandosi ma anche addirittura si ribalta e si complica, sulla spinta di elementi contrastanti e di una cultura artistica complessa e diversificata qual'è quella del Barocco. Codificandosi la suddivisione e la classificazione gerarchica dei generi artistici così come il riconoscimento della peculiarità stilistica delle diverse scuole pittoriche, si pongono allora le basi per una critica di tipo interpretativo e storico della quale per la prima volta si tenta di impostare i problemi e di fissare il metodo.

Più varia e articolata è, invece, la posizione di Filippo Baldinucci (1625-1696) sul contrasto tra la figura del dilettante e quella del tecnico-professore. Baldinucci nasce in una delle famiglie più ricche di Firenze, si educa dai gesuiti ed è incaricato dal cardinale Leopoldo de' Medici di riordinare la sua grande raccolta di disegni, destinata a diventare poi il primo nucleo di quello che è oggi il Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi. La sua figura è annoverata tra quelle dei più importanti esperti d'arte. Nel 1681 pubblica il *Vocabolario toscano delle arti e del disegno* che gli vale l'ammissione all'Accademia della Crusca e qualche anno dopo scrive *Notizie de' professori del disegno da Cimabue*

⁸⁸ Con il Seicento si ha un cambio di passo: il mercato dell'arte si ingrandisce notevolmente e il collezionismo prende piede in forme ancora più grandiose. In questo secolo, non a caso, viene coniato un nuovo termine per definire il luogo privilegiato per esporre le opere d'arte, ovvero la galleria. Il termine, utilizzato per la prima volta dall'architetto Vincenzo Scamozzi, dipende dalla derivazione francese e quindi dalla Gallia. È il luogo deputato al passaggio e all'intrattenimento e per questo diventa il luogo favorito all'allestimento delle opere.

⁸⁹ De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, 2010, cit., p. 108.

in qua. Filippo Baldinucci è in tutto e per tutto un teorico; in una famosa lettera indirizzata al marchese Vincenzo Capponi, responsabile dell'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze, ritiene che il pittore sia più adatto a esprimere un giudizio sulla qualità delle pitture; allo stesso tempo, però, un pratico erudito dilettante può eccezionalmente competere con questo⁹⁰:

[..] Ma per procedere con ordine, dico in primo luogo, che per perito professore o dilettante io non intendo ogni pittorello, o ognun che per puro capriccio o per un certo suo naturale umore, s'impacci volentieri in cose di pittura, perché egli è notissimo che in questo secolo nel quale i pittori e le pitture son giunte a numero per così dire, infinito sonosi altresì tanto moltiplicati, o per meglio dire, alterati i gusti e sentonsi tuttavia, in ciò che a queste arti appartiene, concetti sì nuovi e sì strani che a gran pena si giunge da chicchessia, che desideri apprenderne i precetti migliori, o ravvisarne non che la luce il barlume.

[..] Così colui che vuol giudicare dell'eccellenza di una pittura, senza aver bene sperimentato le difficoltà che portan seco i dintorni nelli scorci l'osservanza delle proporzioni nelle figure, la situazione delle attitudini, la mescolanza de' colori, l'inventare e porre in esecuzione colla mano, e quel che più importa, senza sapere per lungo cimento il posto e apparenza de' muscoli in ognuna di quelle infinite ed irregolari forme che fan prendere loro lo stare, l'alzare, l'abbassare, il tirare delle principali membra: e queste anche in ogni lor veduta, o all'insù, o all'ingiù o dai lati; che sono le più terribili difficoltà, Mi piace, non mi piace, ma non dar giudizio del suo pregio [..]. Concludendo adunque io dico che sarei di parere che fra gran numero di dilettanti potesse ben trovarsi qualche elevatissimo ingegno che, bene istruito teoricamente nell'arte, molto e molto avesse veduto, il quale anche con poco uso di mano potesse talvolta esser buon giudice di qualche bella o brutta pittura, non però sempre; ma che la regola veramente sia, che il perito solamente, cioè colui che lungo tempo ha camminato per le difficoltà di quella, che ha veduto infinite opere di artefici di prima riga, possa darne un retto e sicuro giudizio: e con tutto l'animo mi sottoscriverei al concetto ingegnoso di moderno autore il veneziano Marco Boschini, che tal differenza sia dal giudizio che da sopra una buona pittura un dilettante, a quello che ne da un eccellente professore, quale è quella che passa fra chi, stando attorno ad una lautissima mensa, e scorrendo bene ogni vivanda, senza però poterne gustare, volesse dar giudizio, e chi, stando alla medesima mensa sentisse mangiato di tutto il sapore⁹¹.

Baldinucci si interroga sulla possibilità di individuare una regola generale per distinguere le pitture e stabilire, senza margine di errore, la paternità e l'autenticità di un'opera. Non è sufficiente prendere un pennello in mano per definirsi pittore ed esprimere un giudizio sulle opere. Anche Baldinucci conferma che l'unica regola di metodo per acquisire

⁹⁰ Ivi, p. 115.

⁹¹ *Lettere di Filippo Baldinucci al marchese Senatore Vincenzo Capponi, Luogotenente del Granduca nell'Accademia del Disegno, Roma 28 aprile 1681*, in M. Bottari e S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura*, vol. II, Milano 1822, pp. 494-534.

conoscenza delle pitture è quella di aver guardato lungamente: la chiave sta nell'occhio e nell'esperienza. Conclude, Baldinucci, elogiando il metodo del veneziano Marco Boschini (1602-1681); il suo *Le Ricche Minere della pittura veneziana* (1674) è un'opera che, alla fine del Seicento, presenta gli stili degli artisti le cui opere erano visibili a Venezia nelle chiese, nelle confraternite e negli edifici pubblici della città. La guida di Boschini è da considerarsi tra le migliori e più di una semplice guida periegetica perché ne è sempre stato sottolineato l'acume critico, non solo nel riconoscere le differenti maniere, ma anche nel saperle descrivere (in particolare quelle di Tiziano e Tintoretto). Il suo profilo è particolarmente interessante: formatosi come pittore nella bottega di Palma il Giovane (1544-1628) e come incisore presso il cremonese Odoardo Fialetti (1574-1638), è anche cartografo, restauratore e sensale di Leopoldo de' Medici per l'acquisto di dipinti⁹². All'interno de *Le Ricche Minere della pittura veneziana* Boschini inserisce un capitolo intitolato «Breve istruzione per interder in qualche modo le maniere degli Auttori Veneziani», prova dunque a fornire una chiave di lettura delle opere. Scrive Boschini⁹³:

Restami hora da sodisfarvi in nuova cosa, che mi ha chiesto alcuno di voi, cioè che io vi mostri il modo di praticar le maniere de gli Auttori, e distinguer l'una dall'altra; e ciò per brama, che tenete di saper far scielta all'occorrenze dalle migliori.

Al che francamente devo rispondervi esser cosa questa difficilissima, per non dirvi impossibile da conseguirsi per via di lettura.[...] due cose in questo caso son necessarie: la prima, che la più essenziale, è il saper intendere il buono, e distinguerlo dal non buono, la seconda è il conoscere (per così dire) il carattere de gli Auttori, cioè dire la maniera dell'operare.

La prima cognizione non può esser più difficile da precettarsi, non potendosi far conoscere un buon disegno à chi non sa disegnare, un buon colorito, à chi non è pratico d'inventare. Non è impossibile, però, che alcuno dotato di buon ingegno, non sappia distinguere il buono dal non buono.

Questo passaggio è particolarmente interessante per diversi ordini di motivi. Come in Mancini, Boschini presenta un riferimento al mercato: bisogna riconoscere la qualità delle

⁹² Isabella Cecchini a pagina 45 del suo saggio contenuto all'interno degli atti del convegno *La vita divisa di Marco Boschini in Marco Boschini. L'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca*, (Verona 19 e 20 giugno 2014), a cura di Enrico Maria. Dal Pozzolo, riporta una lettera di Paolo del Sera che recita: «Il signor Marco Boschini per professione mercante da perle false, e da conterie di vetro, cioè da margarite e paternostri di vetro in questa città; e per diletto pittore, et poeta in lingua venetiana, molto stimato; di natura affabilissima, di bontà di vita, e di costumi esemplarissimi, amatissimo in universale, et in particolare; ha composto un libro in quarta rima in lingua vera venetiana [e] ha preso ardire d'invagliare una copia, e di scriverli con la dovuta humiltà una lettera in detta sua lingua».

⁹³ M. Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana. Compendiosa informazione di Marco Boschini. Non solo delle pitture pubbliche di Venezia: ma dell'isole ancora circonuicine*, Venezia 1674, p.11

pitture in modo da poter scegliere, al momento opportuno, quella migliore da acquistare (e in questo consiglio si nota il lato mercantile di Boschini). In secondo luogo, anche Boschini sottolinea da subito la difficoltà del processo di apprendimento e, come tutti i suoi predecessori, sottolinea che l'unico modo per apprendere è guardare a lungo. Conclude il discorso sottolineando le differenze tra le due figure: sta ai pittori e a coloro che esercitano la professione esprimere il giudizio su un'opera ma, allo stesso tempo, anche un dilettante può dimostrarsi capace di distinguere la qualità.

È solo nel 1719 che l'inglese Jonathan Richardson (1667-1745) codifica per la prima volta il termine *connoisseur*; la derivazione del termine è, naturalmente, di origine francese ma approda ugualmente in Inghilterra. Richardson è un pittore e un memorialista del Grand Tour in Italia. Stabilisce all'interno del suo trattato un sistema di regole che tutti coloro che ambiscono a definirsi conoscitori devono rispettare. È un trattato di ampia diffusione, sono presenti, dunque, una serie di aforismi che dovrebbero permettere di giudicare il grado di bontà di un quadro. Richardson fornisce una descrizione ben precisa di questa figura:

There are few who pretend to be connoisseurs, and of those few the number of such as deserve to be so called is very small: It is not enough to be an ingenious man in general, nor to have been all the finest things in Europe, nor even to be able to make a good picture, much less the having the names and something of the history of the masters; all this will not make a man a good connoisseur. To be able to judge of the goodness of a picture, most of those qualifications are necessary which the painter himself ought to be possessed of, that is, all that are not practical; he must be master of the subject, and if it be improveable he must know it is so, and wherein; he must not only see and judge of the thought of the painter in what he hath done, but must know moreover what he ought to have done; he must be acquainted with the passions, their nature, and how they appear on all occasions. He must have a delicacy of eye to judge of harmony and proportion, of beauty of colours, and accuracy of hand; and lastly he must be conversant with the better sort of people, and with the antique, or he will not be a good judge of grace and tartness. To be a good connoisseur a man must be as free from all kinds of prejudice as possible. [...] he must know how to take in, and manage just ideas; and throughout he must have not only a solid, but an unbiassed judgement. These are the qualifications of a connoisseur; and are not these, and the exercise of them, well becoming a gentleman?⁹⁴

⁹⁴ J. Richardson, *The works of Mr. Jonathan Richardson. Consisting of I. The theory of Painting. II. Essay on the art of criticism for far as it relates to painting. III. The science of a Connoisseur*, London 1773, pp. 283-284.

All'interno di questa descrizione, Richardson spiega come le due figure del pittore e del conoscitore non siano necessariamente legate tra di loro. Il fatto che un conoscitore debba avere un gusto molto più ampio di quello che rientra all'interno delle pitture è un tema che diventerà emergente. Bisogna conoscere lo stile dei mobili, la preziosità di quello che viene dipinto, la forma dei gioielli, i vestiti. Richardson sottolinea, inoltre, la libertà di pensiero che il conoscitore deve avere. Conclude il discorso facendo diventare l'arte del conoscitore appannaggio non più dei pittori, bensì dei gentiluomini, svincolando questo ruolo dalla professione del pittore.

Nel XIX secolo la *connoisseurship* emerse come un modello epistemologico per lo studio dell'arte⁹⁵. Una delle voci di maggiore rilievo all'interno della letteratura sulla *connoisseurship* è certamente Giovanni Morelli (1816-1891). Morelli è reputato essere l'inventore del metodo scientifico della *connoisseurship* per via dell'enfasi da lui posta sul dettaglio anatomico. Morelli articola la visione che ogni artista abbia la sua maniera idiosincratICA di creare (con particolare riguardo a dipinti e disegni), e che questa sia particolarmente evidente nelle mani o nelle orecchie o nell'esecuzione dei drappaggi. Morelli sosteneva che era possibile rilevare l'essenza stilistica di un artista nei più piccoli dettagli, come le unghie delle mani, dei piedi, o nei lobi. La funzione del conoscitore era, dunque, quella di operare come una sorta di *detective* dal momento che ogni artista lascia involontariamente delle tracce che non necessariamente sono seguite dalla sua bottega, dando così la possibilità al *connoisseur* di distinguere un originale da un falso. Morelli, inoltre, insisteva su una differenza di approccio e posizione tra il conoscitore e lo storico dell'arte, che reputava avere un approccio filologico troppo pedante⁹⁶. Per Morelli il conoscitore doveva impegnarsi in un lungo e cauto studio di un oggetto individuale per poterne stabilire la paternità e determinarne la qualità, inoltre la figura del *connoisseur* era associata a un'idea elitaria di coloro che erano in grado di riconoscere una grande pittura quando ne incontravano una⁹⁷. Morelli credeva nell'esistenza di due tipi di sguardi: uno fisico e uno spirituale, dove quello spirituale apparteneva ad artisti e studenti d'arte privilegiati e dotati di un dono naturale che dopo un lungo e cauto studio gli avrebbe permesso di discernere i significati più profondi nelle forme esteriori. L'approccio alla

⁹⁵ Hackforth-Jones, *Authenticity*, cit. p. 93.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ D. A. Brown, *Giovanni Morelli and Bernard Berenson*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, atti del convegno internazionale (Bergamo 4-7 giugno 1987) a cura di G. Agosti, M. E. Manca e M. Panzeri con il coordinamento scientifico di M. Dalai Emiliani, Bergamo 1993, p. 390.

connoisseurship di Morelli fu ammirato da un numero di seguaci che include anche Bernard Berenson (1865-1959) e Adolfo Venturi (1856-1941). Berenson è tra i più influenti discepoli del metodo morelliano, che articolò nel suo saggio del 1894 intitolato *The Rudiments of Connoisseurship* e pubblicato nel 1902. Nel saggio Berenson affermava che la base per la *connoisseurship* deve essere l'opera d'arte stessa, non i documenti o la tradizione, che servono semplicemente a confermare un'attribuzione basata sullo stile⁹⁸. Nella prefazione di *The study of criticism of Italian art* (1901), Berenson scriveva⁹⁹:

[...] imagine a vain thing, and seek for it in the sterile prosings of the so-called connoisseurs. I see now how fruitless an interest is the history of art, and how worthless an undertaking is that of determining who painted it, or carved, or built whatsoever it be. I see now how valueless all such matters are in the life of the spirit. But as, at the same time, I see more clearly than ever that without connoisseurship a history of art is impossible.

Avendo assimilato il metodo morelliano di dire chi ha dipinto quale quadro, Berenson procedette con il fornirne una logica. Se forme come l'orecchio e la mano erano indizi lasciati inconsapevolmente dall'artista, essi erano anche significativi in quanto non veicoli espressivi, ma elementi inconsciamente ripetute dall'artista e trascurate dai suoi imitatori. Qui il suo pensiero si discosta da quello di Morelli. L'*expertise* di Berenson si dimostrò di grande utilità a collezionisti e mercanti. Egli coltivò relazioni durature con alcuni dei maggiori collezionisti americani, come Isabella Stewart Gardner (1840-1924). Berenson utilizzò le sue doti di autenticatore sia per comprare arte che per consigliare i suoi collezionisti. Nel 1906 rimase incastrato in una relazione piuttosto controversa con il mercante d'arte Joseph Duveen (1869-1939) che introdusse più tardi a Gardner. Berenson continuò a figurare come suo *adviser* ricevendo, però, una commissione del 25% da Duveen sul totale delle vendite fino al 1928. A partire dal 1929, divenne meno dipendente dalla commissione di Duveen sulle vendite e sugli acquisti e cominciò a ricevere un onorario¹⁰⁰. Duveen faceva affidamento su Berenson al fine di persuadere i collezionisti dell'autenticità e qualità delle opere. L'*expertise* di Berenson aveva infatti un grande impatto sul mercato dell'arte, in particolare, per quanto riguarda le opere dei cosiddetti *Old Masters*, e serviva ad accelerare e incrementare il mercato per questo settore dal momento che la sua certificazione di autenticità incrementava notevolmente il

⁹⁸ Ivi, p. 391.

⁹⁹ B. Berenson, *The study and criticism of Italian art*, London 1901, p. V.

¹⁰⁰ Hackforth-Jones, *Authenticity*, cit. p. 94.

valore dell'opera. Tra i documenti digitalizzati presenti all'interno del Getty Provenance Index, la cui trattazione è stata affrontata nel capitolo precedente, è presente una cospicua raccolta di lettere personali scambiate tra Joseph Duveen e Bernard Berenson e alcuni dei libri contabili di Berenson stesso (Figg. 1 e 2). Queste pagine sono documenti incredibilmente preziosi e permettono di avere una visione concreta sul lavoro di mercante di Berenson: esse riportano infatti le date di acquisizione e di vendita e le attribuzioni fatte da Berenson. Sono esplicitate, inoltre, anche le cifre spese per acquistare le opere e quelle di rivendita. Ciò che è possibile evidenziare è la monetizzazione delle attribuzioni fatte da Berenson: un'opera acquistata per £2.000, attribuita successivamente a Tintoretto, fu rivenduta per £155.000, con un incremento del 7.650%. Le numerose valutazioni ottimistiche e il suo stretto rapporto con Duveen hanno portato a dubitare di un certo numero di sue attribuzioni. Potrebbe, dunque, non essere una coincidenza che il decadimento di questo approccio coincida all'incirca con la morte di Berenson.

La *connoisseurship* è ancora molto dibattuta nel XXI secolo, in particolar modo in ambito accademico. Come approccio continua ad essere utilizzato da commercianti, collezionisti e case d'asta, ma c'è una visione persistente nella comunità accademica secondo la quale lo stato di intenditore continua a essere basso sia nelle università sia nei musei e nelle gallerie, anche se recentemente un cambiamento si è potuto osservare per via dell'ascesa della storia dell'arte tecnica come oggetto di studi negli Stati Uniti e in Europa.

2. Autenticità e originalità

Thierry Lenain intitola così il quarto capitolo del suo *Art Forgery. The History of a Modern Obsession* «*Art Forgery as the Connoisseur's Nightmare*»¹⁰¹. L'incubo del conoscitore, per l'appunto, incombe nel momento in cui la storia dell'arte acquisisce i canoni scientifici, diventando una disciplina basata su regole dedotte proprio dalla scienza; siamo alla fine del XIX secolo, nel momento di massima popolarità delle teorie positiviste. Questo svilupparsi di un'ossessione così forte nei confronti del falso si lega ad un altro fattore, ovvero la diversa considerazione che si ha della figura dell'artista. È un cambiamento epocale di cui è possibile vedere ancora oggi le conseguenze. A partire dai primi anni del XIX secolo, si sviluppa una storiografia artistica di stampo romantico-

¹⁰¹ T. Lenain, *Art Forgery. The History of a Modern Obsession*, London 2011, p. 234-310.

idealistico, all'interno della quale la figura dell'artista diventa centrale. Il Romanticismo produsse un mutamento di notevole importanza nella personalità degli artisti e nell'atteggiamento del pubblico verso di essi¹⁰². Si sviluppa, infatti, una sorta di culto nei confronti del singolare, di ciò che è unico e questo culto investe la figura dell'artefice. L'opera d'arte viene concepita, a partire da questo momento, come espressione della creatività dell'artista e, di conseguenza, la figura dell'artista diventa centrale, insieme il suo sentire. All'interno del *Vocabolario toscano dell'Arte del Disegno* (1681) di Filippo Baldinucci non è presente la voce falso, è presente invece il termine contraffatto¹⁰³. In effetti, neanche all'interno dell'opera vasariana è mai presente la parola falso, anche Vasari, come Baldinucci, parla di contraffazione, ma non lo fa mai con un'accezione negativa. L'idea di originalità assoluta dell'opera d'arte creata da un artista è un concetto tutto ottocentesco. L'opera d'arte, a partire da questo momento, viene concepita come espressione della creatività di un artista e sono quindi la figura dell'artista e il suo sentire ad essere posti al centro della narrativa. Questo atteggiamento conduce inevitabilmente al culto di ciò che è unico. La voce «autentico» del vocabolario Treccani¹⁰⁴ recita:

Autentico: agg. [dal lat. tardo *authentĭcus*, gr. αὐθεντικός, der. di αὐθέντης «autore; che opera da sé»] (pl. m. -ci). – 1. Che è vero, cioè non falso, non falsificato, e che si può provare come tale. 2. estens. a. Di opera d'arte o di letteratura, di scritto e sim., che appartiene veramente all'autore cui è attribuito, e non è un'imitazione o un falso.

È quindi un termine che si lega strettamente alla persona che ha di sua mano fatto l'oggetto. Ancora dal vocabolario Treccani¹⁰⁵:

Originale: agg. e s. m. [dal lat. tardo *originalis*, der. di *origo* -*gĭnis* «origine»]. – 2. agg. e s. m. Con riferimento a scritti, opere d'arte o altre produzioni, che è di mano dell'autore (o fatto, dettato, diretto dall'autore), contrapposto a ciò che ne è una copia, una riproduzione, una imitazione.

¹⁰² R. Wittkower e M. Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla Rivoluzione francese*, Torino 2016, p. 319.

¹⁰³ A pagina 39 del *Vocabolario toscano dell'Arte del Disegno*, Baldinucci scrive: «Contraffare. Imitare, fingere, far come un altro, e per lo più ne gesti, e nel favellare».

¹⁰⁴ <https://www.treccani.it/vocabolario/autentico/>

¹⁰⁵ <https://www.treccani.it/vocabolario/originale/>

«*Authenitcation is an act of power*», affermava Claudia Andrieu, consulente legale della Picasso Administration in una conferenza tenuta a Berlino nel 2016¹⁰⁶. Stabilire l'autenticità fisica e materiale di un'opera significa avere una comprensione esaustiva di *connoisseurship*, dei fenomeni legati alla *provenance* e della storia dell'arte insieme alla capacità di comprendere e interpretare i dati scientifici – oltre a una conoscenza degli sviluppi e degli approcci scientifici appropriati. La determinazione dell'autenticità fisica e materiale è, dunque, un processo complesso e multidisciplinare che, come detto nel capitolo precedente, si interseca ampiamente con i processi di *due diligence*. Generalmente il processo di autenticazione inizia da un'approfondita analisi delle condizioni dell'opera, attraverso un'osservazione empirica dei materiali, della tecnica e della sua condizione e configurazione, al fine di stabilirne, se non una data, perlomeno un periodo, collocarla geograficamente e attribuirne la paternità. Tale esame tecnico include anche l'analisi di eventuali restauri effettuati sull'opera, in quanto questi incidono sia sulla sua qualità che sul suo valore. Inoltre, gli esperti nei musei o nelle gallerie commerciali hanno bisogno di svolgere ricerche circa l'opera in questione al fine di trovare prove che possano supportare la *provenance*.

La *provenance* è uno strumento indispensabile nel processo di autenticazione. Nel caso in cui ci si confronta con la riscoperta di un'opera andata perduta, per esempio, la sua ricomparsa sul mercato potrebbe risultare sospetta: prove di una precedente proprietà servono a supportare il processo di autenticazione. Essere in grado di tracciare la *provenance* di un'opera permette agli esperti di confermare che un determinato oggetto non è stato fabbricato di recente e immesso sul mercato da un falsario¹⁰⁷. I processi di autenticazione risultano complessi anche nel caso in cui l'artista fosse ancora vivo: ad esempio, il pittore tedesco Gerhard Richter (1932) non amando più le sue prime pitture, legate al suo periodo nella Germania Ovest, le ha rimosse dal suo meticoloso catalogo online; questo è un perfetto esempio di quelle che possono essere le difficoltà di interagire con artisti ancora viventi. Quando si tratta invece di artisti deceduti, i passaggi diventano molteplici e più complicati, coinvolgendo diversi giocatori: gli eredi, i membri della famiglia, gli accademici, gli specialisti, le *estates* degli artisti stessi (che, come si è detto nel capitolo precedente, sono spesso incaricate della compilazione dei cataloghi

¹⁰⁶ C. Andrieu parlando alla *Keeping the Legacy Alive Conference* tenutasi presso l'Institute for Artists' Estate a Berlino tra il 14 e il 15 settembre 2016, così come riportata da Adam, *Dark Side of the Boom. The Excess of the Art Market in the Twenty-first Century*, cit., p. 90.

¹⁰⁷ Tompkins, *Provenance Research Today. Principles, Practice, Problems*, cit., p.33.

ragionati), e *dealers*. Questi ruoli spesso si sovrappongono per via del richiamo del mercato¹⁰⁸, significando che possono sorgere molteplici conflitti di interesse¹⁰⁹. Specialmente negli Stati Uniti molti artisti hanno le loro fondazioni e queste sono particolarmente ricche: la Rauschenberg *Estate* è valutata oltre 600 milioni di dollari¹¹⁰. Alcuni artisti sono soliti stabilire queste fondazioni prima della loro morte: un esempio di ciò è la Henry Moore Foundation, un'organizzazione non-profit tra le più grandi in Europa. Recarsi presso un'*estate* o una fondazione alla ricerca di autenticazione di un'opera sembrerebbe il processo più ragionevole dal momento che questi enti sono in possesso degli archivi e dell'*expertise* necessari. Negli Stati Uniti, molte di queste istituzioni hanno istituito dei veri e propri *boards* di autenticazione, anche se negli ultimi anni si è vista una notevole decrescita di queste commissioni per via del sempre crescente aumento dei costi e delle cause legali. L'esempio più emblematico di ciò è quello dell'Andy Warhol Art Authentication Board, che nel 2011 è stato dismesso in quanto aveva speso più di 7 milioni di dollari in cause legali. Georgina Adam riporta una citazione di Donn Zaretsky, dello studio legale John Silberman Associates, che, specializzato in fondazioni ed *estates* dichiara: «*We generally advise our clients not to do authentication at all, and indeed there is only a handful left who still do so*»¹¹¹. Altri esempi di chiusure sono quelli del Krasner-Pollock Board nel 1996, del Roy Lichtenstein, del Robert Rauschenberg nel 2011 e del Keith Haring, Jean-Micheal Basquiat nel 2012. Ancora Georgina Adam riporta un'interessante citazione di Colette Loll¹¹², fondatrice di Art Fraud Insights:

In an ironic twist, the dissolution of authentication boards of many iconic artists' estates and foundation has increased in tandem with the market's dependence on certificates of authenticity.

Ancora una volta è possibile osservare lo strettissimo rapporto tra mercato ed esperti. Come si è visto, gli esperti che si occupano di autenticazione sono soggetti alla sempre crescente pressione dei compratori, tanto che, recentemente, molti di loro hanno preso la drastica decisione di non pronunciarsi a riguardo pur di evitare cause legali. Il risultato

¹⁰⁸ Adam, *Dark Side of the Boom. The Excess of the Art Market in the Twenty-first Century*, cit., p. 97.

¹⁰⁹ Si ritiene opportuno annotare come queste possano variare da paese a paese a seconda delle normative legali vigenti.

¹¹⁰ P. Cohen, *Foundation Fights Fees for Artist's Trustees*. "New York Times", 21 agosto 2013, <https://airdalile.com/wp-content/uploads/2017/03/129073-454709.new-york-times-aug-21-2013.pdf>.

¹¹¹ Adam, *Dark Side of the Boom. The Excess of the Art Market in the Twenty-first Century*, cit., p. 100.

¹¹² *Ibidem*.

inevitabile di questi crescenti dubbi in materia di autenticazione è una mancanza di fiducia nell'*expertise* e nella *connoisseurship*. Osserva brillantemente Adam¹¹³: «*And authentication itself is the victim – if specialists don't know, then who does?*». Parte del problema è sicuramente il fatto che nel corso del XIX e del XX secolo la figura dell'esperto era diventata intoccabile e il suo parere insindacabile. Oggi le implicazioni commerciali sono piuttosto estreme. Per cercare di limitare queste problematiche, alcune fiere d'arte hanno istituito i *vetting committee*.

¹¹³ Ivi, p. 104.

Apparato iconografico

①

Sold

		St. L sterling London	
1926.	<u>Aina da Conegliano</u>		
<i>Berenson</i>	The marriage of St Catherine en Miss Birch 19/7/10.	47.	25000 ··· 125000
	Expenses in London	^{19 1/2} 315.	368 75
	ire Ince. Paris Aug. '10 to April 11 @ 44 per 2 per annum.		23 40. ✓ 25392 15
	30/5/12 - Diff. exchange lire francs		1319
	" Comm. paid Dubert.		5625
			32336 15
<i>24th 1918</i>	Gauthier a/c 28/3/26. Photo		72 80

Sold

*It has extra charge for My fine Ince
on all pictures sent - My
charge cheque to Berlin P. G. H.*

Fig. 1: Bernard Berenson X book, 1910. Fonte:

<https://cdm16028.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll4/id/15050>

(2)

Going to the States. No! Sold

43 1/2 x 34 1/2

Bought L. sterling.

Date	Description	Value	Balance
1928	<u>Tintoretto</u>		
	Portrait of a servant. (ex. Vasto Padini, Florence: 28/7/10)	79. 20000	155000
3/12/10	Bowdler for frame	385. 4500	
9/9/11	Marine Inscr on £980. = 11-12-8		40 80 ✓
	Inv Inscr. Aug. '10 to Sept. '11. on £800.		29 15 ✓
	Est. New York. Duty \$ 303.97		
	Exp. 5.00		
	Conty. -50 = 309.47		1547 35 ✓
			26117 30 ✓

Sold

out 1918

Fig. 2: Fig. 1: Bernard Berenson X book, 1910. Fonte:

<https://cdm16028.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll4/id/15051>

IV. Fiere d'arte e *vetting committees*

Le fiere, insieme alle case d'asta, hanno giocato un ruolo fondamentale nel trasformare il mercato dell'arte da appannaggio di pochi a una fiorente e competitiva industria multimiliardaria il cui valore è stimato aggirarsi attorno ai 60 miliardi di dollari¹¹⁴.

1. Una lunga tradizione

Il termine fiera deriva dal latino *feria* e indicava sia un giorno di festa, che di fiera di mercato. Nei tempi antichi, le feste religiose ricadevano in particolari momenti del calendario ed erano spesso legate a una stagione o al nome di una specifica divinità. Queste festività erano comune denominatore di molte culture antiche quella romana e quella greca, ad esempio, nonché di civiltà lontane, come quelle degli Inca e degli Aztechi. In queste occasioni molte delle attività quotidiane venivano sospese e persone provenienti da diverse parti del regno, popoli e caste si ritrovavano insieme in un unico luogo¹¹⁵. Scrive nel suo articolo *The Evolution of the Art Fair* Christian Morgner¹¹⁶:

The German word for fair, Messe, speaks to the religious origins of fairs as well. Messe literally means religious mass, but referred historically to any large-scale religious event. The German word itself derives from the Latin missa, which refers to the religious event of the last supper. However, missa also refers to the Greek pompe, which means a mission or festive procession. In summary, the semantic fair embodies three notions: 1) the festive, splendid, and extravagant through connecting distant lands and foreign items; 2) an interruption of daily life, people were being summoned; and 3) a particular purpose or mission, which meant to linkup the social life of these empire apart from the festive occasions

Un importante effetto collaterale di questi eventi che aggregavano terre e persone lontane era l'accumulazione di un ampio numero di oggetti, alcuni dei quali rari e di gran valore, in una piccola area geografica¹¹⁷. Manufatti preziosi erano portati in dono alle divinità e case temporanee erano allestite per la presentazione degli stessi alle divinità. Per via

¹¹⁴ M. Gerlis, *The Art Fair Story. A Rollercoaster Ride*, London 2021, p. 10.

¹¹⁵ C. Morgner, *The Evolution of the Art Fair*, "Historical Social Research", 3, 39, 2014, p. 320.

¹¹⁶ Ivi, p. 321.

¹¹⁷ *Ibidem*.

dell'importante afflusso di beni durante queste feste religiose si venne a creare un forte legame con il commercio. Membri dell'*élite* che potevano permettersi di acquistare beni di lusso, presenziavano alle feste per comprare e distinguersi così socialmente¹¹⁸.

Durante il Medioevo, le fiere si svilupparono molto rapidamente, influenzando significativamente l'assetto economico delle città in cui avevano luogo. Fin da subito, infatti, l'importanza economica delle fiere fu percepita dai diversi regnanti che in queste occasioni erano soliti garantire privilegi e attenuazione dei dazi sul commercio. Una delle prime fiere che si ricorda è quella che alla metà del XVI secolo si svolgeva ad Anversa per la durata di sei settimane all'interno del chiostro della cattedrale¹¹⁹. È forse proprio con i pellegrinaggi che in effetti nasce l'idea del doversi trovare in un certo momento dell'anno in un dato luogo. Quattro secoli dopo, alla fine del XIX, Parigi vide per la prima volta grandi mostre ed esposizioni e la Royal Academy di Londra ospitò una fiera all'interno della quale gli artisti erano invitati ad esporre¹²⁰. La prima vera fiera del XX secolo fu l'Armony Show che si tenne a New York nel 1913, il cui scopo era quello di mettere in mostra artisti negletti e includeva nomi come Braque, Duchamp e Kandinsky¹²¹. È interessante notare che questi eventi cominciarono a prendere piede contestualmente a quella codificazione e istituzionalizzazione della figura dell'esperto di cui si è parlato nel capitolo precedente.

Se storicamente i collezionisti avevano formato la propria educazione al mondo dell'arte nell'arco di decenni, aspettando pazientemente di aver maturato la propria cultura prima di acquistare qualche opera, nel corso del XX secolo questo atteggiamento si è modificato. I potenziali collezionisti sono diventati sempre più giovani, con meno tempo da dedicare alla propria istruzione artistica e alla continua ricerca di nuove esperienze¹²². Questo discorso è valido, inoltre, per i curatori dei musei, che all'interno delle grandi fiere, e di quello che esse comportano, riescono a concentrare un maggior numero di eventi e *studio visits* nell'arco di poche giornate rispetto a quanto farebbero prendendo un aereo per spostarsi da una parte all'altra del mondo per tenersi aggiornati con le ultime

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ D. Thompson, *The \$12 Million Stuffed Shark. The Curious Economics of Contemporary Art*, London 2012, p. 186.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ D. Thompson, *Art fairs: the market as a medium*, in *Negotiating Values in the Creative Industries. Fairs, Festivals and Competitive Events*, a cura di B. Morean e J. Strandgaard Pedersen, Cambridge 2011, p. 59.

¹²² Gerlis, *The Art Fair Story. A Rollercoaster Ride*, cit., p. 12.

tendenze artistiche¹²³. I *dealer* di arte contemporanea furono i primi a riconoscere la necessità e l'urgenza di un cambiamento.

Nel 1967 il gallerista tedesco Rudolf Zwirner si interrogava su come avrebbe potuto ampliare il proprio bacino d'utenza, quando trovò in Colonia il sito per quella che potremmo definire la prima fiera d'arte contemporanea: Art Cologne. Ancora oggi questo è considerato come uno dei momenti spartiacque all'interno della storia del mercato dell'arte. La scelta di Colonia come luogo prescelto per tale evento è tutto tranne che casuale: dodici anni prima, nel 1955, la città di Kassel, distante poco più di 200 chilometri, aveva visto, infatti, la nascita di Documenta, e Bonn, di cui Colonia è quasi un'estensione, era l'allora capitale politica della Germania Ovest. Ultimo fattore, ma non per questo meno importante, la presenza di un aeroporto che collegava con voli diretti New York.

Se gli anni Novanta del Novecento si sono contraddistinti per un proliferare di Biennali¹²⁴, nel XXI secolo si assiste alla diffusione su scala mondiale delle fiere d'arte (Fig. 1), anche se quelle che ancora oggi sono reputate tra le più importanti al modo affondano le loro radici nel XX secolo. Le fiere sono, infatti, diventate eventi chiave del sistema globale e costituiscono oggi una delle maggiori forze trainanti all'interno del mercato primario dell'arte. Come le *evening sale* di Christie's o Sotheby's, le fiere rappresentano un'occasione di scambio di informazioni. In un mercato, come quello dell'arte, in cui le zone d'ombra sono tante e i prezzi non sono facilmente confrontabili – cosa che accade, invece, nel mercato azionario – questi eventi costituiscono un punto strategico in cui i principali attori della comunità artistica riescono a confrontarsi e a interagire, rappresentando dei momenti fondamentali di *networking*, difficilmente replicabili in momenti di “ordinaria amministrazione”. Clare McAndrew, fondatrice di Arts Economics e redattrice del report annuale *The Art Market* per ArtBasel e UBS, stima che nel 2019 –

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ D. Thompson, nel suo saggio *Art fairs: the market as a medium* a pagina 59, analizza come molte biennali hanno spesso funto da fiere sotto copertura: anche alla Biennale di Venezia vi è stata la possibilità di acquistare le opere esposte fino al 1968 e ancora oggi il lato commerciale delle biennali non è indifferente. L'*art dealer* Mattia Pozzoni, in un articolo di Janelle Zara del 19 aprile 2022 comparso su Artnet News, un punto di vista interessante sulle implicazioni economiche di eventi come la Biennale di Venezia: infatti, pur non esistendo più un ufficio commerciale, tutte le opere in Biennale sono di fatto in vendita, ma il modo in cui si può arrivare a queste è ben diverso dall'approccio diretto di una fiera. Afferma Pozzoni: «*Often a purchase isn't something that you can decide there an then because we're not talking about \$50.000 or \$100.000 paintings – the works are a little more ambitious and more expensive. Essential to securing work by a major artist at the Biennale is to be on the front lines to support the artists, which means sponsoring presentation or having shown a longstanding interest. In contrast to an art fair's frenetic adrenalized pace, everything is a long conversation*».

quindi nell'ultimo anno pre-pandemico – le vendite realizzate in fiera da *dealers* e galleristi totalizzassero il 43% delle vendite annuali¹²⁵, costituendo, dunque, un'entrata imprescindibile (Fig. 2). Le fiere d'arte, ieri come oggi, sono un momento commerciale di contatto diretto tra i partecipanti, alla ricerca di opere e artisti sempre nuovi, e i venditori. Queste manifestazioni sono, inoltre, una di quelle rare occasioni del mondo dell'arte in cui professionisti del settore, collezionisti di alto profilo e il pubblico generico si incontrano, come afferma Melanie Gerlis¹²⁶, giornalista del mercato dell'arte per il *Financial Times* e *The Art Newspaper*, «*It is a combination that demands a delicate balancing act*». Le fiere hanno, inoltre, reso quel rarefatto mondo dell'arte nettamente più accessibile.

Come in passato, le fiere costituiscono un importante indotto economico per le città che le ospitano. Lo sviluppo di Art Basel Miami Beach, ad esempio, ha portato con sé una crescita delle economie locali che gli economisti stimano abbia generato tra i 400 e 500 milioni di dollari annui¹²⁷. L'influenza e la capacità attrattiva delle fiere sono cresciute talmente tanto nell'ultimo decennio che musei, gallerie e case d'asta programmano le loro attività per far sì che queste coincidano con l'apertura della fiera; infatti, i programmi VIP prevedono una serie di attività che coinvolgono a pieno altre istituzioni.

Recentemente, anche le grandi firme del lusso hanno individuato nelle fiere un'opportunità strategica da non farsi sfuggire e sono spesso state sviluppate collaborazioni tra i marchi e giovani artisti emergenti. Non ultimi, anche i grandi gruppi bancari hanno riconosciuto l'attrattività delle fiere (e dei loro clienti *UHNW*): Deutsche Bank è sponsor di Frieze e per questo ha un'area VIP, con ingresso riservato ai propri clienti; ArtBasel è legata a doppio filo a UBS, in collaborazione con la quale redige un report annuale sullo stato del mercato dell'arte, diventato ormai un punto di riferimento per studiosi e analisti del mercato dell'arte; TEFAF al gruppo assicurativo AXA per la sua edizione europea e a Bank of America per quella newyorkese; in Italia *main partner* di Artissima è Intesa San Paolo. Tali *partnership* hanno giocato un ruolo centrale nella crescita dell'industria delle fiere dell'arte.

¹²⁵ C. MacAndrew, *The Art Market 2022*, p. 89,

https://www.artbasel.com/about/initiatives/theartmarket2022pdf?_gl=1*c58b2p*_ga*MTk2NDYwODQ4OS4xNjUzMzE1NzA4*_ga_GZE6PFT72W*MTY1NTU2NjQ1MC42LjEuMTY1NTU2NzQ0MS4w

¹²⁶ D. Thompson, *The \$12 Million Stuffed Shark. The Curious Economics of Contemporary Art*, cit., p. 186.

¹²⁷ L. Rojas, *Why Miami's art scene is entering a new era*, "Art Basel", <https://artbasel.com/stories/miami-south-florida-art-ecosystem-new-era>

Le opere che vengono messe in vendita in alcune delle maggiori fiere d'arte hanno la stessa qualità, importanza e valore economico di quelle che si potrebbero trovare nelle *evening sale* di Christie's o Sotheby's. Le fiere hanno, inoltre, la grande capacità di attirare collezionisti anche per via della loro convenienza; Don Thompson scrive nel suo *bestseller The \$12 Million Stuffed Shark*¹²⁸: «UHNW individuals are time-poor. They like to consolidate research, search and purchase in a single location» ed è esattamente ciò che le fiere forniscono loro.

Queste manifestazioni rappresentano, in aggiunta, un cambiamento nella cultura della compravendita d'arte; rimpiazzano quell'idea di quieta discussione che si tiene nella *privacy* di una galleria con un'esperienza più rapida e adrenalinica. Durante le fiere si assiste a un cambiamento piuttosto repentino nelle abitudini dei collezionisti legate all'acquisto, scrive ancora Thompson¹²⁹: «*The psychology at a fair is referred as herding: when a buyer does not have sufficient information to make a reasoned decision, reassurance comes from mimicking the behaviour of the herd*». L'elevato numero di partecipanti e la quantità di adesivi, che fungono da marcatori delle opere vendute presenti in fiera, rassicurano le incertezze dei collezionisti, che diventano così più propensi al rischio e all'impulsività. Inoltre, una strategia piuttosto comune, ma discutibile dal punto di vista etico, messa in atto dalle gallerie è quella di portare due o tre opere di alta qualità che sono già state vendute e allestirle nelle pareti esterne dello spazio espositivo, al fine di impressionare i collezionisti e spingerli a entrare all'interno dello *stand* per accaparrarsi le ultime opere rimaste, creando così quel sentimento dell'"ora o mai più" tipico delle aste. Scrive Gerlis¹³⁰: «*Visitors can stay anonymous or conversely could give their curiosity piqued and begin to ask questions that will develop into a life-long addiction*». In effetti, le fiere possono essere considerate anche come la risposta dei *dealers* allo strapotere delle case d'asta. Scrive Georgina Adam¹³¹ nel suo *Big Bucks*:

The dealer community is fragmented [...]. Most are individually unable to muster the resources, both human and financial, to compete with the auction houses' international reach. Nor, sitting in their galleries, can they recreate the conditions of an auction, particularly the ticket-only evening sales when just being there marks out the visitor as a VIP. Dealers cannot fabricate the now-or-never side of auction, when a buyer is reassured by the presence of someone else wanting 'their' lot, and can be pushed into making that snap

¹²⁸ Ivi, p. 187.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ Gerlis, *The Art Fair Story. A Rollercoaster Ride*, cit., p. 13.

¹³¹ G. Adam, *Big Bucks: The Explosion of the Art Market in the 21st Century*, London 2016, <https://ereader.perlego.com/1/book/2634216/14>

decision before the hammer falls. Art fairs are the response dealers found to counter the increasing sway of the auction houses, as well as allowing them to internationalise. And in a field that has no recognised diplomas or powerful trade associations, participation in a fair assures the dealer's credentials.

Nel 2019, prima dello scoppio della pandemia di COVID-19, il calendario fieristico annuale era diventato fittissimo, quasi insostenibile, con l'apertura di nuove manifestazioni in ogni angolo del mondo. Nell'era della globalizzazione, le fiere offrono a *dealers* e galleristi che operano in un solo paese la possibilità di spingersi in mercati altrimenti difficilmente raggiungibili, permettendo, in certa misura, di competere con quelle che sono definite *mega-galleries*, ovvero quelle gallerie che hanno molteplici sedi in più continenti¹³². Riassumendo, dunque, si potrebbe dire che le fiere hanno tre fini principali: la ricerca di nuovi mercati, nuovi artisti e nuovi collezionisti¹³³.

Nonostante la molteplicità di eventi, quattro sono le fiere di livello internazionale ritenute assolutamente imperdibili: si comincia a marzo, con TEFAF, si procede a fine giugno con Art Basel Basel, a ottobre si vola nella capitale inglese per Frieze London e Frieze Masters e si conclude l'anno a dicembre con Art Basel Miami Beach. Se fino a poco fa non esisteva alcun dialogo tra le fiere di arte contemporanea e quelle di arte moderna, negli ultimi anni abbiamo assistito ad un'inversione di tendenza. Esempio di ciò sono le fiere di Frieze London e Frieze Masters: se fino a poco fa le rassegne venivano presentate per periodi storici, negli ultimi anni questo fenomeno sta cambiando. Contemporaneamente a Frieze London si svolge, sempre all'interno di Reagent's Park in un tendone poco distante, Frieze Masters. Questa associazione tra antico e contemporaneo permette di coniugare *audiences* differenti all'interno della stessa manifestazione, massimizzandone i risultati. Anche TEFAF – storicamente associata agli *Old Master* – ha inserito al suo interno una selezione di espositori che trattano arte contemporanea. Infine, all'interno di tutte le fiere di arte contemporanea è ormai consuetudine presentare una sezione dedicata

¹³² Un articolo comparso il 5 dicembre 2018 su artnet intitolato *Which is the biggest Mega-Gallery?* sosteneva come negli ultimi venticinque anni il settore delle gallerie sia diventato sinonimo di crescita in molteplici settori. Sebbene le variabili da bilanciare siano molte, lo strapotere di quelle che sono definite *mega galleries* deriva non solo dal fatto che queste abbiano sedi in diversi angoli del mondo ma che ciò comporti anche un maggior numero di impiegati, dunque, una maggiore forza lavoro. Di conseguenza queste gallerie sono in grado di gestire un numero incredibilmente superiore di mostre, artisti, fiere, clienti e spedizioni, moltiplicando esponenzialmente le entrate della galleria. Ad esempio, il solo impero artistico di Larry Gagosian vanta ventuno sedi in giro per il mondo.

<https://news.artnet.com/market/the-square-footage-of-global-mega-galleries-1409839>

¹³³ Adam, *Big Bucks: The Explosion of the Art Market in the 21st Century*.

alle gallerie d'arte moderna che espongono principalmente le opere di Impressionisti, maestri delle Avanguardie del Novecento ed esponenti dell'Arte Povera.

Per essere inclusa all'interno della *main section* di una di queste quattro manifestazioni una galleria deve essere considerata tra le *top* trecento al mondo, non solo a livello reputazionale ma anche in quanto a disponibilità economica. Queste fiere sono incredibilmente costose: nel 2018 Dominique Lévy, precedentemente di Lévy-Gorvy oggi LGDR, dichiarava ad Artsy che l'ammontare totale dei costi della sola settimana di Art Basel Basel¹³⁴ superava i 300.000 dollari¹³⁵. Scrive a tal proposito Gerlis¹³⁶: «*Galleries host private dinners that dovetail with the art fair calendar, to keep their VIPs feeling Very Important*». In effetti, Art Basel, come le altre tre fiere, non è solo un momento commerciale, ma è, forse, prima di tutto, un evento sociale: «*I think one of the biggest ways the art market changed was when art fairs became social events, and they took over as lifestyle choices*» afferma Thomas Seydoux così come citato da Georgina Adam¹³⁷.

In aggiunta a questi quattro *major events*, una costellazione di altre manifestazioni (si stima siano circa duecento¹³⁸) si alternano durante tutto il corso dell'anno. Tra questi si ritiene di dover menzionare: The Armory Show, The Winter Show, Masterpiece, SP-Art, ARCO, TEFAF New York, Art Basel Hong Kong e Artissima, forse l'unica fiera italiana dal taglio propriamente internazionale. A settembre 2022 avrà, inoltre, luogo la prima edizione di Frieze Seoul, mentre a ottobre Art Basel Paris + prenderà il posto della storica FIAC. Negli stessi giorni di questi eventi principali hanno parallelamente luogo quelle che vengono definite fiere satellite, più accessibili e meno *posh*, che focalizzano su giovani artisti e gallerie emergenti, come ad esempio Liste durante la fiera di Basilea o in

¹³⁴ Il costo di un *booth* di piccole dimensioni nella sezione *Statement* di Art Basel nella sua edizione elvetica ha un costo di \$50.000; servono poi \$150.000 per uno di medie dimensioni al secondo piano, e sopra i \$400.000 per gallerie di grandi dimensioni al piano terra. Questi costi includono la quota dello stand, costi di spedizione per le opere, cene durante la fiera e altre spese per la settimana. Si ritiene, infatti, opportuno ricordare che la fiera ha una durata di soli sei giorni. Tali costi rendono la fiera assolutamente inaccessibile per moltissime gallerie. Inoltre, questi numeri andrebbero moltiplicati per quattro se una galleria desiderasse e riuscisse ad accedere alle quattro fiere principali: TEFAF Maastricht, Art Basel Basel, Frieze nella sua edizione londinese e Art Basel Miami Beach. Per quanto le fiere costituiscano parte consistente del *budget* annuale delle gallerie queste risultano essere quasi un gioco d'azzardo, dove il rischio di non coprire il costo della fiera è diventato per molti *dealers* troppo alto.

N. Freeman, *What it costs galleries to go Art Basel*, "Artsy", 15 giugno 2018, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-costs-galleries-art-basel>

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ Gerlis, *The Art Fair Story. A Rollercoaster Ride*, cit., p. 14.

¹³⁷ G. Adam, *Big Bucks: The Explosion of the Art Market in the 21st Century*, cit. <https://ereader.perlego.com/1/book/2634216/14>

¹³⁸ Thompson, *The \$12 Million Stuffed Shark. The Curious Economics of Contemporary Art*, cit. p. 186.

Italia Paratissima, che nel 2022 giunge alla sua diciottesima edizione e che ha luogo ogni novembre a Torino contemporaneamente ad Artissima.

Infine, le fiere, e in particolare quelle di arte contemporanea, hanno avuto la grande capacità di rimanere aggiornate e al passo con i propri collezionisti, riuscendo a intercettarne di sempre più giovani, i quali, non necessariamente, hanno già molto a che fare con il mondo dell'arte¹³⁹.

2. *Vetting committees*: l'evoluzione della figura dell'esperto

Se il vero inizio di questo modello economico va ricercato nelle manifestazioni legate all'arte contemporanea, non ci volle molto prima che anche i galleristi di arte antica si rendessero conto che le fiere non solo erano l'unico modo per tentare di arginare lo strapotere delle case d'asta, ma che queste rappresentavano il futuro; un futuro in procinto di bussare alla loro porta. Due fiere olandesi unirono così le forze e nel 1988 nacque TEFAF, The European Fine Art Fair – che nel 2022 vede andare in scena la sua trentacinquesima edizione – che oggi è, senza ombra di dubbio, la fiera più importante al mondo per quanto riguarda la categoria degli *Old Masters* e di quello che in generale si potrebbe definire come antiquariato. Così Gerlis racconta la nascita della di TEFAF¹⁴⁰:

London's Johnny Van Haeften, a co-founder and long-time star exhibitor at the TEFAF fair, dates the dawning specifically to lunch-time on 27 November 1970. This, he says, was when Christie's sold Diego Velázquez's captivating 1650 portrait of his assistant, Juan de Pareja for 2.2 million guineas, or £2.3million, the equivalent of £36.5 million in 2021. 'That sale marked a real change. No Old Master had sold for more than one million before then, let alone two. It opened our eyes on the potential of our market'.

Nel 2011, il gruppo assicurativo Hiscox ha stimato cautamente che il valore totale delle opere offerte in TEFAF si aggirasse intorno ai 3.2 miliardi di dollari¹⁴¹: «*There are few places in the world where visitors can see that amount for sale under one roof*», afferma Melanie Gerlis¹⁴². La fiera, aperta per la prima volta nel 1988, ha luogo a Maastricht ed è oggi sinonimo di *museum quality*, rigore nella selezione degli espositori – a prendere il via nell'edizione 2022 saranno 242 gallerie selezionate – ed esclusività. Di fatto, anche

¹³⁹ Adam, *Big Bucks*, cit.

¹⁴⁰ Gerlis, *The Art Fair Story. A Rollercoaster Ride*, cit., p. 35.

¹⁴¹ J. Hoffmann, *Show Time: The Most Influential Exhibition of Contemporary Art*, London 2017, p. 226.

¹⁴² Gerlis, *The Art Fair Story. A Rollercoaster Ride*, cit., p. 10

l'ubicazione stessa della fiera fa sì che questa non sia così facilmente raggiungibile e che sia, dunque, esclusivo appannaggio di coloro che sono inseriti all'interno del mondo dell'arte – al contrario, ad esempio, di Frieze London che si svolge nel centro di Reagent's Park, cuore pulsante della capitale inglese. Eppure, forse, uno dei punti forti della fiera è proprio la mancanza di distrazioni a Maastricht, che ha contribuito a consolidare la città come destinazione della fiera. TEFAF è una delle poche manifestazioni che continua ad avere una durata di una decina di giorni, contro il classico *weekend* lungo. Questo fa sì che i visitatori della fiera siano invogliati a fermarsi più a lungo, riducendo quindi in parte quel fenomeno dell'”ora o mai più” – di cui si è parlato in relazione alle fiere di arte contemporanea – trasportando i collezionisti, spesso più *âgée* e vecchia scuola, all'interno della loro zona di *confort*. Non casualmente, TEFAF si distingue anche per uno stile decisamente più classico e chic (Fig. 3). Come già detto, le fiere sono un momento di fondamentale crescita economica, negli ultimi anni TEFAF ha contribuito a portare più di 70.000 visitatori ogni anno¹⁴³ in una piccola cittadina della bassa Renania olandese che conta poco più di 120.000 abitanti.

In questo paragrafo, TEFAF e i suoi comitati verranno presi in analisi in quanto esempio di *best-practice*.

Dal momento che, come si è ampiamente analizzato nel primo capitolo, la possibilità che un'opera risulti rubata, contraffatta o di dubbia *provenance* influenza notevolmente il suo valore di mercato, le fiere che trattano opere e oggetti antichi hanno negli anni dovuto trovare una soluzione per minimizzare il rischio che ciò possa accadere. TEFAF – nota anche solamente come Maastricht – è stata la prima fiera ad istituire i cosiddetti *vetting committees*. Dal Cambridge English Dictionary¹⁴⁴: *vet*: «*to examine something or someone carefully to make certain that they are acceptable or suitable*». Questi comitati, infatti, si occupano di verificare la qualità, le condizioni e l'autenticità delle opere e degli oggetti esposti. I *vetting committees* sono oggi diventati quasi sinonimo della fiera, e un parametro di valutazione per quanto riguarda la serietà e il rigore di altre fiere che trattano opere e oggetti antichi, tanto che queste manifestazioni vengono definite *vetted show*. TEFAF ha fatto di queste commissioni una vera e propria *mission*¹⁴⁵:

¹⁴³ <https://www.artfairmag.com/tefaf-maastricht/>

¹⁴⁴ <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/vet>

¹⁴⁵ <https://www.tefaf.com/about/vetting>

TEFAF sets itself apart from every other organization in the thoroughness of its vetting and the dedication of the vetting committees to the vetting process. The vetting process is one of the main pillars of TEFAF Maastricht's success.

Al fine di implementare questo già rigoroso processo, dal 2000 TEFAF ha stretto un accordo di *partnership* con The Art Loss Register (ALR) – di cui si è brevemente parlato nel paragrafo 2.3 del primo capitolo di questa tesi – aggiungendo un ulteriore passaggio di *due diligence* a questa meticolosa analisi. The Art Loss Register, che è a tutti gli effetti parte del mercato dell'arte, si occupa principalmente di *risk management*, valutando, dunque, il rischio associato ad ogni opera. Per compiere ciò ALR lavora principalmente su tre fronti di problematiche relative alla compravendita: le opere rubate, le opere che potrebbero essere state saccheggiate dai nazi-fascisti, i beni culturali che potrebbero essere stati esportati illegalmente.

Il primo fronte di verifica riguarda, appunto, opere che potrebbero essere state rubate da un museo o da un'abitazione privata, in questo caso la procedura prevede che venga prima di tutto verificato il *database* dell'Art Loss Register, che vanta 700.000 opere registrate, ma anche le banche dati delle forze dell'ordine europee, come ad esempio quello dei Carabinieri. Il furto potrebbe anche essere avvenuto più di quaranta anni fa, soggetto, dunque, in alcune giurisdizioni, alla prescrizione. Ciò nonostante, alcune delle parti coinvolte potrebbero essere ancora interessate al fatto, come ad esempio, le compagnie assicurative che potrebbero voler cercare un accordo economico.

Il secondo fronte di verifica, e quello che probabilmente più riguarda le opere presentate in TEFAF, è quello che si occupa di verificare che queste non siano state oggetto di saccheggio da parte dei nazi-fascisti tra gli anni '30 e gli anni '40 del Novecento. Il controllo che deve essere effettuato sulle opere è ancora più rigoroso e implica necessariamente una verifica della *provenance* delle opere. Testimonia questo severo processo di verifica Marie-Elisabeth Fischer¹⁴⁶, Global Art Fair Manager & Provenance Research per The Art Loss Register¹⁴⁷:

A lot of the art works that are shown at TEFAF are at a great risk to have been stolen by the Nazis and as you probably know there's no legal issues with art stolen by the Nazi in most cases except for very few jurisdictions but there's of course a huge problem associated with that and there's very much TEFAF that stated that they do not want anything offered at TEFAF that has

¹⁴⁶ Marie Elisabeth Fischer e Beatrice Giuli sono state intervistate appositamente per questa tesi. Le loro interviste sono riportate per intero in Appendice A e B.

¹⁴⁷ Intervista a E. M. Fischer, Appendice A, p. 83.

been reported as Nazi stolen. And this is the second area that we focus on. So, our database in total is around 700.000 works and about 20% of the registrations that we have is from Nazi looted art, which is quite a big group.

Ogni anno sono presentate in TEFAF circa 10.000 opere e oggetti che coprono sommariamente 7.000 anni di storia dell'arte, l'enormità di questi numeri fa sì che questo processo debba necessariamente presentarsi come un protocollo standardizzato. Per fare un paragone: una rinomata fiera americana che, come TEFAF, si occupa di quelli che generalmente si possono definire materiali storici ha nella sua edizione 2022 scrutinato 1300 oggetti¹⁴⁸.

Agli espositori è richiesto di presentare anticipatamente una lista dei pezzi che verranno esibiti durante la manifestazione, includendo fotografie dell'opera, dettagli della stessa e informazioni relative alla *provenance*. È all'interno di queste dinamiche, infatti, che *provenance research*, esperti e mercato dell'arte si incontrano e si fondono insieme. Continua Marie-Elisabeth Fischer¹⁴⁹:

We work based on the provenance we are provided with, and if a Jewish name is mentioned in the provenance, we would look a little bit forward not checking just on our database but also on external databases on Nazi lost art, such as LostArt.de or Lootedart database and so on.

Il processo di verifica è, ad ogni modo, variabile da opera a opera: chiaramente una pittura contemporanea, che risulti essere un pezzo unico, di un artista del quale nessuna opera è stata rubata richiederà pochi secondi. Al contrario, ad esempio, di una stampa di un *Old Master*, della quale non si è certi dell'attribuzione o che magari è addirittura un multiplo, bisognerà verificare l'edizione, e ciò potrebbe richiedere un tempo assai più lungo. Inoltre, potrebbe verificarsi il caso in cui una delle stampe sia effettivamente un'opera *Nazi looted*, e, dunque, controllare che non sia quella che si sta analizzando in quel momento. Un altro dei problemi legati a lavori provenienti da collezioni ebraiche riguarda la restituzione¹⁵⁰:

And the other thing is of course when something, for example, from Rothschild appear on the database, you would check the external database and we find it on one of them, you would try to find out if maybe it was restituted already, immediately after the IIWW and of course the dealer who has it at now and it has bought it last year doesn't know that but then here we would spend a lot

¹⁴⁸ Intervista a B. Giuli, Appendice B, p. 83

¹⁴⁹ Appendice A, cit., p. 90.

¹⁵⁰ Ivi, p. 85.

more time. And of course, we might find it was not restituted and in this case we would have then to contact the lawyer or the representative of the family directly and it depends on when they get back to us, and then maybe they have archival material they might have to check, sometimes you might have to go to the library or archive, and it can continue a lot of time. And even when we find out there is definitely an issue, that the work is problematic, sometimes it takes many many years until all the parties involved come to the agreement for a specific work.

Tuttavia, nonostante i numeri siano davvero alti e i rallentamenti dovuti all'approfondimento di alcune verifiche aleatorie, solo un'opera su mille risulta realmente problematica e deve essere esclusa dalla fiera¹⁵¹. Infine, può capitare che un'opera sia appartenuta alla famigerata collezione del gerarca nazista Hermann Göring (1893-1946): se ciò, da un lato, costituisce inevitabilmente un fattore che rende meno attrattiva l'opera per un potenziale compratore, allo stesso tempo fa sì che all'interno della *provenance* gli anni relativi alla Seconda guerra mondiale sia coperti e si sappia con certezza cosa è accaduto in quel lasso di tempo e questo è una rarità. Ciò nonostante, molti *dealers* e galleristi che sono a conoscenza di questo tipo di informazione spesso preferiscono rimpiazzare all'interno della voce *provenance* la dicitura "collezione Göring" con "collezione tedesca"¹⁵².

Infine, l'ultima categoria presa in analisi da The Art Loss Register riguarda le opere, o meglio i reperti archeologici, che potrebbero essere stati trafugati dal loro paese d'origine ed esportati illegalmente. Questi artefatti risultano essere spesso i più complicati da gestire, in quanto, nell'eventualità che siano stati scavati illegalmente, non risulterebbero in nessun *database* delle opere rubate.

In aggiunta alle operazioni elencate fino ad ora, The Art Loss Register fornisce certificati che attestano controlli sullo stato e sulla provenienza delle opere. Afferma Fischer¹⁵³:

We do provide certificates which a lot of dealers do request from us and there the checking process is much more in depth than what we do for 10.000 works. A lot of the dealers exhibiting at TEFAF would request these certificates during the year or just before

¹⁵¹ *Ibidem.*

¹⁵² Ivi, p.80.

¹⁵³ Ivi, p. 77.

Questi sono alcuni dei passaggi a cui le opere esibite in una fiera come TEFAF devono essere sottoposte, dopo i quali sopraggiungono i *vetters*, che mettono in atto un'ulteriore scrupolosa analisi.

I criteri utilizzati dai *vetting committees* di TEFAF sono costantemente monitorati e aggiornati tanto che negli ultimi anni sono diventati un vero e proprio parametro di riferimento per il mercato dell'arte globale. Prima dell'apertura della fiera, trenta commissioni composte da un totale di più di 180 esperti riconosciuti a livello globale esaminano meticolosamente ognuna delle 10.000 opere¹⁵⁴ presenti in fiera per verificare che sia in linea con i rigidissimi requisiti dell'organizzatore. Sul sito web di TEFAF, nella pagina relativa al *vetting*¹⁵⁵, è infatti riportato che:

In the days before the fair opens, TEFAF's vetting committees conduct a meticulous examination of every piece on display in respect of its authenticity, condition, and attribution to ensure that the object is worthy of display. Objects are accepted for display once they have been approved by the relevant vetting committee.

I comitati sono incredibilmente specifici e divisi per aree di *expertise* (ad esempio: *Objects of Vertu, gold boxes, Fabergé and Kunstammer objects*¹⁵⁶), e possono essere a loro volta divisi per secoli e regioni geografiche nei casi di categorie più ampie, come, ad esempio, nel caso della vasta classe degli *Old Masters*, che essendo la più ricca della fiera è divisa a sua volta in pittura e disegni, a loro volta divisi per scuole pittoriche (*Old Masters Paintings French, Italian, Spanish and British*). Le commissioni degli *Old Masters Paintings* sono le più larghe e vantano rispettivamente quindici e diciannove esperti. Questa sezione è l'unica composta esclusivamente da non-espositori, al fine di ridurre al minimo il rischio di conflitto d'interesse. A tal proposito Beatrice Giuli, Vetting Coordinator di una rinomata fiera americana ha affermato¹⁵⁷:

Quello che stiamo cercando di fare è migliorare e implementare l'aspetto dell'imparzialità, è molto importante per noi, come non avere commissioni che sono formate solamente da persone legate alle case d'asta o da galleristi, o espositori. Anche la trasparenza è fondamentale, soprattutto per i materiali storici come gli *Old Masters* o *antiquities*, sculture classiche, tutte queste tipologie di oggetti devono essere sottoposte a un rigoroso *vetting*.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ <https://www.tefaf.com/about/vetting>

¹⁵⁶ Appendice C.

¹⁵⁷ Appendice B. cit., p. 91.

All'interno delle commissioni sono presenti alcuni dei più eminenti studiosi della comunità accademica e direttori dei più prestigiosi musei del mondo. Nel 2022 a presiedere i comitati, in quanto Global Chairmain, è stato lo storico dell'arte olandese Wim Pijbes, che è stato direttore generale del Rijksmuseum, Amsterdam.

Il giorno del *vetting* agli espositori non è permesso di essere presenti sul piano espositivo, così che le commissioni possano esprimere imparzialmente la loro opinione. Ogni pezzo presente in TEFAF deve aver superato il vaglio di queste commissioni. Gli standard di TEFAF sono i più al mondo e recentemente è stato introdotto anche un comitato di ricerca scientifica (SRT) al fine di supportare i *vettors* nelle loro analisi e fornire in sede un accesso a strumentazioni di ricerca scientifica. Questi strumenti sono essenziali per il processo di valutazione e consentono agli esperti di adottare un approccio olistico alle loro valutazioni sulla base della loro *expertise* e della loro esperienza¹⁵⁸. Inoltre, ai *vettors* è permesso di richiedere di rimuovere un'opera se si ritiene che questa non faccia il miglior interesse della fiera, ma non solo: gli esperti hanno anche il potere di retrocedere l'attribuzione di un'opera se ritenuta fuorviante¹⁵⁹, ad esempio, da Rembrandt ad attribuito a Rembrandt valutazione che può sgonfiare il prezzo di un'opera di milioni di euro, o al contrario correggere il nome in favore di un artista prominente moltiplicandone il valore di mercato¹⁶⁰. Commenta questo processo – e le sue implicazioni sociali – Don Thompson¹⁶¹:

The process is time-consuming and rigorous, but it gives a collector the confidence to purchase, and later to boast 'I bought this at Maastricht' as he might say 'at Christie's' or 'from the dealer Gagosian'.

2.1 Futuri sviluppi

Risulta, ad ogni modo, problematico pensare che anche una grande azienda come The Art Loss Register, incaricata da una fiera – della portata di TEFAF oltretutto – di effettuare questo tipo di verifiche, non riesca ugualmente a sopperire del tutto alla poca trasparenza

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ J. B. Prowda, *The Perils of Buying and Selling Art at the Fair: Legal Issues in Title in Art, Cultural Heritage and the Market. Ethical and Legal Issues*, a cura di V. Vadi e H. E. G. S. Schneider, Maastricht 2013, p. 144.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ D. Thompson, *Art fairs: the market as a medium*, cit., p. 63.

relativa ai precedenti proprietari di un'opera. Si ritiene, dunque, che questi a tutti gli effetti sono operatori di mercato, che agiscono nell'interesse dei clienti e della fiera stessa, dovrebbero essere a conoscenza di tutte le informazioni possibili, soprattutto in relazione al fatto che questi professionisti vedono il loro operato vincolato dai più stretti accordi di riservatezza e non divulgazione. Scrive Julie Marie Wendl¹⁶²:

Although reasons for anonymity are often based on harmless wish to protect personal information, anonymity can be, and is, also used as a strategic tool to control the value and saleability of artworks. Whatever the reason, the loss of ownership information can create gaps in an artwork's provenance with negative consequences for both the work's future economic value and the availability of its cultural information.

Clare McAndrew, che prima di passare ad ArtBasel e UBS redigeva il suo report per TEFAF, dichiarava nel 2016 al "Financial Times"¹⁶³: «*There were huge steps towards greater transparency in the past 20 years. But in the past couple of years it has been going backwards*», un contesto sfidante per chi vorrebbe una maggiore divulgazione delle informazioni relative alla *provenance*. Sicuramente, il crescente apprezzamento per la diffusione di queste informazioni che si è visto negli ultimi due decenni è frutto anche di un evento spartiacque come la Conferenza di Washington del 1998¹⁶⁴, di cui si è parlato brevemente nel primo capitolo. Ciò è stato accentuato dall'interesse del mercato nei confronti di una *provenance* "pulita" che, come si è ampiamente visto, influisce fortemente sulla vendibilità di un'opera e quindi sul suo valore di mercato. Tuttavia, studiosi come von Stockhausen mettono in guardia su quella che viene definita «*one side fixation*¹⁶⁵», sul periodo 1933-1945 «*leaving the systematic pursuit of basic research on provenance as an unfulfilled need*¹⁶⁶». Le preoccupazioni riguardo alla non divulgazione dei precedenti e attuali proprietari durante le transazioni di vendita sono generalmente bilanciate da relazioni fiduciarie o clausole contrattuali negli accordi con i venditori o gli intermediari che mitigano il rischio per l'acquirente¹⁶⁷. Se è vero che gli effetti immediati

¹⁶² J. M. Wendl, *Anonymity in art sales transactions: an inquiry into key provenance issues involved in and arising from sales of art where buyer and/or seller is undisclosed* [tesi di laurea], Sotheby's Institute of Art, London 2016, p. 29.

¹⁶³ J. Spero e J. Pickford, *Art market ripe for abuse, say campaigners*, "Financial Times", 17 aprile 2016, <https://www.ft.com/content/d5098c7e-018c-11e6-ac98-3c15a1aa2e62>

¹⁶⁴ T. v Stockhausen, *The Failure of Provenance Research in Germany*, in *Provenance. An alternate history of art*, a cura di G. Feilgenbaum e I. Reist, London 2012, p. 124.

¹⁶⁵ Ivi, p. 135.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ J. M. Wendl, *Anonymity in art sales transactions: an inquiry into key provenance issues involved in and arising from sales of art where buyer and/or seller is undisclosed*, cit., p. 52.

di queste azioni possono avere scarsa influenza sulla singola *provenance* di un'opera, allo stesso tempo la somma di queste ultime crea una catena di incertezza che conduce a grandi vuoti nella più grande categoria della *provenance research*, concorrendo a creare una generale opacità¹⁶⁸. Sul futuro della *provenance research* si è espressa ancora una volta Marie-Elisabeth Fischer¹⁶⁹:

So I think how we see it there's two different sides of provenance research, one which adds more to the value of the work and the aim of that provenance research is to find more provenance information just to give more a continuous to the provenance chain, the kind of provenance research that we do here is more risk based, so we look at the provenance and we analyse the risk associated with the name on the provenance. And I think this is two, closely connected, but very very different from each other in what the aims essentially are. And I think both are becoming increasingly important and the people do care more and more about provenance every day. You will notice it if you look at auction catalogue from ten years ago to what they look like today and what effort is been put in what they look like today and what effort is been put into research provenance. A lot of dealers have people in their team who actively are trying to find more provenance information for the works in their stocks, and this has changed drastically, I think we will continue to do so. And for the future of vetting, I think for TEFAF, Masterpiece, Frieze Masters, all the fairs that deals with ancient object this will become more and more important, because that's really why you would go to an art fair and buy something there, it's the added value they're offering to the buyers.

A questo proposito ci si è interrogati su quale possano essere gli eventuali sviluppi della *provenance research* in condizioni tale di incertezza: si ritiene che, oltre a una sempre più urgente regolamentazione legale comune alle varie giurisdizioni e alla creazione di organi propri del mondo dell'arte che amministrino la stessa, un possibile sviluppo potrebbe essere dato dalla crescente tecnologia della *blockchain*. La blockchain è, infatti, un insieme di tecnologie, in cui il registro è strutturato come una catena di blocchi contenenti le transazioni e il consenso è distribuito su tutti i nodi della rete. Tutti questi nodi partecipano al processo di validazione da includere nel registro. Questo sistema permette quindi tramite diversi server di effettuare registrazioni delle transazioni effettuate in bitcoin o in un'altra criptovaluta. Riguardo a tali sviluppi ha concluso Fischer¹⁷⁰:

I think for contemporary works yes, very much so because most of the producers and the buyers are becoming very young and interested in

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ Appendice A, cit., p. 87.

¹⁷⁰ Ivi, p. 88.

technology and that might change things. For the market we look up to, so Old Masters, Masters sculptures, antiquities, a lot of the player are really old established art dealers, and they don't have a huge interest in sharing information, they are not super keen on sharing information and the same goes for the people collecting, they are not drowning to technical innovation

Ancora una volta risulta qui evidente l'enorme differenza che si presenta tra gli attori del mondo dell'arte contemporanea e chi, invece, si occupa di *Old Masters* e in generale *antiquities*. Sullo stesso argomento Beatrice Giuli, Vetting Coordinator di una rinomata fiera americana, ha affermato¹⁷¹:

Adesso alcune opere d'arte possono essere comprate con *blockchain*, c'è anche questa voce per cui si vorrebbe codificare la *provenance* tramite il sistema di *blockchain* per cui si dice che rimarrà questo *record* indelebile nel futuro della *provenance*. Io so che è un processo molto lungo e complesso. Comprare le opere con *blockchain* è una cosa che sicuramente si può fare, alcune delle grandi case d'asta stanno facendo delle aste in cui si potrà comprare esclusivamente con *blockchain*. Per quanto riguarda le fiere penso che sia qualcosa di ancora molto lontano e non realizzabile nell'immediato futuro perché siamo sì delle grandi organizzazioni ma nel nostro caso non abbiamo solo opere da milioni e milioni di dollari. In tutte le fiere c'è un *price range* più basso rispetto a quello che si trova nelle case d'asta, forse escludendo solo TEFAF, e non credo che adesso ci sia bisogno di comprare un'opera da decine di migliaia di dollari, che sono comunque tantissimi soldi, con *blockchain*.

In conclusione, la pandemia di COVID-19 ha sicuramente scioccato l'intero sistema del mercato dell'arte, accelerando molti dei processi che includono le nuove tecnologie come per l'appunto blockchain e criptovalute. Tuttavia, le fiere avevano già superato il loro picco già nel 2019 e in un mondo sempre più digitalizzato sicuramente si vedranno sempre nuovi cambiamenti in questa direzione. Inoltre, non tutte le fiere portano con sé un *brand* forte ArtBasel, TEFAF o Frieze e questo sicuramente comporterà una revisione del modello di business e probabilmente una buona parte delle 365 fiere¹⁷² che erano programmate nel 2020 non torneranno.

¹⁷¹ Appendice B, cit., p. 92.

¹⁷² Gerlis, *The Art Fair Story. A Rollercoaster Ride*, cit., p. 81.

Apparato iconografico

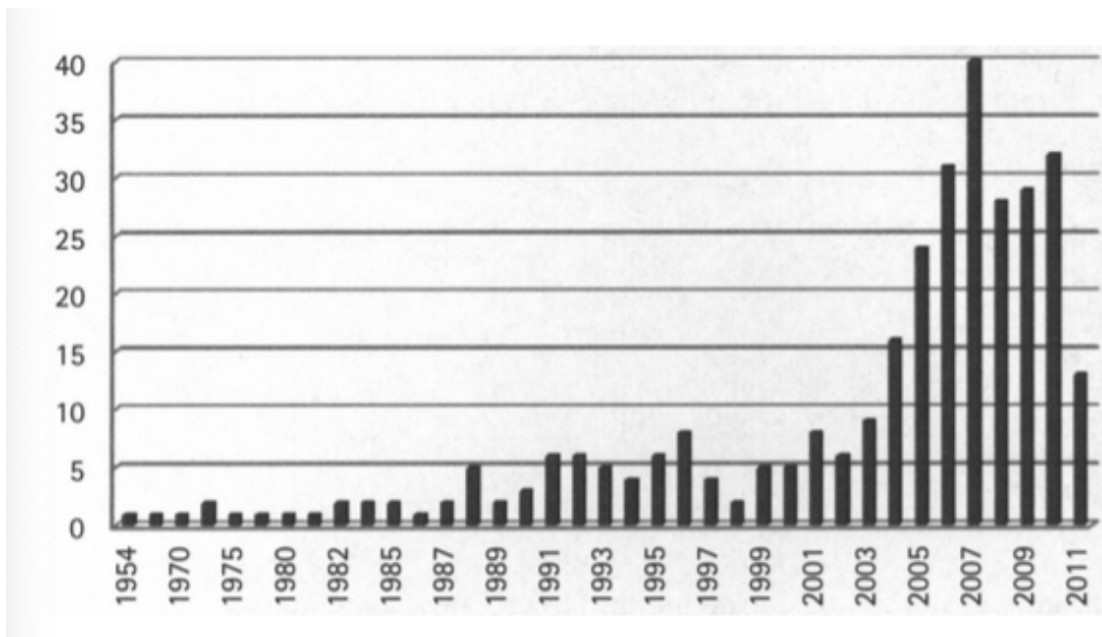
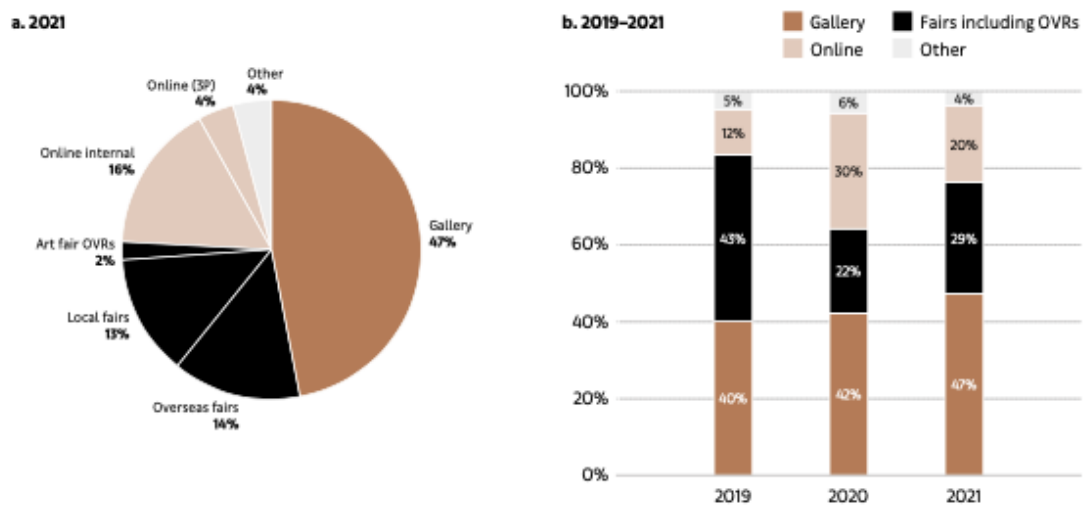


Fig. 1: Numero di fiere d'arte dal 1954 al 2011. Fonte: C. Morgner, *The Evolution of the Art Fair*, "Historical Social Research", 3, 39, 2014, p. 329.

Figure 2.16 | Share of the Value of Dealer Sales by Sales Channel



© Arts Economics (2022)

Fig. 2: Percentuali di vendita realizzate da dealers per canali di vendita. Fonte: C. MacAndrew, *The Art Market 2022*, p. 90, <https://d2u3kfw92fzu7.cloudfront.net/Art%20Market%202022.pdf>



Fig. 3: Ingresso al TEFAF. Fonte: <https://www.exibart.com/fiere-e-manifestazioni/tefaf-maastricht-settembre-2021/>



Fig. 4: Esperti del comitato di ricerca scientifica di TEFAF esaminano alcuni degli oggetti presenti in fiera. Fonte: <https://www.tefaf.com/about/vetting>



Fig. 5: Vetting in atto al TEFAF. Fonte: <https://www.tefaf.com/about/vetting>



Fig. 6: Vetting in atto al TEFAF. Fonte: <https://www.tefaf.com/about/vetting>



Fig. 7: Vetting in atto al TEFAF. Fonte: <https://www.tefaf.com/about/vetting>



Fig. 5: Vetting in atto al TEFAF. Fonte: <https://www.tefaf.com/about/vetting>

V. Conclusioni

Questa tesi aveva l'obiettivo di mettere in evidenza la varietà e la ricchezza di sfaccettature e processi attualmente in atto nel mercato dell'arte. Assumendo come elemento centrale la *provenance research*, sono stati toccati molteplici aspetti che risulta qui opportuno riassumere brevemente.

La storia della proprietà di un'opera d'arte è di fondamentale importanza per tutti coloro che sono coinvolti nel collezionismo, nelle attività di ricerca e nelle esposizioni d'arte, sia da un punto di vista attributivo che puramente legale. Autenticare significa conferire valore autoritario o validità giuridica, stabilendo se un'opera possa essere considerata genuina e certificandone così la sua origine e la sua paternità. Il processo di autenticazione di un'opera è un percorso multidisciplinare dalle molteplici implicazioni, siano queste storico-artistiche con valore culturale o puramente economiche con valore commerciale. La *provenance research* è un cammino fatto di passaggi incredibilmente delicati che plurime professionalità svolgono nel segno di un lungo percorso di studi. Le origini della figura di quello che è stato qui definito come esperto o *connoisseur* sono antiche e affondano le proprie radici nell'Italia cinquecentesca, dove grazie al lavoro e alla dedizione di intellettuali del calibro di Marcantonio Michiel, Giorgio Vasari, Giulio Mancini e Marco Boschini, quelle conoscenze che erano state fino a quel momento appannaggio di pochi si configurano in una materia a sé stante: la storia dell'arte. Un filo rosso unisce queste brillanti personalità ai grandi critici dell'Otto-Novecento come Giovanni Morelli, Bernard Berenson e Roberto Longhi, che hanno evidenziato luci e ombre della disciplina, sottolineandone spesso la conflittualità di interessi. È, infatti, propriamente a cavallo tra il XIX e il XX secolo che la figura del conoscitore si lega indissolubilmente al mercato dell'arte, sebbene, come è stato ampiamente dimostrato, le origini di questa unione siano ben più antiche. Procedono, infatti, di pari passo con lo sviluppo di un commercio globale e della crescita di un senso del gusto comune, l'affermarsi della figura dell'esperto come un vero e proprio tramite tra la disciplina accademica – fatta di lunga pratica avrebbe detto Vasari – e la compravendita di opere d'arte. Come si è evidenziato nell'ultimo capitolo, è parallelamente allo sviluppo della figura del conoscitore e a una definizione dei suoi contorni che nascono le prime fiere d'arte, primissimo esempio delle quali è l'Armory Show nel 1913. Nonostante ciò,

bisognerà attendere fino al boom economico che seguirà il secondo conflitto mondiale per vedere la nascita dei primi veri e propri eventi su scala internazionale e attendere quasi altri quattro decenni, giungendo così ai primi anni del XXI, secolo per vederli proliferare nei più diversi angoli del globo. Da Basilea a Miami, passando per Seoul e Hong Kong, le fiere hanno trasformato il mercato dell'arte, rendendolo un'industria competitiva e multimiliardaria.

Mercato dell'arte, collezionisti, critici e fiere hanno visto nel corso del XX secolo cambiamenti profondi e radicali procedendo e riconfigurandosi analogamente a quella che è stata una rivoluzione sociale ed economica nell'era della globalizzazione e del consumismo. È in questo ampio e variegato contesto che questa grande varietà di attori ha istituito nuove dinamiche, seppur nel segno di una più che centenaria tradizione.

Uno dei nuclei principali di questa tesi è stato, inoltre, il problema di una mancanza piuttosto sostanziale di trasparenza di informazioni all'interno delle compravendite di opere d'arte. Come si è ampiamente analizzato, questa problematicità è strettamente connessa alla *provenance research* e a tutti i processi di *due diligence* ad essa legati. Consapevoli di tali mancanze – insieme probabilmente a un vuoto legislativo comune alle diverse giurisdizioni all'interno delle quali operano il mercato dell'arte e i suoi protagonisti – le fiere, in particolare quelle che trattano arte antica con TEFAF in prima linea, hanno messo in atto processi di controlli e verifica. Questi processi sono doppiamente necessari in un contesto in cui si è dimostrato non esistere una scienza esatta relativa ai fenomeni di attribuzione e autenticazione. Alla luce di ciò, l'importanza dei *vetting committees*, che radunano al loro interno voci ed *expertise* differenti, risulta di primaria e sostanziale importanza. Sebbene siano ancora molti i cambiamenti e le migliorie che possono essere messi in atto in tali contesti, è altrettanto vero che nell'ultimo decennio l'attenzione dedicata a tali processi e *in primis* alla *provenance research* è aumentata notevolmente, poiché, come si è visto, passaggi di *due diligence* come quelli appena discussi rientrano a pieno in un contesto di *risk management*, e a beneficiarne sono tutti quei soggetti – collezionisti, curatori, esperti e fiere – che agiscono operando in buona fede.

In conclusione, sono diverse le constatazioni emerse all'interno di questo lavoro. In primo luogo, il mercato dell'arte ha da secoli fatto utilizzo della provenienza di un'opera come elemento per generare valore commerciale, queste dinamiche erano valide per Isabella d'Este nel XVI secolo e lo sono state oggi riguardo alla collezione Rockefeller. In secondo luogo, esperti e conoscitori sono figure centrali e dalla tradizione centenaria, il

cui legame con il mercato si è prima intensificato e poi affermato a partire dal XIX secolo. Infine, le fiere sono il luogo dove i processi di *due diligence* legati alla *provenance research* vengono messi in atto da esperti al servizio del mercato.

Appendice

Appendice A: Intervista a Marie-Elisabeth Fischer Global Art Fair Manager & Provenance Researcher per The Art Loss Register

MEF: Maybe we start speaking about the vetting a little bit and then I'll tell you about what role the ALR plays in it.

GB: Yes please. I mean TEFAF it is the fair, it's not even TEFAF, it's Maastricht.

MEF: Exactly. I mean they have lots and lots of vetting committee being specialised in different forms of art works areas and so on and they're really like experts on the fields and they are usually quite excited to be able to see all these artworks and to be able to contribute to authenticate and to speak about that. And of course, they have all wonderful technical equipment and the experts and so on which is also a quite unusual feature that TEFAF has. And me coming in as well just to check that all the works have not be reported as lost or stolen. So generally, we focus on three different problematics, and one is of course recent thefts that have been stolen from a gallery, from a private household or from a museum and probably not by the dealer that brings the work in, but he might inadvertently have acquired and in bringing it to TEFAF people of course what to check it. And then there is maybe even criminal enforcement and there is some criminal investigation going on so we might have to inform the police about it. But we are also interested in some crime that might have happened forty years ago and it's no longer available for law enforcement but of course the affected parties would be the insurance companies who'd paid out for the lost might be terribly interested to get the work back or a financial settlement. So that's our first aspect. The second one is Nazi-looted art and of course a lot of the art works that are shown at TEFAF are at a great risk to have been stolen by the Nazis and as you probably know there's no legal issues with art stolen by the Nazi in most cases except for very few jurisdictions but there's of course a huge problem associated with that and there's very much TEFAF that stated that they do not want anything offered at TEFAF that has been reported as Nazi stolen. And this is the second area that we focus on. So, our database in total is around 700.000 works and about 20% of the registrations that we have is from Nazi looted art, which is quite a bit group.

GB: Wow, it is quite a lot if you think that it is basically just 10 to 15 years.

MEF: Exactly. And for us as we do the research it is often that you have a name and if you know they have been collecting before the Nazi, they were not collecting during that

time but most of them started collecting back after the war ended. But if you see such a name on the provenance for example our team will always try to find out which was the exact time frame, to make sure ideally it was after the war had ended or if early everyone would try to find out how it left the collection.

GB: How do you manage to do that? I mean TEFAF offers a quantity of works that it is just remarkable, so I guess it is very hard to get into all these details for every single piece.

MEF: Exactly so it is a standardise process that we have been using. The first thing is that we get this list of the artworks ahead of the fair and that's as at today that's our deadline before the fair, we know this is coming in, so we are really busy at the moment, so we have a little bit more time than just the vetting day at the fair to look at the artwork. And this ideally include photograph of the artwork and all the work details which should also include provenance information and then we work based on the provenance we are provided with, and if a Jewish name is mentioned in the provenance, we would look a little bit forward not checking just on our database but also on external databases on Nazi lost art, such as LostArt.de or Lootedart database and so on.

GB: And just to have a over-all idea, how many pieces do you generally look up to?

MEF: For TEFAF that is a good question, I think something in the number of 10.000. You see for most of things it is just necessary to look up at our database. But yes, it is a huge project. But for the majority of things, we check out only our database but if there is some indication or further issue, we check more databases or investigate the provenance.

GB: How can you check the provenance when it says for instance in the provenance: collection in Paris or in Germany?

MEF: For this sort of check that we do for TEFAF we work entirely on the provenance that is provided to us. So, if it says just private collection Paris and it is not registered on our database it will be clear by our side for the fair. However, it could, I mean that's how we manage to check such a huge number of works, but it does not exclude the possibility if you look deeply from a different angle that you could still find out that it is still Nazi looted. And therefore, I don't know how much you read about our company, but we do provide certificates which a lot of dealers do request from us and there the checking process is much more in depth than what we do for 10.000 works. A lot of the dealers exhibiting at TEFAF would request these certificates during the year or just before TEFAF, or during TEFAF so a lot of the works would go through this process.

GB: And how long does it take usually?

MEF: That depends very much on the work itself, you know. So, a contemporary painting that is a unique piece, just one painting, and maybe we have just one work that was stolen but that artist or zero works that have been stolen of this particular artist it takes a couple of seconds. But if it's an Old Master print, for example, maybe you are not sure about the attribution, maybe you are but it is not unique but it's a multiple so you have to find out about the edition and so on and can take a lot longer. Just to clarify the identity of such work, let's say a Dürer print that might have a *Melancholia*, very famous print of course, and there is numerous of these, and one might be Nazi looted, so you have to make sure that the one you are looking at it's not the one on the database, so that could be one problem. And the other thing is of course when something, for example, from Rothschild appear on the database, you would check the external database that we just mentioned, and we find it on one of them you would try to find out if maybe it was restituted already, immediately after the IIWW and of course dealer who has it at now and it has bought it last year doesn't know that but then here we would spend a lot more time. And of course, we might find it was not restituted and in this case we would have then to contact the lawyer or the representative of the family directly and of course it depends on when they get back to us, and then maybe they have archival material they might have to check, sometimes of course you might have to go to the library or archive, and it can continue a lot of time. And even when we find out there is definitely an issue, that the work is problematic, sometimes it takes many many years until all the parties involved come to the agreement for a specific work.

The third aspect we also work on is cultural property that might have been illegally excavated or trafficked or just illegally exported. Ant the process here must be a little bit different because the definition of something that has been illegally excavated could not be addressed on our database as stolen because nobody knows that is still missing. So the standards that we apply are a little bit different we would often ask for documentation to see that these are really been out of the country before any regulation introduced that they should be stopped from being illegally exported, and TEFAF has very specific guidelines for these sort of objects that are being updated every year, they are constantly improving the standard that they are setting for the market which is certainly a wonderful thing.

GB: How long have you been working with TEFAF now?

MEF: That's a very good question, it's been many many years, potentially since 2004.

GB: Great and I mean it's just fifteen years after ALR was originally established.

MEF: Because you know I think that in the beginning when the ALR was created, I don't believe that art fairs was the first thing they were checking, it was more auction houses and dealers and then fairs came in the game a little bit later, and also that art fairs have these strict standards is a relatively new development.

GB: Which in my opinion it really is the future of the fairs in terms of guarantees of what they are offering, especially concerning Old Master, which are tricky in a sense.

MEF: Exactly, buying at an art fair give you an additional level of confidence in term of authenticity. Why you should buy something at TEFAF when you could just go to the dealer and buy it. But at TEFAF you know the work has been going through this vetting process and you could really be sure of what you are buying.

GB: Especially at TEFAF which was the first fair to introduce the vetting.

MEF: Yes.

GB: And how often do you come up into something that has been stolen or looted?

MEF: That's a very good question, so statistically is one in a thousand that's definitely problematic, but there are more moment in which we are not entirely sure and that number is of course much higher.

GB: And what happens in these occasions? Are the pieces removed from the exhibition and investigated further right?

MEF: Exactly yes. And you know occasionally we happen to be extremely quick in resolving the issues, since we work for the art market and we consider ourselves part of the due diligence for the art market, our interest is that a work can be sold.

GB: Because you know, what I was thinking about is also that in the art market we have so many grey areas due to the fact that it doesn't really exist an homogeneous regulation and also due to the fact you have all these confidentiality related issues, and you know in my only saying German collection in really limiting and that the players involved in these kind of background check should be aware of all the details.

MEF: Yes that's certainly a huge problem when the provenance information is not provided as clear as it could be, so we check all these database that we just discussed, and we might find out that a work had been in the Göring's collection, but it has been recovered and restituted at the victims of the IIWW and in our certificate we state that these information have to be provided and that's absolutely wrong if an art dealer omit these information. You know, it's not that the artwork becomes less attractive if this information are provided, it's just that it has to be there because it's the full story. So sometimes we have these works, and the provenance isn't unfortunately the Rockefeller

collection but the Göring's collection but I think that also these could add to the value of an art work. Because let's say we know the family that has bought it let's say in 1931, and then was confiscated by Göring in 1940 and that it stayed with him and then it was recovered in 1945 and then given back we have the all Nazi period covered, and we know what has happened and most of the art works that you see do not have a continued provenance for the Nazi era, so it would always be these suspicious that something might have happened. So, we think that having this information of the work being confiscated and subsequently returned is actually very good provenance.

GB: In my opinion, for a collector it could also add something to the story of the painting, having a continuous provenance even if the Göring's collection but in a twisted way could add something.

MEF: Yes but also if you think from a dealer point of view that might have a Jewish collector interested in the painting they might be not interested anymore one they know that that German collection was indeed the Göring's collection, even though we say this is something that Göring personally would have found interesting he just wanted to exchange it for something else, that might be even stop people interested in the beginning. But you know with the added value of the provenance it is a very good question, and it is very important from what we see here, the thousands and thousands of works we see every year, lot of them do not have continued provenance with the IIWW, and that certainly reflect on the value of the works.

GB: What are your thoughts on the future of provenance and vetting and art fairs?

MEF: So I think how we see it there's two different sides of provenance research, one which adds more to the value of the work and the aim of that provenance research is to find more provenance information just to give more a continuous to the provenance chain, the kind of provenance research that we do here is more risk based, so we look at the provenance and we analyse the risk associated with the name on the provenance. And I think this is two, closely connected, but very very different from each other in what the aims essentially are. And I think both are becoming increasingly important and the people do care more and more about provenance every day. You will notice it if you look at auction catalogue from ten years ago to what they look like today and what effort is been put in what they look like today and what effort is been put into research provenance. A lot of dealers have people in their team who actively are trying to find more provenance information for the works in their stocks, and this has changed drastically, I think we will continue to do so. And for the future of vetting, I think for TEFAF, Masterpiece, Frieze

Masters, all the fairs that deals with ancient object this will become more and more important, because that's really why you would go to an art fair and buy something there, it's the added value they're offering to the buyers.

GB: Do you believe the blockchain will play some role in it?

MEF: Yes, that's such a good question. So, I think for contemporary works yes, very much so because most of the producers and the buyers are becoming very young and interested in technology and that might change things. For the market we look up to, so Old Masters, Masters sculptures, antiquities, a lot of the player are really old established art dealers, and they don't have a huge interest in sharing information, they are not super keen on sharing information and the same goes for the people collecting, they are not drowning to technical innovation. I mean it might be a generational shift in 20 years from now but yes, I do not see it coming anytime soon. A lot of art dealers, especially those exhibited at TEFAF, they go of course to auction or collectors' house and directly buy the works there, but also a lot of them are looking for sleepers and they buy them very cheaply and of course they increase in price when they have been attributed.

GB: Yes, that's where you have majority of the profit.

MEF: Exactly, it is a very good business model, but they are not usually keen on telling their clients or anybody else that they just bought this piece for €3.000 and are now selling for €100.000 so that's another thing on the very nature of the business that prevent them from being interest in that.

GB: Oh yes, I get, I mean let's be honest this behaviour dates back to Duveen and Berenson.

MEF: In fact, exactly.

Appendice B: Intervista a Beatrice Giuli, Vetting Coordinator per un'importante fiera americana

BG: Ormai tutte le fiere che hanno oggetti storici, che deal with materiali storici, devono essere tutte *vetted*, si chiamano *vetted shows* e a NY c'è la nostra fiera e TEFAF che ha luogo a Park Avenue Armory e anche quella è un *vetted show*. A Londra, invece, ci sono Masterpiece e Frieze Masters. Per la nostra fiera abbiamo un'intera pagina sul nostro sito dedicata al *vetting* e abbiamo all'interno del nostro catalogo dell'edizione 2022, che è sempre disponibile sul nostro sito, una pagina dedicata al *vetting* con la lista delle varie *vetting committees* e anche i nomi dei *vetting co-chairs*.

GB: Come funziona questo processo?

BG: Abbiamo circa una trentina di *vetting committees* e queste commissioni sono davvero molto molto specifiche per il tipo di opere che esaminano. Ad esempio, c'è una commissione che è solo *American ceramic glass*, che si occupa davvero di certificare e autenticare le lampade di Tiffany e quindi sono delle commissioni molto specifiche perché vogliamo essere sicuri di riuscire a coprire qualsiasi area di specialità. A capo di queste commissioni ci sono i quattro *vetting co-chairs* che sono a capo del processo di *vetting* e sono appunto quattro e quest'anno due dei quattro erano galleristi che espongono alla fiera, mentre gli altri due membri sono uno un membro di un museo e un'altra signora di una galleria ma che non espone allo show. Cerchiamo sempre quindi di avere un mix tra galleristi, ex-galleristi, espositori della fiera, curatori dei musei, *art specialists*, *art advisors*, studiosi, accademici e magari ci sono anche delle persone che hanno lavorato per le case d'asta però ci deve sempre essere questo mix al fine di non avere questo conflitto d'interesse tra le parti e cercare di essere il più veri e imparziali possibili. Le commissioni sono all'incirca una trentina e ogni commissione varia in numero, a seconda della grandezza e di quante opere ci sono da autenticare per quella specifica commissione, ci sono commissioni composte solo da tre/quattro persone e altre che invece sono molto più grandi e hanno anche dieci esperti. Il mio lavoro come *vetting coordinator* era appunto quello di coordinare tutti questi esperti che alla fine sono circa 120/130 persone, quindi davvero un grandissimo *pool* di esperti, molti dei quali hanno già fatto parte dello show e sono stati *vettors* per molti anni però ogni anno dobbiamo aggiustare le commissioni perché c'è un gallerista che porta delle opere nuove e un po' particolari e serve così un nuovo esperto di categoria. Il mio lavoro era quello di coordinare tutti questi esperti e di assegnarli alle diverse categorie e riportare sempre all'executive director e ai *vetting co-*

chairs per avere tutto in ordine. Le commissioni non possono interagire direttamente con i galleristi perché l'imparzialità è fondamentale all'interno di questo processo ma comunque ormai ci sono molti galleristi che durante gli anni hanno avuto modo di conoscere gli esperti perché molti rimangono gli stessi. Abbiamo all'incirca 70 gallerie e queste devono da contratto autorizzarci al fatto che le opere saranno sottoposte al *vetting* e che possono essere non accettate e in casi estremi rimosse e quindi non verranno esposte alla fiera.

GB: Quanto prima gli espositori devono sottoporre le opere per il *vetting*?

BG: Allora il processo comincia da settembre quando la fiera si tiene a dicembre e abbiamo alcune gallerie, ad esempio quelle che esporranno per la prima volta oppure delle gallerie che sono più tradizionali e quindi hanno la loro area di specializzazione ma che nella nuova edizione vorrebbero portare dei lavori che sono al di fuori della loro solita competenza, quei lavori che sono al di fuori della loro *expertise* devono essere *submit* per *vetting*. Questo diciamo che un processo di *pre-vetting*, abbiamo ora un portale dove queste opere vengono caricate con tutte le descrizioni e i *condition report*. Anche se queste opere vengono accettate in un livello di *pre-vetting* non significa che queste vengano comunque accettate per la fiera e quindi durante il periodo della fiera c'è un giorno che si chiama proprio *vetting day* in cui gli esperti vengono fisicamente alla fiera prima che questa apra e controllano tutti i *booth* degli espositori e poi con diversi moduli accettano le diverse opere o le respingono. È un processo abbastanza lungo e laborioso e tutte le opere sono controllate e certificate.

GB: Quante opere vengono sono state *vetted* nell'ultima edizione?

BG: Quest'anno ne avevamo più di 1300. Sono davvero molte. Inoltre, questo processo continua con un *subsequent vetting* durante la fiera, ad esempio se i galleristi vogliono portare nuove opere nel piano espositivo, come galleristi di New York per i quali è più facile, anche queste opere vengono analizzate e controllate.

GB: È davvero un processo lungo e molto interessante, credo davvero sia il futuro delle fiere. Sicuramente è diverso per quanto riguarda le opere di arte contemporanea perché sono più facili da verificare mentre per le opere di *Old Masters* il discorso cambia nettamente. È anche una sorta di garanzia nei confronti dei collezionisti riguardo non solo le opere che stanno acquistando, ma anche nei confronti della fiera e della serietà che la fiera applica.

BG: Sì assolutamente, è un processo per cui possiamo dire che i collezionisti sono fiduciosi che ciò che comprano è realmente vero ed è stato autentificato. Per quanto

riguarda gli Old Masters, le sculture e le *fine arts* più in generale ci sono appunto delle commissioni specifiche e sono davvero molto ferrei per quanto riguarda i *conditions reports*. I galleristi devono aver preparato i *conditions reports* e anche le targhette assegnate a ogni opera, e queste devono contenere il *condition report* che deve essere disponibile al pubblico e ai compratori, per cui deve essere stampato e in formato accessibile. Anche i prezzi devono essere esposti sulle targhette oppure ci deve essere una scritta sulla targhetta che indichi *prices available upon request* e il gallerista deve avere una lista in cui a ogni opera è attribuito un prezzo e questa è anche una legge, non solo della fiera, ma dello stato di New York e della città.

GB: Questa è una grandissima differenza con quello che accade in Europa. Come sappiamo il mercato dell'arte è uno dei meno regolamentati e inquadrati e con più zone grigie, questo davvero è un cambiamento notevole rispetto alle politiche europee.

BG: Sì alcuni espositori scelgono proprio di avere il prezzo sulla targhetta mentre altri su richiesta.

GB: E secondo te come potrebbero essere migliorati questi comitati?

BG: Quello che stiamo cercando di fare è migliorare e implementare l'aspetto dell'imparzialità, è molto importante per noi, come non avere commissioni che sono formate solamente da persone legate alle case d'asta o da galleristi, o da espositori. Anche la trasparenza è fondamentale, soprattutto per i materiali storici come gli *Old Masters* o *antiquities*, sculture classiche, tutte queste tipologie di oggetti devono essere sottoposte a un rigoroso *vetting*. Per il resto quest'anno è andata piuttosto tranquillamente e poi naturalmente sempre avere delle guidelines molto precise e rigide. Noi abbiamo una *vetting rules and regulations guide* molto lunga e molto specifica e dettagliata per cui ogni commissione sa esattamente quali sono i requisiti per le opere sottoposte all'attenzione di quella commissione. C'è un livello di precisione e accuratezza molto elevato.

GB: Una delle domande che ti volevo fare riguarda inoltre una delle mie perplessità pertinenti la *provenance*, nel senso quando ci si trova in fiera e si legge la *provenance* delle opere spesso capita di trovarsi davanti a una targhetta che indichi semplicemente "da una rinomata collezione francese" senza divulgare ulteriori dettagli. Tu cosa ne pensi?

BG: Sì, il fatto è che i galleristi ti risponderebbe sempre che è per una questione di confidenzialità e quindi vogliono mantenere questi nomi al sicuro. Naturalmente può essere un problema per la *provenance* però non esiste una regolamentazione che costringe i galleristi a rilasciare questo tipo di informazione sensibile, un po' come per i giornalisti

se ci pensi. Le case d'asta sono considerate il *benchmark* di trasparenza e neanche loro riescono in questo intento.

GB: E secondo il futuro della provenance research o del *vetting* potrebbero in qualche modo essere influenzate o codificate tramite la *blockchain*?

BG: Allora naturalmente sai che adesso alcune opere d'arte possono essere comprate con *blockchain*, c'è anche questa voce per cui si vorrebbe codificare la *provenance* tramite il sistema di *blockchain* per cui si dice che rimarrà questo record indelebile nel futuro della provenance. Da quello che so io e dalle mie ricerche so che un processo molto lungo e complesso. Comprare le opere con *blockchain* è una cosa che sicuramente si può fare alcune delle grandi case d'asta, non ricordo se Christie's o Sotheby's, stanno facendo delle aste in cui si potrà comprare esclusivamente con *blockchain*. Per quanto riguarda le fiere penso che sia qualcosa di ancora molto lontano e non realizzabile nell'immediato futuro perché siamo sì delle grandi organizzazioni ma nel nostro caso non abbiamo solo opere da milioni e milioni di dollari. In tutte le fiere c'è un price range più basso rispetto a quello che si trova nelle case d'asta, forse escludendo solo TEFAF, e non credo che adesso ci sia bisogno di comprare un'opera da decine di migliaia di dollari, che sono comunque tantissimi soldi, con *blockchain*.

Appendice C: TEFAF Maastricht 2022 Vetting Committees

Global Chairman Vetting Committees

Wim Pijbes, former general director Rijksmuseum, Amsterdam

Assistant

Carol Pottasch, senior restorer/conservator Mauritshuis, The Hague

Ancient Art

1. **Dr Andre Wiese**, head curator collections and exhibitions, member of the board Antikenmuseum Basel
2. Agnes Benoit, general curator emeritus Near East, Musée du Louvre, Paris
3. Leslie Gat, president and principal conservator, Art Conservation Group, New York
4. Dr Sidney Goldstein, former associated director and curator ancient Islamic art, Saint Louis Art Museum
5. Ariel Herrmann, independent scholar, New York
6. Olivier Perdu, Egyptologist, Collège de France, Paris
7. John Twilley, art conservation scientist, Hawthorne, New York
8. Dr Christian Loeben, keeper of Egyptian antiquities at Kestner Museum Hannover, - dedicated provenance and documentation researcher.
9. Herman Brijder, Professor emeritus Classical Archeology and Art History of Antiquities and Director emeritus, Allard Pierson Museum, University of Amsterdam.

Applied Arts and Design from the late 19th century to the present day

1. **Lieven Daenens**, honorary director Design Museum Gent
2. Philip van Daalen, senior curator Boijmans van Beuningen, Rotterdam
3. Miguel Saco, furniture conservator, New York

Arms and Armour

1. **David Edge**, FSA, armourer emeritus, Wallace Collection, London
2. Dr Stefan Krause, director, Imperial Armoury Kunsthistorisches Museum, Vienna

Asian Export Art

1. **Ron Fuchs II**, curator Reeves Collection of Ceramics, Washington and Lee University
 2. Eline van den Berg, curator Asian ceramics, Princessehof National Museum of Ceramics, Leeuwarden
 3. Prof. Dr Christiaan Jörg, independent researcher/Dresden Porcelain Project
 4. Prof. Dr Monika Kopplin, director emeritus Museum für Lackkunst, Muenster
 5. Sebastiaan Ostkamp, archeologist, Amsterdam
 6. Dr Maria Antónia Pinto de Matos, director Museu Nacional do Azulejo, Lisbon
 7. Dr Eva Ströber, former curator Asian Ceramics, Dresden Porcelain Collection and Princessehof Museum, Leeuwarden
 8. Dr Daniel Suebsman, research associate Museum of East Asian Art, Cologne.
- Non-voting vetting expert: Jorge Welsh, proprietor Jorge Welsh Works of Art, London/Lisbon

Books, Manuscripts and Maps

1. **Roger Wieck**, Melvin R. Seiden curator and department head, medieval and renaissance manuscripts, Morgan Library and Museum, New York
2. Dr Anne Korteweg, curator emerita medieval manuscripts, The Royal Library, The Hague
3. Prof. Francesca Manzari, PhD, Associate Professor in the History of Medieval Art, Sapienza University, Rome
4. Dr Dominique Vanwijnsberghe, senior researcher, Royal Institute for Cultural Heritage, Brussels

Clocks and Watches

1. **Dr Helmut Crott**, expert, Luxemburg
2. Jean Genbrugge, watchmaker and watch design-engineer, master enameller, wristwatch expert, conservator, Antwerp
3. Michael van Gompén, expert antique clocks, watchmaker and restorer, Brussels

Early Asian Works of Art

1. **Dr Ching-Ling Wang**, curator Chinese Art, Rijksmuseum Amsterdam
2. Prof. Dr Monika Kopplin, director emeritus Museum für Lackkunst, Muenster

3. Dr Adele Schlombs, director Museum of East Asian Art, Cologne
4. Prof. Dr. Willibald Veit, former director Museum fur Asiatische Kunst, Staatliche Museum zu Berlin

Non-voting vetting expert: Ben Janssens, proprietor Ben Janssens Oriental Art, London

European Ceramics

1. **Antoinette Hallé**, general conservator and honorary director national ceramics museum, Sèvres
2. Dr. Barbara Beaucamp-Markowsky, curator emeritus, Reiss-Engelhorn-Museen Mahnnheim, art historian, expert, Frankfurt am Main
3. Erwan le Bideau, ceramics restorer, Paris
4. Maria Antonia Casanovas, honorary chief curator museum of ceramics Barcelona, head ceramics collection Fundación La Fontana, Rupit/Barcelona
5. Marino Marini, curator ceramics collection, Bargello National Museum and Palazzo Davanzati Museum, Florence
6. Guilaume Séret, art historian, Paris
7. Professor Andrew Shortland FSA FGS, director Cranfield Forensic Institute, Cranfield University, Shrivenham UK

Glass

1. **Dr Dedo von Kerssenbrock-Krosigk**, head Glasmuseum Hentrich, Kunstpalast, Düsseldorf
2. Reino Liefkes, senior curator and head ceramics and glass, Victoria and Albert Museum, London

Icons

1. **Drs Désirée Krikhaar, expert, Tiel**
2. Drs Léon van Liebergen, art historian, former director Museum for Religious Art Uden and provisor religious cultural heritage, The Netherlands

Islamic, Indian and South East Asian Art

1. **Jan van Alphen**, honorary curator, expert Indian and Himalayan art, director emeritus Rubin Museum of Art, New York and Ethnographic Museum, Antwerp
2. Gilles Béguin, honorary conservator and director emeritus Museum Cernuschi for Asian Art, Paris
3. Roselyne Hurel, honorary chief curator, Indian painting specialist, Carnavalet

Museum, Paris

4. Dr Luit Mols, owner Sabiel Research in Islamic Art, The Hague
5. Kenson Kwok, Director of Asian Civilisations Museum, Singapore

Non-voting vetting expert: Marcel Nies, proprietor Marcel Nies Oriental Art, Antwerp

Japanese Art

1. **Alexander Hofmann, curator Arts of Japan, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Asiatische Kunst**
2. Dr Clare Pollard, Curator of Japanese Art, Ashmolean Museum, Oxford
3. Andrew Thompson ACR, restorer Japanese and Chinese paintings, Restorient, Leiden
4. Mrs Sydney Thomson, restorer Japanese and Chinese paintings, Restorient, Leiden
5. Dr. Bas Verberk, Curator Japanese Art, Museum für Ostasiatische Kunst, Cologne.

Jewellery (apart from ancient jewellery)

1. **Dr Tonny Beentjes, jewelry conservator University Amsterdam**
2. Drs Suzanne van Leeuwen, jr curator and conservator of jewellery, Rijksmuseum Amsterdam
3. Joanna Whalley FGA DGA, Independent Jewellery Conservator
4. Dr Hanco Zwaan researcher and head Netherlands Gemmological Laboratory, Naturalis Biodiversity Center, Leiden
5. George Hamel, Independent researcher, valuer and gemmologist.

Modern and Contemporary Paintings (from 1900 onwards) and Sculptural Installations (from 1960 onwards)

1. **Dr Carol S Eliel, Senior Curator of Modern Art, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles County Museum of Art**
2. **Norman Kleeblatt, independent curator and critic, co-president AICA-USA, New York**
3. Dr Lydia Beerkens, conservator and scientific expert Modern and Contemporary Art, SRAL, the Conservation Institute Maastricht
4. Dr. Sabine Eckmann, Kemper Art Museum, Washington University in St. Louis
5. Ludo van Halem, curator of 20th century art, Rijksmuseum Amsterdam

6. Dr Frauke V. Josenhans, Curator, Moody Center for the Arts, Rice University, Houston
7. Dr. Isabel Hufschmidt, Expanded Museum Studies, University of Applied Arts Vienna
8. Dorthe Aagesen, Chief Curator and Senior Researcher, National Gallery Denmark.

Pre-Vetting Russian avant-garde works:

* Dr Konstantin Akinsha, founding director Russian avant-garde research project Kingston, visiting curator Kröller-Müller Museum Otterlo, the Netherlands, visiting fellow Max Weber Kolleg, Erfurt

19th Century Paintings

1. **Dr Helga Kessler Aurisch, Curator of European Art, Museum of Fine Arts, Houston**
2. Dr Emily Beeny, Curator in Charge of European Paintings, Fine Arts Museums of San Francisco
3. Drs Richard Bionda, former lecturer art history Vrije Universiteit, Amsterdam
4. Gloria Groom, curator, the Art Institute of Chicago
5. Dr Leah Lehmbeck, curator and department head European paintings and sculpture, Los Angeles County Museum of Art
6. Dr Mary Morton, curator French paintings, National Gallery of Art, Washington, (non- voting advisor)
7. Drs John Sillevis, former chief curator Gemeentemuseum, The Hague

Old Master Paintings: Dutch, Flemish and German

1. **Prof. Dr Christopher Brown**, Professor Netherlandish Art, University Oxford and director emeritus Ashmolean Museum
2. Gwendolyne Boevé – Jones, director Redivivus Studio for conservation and technical research of paintings, The Hague
3. Till-Holger Borchert, Scientific Director Musea Brugge
4. Drs Frits Duparc, director emeritus Mauritshuis, The Hague
5. Wouter Kloek, former curator Rijksmuseum, Amsterdam
6. Dr Micha Leeftang, curator, Museum Catharijneconvent, Utrecht

7. Prof. Dr Bernd Lindemann, director emeritus Gemälde Galery und Sculpturen Kollektion Staatliche Museen, Berlin
8. Dr Fred Meijer, independent art historian, former senior curator RKD, The Hague
9. Dr Mirjam Neumeister, curator Flemish Baroque paintings, Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek, Munich
10. Dr Larry Nichols, William Hutton emeritus senior curator European and American paintings and sculpture before 1900, Toledo Museum of Art
11. Petria Noble, head paintings conservation, Rijksmuseum, Amsterdam
12. Dr Tico Seifert, senior curator Northern European art, National Galleries of Scotland, Edinburgh
13. Prof Dr. Gregor Weber, head department of fine and decorative arts Rijksmuseum, Amsterdam
14. Prof Arthur Wheelock jr, former curator Northern Baroque paintings, National Gallery of Art, Washington DC

Old Master Paintings: French, Italian, Spanish and British

1. **Dr Edgar Peters Bowron**, former Audrey Jones Beck curator of European Art, The Museum of Fine Arts, Houston
2. Dr Machtelt Brüggem Israëls, lecturer art history University of Amsterdam
3. Simon Howell, managing director Shepherd Conservation Ltd, London
4. Ian Kennedy, independent scholar, Chapel Hill, North Carolina
5. Peter Kerber, curator, Dulwich Picture Gallery, London
6. Prof. Dr Riccardo Lattuada, professor history of art of the modern age, Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli' Santa Maria Capua Vetere (CE), Italy
7. Patrice Marandel, curator emeritus of European art, Los Angeles County Museum of Art
8. Prof. Dr Mauro Natale, professor University of Geneva
9. Dr Austin Nevin, head department of conservation, the Courtauld Institute of Art, London
10. Nicole Ryder, freelance paintings conservator, London
11. Dr Salvador Salort-Pons, director, The Detroit Institute of Arts
12. Dr Scott Schaefer, senior curator emeritus, J. Paul Getty Museum, Los Angeles
13. Dr Carl Strehlke, curator emeritus, Philadelphia Museum of Art

14. Dr Gudrun Swoboda, curator of later Italian, Spanish and French paintings
Kunsthistorisches Museum, Vienna
15. Aidan Weston-Lewis, chief curator, Scottish National Galleries, Edinburgh
16. Dr. Aoife Brady, Curator of Italian and Spanish Art at the National Gallery of Ireland
17. Yuriko Jackall, Head of Curatorial and Curator of French Paintings at the Wallace
Collection.
18. Christopher Baker, Director of European and Scottish Art and Portraiture, National
Galleries of Scotland.

Period Picture Frames

1. Gerry Alabone, senior conservator (furniture and frames), Royal Oak Foundation
Conservation Studio, National Trust

Photography

1. **Martin Jürgens**, photograph conservator Rijksmuseum, Amsterdam
2. Martin Barnes, senior curator photographs, Victoria and Albert Museum, London
3. Simone Klein, Independent appraiser and adviser specialised in Photography,
Cologne

Precolumbian Art

1. **Prof. Jacques Blazy**, Pre-Columbian expert and curator, Paris
2. Alexandre Bernand, expert, Paris
3. David Joralemon, Pre-Columbian scholar and private curator, New York
4. Marie Mauzé, senior researcher and antropologist, Centre National de la Recherche
Scientific, Paris

Objects of Vertu, gold boxes, Fabergé and Kunstammer objects

1. **Alexander von Solodkoff**, independent scholar Hemmelmark, Germany
2. Alice Minter, curator Gilbert Collection, Victoria & Albert Museum, London
3. Haydn Williams, Independent researcher, London

Silver

1. **Drs Dirk Jan Biemond**, silver and gold curator Rijksmuseum, Amsterdam

2. Dr Kirstin Kennedy, curator Victoria and Albert Museum, London
3. Dr Wim Nys, curator and head collections and research DIVA, Antwerp
4. Dr Jet Pijzel - Dommissie, former curator decorative arts, Kunstmuseum Den Haag, The Hague
5. Dr Karin Tebbe, curator decorative arts Kurpfälzisches Museum, Heidelberg
6. Lucy Morton, independent silver expert, liveryman of the Goldsmiths' Company of London and Editor of *Silver Studies*, the Journal of the Silver Society.

Textiles and Wallpapers

1. **Elisabeth Floret**, independent European carpets and textiles expert, Paris, expert près la cour d'Appel de Versailles
2. Prof. Dr. Koenraad Brosens, Vice Dean, Faculty of Arts, University of Leuven (KU Leuven)
3. Prof Dr Birgitt Borkopp-Restle, president CIETA and chair department history of textiles arts, Institute of Art History, University Bern
4. Helen Wyld, senior curator of historic textiles, National Museums Scotland, Edinburgh
5. Véronique de la Hougue, honorary senior curator, Département des papiers peints, Musée des Arts décoratifs, Paris.

Traditional art from Sub-Saharan Africa, Oceania, Americas, Southeast Asia and the Arctic Region

1. **Ellen Howe**, retired conservator Arts of Africa, Oceania and the Americas Department Metropolitan Museum of Art, New York
2. Valentin Boissonnas, conservator, senior lecturer conservation, Haute Ecole Arc, Neuchatel
3. Mr Bertrand Goy, scholar and specialist of the arts of West Africa, Paris
4. Frank Herreman, director emeritus Ethnographic Museum, Antwerp, director emeritus exhibitions and publications, Museum for African Art, New York, lecturer African and Oceanic art history Antwerp
5. Dr Philippe Peltier, honorary senior curator, former curator Pacific and south east Asian islands, musée du quai Branly-Jacques-Chirac, Paris
6. Dr Julien Volper, Curator at The Musée royal de l'Afrique centrale (Africa Museum)

AND Lecturer (Maître de conférences) at the Université Libre de Bruxelles.

Western Furniture and Works of Art up to 1600

1. **Dr Hans Piena**, conservator, curator and expert tool traces - The Netherlands Open Air Museum, Arnhem
2. Dr Tonny Beentjes, jewelry conservator University Amsterdam (consultant to the committee)
3. Arlen Heginbotham, conservator decorative arts and sculpture The J. Paul Getty Museum, Los Angeles
4. Dr Monika Piera, head Estudi del Moble, consultant Design and Decorative Arts Museum Barcelona
5. Dr. Paul Rem, senior curator, Museum Paleis Het Loo, Apeldoorn
6. Dr Pianning, head of restoration at Bayerische Schlösserverwaltung.
7. Kate van Lookeren Campagne, Senior lecturer/Coordinator MSc Course in The Conservation and Restoration of Ceramics and Glass

Western Furniture and Works of Art from 1600 onwards

1. **Dr Achim Stiegel**, curator furniture, **Kunstgewerbemuseum Staatliche Museen, Berlin**
2. Yannick Chastang, conservator, Faversham (Kent)
3. Enrico Colle, director Stibbert Museum, Florence
4. Paul van Duin, head furniture conservation Rijksmuseum, Amsterdam
5. Dr. Helen Jacobsen, Executive Director, The Attingham Trust
6. Dr Sybe Wartena, curator furniture, Bayerisches Nationalmuseum, Munich

Western Sculptures up to 1830

1. **Prof. Dr Frits Scholten**, senior curator of sculpture, Rijksmuseum, Amsterdam
2. Dr. Jens Ludwig Burk, deputy director general and head of European sculpture and painting 1550-1800, Bayerisches Nationalmuseum Munich
3. Prof Laura Cavazzini, art history of the Middle Ages, University of Trento
4. Dr Claudia Kryza - Gersch, curator Skulpturensammlung Dresden
5. Dr Robert van Langh, head conservation and scientific research Rijksmuseum, Amsterdam
6. Prof. Michele Tomasi, medieval art University Lausanne

7. Dr Holly Trusted, honorary senior research fellow, Victoria and Albert Museum, London
8. Dr Jeremy Warren FSA, sculpture research curator, The National Trust, honorary curator of sculpture, Ashmolean Museum, Oxford
9. Drs Guido de Werd, director emeritus Museum Kurhaus Kleve
10. Dr. Moritz Woelk, director Museum Schütgen, Köln

Western Sculptures from 1830 to the present

1. **Dr Arie Hartog**, director Gerhard-Marcks-Haus, Bremen
2. Alexandra Czarnecki, conservator, National Gallery Berlin
3. Dr Patrick Elliott, chief curator Scottish National Galleries of Modern Art, Edinburgh
4. Dr Sharon Hecker, art historian and curator, specialist 19th and 20th century Italian sculpture, Milan and Los Angeles
5. Dr Elisabeth Lebon, independent researcher 19th and 20th century European art bronze foundries, marks, history and processes, Elancourt
6. Prof. Dr Jan Teeuwisse, director Museum Beelden aan Zee, Scheveningen

Works on Paper upto 1850

1. **Dr Ger Luijten, director Fondation Custodia, Paris**
2. Dr George Abrams, expert, Boston
3. Dr Margaret Morgan Grasselli, visiting scholar drawings, Harvard Art Museums, Cambridge
4. Prof. Dr Fritz Koreny, former curator prints and drawings, Albertina, Vienna
5. Nico Lingbeek, paper conservator, Haarlem
6. Thomas Rassieur, John E. Andrus III curator prints and drawings head department of Prints and drawings, Minneapolis Institute of Arts
7. Martin Royalt-Kisch MR FSA, former senior curator prints and drawings, British Museum, London
8. Peter Schatborn, former head department prints and drawings, Rijksmuseum, Amsterdam
9. Drs Carel van Tuyl van Serooskerken, honorary curator Teylers Museum, Haarlem

Works on Paper from 1850 onwards

1. **Cynthia Burlingham**, director, Grunwald Center, Hammer Museum, Los Angeles
2. Stephen Coppel, curator Modern Collection, department prints and drawings, British Museum London
3. Dr Christian Rümelin, head of department prints and drawings Musées d'art et d'histoire, Cabinet d'arts graphique, Geneva
4. Prof. Dr Tobias Natter, director emeritus Leopold Museum, Vienna

Scientific Research and Support Team

Advisors:

Dr Robert van Langh, Head of Conservation and Scientific Research, Rijksmuseum, Amsterdam

Prof. Dr Joris Dik, Antoni van Leeuwenhoek Chair, materials in art and archaeology, department of materials science and engineering, Delft University of Technology

Prof. Dr Arie Wallert, professor technical art history, Rijksmuseum, Amsterdam

Imaging and Data Science

Prof. dr. Rob Erdmann, Senior Scientist, Rijksmuseum

Professor of Conservation Science, Department of Conservation and Restoration and Institute of Physics University of Amsterdam

X-Radiography techniques ApplusRtd Rotterdam Ed Zonneveld and

Enrico van Maren

Hirox Microscope Europe Emilien Leonhardt

Portable XRF

Arie Pappot MA, PhD candidate conservation science, Rijksmuseum, Amsterdam

Dr Guus Verhaar, postdoctoral researcher, Rijksmuseum, Amsterdam; University of Texas, Dallas, Corning Museum of Glass, Corning New York

UV en IR reflectography

Frans Pegt, photographer, Rijksmuseum, Amsterdam

2D XRF Scanner

Luc Megens, senior researcher, Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap
Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Rijks erfgoedlaboratorium

Raman spectroscopie

Dr. I.D. (Inez) van der Werf

Senior Onderzoeker Rijks erfgoedlaboratorium / Senior Scientist Cultural Heritage
Laboratory

This Vetting Member List is provisional and may therefore be subject to changes.

Bibliografia

Testi a stampa

G. Adam, *Big Bucks: The Explosion of the Art Market in the 21st Century*, London 2016

G. Adam, *Dark Side of the Boom. The excesses of the Art Market in the 21st Century*, London 2018.

B. Agosti, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite*, Milano 2013.

F. Baldinucci, *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, Firenze 1681.

P. Barragàn, *The Art Fair Age: on art fairs as urban entertainment centers, art fair curators, expanded painting, collecting and new fairsim*, Milano, 2008.

D. Bellingham, *The Auction Process*, in I. Robertson e J. Hackforth-Jones, *Art Business Today. 20 Key Topics*, London 2018, pp. 148-156.

B. Berenson, *The Study and Criticism of Italian Art*, London 1901.

M. Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana. Compendiosa informazione di Marco Boschini. Non solo delle pitture pubbliche di Venezia: ma dell'isole ancora circonuicine*, Venezia 1674.

N. Charney, *L'arte del falso*, London 2020.

T. Christopherson, *Due diligence*, in I. Robertson e J. Hackforth-Jones, *Art Business Today. 20 Key Topics*, London 2018, p. 136-147.

I. Cecchini, *Tra commercio e arte. La vita divisa di Marco Boschini* in *Marco Boschini. L'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca*, (Verona 19-20 giugno 2014) atti del convegno di studi, a cura di E. M. Dal Pozzolo, Treviso 2015, pp. 37-55.

S. J. Cooke, *The Place of Provenance in the Catalogue Raisonné*, in A. Tompkins, *Provenance Research Today. Principles, Practice, Problems*, London 2020, pp. 117-123.

C. De Benedictis e R. Roani, *Riflessioni sulle «Regole per comprare collocare e conservare le pitture» di Giulio Mancini*, Firenze 2005.

C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Milano 2010.

G. Feilgenbaum e I. Reis, *Introduction*, in *Provenance. An alternate history of art*, a cura di Eaed., London 2012, p. 1-5.

G. Fletcher, *Fakes, Forgeries and Thefts*, in I. Robertson e J. Hackforth-Jones, *Art Business Today. 20 Key Topics*, London 2018, pp. 106-114.

M. J. Friedländer, *Il conoscitore d'arte*, Milano 1955.

M. Gerlis, *The Art Fair Story: A Rollercoaster Ride*, London 2021.

J. Hackforth-Jones, *Authenticity*, in I. Robertson e J. Hackforth-Jones, *Art Business Today. 20 Key Topics*, London 2018, pp. 99-105.

J. Hackforth-Jones, *Connoisseurship*, in I. Robertson e J. Hackforth-Jones, *Art Business Today. 20 Key Topics*, London 2018, pp. 92-98.

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

M. Hochmann, *Marcantonio Michiel e la nascita della critica veneziana*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1996-1999, III, pp. 1181-1202.

J. Hoffmann, *Show Time: The Most Influential Exhibition of Contemporary Art*, London 2017.

T. Lenain, *Art Forgery. The History of a Modern Obsession*, London 2011.

R. Lauber, «*Opera perfettissima*». *Marcantonio Michiel e la Notizia d'opere di disegno*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel, Venezia 2005, pp. 77-116.

Lettere di Filippo Baldinucci al marchese Senatore Vincenzo Capponi, Luogotenente del Granduca nell'Accademia del Disegno, Roma 28 aprile 1681, in M. Bottari e S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura*, II, Milano 1822, pp. 494-534.

R. Longhi, *Apertura sui Trecentisti umbri*, in R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, a cura di G. Contini, Milano 1982, pp. 242-259

G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi, Roma 1956.

Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori, atti del convegno internazionale (Bergamo 4-7 giugno 1987), a cura di G. Agosti, M. E. Manca e M. Panzeri con il coordinamento scientifico di M. Dalai Emiliani, Bergamo 1993.

É. Passignat, *Il Cinquecento. Le fonti per la storia dell'arte*, Torino 2017.

J. B. Prowda, *The Perils of Buying and Selling Art at the Fair: Legal Issues in Title*, in *Art, Cultural Heritage and the Market* a cura di V. Vadi e E. G. S. Schneider Hildegard, Berlin 2014, pp. 141-163.

S. Raux, *From Mariette to Joullain. Provenance and Value in Eighteenth-Century French Auction Catalogs*, in *Provenance. An alternate history of art* a cura di G. Feilgenbaum e I. Reist, London 2012, p. 86-103.

J. Richardson, *The works of Mr. Jonathan Richardson. Consisting of I. The theory of Painting. II. Essay on the art of criticism for far as it relates to painting. III. The science of a Connoisseur*, London 1773.

O. Rossi Pinelli, *La disciplina si consolida e si specializza (1912-1945)*, in *La storia delle storie dell'arte* a cura di Ead., Torino 2014, pp. 320-357.

L. Salinsbury e A. Sujo, *Provenance: How a Con Man and a Forger Rewrote the History of Modern Art*, London 2009.

C. Simpson, *The Partnership: The Secret Association of Bernard Berenson and Joseph Duveen*, London 1987.

G. C. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Milano, 1995.

J. Tang, *Future circulations. On the Work of Hans Haacke and Maria Eichhorn*, in *Provenance. An alternate history of art*, a cura di G. Feilgenbaum e I. Reist, London 2012, pp. 171-194.

D. Thompson, *Art fairs: the market as medium*, in *Negotiating values in the creative industries: fairs, festivals and competitive events*, a cura di B. Moeran, Cambridge 2011, pp. 59-72.

A. Tompkins, *Introduction*, in Id., *Provenance Research Today. Principles, Practice, Problems*, London 2020, pp. 9-15.

J. M. Wendl, *Anonymity in art sales transactions: an inquiry into key provenance issues involved in and arising from sales of art where buyer and/or seller is undisclosed* [tesi di laurea], Sotheby's Institute of Art, London 2016.

R. Wittkower e M. Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla Rivoluzione francese*, Torino 2016.

Periodici

I. Andrews e A. Blinkhorn, *The Finest the World Can Offer: Three Decades of Maastricht: the success of Maastricht's European Fine Art Fair in large part thanks to the commitment and energy of the select group of dealers who serve as the fair's trustees and executive committee members.* "Apollo", 167, 552, 2008, <https://www.thefreelibrary.com/The+finest+the+world+can+offer%3A+three+decades+of+Maastricht%3A+the...-a0177266346> .

P. Arora e P. Vermeulen, *The end of the art connoisseur? Experts and knowledge production in the visual arts in the digital age* "Information, Communication & Society", 16, 2013, pp. 194-214, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/1369118X.2012.687392>

K. Barrett, *'The Educated Eye? Connoisseurship Now' at the Paul Mellon Centre,* "Apollo Magazine", 7 maggio 2014, <https://www.apollo-magazine.com/educated-eye-connoisseurship-now-paul-mellon-centre/> .

P. Cohen, *Foundation Fights Fees for Artist's Trustees.* "New York Times", 21 agosto 2013, <https://laidalile.com/wp-content/uploads/2017/03/129073-454709.new-york-times-aug-21-2013.pdf> .

J. H. Dobrzynski, *Knoedler Gallery Reveals Its Tales – At The Getty,* "Arts Journal", 31 luglio 2013, <https://www.artsjournal.com/realcleararts/2013/07/knoedler-gallery-reveals-its- Tales-at-the-getty.html> .

J. Fletcher, *Marcantonio Michiel: His Friends and Collection,* "The Burlington Magazine", 941, 123, 1981, pp. 452-467.

P. FitzGerald e H. Manson, *All's Fair,* "Circa Art Magazine", 119, 2007, pp. 38-41,

L. Foreman-Wernet e B. Dervin, *Everyday Encounters with Art: Comparing Expert and Novice Experiences,* "Curator, The Museum Journal", 59, 4, 2016, pp. 411-425.

D. Freedberg, *Why Connoisseurship Matters*, “Columbia University Academic Commons”, 2006, pp. 29-43.

N. Freeman, *What It Costs Galleries to go Art Basel*, “Artsy”, 15 giugno 2018, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-costs-galleries-art-basel>

J. Friedel e V. von Gliszczynski, *Collected. Bought. Looted? Provenance Research at the Weltkùturen Museum in Frankfurt*, “Journal for Art Market Studies”, 2, 2, 2018, <https://www.fokum-jams.org/index.php/jams/article/view/39/81> .

A. Frigo, *Can one speak of painting if one cannot hold a brush? Giulio Mancini, medicine, and the birth of the connoisseur*, “Journal of the History of Ideas”, 73, 2012, pp. 417-436.

J. Gramlich, *Reflections on Provenance Research: Value – Politics – Art Markets* “Journal for Art Market Studies”, 1, 2, 2017, <https://www.fokum-jams.org/index.php/jams/article/view/15/36> .

A. Grebe, *Marketing favours: Formal and Informal Criteria for Pricing Albrecht Dürer’s work between 1500 and 1650*, “Journal for Art Market Studies”, 1, 1, 2017, <https://www.fokum-jams.org/index.php/jams/article/view/3/23> .

L. Gilbert, *Knoedler gallery fakes case heats up*, “The Art Newspaper”, 11 settembre 2013, <https://www.theartnewspaper.com/2013/09/11/knoedler-gallery-fakes-case-heats-up>

S. A. Hardy, *Narratives of the Provenance of Art and Antiquities on the Market and the Reality of Origins at the Source*, “Acta and archeologiam et atrium historiam pertinentia”, 32, 18, 2020, pp. 117-124, <https://journals.uio.no/acta/article/view/9022/7649>.

B. Joyeux-Prunel, *Circulation and the Art Market*, “Journal for Art Market Studies”, 1, 2, 2017, <https://www.fokum-jams.org/index.php/jams/article/view/13/43> .

P. Landesman, *A 20th- Century Master Scam*, “The New York Times Magazine”, 18 luglio 1999, p. 31. <https://www.nytimes.com/1999/07/18/magazine/a-20th-%20century-master-scam.html>

B. Lee, I. Fraser e I. Fillis *To sell or not to sell? Pricing strategies of newly graduated artist* “Journal of Business Research”. 145, 2022, pp. 595-604. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0148296322002697?via%3Dihub>.

L. Lessing, *Problems in Provenance Research*, “Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America”, 19, 2, 2000, pp. 49–51.

R. Longhi, *Proposte per una critica d’arte*, “Paragone”, 1, 1950, pp. 9-20.

C. MacAndrew, *The Art Market* 2022, p. 89, https://www.artbasel.com/about/initiatives/theartmarket2022pdf?_gl=1*c58b2p*_ga*MTk2NDYwODQ4OS4xNjUzMzE1NzA4*_ga_GZE6PFT72W*MTY1NTU2NjQ1MC42LjEuMTY1NTU2NzQ0MS4w

C. Murro, *Eppure le carte «ridono». Roberto Longhi e la “Commedia” di Dante*, “Treccani”, 22 aprile 2021, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_315.html .

B. Pezzini, *The “Art” and the “Market” Elements of the Art Market: Jon Linnell, William Agnew and Artists- Dealer Relationship in Nineteenth-Century Britain*, “Journal for Art Market Studies”, 2, 4, 2018, <https://www.fokum-jams.org/index.php/jams/article/view/40/132>.

S. Pierguidi, *Giulio Mancini e la nascita della connoisseurship*, “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 79, 1, 2016, pp. 63-71.

Praising Provenance, “The Burlington Magazine”, 143, 1176, 2001, pp. 131–141.

G. Politi, *Le fiere d’arte*, “Flash Art”, 10 luglio 2017, <https://flash---art.it/article/le-fiere-darte/> .

L. e U. Procacci, *Il carteggio di Marco Boschini con il Cardinale Leopoldo de' Medici*, "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 4, 1965, pp. 85, 87-114.

L. Rojas, *Why Miami's art scene is entering a new era*, "Art Basel", <https://artbasel.com/stories/miami-south-florida-art-ecosystem-new-era> .

M. Shnayerson, *A question of provenance*, "Vanity Fair", maggio 2012, <https://archive.vanityfair.com/article/share/be51e45e-b0b7-44dd-bc7d-791d391b701c> .

B. Street, *Look closer: what art historians can learn from museum education*, "Apollo Magazine", 14 aprile 2014, <https://www.apollo-magazine.com/look-closer-art-historians-can-learn-museum-education/> .

S. Sweeney, *The Ambiguous Origins of the Archival Principle of 'Provenance'* "Libraries & the Cultural Record", 43, 2, 2008, pp. 193–213.

J. Spero e J. Pickford, *Art market ripe for abuse, say campaigners*, "Financial Times", 17 aprile 2016, <https://www.ft.com/content/d5098c7e-018c-11e6-ac98-3c15a1aa2e62>

J. Stepnowska, *Due Diligence and the Art Market. Assessing the Impact of the 1995 UNIDROIT Convention on Stolen or Illegally Exported Cultural Objects*, "Studia Iuridica Toruniensia" 22, 2019: <http://dx.doi.org/10.12775/SIT.2018.020>

A. von Przychowski e E. Tisa Francini, *Provenance Research into the Collection of Chinese Art at the Museum Rietberg: Switzerland and the Transnational History of the Art Market and Art Collections*, "Journal for Art Market Studies", 2, 3, 2018, <https://fokum-jams.org/index.php/jams/article/view/79/112>.

D. Thom, *Curators connoisseurship and the art of looking*, "Apollo Magazine", 16 aprile 2014, <https://www.apollo-magazine.com/curators-connoisseurship-art-looking/> .

C. Vargas, *Longhi 1950: la buona critica d'arte*, "Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea", 8, 2006, pp. 19-47.

E. Vratskidou, *A Review: Stories of wheels with wheels: looted art at documenta 14*, “Journal for Art Market Studies”, 2, 2, 2018, <https://www.fokum-jams.org/index.php/jams/article/view/70>.

Sitografia

Conferenza: “Why are we still looking for Nazi-looted art in Italy?” Ateneo Veneto, 25 marzo 2022, https://www.youtube.com/watch?v=EvoH_FFNgmU

The importance of provenance research and negotiated solutions, <https://lootedartconferencevenice.cargo.site/>

The Art Loss Register, <https://www.artloss.com/>

Biennale Internazionale di Antiquariato di Firenze, https://www.biaf.it/index.php?option=com_content&view=article&id=206&Itemid=1077&lang=en

TEFAF Vetting, <https://www.tefaf.com/about/vetting>

The Winter Show Vetting, <https://www.thewintershow.org/vetting>

Isabel von Klitzing, Provenance Research and Art Consulting, <https://www.provenanceresearch.com/>

The Getty Research Institute: The Getty Provenance Index, <https://www.getty.edu/research/tools/provenance/search.html>

About Christie’s Restitution, <https://www.christies.com/en/services/restitution-services>

Sotheby’s Restitution Services, <https://www.sothebys.com/en/about/services/restitution?locale=en>

‘A total work of art’: unveiling the collection of Anne H. Bass: a collection of masterpiece quality, rarity, provenance and dialogue, https://www.christies.com/features/anne-h-bass-collection-12168-3.aspx?sc_lang=en#fid-12168

David Bowie’s Personal Art Collection to Feature in Three Sales, <https://www.sothebys.com/en/articles/david-bowies-personal-art-collection-to-feature-in-three-sales>

The Collection of Peggy and David Rockefeller, <https://www.christies.com/auctions/rockefeller>

Rockefeller sales total \$835.1 million – highest ever for a single collection. The most significant charity auction ever staged, *The Collection of Peggy and David Rockefeller is 100 per cent sold*, https://www.christies.com/features/rockefeller-sales-final-report-9206-3.aspx?pid=mslp_related_features1

International Foundation for Art Research, https://www.ifar.org/cat_rais.php

International Foundation for Art Research Provenance Guide, https://www.ifar.org/Provenance_Guide.pdf

Masterpiece Fair Vetting, <https://www.masterpiecefair.com/about#vetting>

PSYCHE: The Protection System for Cultural Heritage, <http://tpcweb.carabinieri.it/SitoPubblico/psyche/generic?lang=EN><http://tpcweb.carabinieri.it/SitoPubblico/psyche/generic?lang=EN>

MoMA Provenance Research Project, <https://www.moma.org/collection/provenance/>

Washington Conference Principles on Nazi-Confiscated Art, Office of The Special Envoy for Holocaust Issues, <https://www.state.gov/washington-conference-principles-on-nazi-confiscated-art/>

Ringraziamenti

Ai miei genitori, è vostro ogni mio singolo traguardo.

Ad Andrea, silenzioso osservatore.

Ai miei quattro nonni, per essere stati con me, tutti, e per aver sempre stimolato la mia curiosità.

Alle mie amiche e i miei amici, i nuovi, i vecchi, i ritrovati e i lontani, riempite la mia vita, siete fonte quotidiana di ispirazione, essere spettatrice della vostra luce è un privilegio. Usando le parole di una di voi, c'è più gioia in voi e nelle cose che fate di quanta voi riusciate a vedere perché è vero, il tragico ci piace ed è un sentimento nobile, ma solo passandoci attraverso riusciremo a vedere oltre, ed è probabilmente un percorso che richiede una vita intera. Non vedo l'ora di farlo insieme.

A Silvia, per essere stata la mia mentore.

A Venezia, per sempre tua.

A me stessa, sii fiera di ciò che sei oggi e ricordati di essere più gentile con te stessa.