



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici (LM89)
(Indirizzo contemporaneo)

Tesi di Laurea

Verum abs falso discernere:
l'osservazione clinica nel campo dell'attribuzionismo artistico

Relatore

Prof. Giulio Pojana

Correlatore

Prof. Marco Olivi

Laureanda

Matilde Casula

867833

Anno Accademico

2022/2023

A mio nonno Antonio,
che non posso tenere per mano
e tengo quindi nel cuore.

Indice

Introduzione.....	p.1
Capitolo 1: Genesi ed evoluzione in ambito legislativo ai fini della tutela del patrimonio storico-artistico	
1.1 Dalla Legge Bottai al Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio: quadro evolutivo in materia di tutela del patrimonio storico-artistico.....	p.5
1.2 Il Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale (CC-TPC): genesi e finalità.....	p.13
1.3 Il Comando Carabinieri TPC in difesa dell'arte contemporanea.....	p.17
Capitolo 2: Le tecniche diagnostiche come strumento per vedere oltre	
2.1 La scienza e la tecnologia al servizio dell'arte.....	p.28
2.2 Tecniche d'indagine diagnostica per immagine per i beni culturali.....	p.31
2.3 Tecniche spettroscopiche per i beni culturali.....	p.35
2.4 Tecniche di datazione per i beni culturali.....	p.36
2.5 Guardare senza vedere: l'esigenza di una diagnostica umanistica.....	p.38
Capitolo 3: <i>Verum abs falso discernere</i>	
3.1 Cesare Brandi e la materia costitutiva dell'opera d'arte.....	p.40
3.2 Il Medioevo come 'paradiso dei falsi': tra <i>crimen falsi</i> e <i>pia fraus</i>	p.43
3.3 Il falso come strumento per il potere, la politica e la religione: tre casi emblematici.....	p.45
3.4 Falsificazione archeologica: recupero ed emulazione del mondo classico in epoca umanistico-rinascimentale.....	p.50
3.5 Il caso di Albrecht Dürer.....	p.55
3.6 L'amore per l'antico: Winckelmann e la beffa di Raphael Mengs.....	p.58
3.7 La confessione di Federico Joni e l'ingenuità di Camille Corot.....	p.62
3.8 La <i>connoisseurship</i> e l'esigenza di un criterio d'indagine: Baldinucci, Morelli e Cavalcaselle.....	p.66

3.9 L'indagine scientifica in qualità di giudice imparziale: l'affaire van Gogh e la rivincita di Han van Meegeren.....	p.69
3.10 La permeabilità del falso nell'arte contemporanea.....	p.74
Conclusioni.....	p.80
Appendice.....	p.86
Album delle illustrazioni.....	p.90
Bibliografia.....	p.117
Sitografia.....	p.123
Ringraziamenti.....	p.129

Introduzione

Durante il corso magistrale di Tecniche d'Indagine per i Beni Culturali, assieme all'esplicazione delle principali tecniche di indagine diagnostica in ausilio all'analisi dei manufatti storico-artistici, sono state affrontate tutta una serie di casistiche che hanno visto l'applicazione di tali metodologie, utilizzate in determinate circostanze anche per verificare la veridicità delle opere in esame. Ho trovato interessante l'idea di affrontare i temi della falsificazione, della contraffazione e dell'imitazione sia da un punto di vista percettivo e terminologico, che da un punto di vista legislativo: è emerso come il concetto di falso si sia evoluto assieme all'avvio del mercato dell'arte e alla percezione di quest'ultima da parte dell'uomo nel corso dei secoli, seguito in parallelo dall'elaborazione di nuovi linguaggi stilistici e da un maggiore interesse da parte degli artisti nel tutelare la propria opera, soprattutto nell'epoca contemporanea. Il progetto di tesi mira ad esaminare il problema relativo alle azioni di criminalità inerenti al settore del patrimonio storico, artistico ed archeologico, in cui l'Italia può essere visto quale primo Paese dotato di un organismo specializzato in tale ambito: il Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale - CCTPC -, designato dal Comando Generale dell'Arma dei Carabinieri il 3 maggio 1969 e alle dipendenze funzionali del MiBACT, organismo mosso dall'obiettivo di impedire il disgregamento del patrimonio culturale della nazione, contrastando gli episodi di contraffazione e recuperando i beni culturali nazionali trafugati illegalmente. Nel primo capitolo verrà affrontata l'evoluzione in ambito giuridico illustrando il progresso delle norme nazionali inerenti tali temi, dimostrando come ci sia stato un impegno, soprattutto negli ultimi anni, volto a colmare qualsiasi lacuna inerente ai fenomeni di falsificazione, contraffazione e alterazione, in particolare nel caso dell'arte contemporanea. Nella prima metà del Novecento tale caso specifico risultava a prima vista privo di tutela penale, visibile dalla l. 1° giugno 1939 n. 1089, relativa alla tutela delle cose di interesse artistico e storico, in cui, nel caso specifico dell'articolo 1, è evidente come tutte le opere di autori ancora in vita e non risalenti ad oltre cinquant'anni siano esplicitamente trascurate dall'azione di tutela; si passerà a descrivere la l. 22 aprile 1941 n. 633, indirizzata alla salvaguardia dei diritti morali e patrimoniali dell'artista, la quale presentava comunque misure punitive penali deboli, conducendo ad una proliferazione del fenomeno di falsificazione e contraffazione¹. Per quel che concerne la Legge Pieraccini, ovvero la l. 20 novembre 1971 n. 1062, essa raccoglieva le norme penali indirizzate alla contraffazione, alterazione, riproduzione e commercializzazione dei beni culturali, arrivando all'eliminazione di qualsiasi vincolo cronologico per quel che concerne le opere d'arte da salvaguardare; verrà esposta la problematicità e

¹ G.C. Lucente, *La tutela dell'opera d'arte contemporanea*, Gangemi Editore, 2016, p. 11.

l'apparente regressione alla ormai abrogata Legge Bottai percepita in seguito al d.lgs. n. 490 del 1999², che nell'articolo 2 comma 6 sembrava determinare nuovamente un restringimento di quella che è la salvaguardia delle opere d'arte del periodo contemporaneo³. Si riporterà l'impianto normativo attuale, specificatamente il DLgs 22/01/2004 n. 42, attraverso la disamina della Parte IV-Titolo II-Capo I ed in particolare gli artt. 64 e 178 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, che segnerà il passaggio da una mera pena morale ad una concreta condanna nei confronti di coloro che hanno, come unico obiettivo, il profitto e la commercializzazione delle opere contraffatte e/o rubate. Infine si arriverà alla Legge 9 marzo 2022, n. 22, che apporterà attraverso l'art. 1 delle modificazioni al Codice Penale, introducendo il Titolo VIII-bis, denominato *Dei delitti contro il Patrimonio Culturale*, andando ad affiancare l'impegno da parte degli artisti ancora in vita nella creazione di un proprio archivio, indirizzato alla tutela della produzione artistica.

Verranno in seguito ripercorse le origini, le funzioni, gli obiettivi e le modalità operative del Comando Carabinieri TPC, il cui contributo risulta fondamentale nella tutela del patrimonio nazionale, esponendo non solo diversi casi di falsificazione che lo hanno coinvolto. Il Ten. Col. del Nucleo Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale di Monza Claudio Sanzò, ha dato la sua disponibilità al fine di rilasciare un'intervista, attraverso la quale è stato possibile "dare uno sguardo" all'interno di tale reparto, permettendo di comprendere alcune delle modalità operative e delle procedure in caso di reati di falsificazione. In particolare è emersa l'importanza di sensibilizzare l'utente al fine di contrastare il più possibile tale fenomeno, azione che non avviene unicamente all'interno degli ambienti scolastici e universitari, bensì arriva a coinvolgere tutti coloro che hanno a che fare ogni giorno con la legge: basti pensare agli avvocati e alla magistratura stessa, a cui seguono galleristi e collezionisti; come dimostrato dal Ten. Col. Sanzò, il reato di falsificazione continua tutt'ora a farsi strada anche per l'inesperienza e la poca conoscenza che diversi settori possiedono in merito a tale fenomeno, non diffidando abbastanza dall'affare e appoggiandosi conseguentemente a venditori il cui unico obiettivo è quello del guadagno.

L'epoca contemporanea può essere considerata come quella maggiormente colpita, soprattutto per la facilità nell'imitazione dei materiali e delle tecniche stilistiche dell'artista, mettendo in difficoltà gli esperti vista l'impossibilità nel fare ricorso a strumentazioni in grado di stabilirne l'originalità certa, a differenza delle opere d'arte più antiche, in cui i materiali e i pigmenti utilizzati risultano molto spesso differenti rispetto a quelli attuali e comunque degradati. L'eterogeneità dei materiali propri di un'opera o di un manufatto determina spesso la combinazione di molteplici tecniche d'indagine, di cui quelle impiegate nei casi di falsificazione e contraffazione verranno affrontate nel secondo

² *Ivi*, pp. 12-13.

³ F. Lemme, C. Carmona, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, Padova, CEDAM, 2001, p. 20.

capitolo. La scelta è determinata dall'analisi delle componenti materiche, dalla conoscenza delle tecniche di esecuzione e dei processi di degradazione materica⁴, ma anche dalla valenza storico-culturale e dalla fragilità dell'opera in esame⁵. Verrà evidenziata la distinzione tra quelle che sono le tecniche di *imaging* - ovvero le tecniche cosiddette non invasive e corrispondenti alla radiografia X, all'illuminazione artificiale a luce radente puntuale, alla fotomicrografia, alla fotografia IR, alla riflettografia IR, alla fotografia a falsi colori e alla fotografia in fluorescenza ultravioletta (UV-F) -, le tecniche spettroscopiche - che nella determinazione della veridicità o falsità di un manufatto quelle utilizzate risultano non invasive, e corrispondono alla spettroscopia Raman e alla fluorescenza indotta da raggi X (XRF) - e le tecniche di datazione - ovvero la datazione al c-14, la dendrocronologia e la termoluminescenza, tecniche invasive e distruttive -. Fondamentale la collaborazione che sussiste tra settore storico-artistico e settore scientifico, determinante al fine di poter ottenere nei casi specifici di falsificazione un quadro il più completo possibile: verrà evidenziato come, nel caso di una copia o di un falso, le constatazioni mosse dallo storico dell'arte costituiscano di per sé ipotesi attributive e di contorno, in quanto sebbene possa contare sull'appoggio della perizia scientifica, egli si basa sulle conoscenze in suo possesso che in alcuni casi possono essere contestate, portandolo a conclusioni inesatte. Si può affermare come la poliedricità dell'opera e l'affinamento delle tecniche da parte dei falsari - soprattutto nell'epoca contemporanea - renda praticamente impossibile a scienziati e critici d'arte giungere ad una conclusione definitiva e puntuale.

Nel terzo capitolo verrà affrontata la questione del falso e della copia, riportando le tesi dello storico dell'arte Cesare Brandi in merito ai fattori costitutivi dell'opera d'arte, che corrispondono all'istanza storica, a quella estetica, alla materia come struttura e alla materia come aspetto, procedendo a delinearne una differenziazione⁶. Verranno in seguito affrontati alcuni noti esempi di falsificazione che hanno caratterizzato la storia, dal mondo greco sino ad oggi, al fine di dimostrare come falsari e copisti fossero mossi da obiettivi differenti, anche a seconda dell'epoca: nei casi di Otto Wacker e della *Vinland Map* l'intento era primariamente di natura economica, mentre Raphael Mengs e Federico Joni miravano a farsi beffa di importanti storici dell'arte. Inoltre, è stato possibile dimostrare come non sia cambiata unicamente la percezione dell'artista e della sua opera, bensì anche quella dell'arte stessa: basti pensare all'età greca, in cui il valore dell'artista non veniva riconosciuto, o al Medioevo, dove i nomi degli artisti non furono tramandati poiché considerati per lo più come artigiani

⁴ P. Pallecchi, *Caratteri tecnologici dei falsi e indagini scientifiche*, in *L'arte non vera non può essere arte*, Atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio Nazionale Anticontraffazione (CNAC-MISE), il Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo e l'Università degli Studi Roma Tre (Roma 2017), a cura di G. Calcani, Roma, Edizioni Efestò, 2018, pp. 178-179.

⁵ G. Pojana, L.D. Ferri, D. Vallotto, *L'analisi dei falsi mediante la caratterizzazione dei materiali*, in *L'arte non vera non può essere arte* cit., pp. 421-422.

⁶ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi, 1970, p. 6, p. 10.

incapaci di utilizzare l'intelletto e in cui tendeva a prevalere una dimensione più manuale e avvilita. Inoltre, se la relazione fra copia e autentico nel caso specifico dell'epoca romana presentava un significato differente, in quanto risultava più importante rispondere all'esigenza da parte della società nel possedere capolavori greci col fine di adornare le proprie dimore, nel caso invece di Albrecht Dürer le copie di Marcantonio Raimondi costituivano una minaccia alla sua potestà di artista, il quale cercò di fatto di salvaguardare almeno il proprio monogramma appellandosi alla Serenissima. La necessità di ricomporre i vari tasselli dell'arte e di determinare la paternità e la veridicità di un'opera vede l'imporsi fino alla metà dell'800 della figura del *connoisseur*: verranno affrontate le modalità d'indagine proprie di Filippo Baldinucci, Giovanni Morelli e Giovanni Battista Cavalcaselle, tutte personalità che facevano ricorso al proprio giudizio basato sull'esperienza e sul confronto tra le caratteristiche proprie del dipinto in esame e quelle del suo ipotetico corrispettivo identificato come autentico.

Si parlerà del caso specifico dell'arte contemporanea e del suo mutamento di forma, che ha messo in crisi la sua definizione originaria, portando Walter Benjamin a parlare di una perdita dell'aura e della sua autenticità: l'obiettivo di alcuni artisti di superare la democratizzazione dell'arte - fattore dovuto dalla riproducibilità tecnica del prodotto artistico che lo rende maggiormente reperibile alle masse - è dimostrato dal tentativo di trasformare i confini dell'arte stessa, non più circoscritti nella materialità e nella contemplazione, bensì prediligendo l'azione di creazione dell'opera, come avviene nel caso dell'*Action painting*, della *Land Art* e della *Performance Art*. Se in quest'ultimo caso specifico l'artista è comunque consapevole della perdita dell'aura sostenuta da Benjamin anche in relazione all'evento performativo - in quanto quest'ultimo necessita dell'ausilio dei *media* affinché possa essere tramandabile e fruibile ad un pubblico più esteso e comportando inevitabilmente il porre la *performance* al pari delle opere d'arte materiali -, nel caso del *ready-made* si è dinanzi ad una vera e propria denuncia nei confronti della prassi del mercato artistico, volta a trasformare l'atto performativo in un oggetto fruibile alle masse e conferendogli quindi quella falsa aura data dal valore espositivo.

Capitolo 1: Genesi ed evoluzione in ambito legislativo ai fini della tutela del patrimonio storico-artistico

1.1 Dalla *Legge Bottai* al *Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio*: quadro evolutivo in materia di tutela del patrimonio storico-artistico

Da un punto di vista nozionistico risulta fondamentale fornire un preliminare riferimento relativo al concetto di opera d'arte, che va ad includere qualunque espressione riconducibile all'ingegno di natura creativa concernente l'uomo, equivalente ai beni mobili e immateriali e coincidente per la maggior parte con le arti figurative come pittura, scultura e architettura⁷. In *Commercio e circolazione delle opere d'arte*, a cura di Maria Costanza, viene sottolineato come l'opera d'arte costituisca un elemento accessorio nelle società più avanzate e che quindi la sua finalità non sia imprescindibile dalla nostra esistenza⁸: in sostanza, si è dinnanzi ad un fenomeno antropologico che fin dalle origini si è posto come obiettivo quello di trascendere dal quotidiano, ma che con lo sviluppo socio-economico a partire dal secondo dopoguerra ha portato a parlare in Italia di bene culturale, alludendo cioè alle « [...] cose d'interesse storico e artistico [...] », non più corrispondenti ad oggetti destinati unicamente all'élite dei pochi, bensì a mezzi distintivi volti allo sviluppo culturale e fruibili dal pubblico⁹.

Con riferimento alla “Legge Bottai”, ovvero la l. 1 giugno 1939 n. 1089, intitolata *Tutela delle cose d'interesse artistico e storico* -¹⁰ provvedimento abrogato dal d.l. 22 dicembre 2008, n. 200, convertito con modificazioni dalla l. 18 febbraio 2009, n. 9 -¹¹, è possibile constatare come l'opera d'arte precedentemente definita corrisponda ad una piccola parte di quelle che vengono indicate come beni culturali; di fatto, all'art. 1 della legge in questione, in cui viene riportato l'elenco delle « [...] cose che presentano interesse storico, artistico, archeologico, o etnografico [...] »¹², vi è un esplicito riferimento alla loro duplice natura, evidente nell'inciso « [...] mobili ed immobili [...] »¹³. Tale nozione di materialità è stata inoltre oggetto di recupero nell'importante definizione proposta dalla Commissione Franceschini nel 1964 per quel che riguarda il bene culturale, valicando la nozione

⁷ M. Costanza, *Commercio e circolazione delle opere d'arte*, Padova, CEDAM, 1999, p. 4.

⁸ *Ivi*, p. 6.

⁹ G.N. Clementi, S. Stabile, *Il diritto dell'arte: la protezione del patrimonio artistico*, Milano, Skira, 2014, p. 13-14.

¹⁰ A. Mansi, *La tutela dei beni culturali: analisi e commento della Legge 01-06-1939, n. 1089 e di tutte le altre norme di tutela con ampi riferimenti di dottrina e giurisprudenza; nonché sulla circolazione delle opere d'arte nel diritto interno, in quello comunitario ed in quello internazionale; sul commercio dei beni culturali e sulla figura dell'artista*, Padova, CEDAM, 1998, p. 37.

¹¹ *Normattiva*

<<https://www.normattiva.it/atto/caricaDettaglioAtto?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1939-08-08&atto.codiceRedazionale=039U1089&tipoDettaglio=multivigenza&qId=&tabID=0.949608369079675&title=Atto%20multivigente&bloccoAggiornamentoBreadCrumb=true>>.

¹² Costanza, *Commercio e circolazione* cit., p. 5.

¹³ Mansi, *La tutela dei beni culturali* cit., p. 39.

tradizionale e, a suo parere circoscritta, di ‘cosa d’arte’¹⁴, rivolgendosi a «[...] ogni testimonianza materiale avente valore di civiltà»¹⁵ e comprendendo anche la documentazione perdurante nell’esistenza di un popolo - quali i materiali archivistici, librari, musicali, etc. -¹⁶. In aggiunta, l’art. 2 della l. 1089 riporta come siano comprese anche « [...] le cose immobili che [...] », per via del loro legame con l’ambito politico, militare, letterario, artistico e culturale in generale, « [...] siano state riconosciute di interesse particolarmente importante, perciò aventi valore di bene culturale, e come tali abbiano formato oggetto di notificazione, in forma amministrativa, del Ministero per l’Educazione Nazionale - oggi, Ministero per i Beni e le Attività Culturali - »¹⁷, a cui si sommano le cose riportate nell’art. 5, ovvero le collezioni di opere d’arte - permettendo in quest’ultimo caso di evitarne lo smembramento per mero guadagno -¹⁸. Nel comma finale dell’art. 1 viene invece esplicito il riconoscimento di quelle opere non soggette alla normativa di quest’ultima, ovvero quelle eseguite da « [...] autori viventi o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni », esenzione però relativa unicamente alle cose di cui all’art. 1¹⁹. Nella legge in questione è possibile constatare come il termine ‘cose’, in riferimento a tutto ciò che concerne quindi la cultura tangibile, rivestendo un interesse e, conseguentemente, avente diritto di tutela²⁰, non sia l’unico adottato, ma in alcuni casi venga sostituito con ‘patrimonio nazionale’: esso costituisce un concetto molto ampio, poiché non si rivolge unicamente alle cose di proprietà dello Stato, bensì include tutti i beni culturali presenti nel nostro territorio, quindi comprendendo anche i privati e gli Enti pubblici²¹.

C’è da precisare che l’interesse in questione risulta legato ad un coinvolgimento di tipo soggettivo riguardante il singolo individuo o un collettivo, quest’ultimo mosso da interessi, stimoli, o istruzione comuni, legato ad un determinato periodo, luogo e ambito culturale, e che si può dire relativo a quanto riportato nella l. 1089: di fatto, il riconoscimento di tale interesse è il risultato di un’analisi che prescinde l’estetica del bene e che prende in considerazione le molteplici componenti di una determinata collettività, evidenziandone così la sua possibile mutevolezza a seconda del contesto storico e geografico.²² Gli aspetti appena riportati possono però essere considerati come elementi di contorno, dal momento che l’effettivo riconoscimento dell’interesse viene oggi operato dal Ministro per i Beni Culturali e Ambientali, a cui spetta inoltre il controllo effettivo dei beni, comportando la

¹⁴ M. Pallotino, *La stagione della Commissione Franceschini*, in *Memorabilia: il futuro della memoria. Beni ambientali architettonici archeologici artistici e storici in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 1987, 3, vol. I, p. 8.

¹⁵ Mansi, *La tutela dei beni culturali* cit., p. 39.

¹⁶ Pallotino, *La stagione della Commissione Franceschini* cit., p. 8.

¹⁷ Lemme, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte* cit., p. 27.

¹⁸ Costanza, *Commercio e circolazione* cit., p. 14.

¹⁹ Mansi, *La tutela dei beni culturali* cit., p. 40.

²⁰ Lemme, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte* cit., p. 25.

²¹ Mansi, *La tutela dei beni culturali* cit., p. 33.

²² Lemme, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte* cit., pp. 42-43.

conseguente imposizione di limitazioni, proibizioni e condizioni sullo spostamento e l'impiego di quest'ultimi.²³ Secondo quanto riportato nell'art. 6 della l. 1089, al 'Ministro per l'Educazione' all'epoca vigente, era demandato il compito di gestire le questioni relative alla conservazione delle cose d'interesse riportate negli artt. 1, 2 e 5²⁴: è importante precisare come sussista una divisione tra le cose di proprietà pubblica e le cose di proprietà privata, in cui le prime risultano soggette in automatico ai vincoli previsti per i beni culturali, mentre per le seconde²⁵ si riporta all'art. 3 come la figura del Ministro debba provvedere alla comunicazione ai detentori o possessori privati - corrispondenti alle persone fisiche e alle società - delle cose presenti nell'art. 1 se presentano un interesse particolarmente importante²⁶. In sostanza, se quanto in possesso del privato costituisce elemento di possibile tutela, dovrà essere informato degli obblighi legali imminenti volti al rispetto della sua funzione culturale²⁷, in cui la trascrizione dei beni immobili ha come obiettivo quello di esonerare la possibilità a terzi e futuri acquirenti di opporsi al vincolo²⁸. Come quanto riportato dall'art. 2644 del Codice Civile, il vincolo decade nel caso in cui l'acquisto di diritti sul bene sia avvenuto precedentemente alla trascrizione²⁹, sebbene ciò non impedisca alla Pubblica Amministrazione di esercitare la propria autorità secondo quanto previsto dal vincolo. Di fatto l'obiettivo è di valutare ed evitare attraverso la Soprintendenza competente possibili progetti o modificazioni delle cose mobili o immobili esplicitate nella legge in questione, aspetto presente nell'art. 18³⁰.

Per quel che riguarda la commercializzazione e l'esportazione delle opere d'arte, esse sono possibili a prescindere dalla legge in questione e nonostante il vincolo comporti a condizionamenti nella libera

²³ *Ivi*, p. 44.

²⁴ *Normattiva*

<<https://www.normattiva.it/atto/caricaDettaglioAtto?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1939-08-08&atto.codiceRedazionale=039U1089&tipoDettaglio=originario&qId=&tabID=0.949608369079675&title=Atto%20originario&bloccoAggiornamentoBreadCrumb=true>>.

²⁵ Stabile, *Il diritto dell'arte* cit., p. 17.

²⁶ Mansi, *La tutela dei beni culturali* cit., p. 45.

²⁷ *Ivi*, pp. 45-46.

²⁸ Art. 2, legge 1° giugno 1939, n. 1089: «Sono altresì sottoposte alla presente legge le cose immobili che, a causa del loro riferimento con la storia politica; militare, della letteratura, dell'arte e della cultura in genere, siano state riconosciute, di interesse particolarmente importante e come tali abbiano formato oggetto di notificazione; in forma amministrativa, del Ministro per la educazione nazionale. La notifica, su richiesta del Ministro, è trascritta nei registri delle conservatorie delle ipoteche ed ha efficacia nei confronti di ogni successivo proprietario, possessore o detentore della cosa a qualsiasi titolo».

²⁹ Art. 2644, R.D. 16 marzo 1942, n. 262: «Gli atti enunciati nell'articolo precedente non hanno effetto riguardo ai terzi che a qualunque titolo hanno acquistato diritti sugli immobili in base a un atto trascritto o iscritto anteriormente alla trascrizione degli atti medesimi. Seguita la trascrizione, non può avere effetto contro colui che ha trascritto alcuna trascrizione o iscrizione di diritti acquistati verso il suo autore, quantunque l'acquisto risalga a data anteriore».

³⁰ *Normattiva*

<<https://www.normattiva.it/atto/caricaDettaglioAtto?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1939-08-08&atto.codiceRedazionale=039U1089&tipoDettaglio=originario&qId=&tabID=0.949608369079675&title=Atto%20originario&bloccoAggiornamentoBreadCrumb=true>>.

circolazione: attraverso la cosiddetta prelazione artistica, lo Stato avrà la capacità di tenere sotto controllo gli spostamenti e le dislocazioni dei beni avente valore storico-artistico, ed impedendo conseguentemente la disgregazione del patrimonio nazionale³¹. Nel caso dell'esportazione, come si asserisce nell'art. 35, essa è vietata per i beni riportati all'art. 1 se rappresenta un pericolo o un danneggiamento all'integrità del patrimonio storico-culturale della nazione, sebbene all'art. 40 comma 1 e 2 ne sia concessa l'uscita temporanea per: « [...] manifestazioni, mostre o esposizioni d'arte di alto interesse culturale [...] »; per « [...] analisi, indagini ed interventi di conservazione e restauro da eseguire necessariamente all'estero »; perché corrispondenti o al « [...] mobilio privato dei cittadini italiani che ricoprono, presso sedi diplomatiche o consolari [...], cariche che comportano il trasferimento all'estero [...] » o all' « [...] arredamento delle sedi diplomatiche e consolari all'estero»³².

L'esigenza di tutela del patrimonio nazionale risulta accompagnata anche dalla salvaguardia relativa ai diritti morali e patrimoniali dell'artista, esplicita nella legge 22 aprile 1941 n. 633 - e successivamente anche nella legge 20 novembre 1971 n. 1062, che affronteremo successivamente -, indirizzata alle opere intellettuali di ambito letterario, musicale, artistico, architettonico, teatrale e cinematografico³³. Nel caso dei diritti patrimoniali, essi risultano alienabili e concernono la possibilità di sfruttamento economico dell'opera e quindi di « [...] pubblicazione, utilizzazione economica, riproduzione, trascrizione, esecuzione, rappresentazione, recitazione, diffusione, traduzione, rielaborazione, noleggio e prestito dell'opera »; presentano però una validità circoscritta entro i settant'anni dalla morte dell'autore, passando poi ad essere di pubblico dominio e impiegati senza alcuna necessità di approvazione cautelare³⁴. Per quel che riguarda i diritti morali, si differenziano dai precedenti poiché personali, inalienabili, con validità illimitata e non trasmissibili, permettendo la rivendicazione della paternità dell'opera e la contestazione di qualsiasi azione di modifica che mini la sua integrità³⁵. C'è da precisare che nel caso in cui l'elemento di tutela sia l'opera immateriale, il diritto spetta all'autore, mentre nel momento in cui l'opera arriva a concretizzarsi in un dato supporto, il diritto è relativo all'acquirente³⁶. Essa però, come sottolineato ne *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale* a cura di Fabrizio Lemme, prendeva unicamente in considerazione

³¹ Costanza, *Commercio e circolazione* cit., p. 8.

³² *Normattiva*

<<https://www.normattiva.it/atto/caricaDettaglioAtto?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1939-08-08&atto.codiceRedazionale=039U1089&tipoDettaglio=originario&qId=&tabID=0.949608369079675&title=Atto%20originario&bloccoAggiornamentoBreadCrumb=true>>.

³³ Mansi, *La tutela dei beni culturali* cit., pp. 307-308.

³⁴ P. Romano, et. al., *Guardia di Finanza, Nucleo Speciale Beni e Servizi, Guida operativa in materia di contraffazione, made in Italy, sicurezza prodotti e diritto d'autore*, p. 46

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Ivi, p. 38.

la riproduzione di un'opera artistica, agendo conseguentemente da una prospettiva differente rispetto a quella della salvaguardia del mercato, e prevedendo esclusivamente sanzioni pecuniarie: di fatto, alla reclusione fino ad un anno o alla multa non inferiore a Lire 1.000.000, si aggiungevano le pene relative al plagio letterario su un'opera « [...] altrui non destinata alla pubblicità [...] » e cioè « con usurpazione della paternità dell'opera »³⁷.

In molti casi, però, la tutela penale veniva applicata solo a condotta illecita perpetrata, lasciando irrimediabilmente impunita l'azione produttiva del falso³⁸. Di fatto, nell'iniziale legge n. 1089 il problema relativo alla falsificazione venne preso in considerazione solo in via generale e non specificatamente, ovvero attraverso fattispecie contemplate nel c.p.³⁹; subentrò solo a partire dal 1964 con la Commissione Franceschini, la quale riconobbe come reato « [...] la falsificazione di documenti e la distruzione o il danneggiamento intenzionale dei beni culturali »⁴⁰. L'ampia portata del commercio e del collezionismo dei beni culturali raggiunto negli anni Sessanta del secolo scorso e la più facile imitabilità dei pittori contemporanei rispetto a quelli delle epoche passate, portò al diffondersi di un abusivismo delle pratiche falsificatorie e di contraffazione, dettato anche dall'assenza di un piano penale specifico nei confronti di tali azioni⁴¹. Attraverso la promulgazione della "Legge Pieraccini" - così denominata per via del nome del suo patrocinatore -, ovvero la l. 20 novembre 1971 n. 1062, vi fu il tentativo di far fronte a tali questioni⁴². Entrata in vigore l'anno successivo, risultava composta di nove articoli, di cui i primi due stabilivano le norme relative alla commercializzazione delle opere pittoriche, scultoree, grafiche o aventi interesse storico o archeologico, mentre gli artt. da 3 a 8 erano relativi alle normative penali: in particolare l'art. 3 riportava le pratiche ritenute delittuose, ovvero la « [...] contraffazione, alterazione o riproduzione dei beni elencati nell'art. 1 », ma anche « la commercializzazione [...] di beni appartenenti alle specificate categorie e che siano oggetto di contraffazione, alterazione o riproduzione, senza che la loro 'non autenticità' sia stata specificata » e « l'autenticazione [...] degli stessi beni, oggetto di una precedente attività di contraffazione, alterazione o riproduzione »⁴³. L'art. 8 specificava invece l'aspetto processuale, demandando sostanzialmente al Giudice, in sede dibattimentale, la valutazione in ordine alla possibile non originalità dell'opera in esame, vincolandolo all'obbligo di riferirsi ad uno specialista - mediante apposita consulenza tecnica- proposto da quello che oggi corrisponde al Ministero per i Beni Culturali e Ambientali - MiBAC - e in primo luogo dall'attuale Comitato di

³⁷ Lemme, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte* cit., p. 8.

³⁸ Stabile, *Il diritto dell'arte* cit., p. 170.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Stabile, *Il diritto dell'arte* cit., p. 170.

⁴¹ Lemme, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte* cit., pp. 4-6.

⁴² Stabile, *Il diritto dell'arte* cit., p. 170.

⁴³ Lemme, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte* cit., pp. 2-3.

Settore del Consiglio Nazionale dei Beni Culturali e Ambientali.⁴⁴

Per quel che riguarda la terminologia impiegata, è importante specificare come nel caso della *contraffazione* si intenda la riproduzione di un determinato oggetto in maniera simile all'originale e avendo come fine quello di farla apparire come autentica, distinta però dall'*imitazione*, avente come obiettivo quello di ribadire la valenza dell'originale senza alcuna pretesa di sostituzione a quest'ultimo⁴⁵. Con *alterazione* si intende invece l'attuazione di determinate variazioni quali aggiunte, eliminazioni o mutamenti, per quel che riguarda la fase inventiva dell'opera originale, non aspirando a trasformare l'opera ottenuta in un qualcosa di nuovo, bensì differenziandola e allontanandola dall'autentico conferendole un valore differente⁴⁶. Infine, il termine *riproduzione* fa riferimento sia ad un'operazione lecita e priva di obiettivi di falsificazione, in cui il prodotto è esplicitamente dichiarato come non originale, sia ad un'operazione illecita, riferibile ad una copia dichiarata come autentica⁴⁷; in quest'ultimo caso, con riferimento in particolare all'ambito scultoreo, è importante sottolineare come « [...] ricavare dalla matrice esemplari non autorizzati configura una condotta di illecita riproduzione », poiché « [...] nel multiplo ogni esemplare è originale [...], la matrice non può essere sfruttata all'infinito e [...] l'artista decide quale debba essere la tiratura [...] »⁴⁸. In sostanza, la legge in questione permetteva di accelerare l'individuazione e di precorrere il concretarsi delle azioni di produzione, commercio e vendita dei falsi, evitando così di ricorrere alle pene previste ormai a danno fatto e sopperendo all'abusivismo precedentemente discusso, che minava l'equilibrio del mercato culturale; a ciò si aggiungeva l'obiettivo di individuare i cosiddetti consiglieri fraudolenti, ipotetici periti che, attraverso pagamento, garantivano il riconoscimento dell'autenticità di manufatti in realtà compromessi⁴⁹.

Alla fine del secolo scorso si assistette invece al raggiungimento di un'unitarietà legislativa in materia di Beni Culturali, confluita nel Testo Unico attraverso il decreto legislativo n. 490 del 1999, che, in particolare, incluse alcuni riferimenti alla legge Bottai 1939 n. 1089⁵⁰, ma anche a quelle successive, come la legge Pieraccini - di quest'ultima furono recuperati gli artt. da 3 a 7 e riportati nell'art. 127 del Testo Unico -⁵¹. È bene sottolineare come l'articolo 2 comma 6 del decreto legislativo appena citato abbia determinato nuovamente un restringimento di quella che è la salvaguardia delle opere d'arte del periodo contemporaneo⁵². Lo stesso Fabrizio Lemme sottolinea però il travalicamento da

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ivi*, pp. 47-49.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 49-50.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 54-55.

⁴⁸ Costanza, *Commercio e circolazione* cit., p. 67.

⁴⁹ Lemme, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte* cit., p. 9.

⁵⁰ *Ivi*, p. 33.

⁵¹ Stabile, *Il diritto dell'arte* cit., p. 160.

⁵² Lemme, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte* cit., p. 20.

parte del legislatore delegato dei confini previsti, che prevedevano unicamente il riordinamento e l'attuazione di modifiche volte al coordinamento formale e sostanziale delle leggi, mentre in realtà si è assistito ad un marcato ritocco del quadro d'insieme che ha portato all'abrogazione parziale di una normativa penale⁵³. Sebbene nel 2001 ci fu un tentativo da parte del Tribunale di Piacenza di presentare alla Corte Costituzionale la controversia relativa all'illegittimità del Testo Unico - in quanto svincolatosi dalle limitazioni previste nei confronti del legislatore delegato dall'articolo 76 della Costituzione -⁵⁴, il Presidente del Consiglio dei ministri, appoggiato dall'Avvocatura generale dello Stato, la ritenne priva di fondamento in quanto dovuta ad un'errata interpretazione da parte del rimettente: di fatto l'Avvocatura sostiene come gli artt. 3 e 4 della legge n. 1062 del 1971 siano confluiti nell'articolo 127 del decreto legislativo n. 490, e nell'articolo 166 di quest'ultimo sia evidente il reinserimento dell'articolo 9 della legge n. 1062 del 1971, in cui nel secondo comma prevede il vincolo al giudice nel richiedere la testimonianza anche del presunto autore dell'opera nei processi per contraffazione di opere d'arte moderna e contemporanea⁵⁵. Ciò dimostra quindi come non vi sia stata la volontà da parte del legislatore delegato di omettere tali opere dalla normativa penale⁵⁶, sebbene ciò andasse a sottolineare la noncuranza del delegato⁵⁷. Le successive modificazioni delegate al Governo da parte del Parlamento hanno in seguito posto fine alla questione⁵⁸, portando alla sua abrogazione e alla successiva promulgazione del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio attraverso il d.lgs. 22 gennaio 2004 n. 42: è importante precisare come l'art. 2, relativo al patrimonio artistico, recupera la definizione della Commissione Franceschini riportata in precedenza, ma ne elimina la qualifica materiale - evidente anche nell'art. 2 d.lgs. 490/99-, permettendo così di includere anche i beni immateriali e quelli che non possiedono l'attributo di unicità⁵⁹. L'art. 178 prevede la punibilità delle azioni in materia di falsificazione « [...] con la reclusione da tre mesi fino a quattro anni e con la multa da euro 103 a euro 3099 »; tale pena è prevista per chi « [...] contraffà, altera o riproduce [...] » qualsiasi tipologia di opera, e quindi « [...] pittura, scultura o grafica, ovvero un oggetto di antichità o di interesse storico od archeologico »⁶⁰. La norma prevede altresì la punibilità sia dei soggetti che autenticano opere pur conoscendone la falsità, sia dei soggetti che introducono nel commercio o nel territorio dello Stato opere contraffatte, alterate o riprodotte⁶¹. In quest'ultimo

⁵³ *Ivi*, p. 13.

⁵⁴ Lucente, *La tutela dell'opera d'arte contemporanea* cit., p. 14.

⁵⁵ N. 173 SENTENZA 6 - 10 maggio 2002, in *Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana* <https://www.gazzettaufficiale.it/atto/corte_costituzionale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=2002-05-15&atto.codiceRedazionale=002C0417>.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Lucente, *La tutela dell'opera d'arte contemporanea* cit., pp. 14-15.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Lemme, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte* cit., pp. 33-34.

⁶⁰ Stabile, *Il diritto dell'arte* cit., pp. 161-162.

⁶¹ *Ibid.*

caso si deve far riferimento all'art. 64, in cui si sottolinea l'obbligo di presentare all'acquirente le certificazioni di autenticità o di possibile attribuzione, e in assenza di ciò viene richiesto di consegnare attraverso « [...] le modalità previste dalle disposizioni legislative e regolamentari in materia di documentazione amministrativa, una dichiarazione recante tutte le informazioni disponibili [...] »; l'art. 179 riporta invece la non punibilità della riproduzione e commercializzazione di quelle opere esplicitamente dichiarate non originali⁶². Gli articoli appena esposti sono stati oggetto di abrogazione dalla l. 9 marzo 2022, n. 22⁶³, la quale all'art. 1 ha apportato modifiche al c.p. introducendo il TITOLO VIII-bis, denominato *Dei delitti contro il Patrimonio Culturale*. Tale modifica annovera nel c.p. tutte le fattispecie, ovvero gli illeciti, che possono essere perpetrati in danno dei beni mobili, immobili e immateriali, d'interesse storico-artistico. Il Titolo è strutturato in 18 articoli: Art. 518-*bis* - Furto di beni culturali -; Art. 518-*ter* - Appropriazione indebita di beni culturali -; Art. 518-*quater* - Ricettazione di beni culturali -; Art. 518-*quinquies* - Impiego di beni culturali provenienti da delitto -; Art. 518-*sexies* - Riciclaggio di beni culturali -; Art. 518-*septies* - Autoriciclaggio di beni culturali -; Art. 518-*octies* - Falsificazione in scrittura privata relativa a beni culturali -; Art. 518-*novies* - Violazioni in materia di alienazione di beni culturali -; Art. 518-*decies* - Importazione illecita di beni culturali -; Art. 518-*undecies* - Uscita o esportazione illecite di beni culturali -; Art. 518-*duodecies* - Distruzione, dispersione, deterioramento, deturpamento, imbrattamento e uso illecito di beni culturali o paesaggistici -; Art. 518-*terdecies* - Devastazione e saccheggio di beni culturali e paesaggistici -; Art. 518-*quaterdecies* - Contraffazione di opere d'arte -; Art. 518-*quinquiesdecies* - Casi di non punibilità -; Art. 518-*sexiesdecies* - Circostanze aggravanti -; Art. 518-*septiesdecies* - Circostanze attenuanti -; Art. 518-*duodevicies* - Confisca -; Art. 518-*undevicies* - Fatto commesso all'estero -⁶⁴.

C'è da precisare come l'evoluzione dell'impianto normativo a tutela degli illeciti perpetrati in danno alle opere di interesse storico ed artistico preveda un ulteriore istituto previsto all'art. 518-*duodevicies* c.p., quello cioè di procedere al sequestro preventivo finalizzato alla confisca delle cose indicate all'art. 518-*undecies* c.p. che hanno costituito l'oggetto del reato⁶⁵. Inoltre, la norma al secondo e terzo comma, rafforza ulteriormente tale strumento legislativo, disponendo che, per tutti i delitti contemplati nel presente titolo di reato, è possibile procedere, rispettivamente, al sequestro preventivo diretto e nella forma per equivalente delle cose che costituiscono il prodotto, il profitto o il prezzo del

⁶² *Ibid.*

⁶³ Norma entrata in vigore il 9 marzo 2022.

⁶⁴ *Normattiva*

<<https://www.normattiva.it/atto/caricaDettaglioAtto?atto.dataPubblicazioneGazzetta=2022-03-22&atto.codiceRedazionale=22G00030&atto.articolo.numero=0&atto.articolo.sottoArticolo=1&atto.articolo.sottoArticolo=10&qId=975107b6-1892-46c1-9b05-bb924d08b56a&tabID=0.38583902526690106&title=lbl.dettaglioAtto>>.

⁶⁵ M. Acierno, G. Andreatta, *Corte Suprema di Cassazione, Ufficio del massimario e del ruolo - sezione penale - disposizioni in materia di reati contro il patrimonio culturale - rel. n. 34/22 del 21 giugno 2022*, pp. 60-62.

reato⁶⁶. Il legislatore, quindi, ha previsto una vasta gamma di strumenti che consentono alla polizia giudiziaria e al magistrato inquirente di cautelare le opere di interesse storico ed artistico compendio di delitto, provandole nel contempo anche del frutto e del provento del reato⁶⁷.

1.2 Il Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale (CC-TPC): genesi e finalità

La ricchezza e la forte concentrazione dell'eredità artistica, archeologica e architettonica che contraddistingue la repubblica italiana⁶⁸, in relazione anche agli artt. 10 e 11 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, ha reso necessaria una precisa e mirata azione di salvaguardia e prevenzione attraverso il coinvolgimento di specifici enti⁶⁹. Nel caso delle regioni a statuto ordinario, oltre a contribuire alla redazione del catalogo relativo al patrimonio artistico e ambientale del territorio, esse effettuano piani rivolti alla « [...] valorizzazione, riqualificazione e recupero delle aree sottoposte alla tutela paesaggistico-ambientale », mentre le regioni a statuto speciale, quali Friuli Venezia Giulia, Sardegna, Sicilia, Trentino-Alto Adige e Valle d'Aosta, ricoprono anche incarichi amministrativi relativi alla tutela e protezione delle bellezze naturali e dei beni storico-artistici⁷⁰. Seguono le direzioni Regionali per i beni culturali e paesaggistici, enti periferici di coordinazione degli organi accessori territoriali del MiBAC e della corrispondenza tra quest'ultimi e «[...] le Regioni, gli enti locali e le altre istituzioni presenti nella regione medesima [...]» in tema di salvaguardia e valorizzazione dell'eredità culturale⁷¹. Le soprintendenze di settore, 43 indirizzate all'ambito archeologico, delle belle arti e del paesaggio e 17 rivolte all'ambito archivistico e bibliografico, costituiscono un organo periferico del Ministero della Cultura⁷² e risultano dipendenti dalle direzioni Regionali; nell'ambito del territorio regionale esse provvedono al mantenimento del rispetto delle imposizioni previste dalla normativa di tutela, rivolte ai soggetti pubblici, privati e agli enti statali⁷³ che possiedono o detengono «beni di interesse archeologico, anche subacquei, dei beni storici, artistici e demotnoatropologici, [...], nonché alla tutela dei beni architettonici e alla qualità e alla tutela del paesaggio»⁷⁴, comprendendo i beni archivistici e librari. Alle soprintendenze a gestione

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Costanza, *Commercio e circolazione* cit., p. 91.

⁶⁹ *Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale: origini, funzioni e articolazioni -Legislazione di tutela-*, in *carabinieri.it*

<<https://www.carabinieri.it/internet/imagestore/cittadino/informazioni/tutela/culturale/raccolta-normativa.pdf>> (2008), p. 8.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ivi*, p. 9.

⁷² *Ministero della cultura*

<<https://cultura.gov.it/organizzazione>>.

⁷³ *Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale* cit. p. 9.

⁷⁴ *Ministero della cultura DGABAP*

autonoma viene conferita indipendenza gestionale, scientifica e finanziaria per quel che riguarda i beni a loro assegnati aventi valore storico, artistico, archeologico o architettonico; infine, alle Forze dell'Ordine viene «[...] affidato il compito di prevenire e reprimere tutti i reati concernenti i beni culturali, nonché il recupero delle opere inerenti gli stessi»⁷⁵.

La ripresa economica che caratterizzò l'Italia negli anni Sessanta, fu un'inevitabile sollecitazione alla criminalità, comportando un aumento delle esportazioni abusive ed illecite di testimonianze avente valore culturale, in particolare di quelle archeologiche⁷⁶. Dinanzi al crescente rischio di disgregazione del patrimonio culturale della nazione, venne suggerito al Comando Generale dell'Arma dei Carabinieri di designare un organo dedicato primariamente alla tutela di tale preciso ambito, che si concretizzò il 3 maggio 1969 e che acquisì l'appellativo di *Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Artistico* nel 1971, a seguito della sua elevazione a Comando di Corpo⁷⁷. L'Italia è stato il primo Paese in assoluto a dotarsi di un organo di polizia specificatamente indirizzato alla prevenzione di operazioni criminali contro il patrimonio, costituendo un'importante anticipazione della convenzione parigina del 14 novembre 1970 da parte dell'U.N.E.S.C.O., che aveva esortato gli Stati membri proprio a provvedere alla fondazione di un reparto indirizzato all'osservanza e alla tutela del proprio patrimonio nazionale.⁷⁸ Nel 1975 il Comando Carabinieri TPC passò alle dipendenze del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, fondato lo stesso anno, portando nel 1992 alla designazione da parte del Comando Generale dell'Arma dei Carabinieri di distinti nuclei sul territorio italiano: Venezia, Milano, Roma, Palermo, Napoli e Bari.⁷⁹

Per quel che concerne la struttura organizzativa, che è stata gradualmente modificata nel corso degli anni, essa prevede attualmente un Ufficio Operazioni, a sostegno del Comandante nelle operazioni di comando e direzione delle operazioni sia all'interno del Paese che all'estero, al cui interno è compresa inoltre la cosiddetta *Banca Dati dei beni culturali illecitamente sottratti*, entrata in uso a partire dal 1980 e oggi normativamente contemplata nell'art. 85 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio.⁸⁰ Questa banca dati consiste sostanzialmente in uno strumento informatico al cui interno confluiscono i dati sia fotografici che illustrativi inerenti « [...] ai beni culturali da ricercare [...] » segnalati « [...] al Comando dalle Stazioni dell'Arma dei Carabinieri, distribuite sul territorio nazionale, dalle altre Forze di polizia, dalle Soprintendenze del Ministero per i Beni e le Attività Culturali o dagli Uffici doganali ». Ad esso si affianca l'INTERPOL - *International Criminal Police Organization* -, un

<<https://dgabap.cultura.gov.it/chi-siamo/>>.

⁷⁵ *Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale cit.*, p. 9.

⁷⁶ *Ivi*, p. 10.

⁷⁷ Costanza, *Commercio e circolazione cit.*, p. 92.

⁷⁸ *Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale cit.*, p. 10.

⁷⁹ Costanza, *Commercio e circolazione cit.*, pp. 92-93

⁸⁰ *Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale cit.*, pp. 11-12.

organismo intergovernativo costituito da un Ufficio centrale nazionale in ciascun Paese membro e guidato dal Segretario Generale - ruolo attualmente ricoperto da Jürgen Stock -⁸¹; tale organizzazione si avvale del cosiddetto *I-24/7*, un canale informatico che permette una comunicazione istantanea tra gli uffici centrali nazionali e con lo stesso Segretario Generale, disponendo di banche dati contenenti informazioni relative a crimini e reati⁸². Nel caso specifico del Comando CC-TPC, quest'ultimo ha la possibilità di accedere ai dati relativi i beni sottratti all'estero⁸³.

Segue poi un Reparto Operativo, situato a Roma e strutturato in tre reparti: Antiquariato, Archeologia e Falsificazione ed Arte contemporanea, a cui si somma la costituzione di 14 Nuclei periferici dotati di autorità regionale e interregionale, con sede a Milano, Venezia, Bologna, Firenze, Napoli, Bari, Palermo, Cosenza, Genova, Monza, Sassari, Torino, Siracusa e Ancona⁸⁴.

Dal punto di vista delle funzioni e delle competenze, il Comando CC-TPC esercita attività di prevenzione e di limitazione delle azioni e dei danni perpetrati nei confronti del patrimonio culturale: si assiste all'ispezione sia delle zone archeologiche - prevedendo inoltre « [...] una specifica attività informativa e di polizia giudiziaria [...] » con lo scopo di contenere il traffico dei ritrovamenti e di sottrarli ad un'eventuale esportazione illecita⁸⁵, possibile grazie alla collaborazione con « [...] l'Arma territoriale, il Raggruppamento Aeromobili Carabinieri, le pattuglie a cavallo ed altri mezzi dell'Arma, anche navali » -⁸⁶, sia degli esercizi commerciali, eseguendo sopralluoghi in negozi o laboratori fissi, e durante esposizioni, mercati d'antiquariato e aste⁸⁷. Il Comando CC-TPC segue inoltre il recupero dei beni culturali e artistici attraverso operazioni investigative specialistiche con accertamenti anche mediante internet, e, ovviamente, di quelli esportati in maniera illegittima all'estero attraverso l'intervento dell'INTERPOL, le Forze di Polizia della nazione coinvolta e i Ministeri degli Affari Esteri e della Giustizia⁸⁸.

Al nucleo Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale si affianca inoltre il Raggruppamento Carabinieri Investigazioni Scientifiche - Ra.C.I.S. -: collocato a Roma, assunse tale appellativo a partire dal dicembre del 1965 - precedentemente corrispondeva al Gabinetto Centrale di Documentazione e di Indagini Tecnico-Scientifiche, designato nel dicembre del 1955 dalla Scuola

⁸¹ INTERPOL

<<https://www.interpol.int/Who-we-are/What-is-INTERPOL>>.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale cit.*, pp. 11-12.

⁸⁴ *Ivi*, p. 12.

⁸⁵ Costanza, *Commercio e circolazione cit.*, p. 94.

⁸⁶ *Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale cit.*, p. 11.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ivi*, p. 10.

Ufficiali di Roma -⁸⁹, le cui abilità tecnico-scientifiche, assieme all'ausilio di strumentazioni all'avanguardia, permettono di analizzare le componenti di presunte opere false, oggetto di indagine da parte del CC-TPC⁹⁰.

Il nucleo del Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale ha fornito un importante contributo a seguito della sua collaborazione a partire dal 2012 con l'Università degli Studi di Roma Tre, successiva all'Accordo tra il MiBAC e il Coordinamento Regionale delle Università del Lazio nel 2011: i tre corsi di formazione post-laurea proposti risultavano incentrati sulla salvaguardia del patrimonio culturale italiano, così come i successivi master offerti sempre con la collaborazione del Comando CC-TPC - uno per l'anno accademico 2015/2016 di durata annuale e uno tenutosi nell'anno accademico 2017/2018 con durata biennale -⁹¹. Il successo ottenuto da tali corsi - riscontrato per via del numero di iscritti superiore rispetto a quanto prospettato inizialmente -, deriva dalla volontà da parte degli studenti di poter optare per un'offerta formativa non incentrata unicamente su una qualificazione circoscritta a singoli settori disciplinari, bensì basata sull'interconnessione tra conoscenze di ambito storico-artistico e tecnico-scientifico⁹².

Le opportunità offerte dal CC-TPC per quel che concerne l'Università degli Studi Roma Tre porta nell'ottobre del 2017 alla fondazione del Laboratorio sul falso, collocatosi in seno al Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università stessa: dinnanzi alla crescita dei casi di falsificazione, tale laboratorio nasce come strumento fondamentale volto ad un'evoluzione sia formativa⁹³ sia di affinazione delle indagini scientifiche indirizzate alla tutela del patrimonio artistico, il tutto rivolto ad un «[...]rafforzamento dell'azione costante di contrasto alla contraffazione e commercio delle opere d'arte non autentiche»⁹⁴. La collaborazione laboratoriale che vede il coinvolgimento dell'Università, del CC-TPC e del MiBAC, prevede un doppio orientamento: da un lato l'utenza studentesca potrà partecipare a seminari in cui saranno messi a disposizione casi reali di confisca relativi a manufatti od opere falsificate, prevedendo inoltre esercitazioni pratiche; dall'altro, i dipartimenti

⁸⁹ Arma dei Carabinieri, *Il Raggruppamento Carabinieri Indagini Scientifiche*, in *carabinieri.it* <<https://www.carabinieri.it/chi-siamo/oggi/organizzazione/mobile-e-speciale/raggruppamento-carabinieri-investigazioni-scientifiche>>.

⁹⁰ A. Gregori, L. Lombardi, R. Casamassima, *Il contributo del raggruppamento Carabinieri Investigazioni Scientifiche nell'analisi dei materiali costituenti i beni culturali*, in *L'arte non vera non può essere arte cit.*, p. 501.

⁹¹ G. Calcani, *La diagnostica umanistica per il contrasto alla falsificazione dei beni culturali e dell'opera d'arte*, in *L'arte non vera non può essere arte cit.*, pp. 473-474.

⁹² *Ivi*, p. 474.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Nasce il "Laboratorio del falso" dalla collaborazione tra università e Carabinieri del Comando TPC*, in *Ministero della Cultura* <<https://www.beniculturali.it/comunicato/nasce-il-laboratorio-del-falso-dalla-collaborazione-tra-universita-e-carabinieri-del-comando-tpc>> (2017).

dell'Università di Roma Tre assieme del CC-TPC, consentirà la cooperazione tra la diagnostica umanistica e quella tecnico-scientifica ai fini dello smascheramento di opere contraffatte⁹⁵.

1.3 Il Comando Carabinieri TPC in difesa dell'arte contemporanea

A differenza dei dati ottenuti dall'indagine statistica compiuta in relazione all'anno 2017 da parte del Comando Carabinieri TPC attraverso la *Banca dati dei beni culturali illecitamente sottratti*, dalla quale è emerso il sequestro di 43.853 opere false equivalenti a più di 218 milioni di euro⁹⁶, nell'anno 2022 è stata riscontrata una notevole diminuzione dei casi di falsificazione, che ha condotto alla confisca di 1.241 opere⁹⁷. Nel caso particolare delle opere d'arte appartenenti al periodo contemporaneo, rispetto alle 43.814 recuperate nel 2017⁹⁸, il numero è sceso a ben 951 nel 2022⁹⁹. L'attività operativa del Comando ha registrato nel 2020 la confisca di 1.547 opere d'arte falsificate, e di queste 1.355, ovvero l'87%, hanno coinvolto l'ambito contemporaneo, per un valore economico di 415.771.945 Euro¹⁰⁰; nel 2021, invece, ha visto il sequestro di 1.748 opere d'arte falsificate, di cui 1.293 di ambito contemporaneo, per un valore economico di 429.290.250 Euro¹⁰¹. Confrontando i dati è possibile affermare come sebbene l'emergenza Covid-19, che ha colpito l'Italia a partire dall'inizio del 2020, abbia condotto ad una parziale limitazione delle attività operative e di repressione del Comando Carabinieri TPC, il fenomeno di falsificazione, pur mostrando un picco nei due anni precedenti al 2022, ha incontrato una notevole risposta da parte del Comando, il quale si è adattato ai sempre più diffusi mercati telematici e piattaforme “*e-commerce*” utilizzati dagli utenti - nel 2022 i beni recuperati sui siti web furono 4.935, di cui le opere false erano 385 -¹⁰². Il fenomeno dilagante di falsificazione che va a colpire soprattutto l'ambito contemporaneo per via della facilità sia nel reperimento dei materiali che nell'imitazione delle tecniche e delle tematiche scelte dall'artista, ha visto quindi un rallentamento e sicuramente una maggiore difficoltà nell'effettiva produzione di nuovi falsi, fattore dovuto anche al miglioramento della prassi sanzionatoria dal punto di vista legislativo¹⁰³.

⁹⁵ Calcani, *La diagnostica umanistica per il contrasto alla falsificazione* cit., pp. 475-476.

⁹⁶ F. Parrulli, *Intervento del Generale di Brigata Fabrizio Parrulli Comandante Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale*, in *L'arte non vera non può essere arte* cit., p. 11.

⁹⁷ *L'attività del Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale nel 2022*, in *beniculturali.it* <<https://www.beniculturali.it/comunicato/24523>> (2023).

⁹⁸ Parrulli, *Intervento del Generale di Brigata Fabrizio Parrulli* cit., p. 11.

⁹⁹ *L'attività del Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale nel 2022* cit.

¹⁰⁰ M. Quagliarella et.al., *Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale. Attività Operativa 2020*, p.6, p.32. <<https://www.beniculturali.it/carabinieritpc>>.

¹⁰¹ M. Quagliarella et.al., *Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale. Attività Operativa 2021*, p.6 <<https://www.beniculturali.it/carabinieritpc>>.

¹⁰² M. Quagliarella et.al., *Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale. Attività Operativa 2022*, p.17 <<https://www.beniculturali.it/carabinieritpc>>.

¹⁰³ *L'attività del Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale nel 2022* cit.

Di fatto attraverso la Legge n. 22 del 22 marzo 2022, è stato aggiornato l'ordinamento penale, portando all'aggiunta di 17 articoli all'interno del Codice Penale - da *518-bis* a *518-undecies* -, tra cui viene concessa agli ufficiali della polizia giudiziaria dell'Arma la possibilità di intervenire sotto copertura al fine di contribuire alla prevenzione del commercio illegale delle opere d'arte¹⁰⁴.

In generale è possibile constatare come vi sia stato un ritardo e un'inadeguatezza da parte della legislazione nazionale, anche in materia di repressioni penali, nei confronti dei fenomeni di contraffazione e falsificazione: forse tali sintomi dilaganti sarebbero potuti giungere ad un contenimento efficace prima di acquisire una portata quasi incontrollabile, soprattutto nell'epoca contemporanea, attraverso un'azione maggiormente mirata di prevenzione attuata fin dagli esordi.

Tra la fine del Novecento e i primi anni Duemila è possibile riscontrare una serie di casi emblematici che hanno portato ad un impatto non solo a livello del mercato artistico ma anche per quel che concerne istituzioni museali ed esposizioni: attorno all'artista livornese Amedeo Modigliani [Fig.1] arriva a crearsi, già subito dopo la sua morte, un vero e proprio mercato di falsi, fattore determinato dall'idea di un possibile successo della sua produzione artistica, di cui il pittore non ebbe modo di godere in vita¹⁰⁵. Nonostante la lacunosità della sua opera a causa dei numerosi dipinti andati perduti o distrutti per suo stesso volere, si assiste ad un tentativo di recupero grazie alla figlia di quest'ultimo, Jeanne Modigliani [Fig.2], che attorno al 1950 e fino alla fine della sua vita deciderà di dedicarsi al recupero della produzione e delle vicende concernenti la vita del padre, affiancata in un primo momento dall'archivista Joseph Lanthemann e, dalla fine degli anni Settanta, dal professore Christian Parisot¹⁰⁶. Quest'ultimo diventerà direttore dell'associazione culturale *Archives Légales Amedeo Modigliani* a partire dal 1983, di cui sarà membro anche l'importante collezionista e critico d'arte Carlo Pepi, mentre l'anno seguente sarà segnato da due avvenimenti, ovvero il recupero delle tre teste di Modigliani a Livorno avvenuto il 24 luglio - di cui poi ne fu riconosciuta la falsità - e, solo tre giorni dopo, la morte di Jeanne¹⁰⁷. Il rinvenimento [Fig.3, Fig.4] avvenne in concomitanza del centenario della nascita del pittore livornese e su richiesta al comune da parte della direttrice del museo d'arte moderna di Villa Maria, Vera Durbé¹⁰⁸, assieme al fratello, all'epoca sovrintendente presso la Galleria d'Arte Moderna di Roma: i due furono mossi dall'obbiettivo di assecondare il mito diffuso nella città¹⁰⁹ secondo cui Modigliani si fosse sbarazzato attorno al 1909 di una serie di sculture

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Croce, *I falsi d'arte* cit., pp. 80-81.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 81.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ P. Preto, W. Panciera, A. Savio, *Falsi e falsari nella storia: dal mondo antico a oggi*, Roma, Viella, 2020, pp. 403-404.

¹⁰⁹ *Le finte teste di Modigliani. La beffa di Livorno*, in *Rai Cultura*
<<https://www.raicultura.it/arte/articoli/2019/10/La-beffa-di-Livorno-0c560850-29ee-4653-862d-d780c47354ad.html>> (2019).

da lui realizzate poco prima, in quanto, non essendo state apprezzate dai suoi colleghi, decise di buttarle nella Fossa Reale attorno alle mura cittadine¹¹⁰. Critici stimati si esposero al riguardo, tra cui Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi e Carlo Ludovico Ragghianti, che ne confermarono con sicurezza l'appartenenza alla mano del pittore livornese, mentre non fu il caso di Carlo Pepi [Fig.5] e Federico Zeri, i quali non le ritennero altro che false fin dal principio¹¹¹. Facendosi strada tra la ferma convinzione di alcuni e il dubbio di altri, la beffa uscì definitivamente allo scoperto un mese dopo il ritrovamento delle teste: tre studenti universitari di Livorno si recarono il 3 settembre 1984 presso la redazione del settimanale *Panorama*, rilasciando un'intervista in cui confessarono di essere i veri autori delle sculture e dandone prova attraverso una fotografia che li raffigurava durante la realizzazione di una delle teste¹¹² [Fig.6]. Furono in seguito invitati ad uno *Speciale* del TG1 intitolato *La burla di Livorno* e diretto dal giornalista La Volpe¹¹³, dove Michele Ghelarducci, Pietro Luridiana e Pierfrancesco Ferrucci¹¹⁴ realizzarono in diretta un nuovo esemplare, dal momento che molti, tra cui Vera Durbé¹¹⁵ e Carlo Argan, erano ancora convinti dell'autenticità delle teste¹¹⁶. Qualche tempo dopo uscì allo scoperto anche lo scultore e pittore Angelo Frogliia, il quale affermò di essere l'artefice delle due teste rinvenute nei giorni successivi alla prima scoperta: a differenza dello scherzo fatto dai tre studenti, Frogliia ambiva invece a dimostrare la forte influenza dei mass media e dei critici d'arte sull'opinione pubblica, paragonando addirittura la propria azione alla *Land Art* di Christo¹¹⁷.

La pubblicazione del catalogo delle opere di Modigliani nel 1990 porterà Carlo Pepi ad abbandonare gli *Archivi*, in quanto messo in difficoltà ma soprattutto contrario nel riconoscere e certificare attribuzioni indiscutibilmente false¹¹⁸; lo stesso presidente degli *Archivi* Gregori Parisot sarà arrestato verso la fine del 2012 dopo aver concesso la certificazione di autenticità per 59 opere false attribuite all'artista livornese¹¹⁹. Attorno ai primi anni Duemila gli *Archivi Legali Modigliani* subiranno un trasferimento da Parigi a Roma e l'impossibilità nel permettere un'analisi e una valutazione accurate del materiale in esso presente da parte degli esperti - ostacolo giustificato da motivi di conservazione - determinerà un'inevitabile divergenza tra coloro fermamente convinti che vi siano conservate opere

¹¹⁰ Preto, *Falsi e falsari nella storia* cit., p. 403.

¹¹¹ *Ivi*, p. 404.

¹¹² *Livorno, 36 anni fa la beffa del secolo dei falsi Modì*, in *la Repubblica* <https://firenze.repubblica.it/cronaca/2020/07/24/news/livorno_36_anni_fa_la_beffa_del_secolo_dei_falsi_modi_-262766078/> (2020).

¹¹³ *Speciale del TG1* disponibile sul sito di *RaiCultura* <<https://www.raicultura.it/arte/articoli/2021/08/Zeri-e-la-burla-di-Livorno-784c3169-90f6-479e-ad2a-f59f6a40f7fd.html>>.

¹¹⁴ *Le finte teste di Modigliani* cit.

¹¹⁵ *Livorno, 36 anni fa la beffa del secolo dei falsi Modì* cit.

¹¹⁶ Preto, *Falsi e falsari nella storia* cit., p. 404.

¹¹⁷ *Le finte teste di Modigliani* cit.

¹¹⁸ Croce, *I falsi d'arte* cit., p. 81.

¹¹⁹ Preto, *Falsi e falsari nella storia* cit., p. 404.

unicamente originali e chi, come Carlo Pepi, nutre profondi dubbi sulla legittimità dei dipinti¹²⁰. L'azione del Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale si è rivelata fondamentale, nel corso degli anni, al fine del rilevamento delle opere falsamente attribuite all'artista livornese: in particolare, tra il 16 marzo e il 16 luglio 2017 venne organizzata presso Palazzo Ducale a Genova una mostra dedicata alla produzione artistica di Modigliani [Fig.7, Fig.8, Fig.9], ma ancor prima dell'inizio dell'esposizione il critico d'arte Carlo Pepi esporrà, senza mezzi termini, le sue considerazioni in merito¹²¹. L'esperto sosterrà in un primo momento nel suo profilo *Facebook* l'indiscutibile falsità di due opere attribuite all'artista, ovvero *Il grande nudo disteso* [Fig.10] e il *Ritratto di Maria* [Fig.11], scatenando poi le sue perplessità sull'intera esposizione, che troveranno una conferma a seguito dell'ottenimento del catalogo di quest'ultima¹²². Verso la fine del mese di maggio asserì pubblicamente in un articolo dell'ANSA come fosse adirato dal silenzio degli esperti e dei curatori dinnanzi ad una mostra volta a farsi beffa del pubblico e sostenendo come fossero individuabili almeno 13 dipinti falsi, tra cui *Cariatide rossa* [Fig.12], *Gli sposi* [Fig.13], *Ritratto di Chaim Soutine* [Fig.14], *Il grande nudo disteso*, il disegno *Ritratto di Moise Kisling* [Fig.15], *L'atelier di Moise Kisling* [Fig.16, Fig.17], *Testa di donna* [Fig.18] e *Ritratto femminile* [Fig.19]¹²³.

Palazzo Ducale non tardò a controbattere, sostenendo l'infondatezza e la superficialità delle dichiarazioni di Pepi, di cui non venne riconosciuta l'autorità scientifica¹²⁴: il riscontro del critico non fu quindi preso seriamente da Luca Borzani, presidente di Palazzo Ducale, il quale sottolineò la grande reputazione di cui godeva invece il curatore dell'esposizione Rudy Chiappini e riportando le proprie intenzioni di querelare Pepi per i danni morali e materiali causati¹²⁵. Proprio dinnanzi a tale cecità Pepi sottolineò nuovamente nell'articolo dell'ANSA le motivazioni per cui verso la fine degli anni Novanta se ne andò sia dagli *Archivi* che dalla *Casa Natale Modigliani*, ovvero il rifiuto, rispetto al resto dei membri, di certificare opere indubbiamente false¹²⁶: in suo soccorso in merito alla mostra di Genova interverrà Marc Restellini, direttore della *Pinacothèque de Paris e Singapore* e largamente riconosciuto per le indagini scientifiche da lui attuate sulla pittura di Modigliani¹²⁷ - individuò 200

¹²⁰ Croce, *I falsi d'arte* cit., pp. 82-83.

¹²¹ *Ivi*, pp. 83-84.

¹²² *Ivi*, p. 84.

¹²³ M. Giuntini, *Modigliani: Pepi, a Genova opere dubbie*, in *Ansa.it*

<https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/arte/2017/05/22/modigliani-pepi-a-genova-opere-dubbie_fd0002b5-aa4f-453e-856c-9bf69b0bca08.html> (2017).

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ M. Bompani, *Modigliani, "A Genova, in mostra, almeno 13 opere dubbie"*, in *la Repubblica*

<https://genova.repubblica.it/cronaca/2017/05/22/news/modigliani_a_genova_in_mostra_almeno_13_opere_dubbi_e_-166089873/> (2017).

¹²⁶ Giuntini, *Modigliani: Pepi, a Genova opere dubbie* cit.

¹²⁷ Croce, *I falsi d'arte* cit., p. 85.

opere a lui falsamente attribuite, aggiungendo invece al repertorio del pittore 400 pitture -¹²⁸, il quale presentò la questione ai Carabinieri fornendo come prova della portata della truffa il dossier in suo possesso¹²⁹. Rastellini, uno dei massimi conoscitori del pittore livornese, sottolineò l'assenza di un luogo di provenienza attendibile per le opere in questione e la loro appartenenza ad un catalogo di Christian Parisot che, come detto in precedenza, fu incriminato per la falsa autenticazione di numerose opere¹³⁰; Pepi smentì inoltre l'attribuzione di un nudo e tre nature morte al Modigliani, che si dice siano state realizzate in collaborazione con il pittore polacco Moïse Kisling, evidenziando come i temi della natura morta e del paesaggio non rientrassero nei gusti del pittore livornese¹³¹. Su volere del Procuratore Aggiunto Dr. Michele Stagno, verrà coinvolto il Comando Carabinieri TPC, il quale, assieme al contributo della storica dell'arte e funzionario del Ministero dei Beni Culturali Mariastella Margozzi, si occuperà di investigare sui 13 dipinti ritenuti inautentici: la relazione preliminare depositata da quest'ultima evidenzierrebbe l'assenza nei dipinti sotto indagine delle peculiarità proprie della maniera del Modigliani¹³², e la successiva nomina di un altro perito da parte della Procura della Repubblica per un secondo parere, la professoressa Isabella Quattrocchi, porterà alla confisca di 21 opere presenti all'esposizione - ormai quasi al termine - predisposta dal Procuratore Aggiunto Paolo D'Ovidio e dal pubblico ministero Michele Stagno¹³³. L'obiettivo del sequestro era quello di compiere una serie di riscontri mediante l'impiego di tecniche scientifiche, volte all'analisi dei pigmenti tramite l'asportazione di campioni che permetterà di determinare la reale datazione dei dipinti¹³⁴. Le opere confiscate furono le seguenti: *Testa scultorea*, 1910-11, matita grassa su carta [Fig.20]; *Gli sposi*, 1913, olio su tela; *Ritratto di Moricand*, 1915, olio su tela [Fig.21]; *Ritratto di Jean Cocteau*, 1916, matita su carta [Fig.22]; *Ritratto di Chaim Soutine*, 1917, olio su tela; *Cariatide à genoux*, 1913 circa, matita e gouache su carta [Fig.23]; *Nudo seduto*, 1913-1914, matita e acquarello blu su carta [Fig.24]; *Cariatide*, 1914, tempera su carta [Fig.25]; *Il grande nudo disteso (Ritratto di Celine Howard)*, 1918 circa, olio su tela; *Ritratto di Moïse Kisling*, 1916, matita su carta; *Testa di donna*, 1917, olio su tela; *Testa di donna dai capelli rossi*, 1915, olio su tela [Fig.26]; *Donna seduta*, 1916 circa, matita su carta [Fig.27]; *Ritratto femminile*, 1917, olio su tela; *Ritratto di Maria*, 1918

¹²⁸ J. Gautheret, *A Gênes, soupçons de faux sur l'exposition Modigliani*, in *Le Monde* <https://www.lemonde.fr/culture/article/2017/06/13/a-genes-soupcons-de-faux-sur-l-exposition-modigliani_5143531_3246.html> (2017).

¹²⁹ Croce, *I falsi d'arte* cit., p. 85.

¹³⁰ Gautheret, *A Gênes, soupçons de faux sur l'exposition Modigliani* cit.

¹³¹ Croce, *I falsi d'arte* cit., p. 85.

¹³² *Ivi*, p. 86.

¹³³ Modigliani a Genova, sequestrate 21 opere e indagato il curatore, in *tg24.sky.it*

<<https://tg24.sky.it/cronaca/2017/07/14/modigliani-genova-sequestro-21-opere-curatore-indagato>> (2017).

¹³⁴ *Ibid.*

circa, olio su cartone¹³⁵. Per quel che riguarda le opere attribuite a Kisling furono invece sequestrate: *Madame Hanka Zborowska nell'atelier*, 1912 circa, olio su tela [Fig.28]; due versioni dell'*Atelier*, 1918 circa, olio su tela; *Natura morta con ritratto di Moïse Kisling*, 1918 circa, olio su tela [Fig.29]; *Giovane donna seduta*, 1924 - 26 circa, olio su tela; *Grande nudo disteso*, 1929-1932 circa olio su tela [Fig.30]¹³⁶.

Il rapporto di Isabella Quattrocchi segnalava come l'imitazione dal punto di vista della stesura del pigmento fosse piuttosto grezza e mal riuscita, mentre per le cornici ne confermò la provenienza dall'Est Europa e dagli Stati Uniti, luoghi chiaramente estranei al Modigliani¹³⁷: sebbene Palazzo Ducale si presentò unicamente in qualità di parte lesa, spogliandosi da qualsiasi accusa di coinvolgimento nella scelta dei dipinti¹³⁸, e il curatore della mostra, a sua volta, rivolse la colpa a coloro che avevano provveduto all'autenticazione delle opere, il Procuratore Aggiunto Paolo D'Ovidio e il pubblico ministero Michele Stagno sostennero fermamente come gli individui coinvolti si fossero in realtà serviti intenzionalmente dell'esposizione al fine di rendere credibili dipinti di discutibile provenienza¹³⁹. In aggiunta alle indagini scientifiche da parte del Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale, che avanzò l'ipotesi di reato per falsificazione di opere d'arte, truffa e contraffazione, si affiancherà per volere di Isabella Quattrocchi l'intervento del RIS, che provvederà all'analisi delle componenti materiche attraverso l'impiego di indagini micro-invasive¹⁴⁰. I risultati ottenuti determineranno l'incoerenza delle vernici col periodo storico proprio dell'artista livornese e confermandone quindi la falsità¹⁴¹.

Per quel che riguarda il processo che ne derivò, a seguito delle diverse proroghe causate dall'emergenza Covid-19, iniziò ufficialmente nel gennaio 2021 presso una sala allestita nei Magazzini del cotone di Genova: gli imputati furono il curatore della mostra Rudy Chiappini, per cui il giudice Massimo Deplano richiese inizialmente la condanna a sei anni di reclusione e cinquemila euro di multa; il presidente di *Mondo Mostre Skira* Massimo Vitta Zelman, assieme al direttore Nicolò Sponzilli e al dipendente Rosa Fasan, il personale dell'associazione che si era occupata dell'allestimento, e per quest'ultimi due sarebbero stati previsti otto mesi; Pedro Pedrazzini, il quale diede in prestito uno dei quadri coinvolti e per cui era prevista una pena di sei mesi e duemila euro di multa; il collezionista e mercante d'arte Joseph Guttmann, il quale aveva reso disponibili 12 tele della

¹³⁵ *Decreto di sequestro della Procura, chiude la mostra di Modigliani a Genova*, in *Il Secolo XIX* <https://www.ilsecoloxix.it/cultura-e-spettacoli/2017/07/14/news/decreto-di-sequestro-della-procura-chiude-la-mostra-di-modigliani-a-genova-1.33674656#google_vignette> (2017).

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Croce, *I falsi d'arte* cit., p. 88.

¹³⁸ *Decreto di sequestro della Procura, chiude la mostra di Modigliani a Genova* cit.

¹³⁹ Croce, *I falsi d'arte* cit., pp. 87-88.

¹⁴⁰ *Ivi*, pp. 88-89.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 89.

sua collezione e che furono fra quelle confiscate, la cui pena prevedeva cinque anni di reclusione e cinquemila euro di multa¹⁴². La morte di quest'ultimo avvenuta il 13 giugno scorso ha portato alla richiesta di proscioglimento dalle accuse da parte dei suoi legali al fine di rispettarne la memoria ed eliminare le vicende negative che erano andate ad intaccare la sua reputazione: non solo tale richiesta fu accettata, ma il giudice prosciolsse anche il resto degli imputati, sostenendo l'inesistenza sia del reato sia dello scopo di truffa¹⁴³. In sostanza l'accusa, assieme al Comando Carabinieri TPC, riteneva fosse diffusa una metodologia in grado di far circolare all'interno del mercato internazionale opere falsificate¹⁴⁴, ipotesi appoggiata anche dal catalogatore della produzione artistica di Moïse Kisling, Marc Patrice Ottavi, il quale affermò come il falsario proceda innanzitutto nello stabilire un'origine dell'opera il più possibile difficile da ripercorrere, a cui segue l'ideazione del suo trasferimento in una nota collezione così da essere poi inserita non solo in pubblicazioni ma anche nel catalogo ragionato; il passaggio finale prevede invece il confluire del dipinto in un museo, così da permearlo di un'originalità incontestabile e garantirne infine la vendita¹⁴⁵. Forse fu proprio il metodo utilizzato dallo stesso Guttmann: nonostante ciò la difesa è stata in grado di far crollare le accuse ritenendo infondate le constatazioni fatte da Isabella Quattrocchi, giudicando la metodologia da lei impiegata priva di fondamento scientifico - in quanto affermava di riuscire ad individuare un falso semplicemente guardando le opere -¹⁴⁶. Dei 21 dipinti confiscati e spostati presso il caveau dell'Arma dei Carabinieri, solo 8 vennero riconosciuti dal giudice come falsi: *Gli sposi*, la *Cariatide à genoux*, *Ritratto femminile* e il *Ritratto di Moricand*, i quali furono attribuiti a Modigliani; *Giovane donna seduta* fu attribuita a Kisling; *L'Atelier di Moïse Kisling*, fu ritenuto frutto della collaborazione tra Kisling e Modigliani ma di cui venne riconosciuta la falsità solo della parte attribuita a quest'ultimo; *Natura morta con ritratto* venne considerata sempre opera della collaborazione tra i due pittori¹⁴⁷.

Come già affermato inizialmente, l'accessibilità nel reperimento dei materiali e in particolare nella riproduzione della maniera dell'artista contemporaneo, soprattutto nel caso delle opere prodotte in serie, ha agevolato l'attività dei falsari: il Comando Carabinieri TPC riporta addirittura l'esistenza di

¹⁴² M. Indice, *Processo sui falsi Modigliani, tutti assolti: "Alcune opere erano fasulle, ma la mostra di Genova non fu una truffa"*, in *Il Secolo XIX*

<https://www.ilsecoloxix.it/genova/2023/06/16/news/processo_sui_falsi_modigliani_tutti_assolti_alcune_opere_era_no_fasulle_ma_la_mostra_di_genova_non_fu_una_truffa-12861552/> (2023).

¹⁴³ *Falsi Modigliani: tutti assolti, ma alcune opere fasulle*, in *Ansa.it*

<https://www.ansa.it/liguria/notizie/2023/06/16/falsi-modigliani-tutti-assolti-ma-alcune-opere-fasulle_4beece47-e2f6-426b-9d6c-bcd905e6ca99.html> (2023).

¹⁴⁴ Indice, *Processo sui falsi Modigliani, tutti assolti* cit.

¹⁴⁵ *Genova, la grande guerra sui Modigliani: in sei a processo. «La più imponente indagine della storia»*, in *Corriere della Sera*

<https://www.corriere.it/cronache/19_giugno_19/capolavoro-no-falsola-guerra-perizie-modi-40e24b9e-92ca-11e9-8993-6f11b6da1695.shtml> (2019).

¹⁴⁶ Indice, *Processo sui falsi Modigliani, tutti assolti* cit.

¹⁴⁷ *Falsi Modigliani: tutti assolti, ma alcune opere fasulle* cit.

associazioni fraudolente, i cosiddetti *Archivi d'Artista*, attraverso i quali i falsari garantiscono ai compratori l'originalità dei dipinti da loro stessi prodotti¹⁴⁸. Un caso è sicuramente quello che coinvolse Franco Angeli [Fig.31], uno degli esponenti del gruppo romano della *Pop Art*, il quale attorno alla seconda metà degli anni Sessanta del Novecento darà vita alla serie *Half Dollar* [Fig.32]¹⁴⁹, che, come nel caso di Andy Warhol, consiste nella riproduzione meccanica della medesima immagine, in questo caso il simbolo della moneta americana da mezzo dollaro. L'ingente quantità di falsi che confluì nell'Archivio di Franco Angeli per opera degli stessi titolari, la cui autenticità fu attestata sia con certificati di garanzia sia tramite il loro inserimento nel catalogo - a sua volta falsificato - e immettendoli poi nel mercato, furono individuati nel 2008 grazie all'investigazione attuata dal Comando Carabinieri TPC, che confiscò ben 650 dipinti inautentici per un valore di oltre quattro milioni di euro¹⁵⁰. Il dubbio si è insinuato durante un'ispezione casuale operata dal CC-TPC presso una bottega d'arte di Roma in cui furono notati in particolare due dipinti, risalendo poi all'associazione che produsse la certificazione, la Magi Arte srl di Milano: Antonio Minniti, che si occupava dell'archivio dell'artista, è colui che orchestrò l'estesa operazione di falsificazione, mentre Tiziano Bertacco e Sergio Galeano furono gli artisti che si occuparono di realizzare materialmente le opere, per di più attraverso l'impiego di matrici false¹⁵¹. Inoltre, al laboratorio di falsificazione individuato nella città di Milano, ne fu individuata un'ulteriore sede a Bologna¹⁵². L'intervento del Comando Carabinieri TPC iniziò il 7 ottobre del 2008, portando ad un primo recupero di 227 dipinti già certificati presso un magazzino della *easy box* di Milano e all'arresto di sei persone per associazione a delinquere in materia di contraffazione e commercializzazione di opere d'arte¹⁵³. Con tali accuse sono stati rinviati a giudizio nel 2011 solo cinque dei sei imputati: Antonio Minniti, Giuseppe Franceschi, Sergio Galeano, il commerciante Augusto Medici e il co-curatore Sebastiano Giglia; Tiziano Bertacco decise invece di patteggiare e la pena prevista di due anni di reclusione fu poi seguita dalla sospensione condizionale¹⁵⁴. Una volta venuta a conoscenza della truffa e degli arresti, la figlia dell'artista, Maria Angeli, si prenderà carico dell'archivio del padre¹⁵⁵.

¹⁴⁸ R. Baranzini, *La Sezione Falsificazione e Arte contemporanea del Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale*, «Notiziario Storico dell'Arma dei Carabinieri», 4, 2017, pp. 2-104: pp. 68-69.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 69.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ M. Pirrelli, *Franco Angeli, sequestrate 650 opere false per un valore di oltre 4 milioni di euro*, in *Il Sole 24 Ore* <https://st.ilssole24ore.com/art/arteconomy/2009-10-08/franco-angeli-sequestrate-650-opere-false-un-valore-oltre-4-milioni-euro-205750.shtml?uuid=AYHdSQIB&_st=true&refresh_ce=1> (2009).

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ E. Lagattola, *Finisce a processo la banda che «clonava» la Pop Art*, in *ilgiornale.it* <<https://www.ilgiornale.it/news/finisce-processo-banda-che-clonava-pop-art.html>> (2011).

¹⁵⁵ Pirrelli, *Franco Angeli, sequestrate 650 opere false per un valore di oltre 4 milioni di euro* cit.

Ancora in corso è invece l'inchiesta relativa alla cosiddetta 'Operazione Novecento' predisposta nel 2011 dal Dottor Federico Manotti, della Procura della Repubblica di Massa Carrara¹⁵⁶, a cui seguirono una serie di operazioni di perquisizione a Massa, Milano, Licciana Nardi, La Spezia, Capezzano Camaione, Agnadello e Treviglio da parte del Comando Carabinieri TPC¹⁵⁷, che portò all'arresto di cinque persone, alla confisca di 47 tele false per un valore di circa cinque milioni di euro e all'individuazione di due laboratori per la falsificazione¹⁵⁸. Gli artisti primariamente coinvolti furono Twombly, Fontana, Balla, Scanavino, Reggiani, Crippa¹⁵⁹ e la perquisizione dei laboratori permise di constatare l'impiego di materiali appartenenti agli inizi del Novecento, tra cui chiodi, cornici e tele ottocentesche, mentre l'invecchiamento avveniva tramite la cottura delle opere in forni appositi, tutti accorgimenti fondamentali al fine di raggirare la perizia degli esperti¹⁶⁰. Gli indagati furono accusati di contraffazione di opere d'arte, associazione per delinquere e ricettazione nei confronti di coloro che furono in grado di introdurre nel mercato le opere false¹⁶¹: al numero di indagati iniziale si aggiunsero altre nove persone, di cui due furono incarcerate mentre per le restanti fu previsto l'arresto domiciliare¹⁶². Le accuse nel corso degli anni hanno visto però un ridimensionamento e tra le testimonianze dell'udienza del 17 aprile 2023 un perito confermò la falsità delle opere confiscate - ora salite a 53 -: la difesa - tra cui vi sono gli avvocati Paolo Bertoncini e Giovanna Barsotti - ha messo però in dubbio la validità del riscontro del perito, sostenendo come quest'ultima non possa intendersi di tutti gli artisti coinvolti nel caso, richiedendo così la nomina di un nuovo perito¹⁶³. Tale richiesta è stata rinviata dal giudice Congiusta, che ha ordinato una nuova udienza prevista per il mese di settembre¹⁶⁴.

A partire dall'anno 2019 il Nucleo TPC di Bologna ha provveduto all'intensificazione delle azioni di prevenzione contro i crimini che coinvolgono il patrimonio culturale attraverso l'aumento dei controlli all'interno delle istituzioni museali, dei siti archeologici, paesaggistici e monumentali, portando all'ispezione di più di 1478 beni all'interno della Banca dati dei beni illecitamente

¹⁵⁶ F. Castagna, *L'Arma dei Carabinieri nella prevenzione e repressione dei falsi d'arte*, «Rassegna dell'Arma dei carabinieri», 2, 2019, pp. 1-293: p. 266.

¹⁵⁷ *Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale, Reparto Operativo: "Operazione NOVECENTO"*, in *cultura.gov.it* <<https://cultura.gov.it/comunicato/comando-carabinieri-tutela-patrimonio-culturale-reparto-operativo-operazione-novecento>> (2011).

¹⁵⁸ Castagna, *L'Arma dei Carabinieri nella prevenzione e repressione dei falsi d'arte* cit., p. 266.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Falsi quadri spacciati per opere d'autore*, in *La Nazione* <https://www.lanazione.it/massa_carrara/cronaca/2011/11/25/626241-falsi_quadri.shtml> (2011).

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² A. Luparia, *Dipinti falsi, riparte il processo La difesa chiede una nuova perizia*, in *La Nazione* <<https://www.lanazione.it/massa-carrara/cronaca/dipinti-falsi-riparte-il-processo-la-difesa-chiede-una-nuova-perizia-1c604f52>> (2023).

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*

sottratti¹⁶⁵. Tra i 2341 beni confiscati, la polizia giudiziaria di Bologna è stata in grado di recuperare anche 113 opere d'arte oggetto di falsificazione: fondamentale il caso dell' 'Operazione Paloma', condotta tra la fine del 2017 e il settembre dell'anno successivo¹⁶⁶, che ha portato all'arresto di Bruno Verdi e Angelo Ruggeri¹⁶⁷, accusati di ricettazione di tre dipinti contraffatti olio su tela, due intitolati *El Pintor* e *Buste de jeune garcon* [Fig.33] riportanti la firma di Pablo Picasso, mentre uno denominato *La roche - blond au soleil couchant* recante la firma di Monet¹⁶⁸. In aggiunta a ciò, ad uno dei due indagati sono stati attribuiti ulteriori reati: la ricettazione di 23 ulteriori opere contraffatte appartenenti al periodo contemporaneo e relative ad artisti come Fontana, Degas, Crippa, Castellani, Pecora, Morandi, Balla, Mirò, Reggiani, Kandinsky e Schifano; il riciclaggio dei dipinti sopraindicati attribuiti a Pablo Picasso, ai quali l'indagato corredeva certificazioni di autenticità così da depistarne l'origine illecita¹⁶⁹. L'individuazione e il riconoscimento della falsità di quest'ultimi è partito dalla testimonianza del proprietario della galleria d'arte contemporanea di Rimini, il quale durante un controllo da parte del Comando ha affermato di aver seguito per conto di Bruno Verde alcune delle operazioni volte al rilascio del certificato di libera circolazione delle due opere di Picasso presso l'ufficio esportazione torinese; seguendo la documentazione relativa a quest'ultime, i Carabinieri sono giunti fino alla fondazione che si occupa dei diritti relativi alle opere dell'artista, la *Picasso Administration* di Claude Picasso, la quale nel 2018 ha dato la conferma della falsità delle opere e delle relative attestazioni¹⁷⁰. Si tratta quindi di un'estesa attività di frode, in cui il valore economico dei beni oggetto di confisca è stato stimato in circa 10000000 di euro¹⁷¹ e di cui tutt'ora rimane sconosciuta la fonte che provvedevano alla realizzazione materiale delle opere false per poi consegnarle a Bruno Verde e Angelo Ruggeri¹⁷².

Un ultimo caso risalente al 2022 coinvolse invece il pittore italiano Mauro Reggiani, uno dei sottoscrittori del primo manifesto dell'Astrattismo oltre che partecipante alla prima mostra di tale movimento artistico tenutasi a Milano presso la Galleria del Milione nel 1934¹⁷³. L'indagine iniziata

¹⁶⁵ Bologna. I Carabinieri del TPC presentano i risultati dell'attività operativa 2019 per l'Emilia Romagna, in *The Journal of Cultural Heritage Crime*

<<https://www.journalchc.com/2020/05/29/bologna-i-carabinieri-del-tpc-presentano-i-risultati-dellattivita-operativa-2019-per-lemilia-romagna/>> (2020).

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ Bologna, vendevano quadri falsi di Picasso, Morandi e Monet. Due persone ai domiciliari. Le accuse: ricettazione e riciclaggio, in *Il Resto del Carlino*

<<https://www.ilrestodelcarlino.it/bologna/cronaca/quadri-falsi-1.4721281>> (2019).

¹⁶⁸ Bologna. I Carabinieri del TPC presentano i risultati dell'attività operativa 2019 cit.

¹⁶⁹ Bologna, vendevano quadri falsi di Picasso, Morandi e Monet cit.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ Bologna. I Carabinieri del TPC presentano i risultati dell'attività operativa 2019 cit.

¹⁷² Bologna, vendevano quadri falsi di Picasso, Morandi e Monet cit.

¹⁷³ Mauro Reggiani, sequestrati 60 falsi dipinti del maestro dell'Astrattismo, in *Il Resto del Carlino*
<<https://www.ilrestodelcarlino.it/modena/cronaca/mauro-reggiani-dipinti-falsi-1.7252158>> (2022).

nel 2019 e condotta dal Nucleo TPC di Bari assieme al coordinamento della Procura della Repubblica di Lecce ha preso avvio in seguito ad un'anomala e costante richiesta di autenticazione di opere dell'artista rilevata dall'*Associazione per la tutela delle opere di Mauro Reggiani*, portando al sequestro di 60 opere false, alla denuncia di 23 persone e all'individuazione di un'organizzazione criminale diramata in tutta Italia che fu in grado di dare vita ad una vera e propria attività commerciale di opere falsificate e/o contraffatte¹⁷⁴. Quest'ultime venivano introdotte all'interno del mercato aggirando le disposizioni in vigore relative all'esercizio sul commercio grazie soprattutto all'impiego di piattaforme *e-commerce*, permettendo la vendita di opere il cui valore oscillava tra i 15.000 e i 70.000 euro¹⁷⁵. I dipinti, confiscati nelle province di Lecce, Napoli, Perugia, Teramo, Cagliari, Milano, Firenze, Roma, Alessandria, Como, Modena, Cesena, Ferrara, Brescia, Savona, Padova e La Spezia attraverso l'ausilio dei vari Nuclei TPC sui territori coinvolti, costituivano riproduzioni di opere originali appartenenti al catalogo generale dell'artista e di cui è stato modificato solamente l'aspetto cromatico [Fig.34]¹⁷⁶.

¹⁷⁴ *60 falsi Reggiani sequestrati in tutta Italia dai Carabinieri dell'Arte di Bari. 23 le persone denunciate*, in *The Journal of Cultural Heritage Crime*
<<https://www.journalchc.com/2022/01/15/60-falsi-mauro-reggiani-sequestrati-in-tutta-italia-dai-carabinieri-dellarte-di-bari-23-le-persone-denunciate/>> (2022).

L'*Associazione per la tutela delle opere di Mauro Reggiani* fu fondata agli inizi del 2019 e indirizzata alla tutela sia dell'immagine del pittore Mauro Reggiani sia della sua produzione artistica.

¹⁷⁵ *Arte: sequestrati 60 falsi dipinti Reggiani, 23 indagati*, in *Ansa.it*
<https://www.ansa.it/puglia/notizie/2022/01/15/arte-sequestrati-60-falsi-dipinti-reggiani-23-indagati_0242a4eb-9ceb-4b70-8c08-61d11eab4701.html> (2022).

¹⁷⁶ *Ibid.*

Capitolo 2: Le tecniche diagnostiche come strumento per vedere oltre

2.1 La scienza e la tecnologia al servizio dell'arte

In merito alle operazioni rivolte alla salvaguardia del patrimonio culturale, i reati che concernono la falsificazione delle opere d'arte costituiscono uno degli elementi di attivazione delle indagini scientifiche¹⁷⁷: quest'ultime sono frutto della collaborazione tra molteplici personalità provenienti dal settore storico-artistico e da quello scientifico - storici dell'arte, restauratori, scienziati -, in quanto sebbene la fisica e la chimica garantiscano una maggiore esattezza dal punto di vista dei risultati ottenuti tramite l'analisi scientifica, come sostenne Stephen Rees Jones nel suo articolo relativo alla pulitura delle opere d'arte, risulta fondamentale relazionarsi all'opera presa in esame anche attraverso un approccio di tipo estetico¹⁷⁸, permettendo di includere anche il quadro evolutivo stilistico, storico e tecnico del pittore¹⁷⁹. Le molteplici tecniche d'indagine diagnostica, derivanti in realtà per la maggior parte da tecniche impiegate ai fini dello studio dei materiali e quindi non specifiche per i beni culturali, hanno contribuito a colmare l'impossibilità da parte della sola analisi visiva di compiere un'adeguata caratterizzazione di un manufatto o di un'opera e nel rispondere ai vari quesiti rimasti aperti. L'indagine nel visibile si basa unicamente sulla capacità percettiva dell'occhio nudo dinnanzi alla superficie pittorica¹⁸⁰, a differenza delle tecniche diagnostiche che sfruttano la capacità strumentale di individuare singole variazioni di radiazioni elettromagnetiche, che possono essere in una certa misura ritratte, riflesse o propagate dall'opera al di fuori del ridotto intervallo di sensibilità dell'occhio umano¹⁸¹. Sussistono altre forme di luce al di fuori di tale intervallo e i vari materiali e sostanze presenti hanno la capacità di interagire con esse: ciò permette quindi di fornire informazioni più dettagliate sulla natura e sulla storia dell'opera.

Per quel che concerne le metodiche analitiche applicabili ai beni artistici, la scelta è determinata dall'analisi delle componenti materiche dell'opera o del manufatto, a cui si affianca la profonda conoscenza con le tecniche di esecuzione e dei processi di degradazione materica¹⁸². Infatti è possibile affermare come le graduali alterazioni a cui sono naturalmente soggette le opere nel corso del tempo costituiscano un elemento fondamentale al fine di poter determinare l'originalità o l'inautenticità di un'opera, dal momento che i procedimenti impiegati al fine di generarle artificialmente risultano

¹⁷⁷ Croce, *I falsi d'arte* cit., p. 60.

¹⁷⁸ S.R. Jones, *Science and the Art of Picture Cleaning*, in «The Burlington Magazine», 104/707, 1962, pp. 60-62: 60.

¹⁷⁹ T. Rousseau et al., *The Care of paintings*, UNESCO, 1951, p. 116.

¹⁸⁰ Croce, *I falsi d'arte* cit., p. 68.

¹⁸¹ E. Puppini, O. Piccolo, *Tecniche diagnostiche per i beni culturali*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli, 2008, pp. 46-47.

¹⁸² Pallecchi, *Caratteri tecnologici dei falsi e indagini scientifiche* cit., pp. 178-179.

piuttosto complessi¹⁸³ e individuabili da parte degli esperti¹⁸⁴. Risulta inoltre fondamentale l'identificazione chimica dei colori presenti nelle opere sotto analisi, poiché essa permette di riscontrare la presenza o meno di eventuali pigmenti appartenenti ad un periodo posteriore rispetto a quello in cui è vissuto l'artista in questione¹⁸⁵. In particolare, viene sottolineata l'importanza di potersi avvalere di un *database* contenente i vari pigmenti presenti e impiegati dagli artisti nei diversi periodi storici [Fig.35], assieme alle proprietà chimico-fisiche e mineralogiche¹⁸⁶. Ciò contribuisce a riconoscere l'eventuale prodotto di un falsario, la cui attenzione è rivolta principalmente all'aspetto visivo piuttosto che all'aspetto materico¹⁸⁷ - a prescindere dalla presenza di impurezze nei pigmenti naturali antichi rendono quest'ultimi difficilmente imitabili da parte dei moderni pigmenti sintetici -
188.

Il laboratorio dell'OPD - l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze - ha predisposto una metodica di indagine che consiste in una prima fase relativa all'analisi dell'opera a livello visivo; una seconda fase che prevede la possibilità di applicare tecniche d'indagine non invasive, ovvero tecniche di superficie che da un lato consentono di evitare l'intervento o la degradazione dell'opera ma dall'altro forniscono informazioni analitiche solo su uno strato sottile, quello superficiale; una terza fase che vede l'eventuale prelievo di piccole porzioni di materiale su cui effettuare analisi non distruttive, ma applicabile solo se sussistono ancora domande prive di riscontro¹⁸⁹. L'obiettivo consiste nel limitare il più possibile l'impiego di tecniche distruttive e di eseguire molteplici analisi sul manufatto e sui campioni raccolti anche attraverso l'impiego di tecniche diagnostiche complementari, riducendo i dubbi e gli errori analitici attraverso il confronto tra i risultati. È importante precisare come le informazioni fornite da quest'ultimi - i materiali e le tecniche impiegate, ma anche anomalie causate da fattori naturali e non - non determinino, in senso scientifico, l'effettiva antichità dell'opera presa in esame¹⁹⁰. Sebbene un contributo fondamentale venga dato, come detto in precedenza, dagli storici dell'arte attraverso le conoscenze acquisite nell'ambito delle tecniche artistiche e dello stile dell'artista, che permettono in molti casi di individuare le sviste o gli errori commessi dal contraffattore da un punto di vista stilistico o iconografico - tra cui, come riportato precedentemente,

¹⁸³ *Ivi*, p. 179.

¹⁸⁴ *Ibid.* Nel caso ad esempio delle incrostazioni che caratterizzano un reperto archeologico emerso tramite uno scavo, vengono riprodotte attraverso l'impiego di leganti organici o inorganici al fine di permettere l'aderenza al manufatto degli elementi terrosi. Tali leganti, non corrispondono però al processo evolutivo naturale.

¹⁸⁵ N.G. Ludwig, *Storia dei materiali e delle tecniche artistiche: le analisi scientifiche per lo studio di falsi e contraffazioni*, in *L'arte non vera non può essere arte cit.*, p. 218.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 219.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ Croce, *I falsi d'arte cit.*, p. 61.

¹⁸⁹ M. Ciatti, *La diagnostica e gli strumenti a disposizione per la verifica sull'autenticità delle opere d'arte*, in *L'arte non vera non può essere arte cit.*, p. 145.

¹⁹⁰ *Ibid.*

l'individuazione dei procedimenti impiegati al fine di generare artificialmente l'invecchiamento - è possibile che un falsario, affinando le proprie tecniche, sia in grado mascherare perfettamente la sua mano, adottando ad esempio un supporto e le modalità di produzione proprie di un'epoca passata¹⁹¹. Quindi in alcuni casi più che di autenticità si parla della capacità da parte delle tecniche d'indagine di determinare la compatibilità o meno dei materiali dell'opera recuperata con quelli propri del periodo a cui ipoteticamente appartiene¹⁹².

Le varie tecniche d'indagine disponibili possono essere classificate in tecniche invasive e non invasive: le prime da un lato richiedono il prelievo di una (micro)-porzione di materiale, senza però portare necessariamente alla distruzione di quest'ultimo - così da poter essere utilizzato nuovamente al fine di nuove indagini -, e possono essere anche distruttive, poiché il materiale prelevato viene alterato o distrutto¹⁹³. Per quel che riguarda le tecniche diagnostiche non invasive, possono essere non distruttive, quindi non richiedono il prelievo di campioni e non comportano l'alterazione del manufatto o dell'opera; nel caso invece di quelle distruttive, pur non richiedendo il prelievo di campioni, alterano una micro porzione superficiale del manufatto o dell'opera¹⁹⁴. Nel caso specifico delle tecniche non invasive, vi è un'ulteriore distinzione: le tecniche di *imaging*, che permettono di ottenere un'osservazione completa dell'opera presa in esame, e le «[...] tecniche di campionamento puntuale [...]»¹⁹⁵, applicabili su specifici punti della superficie generando o uno spettro o dei valori numerici¹⁹⁶. Le tecniche diagnostiche, comprendenti anche quelle rivolte all'individuazione di opere o manufatti falsificati, possono essere così suddivise: tecniche di *imaging*, tecniche spettroscopiche e tecniche di datazione.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 146.

¹⁹² *Ivi*, p. 145.

¹⁹³ *Ivi*, pp. 144-145.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 144.

¹⁹⁵ P.A.M. Triolo, *Manuale pratico di documentazione e diagnostica per immagine per i BB.CC.*, il Prato, Saonara, 2019, p. 11.

¹⁹⁶ Ciatti, *La diagnostica* cit., p. 144.

2.2 Tecniche d'indagine diagnostica per immagine per i beni culturali

L'*imaging* appartiene alle indagini non invasive e non distruttive, in grado di generare un'immagine e, attraverso una singola analisi, di registrare informazioni relative all'intera superficie dell'opera o del manufatto¹⁹⁷. È preferibile prediligere l'applicazione di tale tipologia di tecniche diagnostiche poiché consente di evitare l'alterazione o il deterioramento dell'opera, e quindi di garantirne la conservazione¹⁹⁸.

Sviluppata ai fini dello studio dei materiali, mostrando solo successivamente un notevole sviluppo anche per quanto riguarda le indagini mediche e applicabile anche al settore dei beni culturali, la radiografia a raggi X, da un punto di vista tecnico, sfrutta la capacità di quest'ultimi di penetrare materiali solidi ed essere parzialmente assorbiti e/o diffusi dai materiali in funzione della densità, cioè del peso specifico dei materiali e del peso atomico degli atomi costituenti¹⁹⁹. Dal punto di vista della struttura di un sistema radiografico, essa presenta una sorgente di raggi X che va ad incidere su un campione; dalla parte opposta rispetto alla sorgente viene posizionato un rivelatore che nei primi modelli corrispondeva alla lastra radiografica, mentre ora vi è l'impiego di sensori digitali in grado di generare radiografie digitali [Fig.36]²⁰⁰. Esistono delle varianti, tra cui fondamentale quella di posizionare la lastra o il sensore dalla stessa parte della sorgente, utile nel caso di materiali molto assorbenti come la biacca - pigmento bianco a base di piombo utilizzato a volte nello strato preparatorio dei dipinti -, che impediscono la rilevazione dei segnali concernenti il supporto - poiché i raggi x vengono assorbiti dal piombo -, si opta per tale posizione poiché una piccola parte delle radiazioni viene riflessa, portando ad ottenere le cosiddette emissioografie X²⁰¹. I vantaggi di tale tecnica non invasiva stanno nella sua applicabilità a tutti i materiali e la capacità di fornire informazioni qualitative sulla composizione di quest'ultimi; nel caso specifico dei dipinti essa permette l'analisi dello stato di conservazione dei supporti - poiché le altre tecniche di *imaging* non sono in grado di penetrare oltre lo strato preparatorio - [Fig.37]²⁰². Tale tecnica può inoltre rilevare pitture al di sotto di quella superficiale, identificabili come un caso di falsificazione nel momento in cui siano successive al dipinto visibile, altrimenti possono costituire un caso di riutilizzo da parte dell'autore stesso del supporto, pratica piuttosto diffusa²⁰³.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 145.

¹⁹⁹ Puppini, *Tecniche diagnostiche per i beni culturali* cit., p. 75.

²⁰⁰ *Ivi*, pp. 75-77.

²⁰¹ *Ivi*, p. 77.

²⁰² *Ivi*, p. 103

²⁰³ *Ibid.*

Per quanto riguarda l'analisi nel visibile, l'indagine fotografica viene ampiamente utilizzata ai fini della riproduzione delle opere, provvedendo conseguentemente a procurare la documentazione iniziale del manufatto o dell'opera presa in esame²⁰⁴. La fotografia visibile arriva a coinvolgere l'intervallo del visibile compreso fra le lunghezze d'onda di 400nm e 780nm, in quanto l'occhio umano è sensibile solo a tale ristretto intervallo [Fig.38]²⁰⁵. Oltre all'ottenimento di informazioni relative alla struttura superficiale, risulta fondamentale anche l'ambito delle peculiarità cromatiche: in quest'ultimo caso l'ottenimento di risultati avente valore scientifico e coerenti con il soggetto di partenza si rivela possibile attraverso una serie di accortezze durante la fase di acquisizione, permettendo così di correggere digitalmente a livello cromatico lo scatto fotografico²⁰⁶. Quest'ultimo viene solitamente effettuato attraverso un'illuminazione a luce diffusa, che permette di ottenere un'immagine uniformemente illuminata e quindi priva di riflessi superficiali, così da rendere meglio visibile l'insieme degli elementi compositivi e gli aspetti cromatici²⁰⁷. Nel caso dell'illuminazione artificiale a luce radente puntuale [Fig.39], presentando un angolo molto stretto rispetto al piano, consente di identificare tutta una serie di problematiche relative alla superficie pittorica [Fig.40], e nel caso specifico dell'incerta originalità dell'opera, essa rende possibile il riscontro delle componenti contrastanti per quel che riguarda l'attribuzione; di fatto, attraverso l'applicazione della luce radente sul supporto, si arriva all'ottenimento di informazioni utili alla datazione dell'opera in esame²⁰⁸. Ad esempio, per quel che riguarda i supporti in tela, sarà possibile individuare alterazioni e cedimenti dovuti a stress e invecchiamento, mentre nel caso dei supporti lignei, permetterà di mostrare le deformazioni a cui questi sono generalmente soggetti²⁰⁹. L'illuminazione a luce radente ha inoltre la capacità, in alcuni casi, di evidenziare l'eventuale esistenza di una superficie dipinta sottostante a quella visibile, e contribuendo all'analisi della tecnica pittorica dell'artista, consentendo di acquisire dati determinanti ai fini dell'attribuzione.²¹⁰

Una tipologia di fotografia scientifica che permette di ingrandire elementi non visibili ad occhio nudo è la fotomicrografia [Fig.41]: il chimico scozzese Arthur Pillans Laurie - uno dei precursori dell'impiego della scienza nell'analisi delle condizioni fisiche dei dipinti -²¹¹ è stato l'ideatore degli ingrandimenti fotografici applicati a piccole porzioni di opere d'arte, che permettono di osservare perfettamente la tecnica della pennellata di un determinato artista²¹². Sebbene in alcuni casi possa

²⁰⁴ Triolo, *Manuale pratico di documentazione e diagnostica* cit., p. 13.

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ Croce, *I falsi d'arte* cit., p. 68.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ *Ivi*, p. 69.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ E.W. Forbes, *Arthur Pillans Laurie*, «College Art Journal», 9/2, 1949-1959, pp. 206-207: p. 206.

²¹² O. Kurz, L.R. Collobi, C.L. Ragghianti, *Falsi e falsari*, Vicenza, Pozza, 1996, p. 38.

risultare utile al fine di distinguere l'originale dalla copia, spesso la tecnica del pittore è soggetta a mutamenti nel corso del tempo: conseguentemente l'analisi totale del disegno e dei colori rimane l'opzione migliore e più affidabile²¹³.

Nell'ambito delle indagini diagnostiche eseguite al di fuori dell'intervallo del visibile, la regione infrarossa presenta un'estensione in termini di intervallo tra la luce visibile e le microonde²¹⁴, distinguibile fra infrarosso vicino, NIR - *near infrared*, da 750nm a 2500nm -, e infrarosso termico, MWIR e LWIR - *medium and long infrared* -²¹⁵. Le acquisizioni ottenute nell'area del NIR risultano fondamentali nelle analisi indirizzate ai beni culturali, in cui risulta necessario distinguere due intervalli: la fotografia infrarossa e la riflettografia infrarossa²¹⁶. La fotografia nell'infrarosso è in grado di attraversare tutti gli strati protettivi e pittorici fino ad arrivare a quello preparatorio, venendo in parte assorbita dal disegno preparatorio e in parte riflessa dallo strato preparatorio sottostante²¹⁷. Solitamente i disegni preparatori venivano eseguiti attraverso l'utilizzo di materiali carboniosi che risultano scuri sia nel visibile che nel vicino infrarosso, in quanto assorbono questo intervallo di radiazioni; lo strato preparatorio, invece, risulta chiaro in un'immagine infrarossa, poiché riflette la radiazione²¹⁸. Quindi per contrasto si è in grado di identificare i disegni preparatori. L'indagine tramite fotografia IR risulta alquanto semplice oltre ad essere economica, sebbene i risultati siano nettamente inferiori in confronto a quelli ottenuti attraverso la riflettografia infrarossa, dotata di un'apparecchiatura più sofisticata e conseguentemente dal costo più elevato [Fig.42]²¹⁹, la quale permette di individuare eventuali ripensamenti durante il processo di realizzazione²²⁰ e quindi di separare il disegno inferiore dallo strato pittorico²²¹. Gli esiti della riflettografia IR sono determinati dalle proprietà della materia pittorica, dalla consistenza delle stesure e dalla quantità di legante presente assieme a quella del pigmento in esso contenuto²²².

La fotografia viene invece definita a falsi colori quando ad aree ben definite vengono associati colori non corrispondenti a quelli reali o associati a radiazioni non visibili: i falsi colori sono il risultato di una ricomposizione in corrispondenza dei tre canali dell'RGB di dati di immagini digitali a colori e in toni di grigio del medesimo oggetto²²³. In sostanza si sostituisce il canale rosso dell'immagine

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ Croce, *I falsi d'arte* cit., p. 70.

²¹⁵ Triolo, *Manuale pratico di documentazione e diagnostica* cit., p.82.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ivi*, p. 82-83.

²¹⁹ Puppini, *Tecniche diagnostiche per i beni culturali* cit., p. 73.

²²⁰ Triolo, *Manuale pratico di documentazione e diagnostica* cit., p. 83.

²²¹ Puppini, *Tecniche diagnostiche per i beni culturali* cit., p. 84.

²²² *Ivi*, p. 86.

²²³ Triolo, *Manuale pratico di documentazione e diagnostica* cit., p. 122.

digitale ottenuta nel visibile con l'immagine ottenuta nell'infrarosso, convertita in bianco e nero attraverso l'estrazione di uno dei canali della stessa immagine [Fig.43]²²⁴. Le piccole variazioni delle densità dei pigmenti, una volta combinate con i 2 dei 3 canali RGB, fanno emergere la presenza di colori diversi tra loro, cosicché sia possibile identificare discrepanze anche minime dovute alla presenza di pigmenti differenti dal punto di vista chimico, indirizzando in maniera più appropriata eventuali indagini dettagliate e identificando i pigmenti stessi²²⁵. In aggiunta ai dati relativi ai colori utilizzati inizialmente dall'artista, è possibile trarre informazioni sui pigmenti propri di possibili ritocchi e pentimenti, mentre nel caso di materiali contemporanei permette l'identificazione di colori industriali²²⁶. Le informazioni ottenibili attraverso il falso colore risultano complementari rispetto a quelle ottenibili attraverso le tecniche della fluorescenza ultravioletta e la riflettografia infrarossa: la tecnica del falso colore è in grado di modificare la colorazione di alcuni pigmenti, sebbene l'identificazione di questi non sia estendibile a tutti quelli utilizzati, soprattutto nel caso delle miscele²²⁷.

Per quanto riguarda la fotografia in fluorescenza ultravioletta [Fig.44], essa è estremamente utile al fine di valutare lo stato di conservazione di un manufatto, identificare i materiali presenti, eventuali ritocchi o restauri ma anche lo stato di degradazione delle vernici protettive²²⁸. La tecnica sfrutta un fenomeno fisico intrinseco di alcuni materiali, la fluorescenza²²⁹: a seconda della struttura del materiale e della sua struttura cristallina, alcuni materiali sono in grado di assorbire selettivamente la luce e riemetterla solo in alcuni intervalli di lunghezza d'onda superiori rispetto a quella della radiazione²³⁰. La maggior parte delle sostanze naturali emette per fluorescenza nel visibile un irraggiamento con radiazione nel vicino ultravioletto: questo perché alcuni minerali e pigmenti sono naturalmente fluorescenti, con massimi di fluorescenza nel visibile dipendenti dalla lunghezza d'onda di eccitazione utilizzata²³¹. L'emissione di fluorescenza è fortemente dipendente dall'illuminazione utilizzata e uno dei sistemi maggiormente impiegato - anche come ausilio al restauro - corrisponde alla lampada di Wood²³², che permette di identificare gli elementi materici non autentici, propri di ridipinture e rifacimenti²³³.

²²⁴ *Ivi*, pp. 123-124.

²²⁵ *Ivi*, p. 123.

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ *Ivi*, p. 122.

²²⁸ Puppini, *Tecniche diagnostiche per i beni culturali cit.*, p. 70.

²²⁹ Triolo, *Manuale pratico di documentazione e diagnostica cit.*, p. 56.

²³⁰ Puppini, *Tecniche diagnostiche per i beni culturali cit.*, p. 71.

²³¹ *Ibid.*

²³² *Ivi*, p. 70.

²³³ P. Virilli, *La pratica del restauro nel riconoscimento di opere contraffatte*, in *L'arte non vera non può essere arte cit.*, p. 285.

2.3 Tecniche spettroscopiche per i beni culturali

L'indagine spettroscopica sfrutta la capacità di interazione tra i materiali presenti su una superficie di un'opera e la radiazione elettromagnetica, ottenendo informazioni senza il danneggiamento del manufatto e spesso senza contatto fisico²³⁴. Per la maggior parte delle tecniche, però, le informazioni ottenibili sulla natura dei materiali presenti o sulla loro trasformazione a causa della degradazione sono relative solo ad un sottile strato superficiale, ridotto a qualche millesimo di millimetro²³⁵.

Tra le tecniche spettroscopiche rivolte all'analisi dei beni culturali si inseriscono la spettroscopia Raman e la fluorescenza indotta da raggi X: entrambe possono essere definite tecniche analitiche, ovvero in grado di fornire dati specifici sulle componenti atomiche e molecolari dei materiali²³⁶. Per quel che concerne la tecnica XRF - *X-Ray Fluorescence* - [Fig.45], essa costituisce una tecnica di superficie non distruttiva e una delle più utilizzate nell'identificazione delle componenti chimiche proprie di un campione²³⁷, la quale sfrutta la capacità dei singoli atomi di far emettere la radiazione X con spettri diversi²³⁸. Permette in sostanza di analizzare da un punto di vista qualitativo una vasta selezione di materiali inorganici, tra cui metalli, ceramiche, vetri, pietre e campioni pittorici, possibile attraverso l'impiego di materiali *standard*²³⁹. Essa permette inoltre un'identificazione anche di tipo quantitativo²⁴⁰. La tipica applicazione di tale tecnica prevede l'utilizzo di strumenti trasportabili e attualmente portatili, arrivando all'identificazione e alla mappatura spaziale dei pigmenti nelle opere pittoriche, così da portare alla generazione di mappe e comprendere come gli artisti utilizzavano e mescolavano i pigmenti²⁴¹.

Nel caso della spettroscopia Raman [Fig.46] si assiste allo sfruttamento di un fenomeno anomalo di interazione della radiazione elettromagnetica con il materiale, in cui gli strumenti più recenti utilizzano un laser: in altri termini, risulta necessario indirizzare la radiazione luminosa del laser sul campione in esame e calcolare l'estensione della luce uscente²⁴². L'ampio utilizzo di tale tecnica rispetto ad altre è dovuto sicuramente alla precisione dei risultati, che non richiedono alcuna manipolazione specifica; la disponibilità di *data base* che consentono un rapido confronto con gli esiti in esame; l'accoppiamento della strumentazione Raman col microscopio - OM-Raman -, permettendo di analizzare aree molto ridotte²⁴³. L'applicabilità di quest'ultima tecnica è

²³⁴ Puppini, *Tecniche diagnostiche per i beni culturali* cit., p. 51.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ *Ivi*, p. 185.

²³⁷ M. Ceroni, G. Elia, *Diagnostica per i beni culturali*, Alinea, 2008, p. 161.

²³⁸ Puppini, *Tecniche diagnostiche per i beni culturali* cit., p. 200.

²³⁹ L. Paolillo, I. Giudicianni, *La diagnostica nei beni culturali. Moderni metodi di indagine*, Loghìa, 2009, p. 165, p. 167.

²⁴⁰ *Ivi*, p. 167.

²⁴¹ *Ivi*, p. 165.

²⁴² Puppini, *Tecniche diagnostiche per i beni culturali* cit., p. 169.

²⁴³ Giudicianni, *La diagnostica nei beni culturali* cit., p. 37.

estremamente ampia, permettendo di analizzare pigmenti, coloranti, leganti²⁴⁴, sostanze organiche di varia natura e prodotti di degradazione, sia organici che inorganici²⁴⁵.

2.4 Tecniche di datazione per i beni culturali

Differentemente dalle tecniche diagnostiche affrontate in precedenza, aventi lo scopo e la capacità di determinare le componenti proprie delle opere o dei manufatti analizzati, sussistono tecniche in grado di inquadrare temporalmente un dato manufatto in maniera attendibile²⁴⁶. Nonostante ciò, tali tecniche necessitano di un'applicazione attenta e studiata, poiché da un lato le modificazioni e alterazioni a cui è stata soggetta un'opera nel corso del tempo può derivare da molteplici cause a noi ignote²⁴⁷; dall'altro, si tratta di tecniche invasive e micro distruttive, ad eccezione della dendrocronologia nel caso in cui si utilizzi l'imaging digitale e non l'estrazione di una sezione.

Il metodo maggiormente impiegato nell'ambito dei beni culturali corrisponde alla datazione al radiocarbonio 14: una presenza fondamentale in natura, il carbonio presenta tre isotopi di cui uno radioattivo, il quale risulta essere prodotto continuamente in alta atmosfera dalla CO₂ presente per poi entrare in circolo ed essere assorbito²⁴⁸. La CO₂ radioattiva penetra successivamente nel suolo e si dissolve nell'acqua, per poi essere assorbita dalle piante e a sua volta dalla fauna²⁴⁹. Conseguentemente la sua concentrazione in condizioni normali è pressoché costante, effetto dovuto ad un equilibrio dinamico fra la continua produzione da parte dei raggi cosmici²⁵⁰ e la continua scomparsa per decadimento radioattivo: se nel caso di un albero vivente la concentrazione di ¹⁴C rimane costante, una volta che il tronco muore non c'è più assimilazione della componente da parte della pianta, comportando conseguentemente un abbassamento nel tempo della concentrazione per decadimento radioattivo²⁵¹. Il vantaggio sta nel fatto che è noto con precisione - 5730 anni - il tempo di dimezzamento del ¹⁴C, e misurando quest'ultimo in un campione è possibile risalire alla concentrazione iniziale²⁵². Si tratta quindi di una tecnica applicabile ai fini della datazione sia di reperti organici che inorganici.²⁵³

Per quel che concerne le tecniche di misurazione della concentrazione residua di ¹⁴C, è possibile

²⁴⁴ Gregori, *Il contributo del raggruppamento Carabinieri Investigazioni Scientifiche cit.*, p. 511.

²⁴⁵ Giudicianni, *La diagnostica nei beni culturali cit.*, p. 43.

²⁴⁶ Puppini, *Tecniche diagnostiche per i beni culturali cit.*, p. 239.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ M. Jones et al., *Sembrare e non essere: i falsi nell'arte e nella civiltà*, Milano, Longanesi, 1993, p. 396.

²⁴⁹ Puppini, *Tecniche diagnostiche per i beni culturali cit.*, pp. 243-244.

²⁵⁰ *Ivi*, p. 242: i raggi cosmici corrispondono a «[...] quelle particelle di altissima energia che, provenienti dal sole e da ogni angolo dell'universo, colpiscono la terra».

²⁵¹ Jones, *Sembrare e non essere cit.*, p. 396.

²⁵² *Ivi*, p. 398.

²⁵³ Puppini, *Tecniche diagnostiche per i beni culturali cit.*, p. 244.

optare per quella tradizionale, che sfrutta il conteggio degli elettroni emessi durante il decadimento dell'isotopo, oppure quella moderna, molto più sensibile e che si avvale della spettrometria di massa ad alta risoluzione generata da acceleratori di particelle²⁵⁴. La preparazione del campione costituisce una fase molto delicata, ma la quantità di materiale richiesto per le analisi è oggi molto ridotta²⁵⁵.

È importante precisare però come la tecnica risulti sensibile a possibili contaminazioni: le attività umane costituiscono una fonte aggiuntiva di anidride carbonica, e in particolare tra il 1950 e il 1965 furono effettuati numerosi esperimenti di esplosioni nucleari in atmosfera, provocando un'emissione anomala di ^{14}C e comportando una variazione locale delle concentrazioni residue che possono influire sulla datazione di alcuni reperti²⁵⁶. Al fine di ovviare il problema relativo ai dati che si rifanno unicamente alla concentrazione di ^{14}C , viene adottata una metodologia che prevede la comparazione dei risultati ottenuti dalla tecnica di datazione al radiocarbonio 14 con ulteriori dati acquisiti tramite altre tecniche o possedendo la documentazione relativa alla datazione del campione²⁵⁷. Prendendo come riferimento alcuni tronchi di alberi millenari, che ogni anno producono un anello di accrescimento, e la misurazione della quantità di ^{14}C di ciascun anello si possono ottenere informazioni relative alla sua concentrazione in quel dato luogo e in quel dato periodo storico²⁵⁸.

Le indagini rivolte alla determinazione dell'età dei materiali legnosi attraverso l'analisi degli anelli di accrescimento arborei è possibile attraverso la dendrocronologia²⁵⁹. Da campioni di riferimento calibrati mediante la tecnica al radiocarbonio, è possibile ottenere curve standard dell'andamento degli anelli, con le quali si possono confrontare campioni sconosciuti [Fig.47]: il vantaggio sta nell'elevata precisione - può determinare l'anno e addirittura la stagione del suo abbattimento -, indipendentemente dall'età del campione, sebbene sia una tecnica estremamente sitospecifica e utile solo in presenza di campioni legnosi con un elevato numero di anelli visibili²⁶⁰. Sebbene oggi limitatamente impiegata²⁶¹, la dendrocronologia si rivolge principalmente all'analisi delle opere su tavola: se la data di abbattimento dell'albero impiegato appare successiva alla morte del pittore, conseguentemente si sarà di fronte ad un falso²⁶².

Infine, tra le tecniche di datazione è bene riportare anche il caso della termoluminescenza, la quale sfrutta la capacità di materiali isolanti, prevalentemente ceramiche e laterizi, di interagire con la

²⁵⁴ Jones, *Sembrare e non essere* cit., p. 398.

²⁵⁵ Puppini, *Tecniche diagnostiche per i beni culturali* cit., p. 244.

²⁵⁶ *Ivi*, pp. 245-246.

²⁵⁷ *Ivi*, p. 246.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 247.

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ Jones, *Sembrare e non essere* cit., p. 399.

²⁶¹ Ciatti, *La diagnostica* cit., p. 148.

²⁶² Jones, *Sembrare e non essere* cit., pp. 399-400.

radioattività naturale dovuta agli isotopi presenti nei materiali stessi²⁶³; ionizzando alcuni degli elementi chimici contenuti e gli elettroni staccati dal nucleo, invece di essere riassorbiti dallo stesso atomo, rimangono congelati a temperatura ambiente e per estesi lassi di tempo all'interno del reticolo cristallino²⁶⁴. Sottoponendoli ad una fonte di calore sarà possibile svincolare gli elettroni e portarli alle condizioni cristalline iniziali, ma ciò comporterà un altro fenomeno, quello appunto della termoluminescenza - poiché arrivano ad emanare una debole luce visibile -²⁶⁵. Applicabile ai fini dell'analisi di qualsiasi reperto ceramico e richiedendo esigue quantità di materiale²⁶⁶, la termoluminescenza permette di determinare la data in cui è avvenuto l'ultimo riscaldamento attraverso il calcolo dei difetti reticolari presenti nel materiale²⁶⁷. I materiali presenti in natura presentano infatti sempre residue presenze di isotopi radioattivi, il cui decadimento comporta una serie di danni nella struttura cristallina per via della radiazione generata: ai fini della misurazione dei danneggiamenti, la termoluminescenza prevede il riscaldamento di un campione e la misurazione della luce emessa successivamente all'assimilazione dei difetti che lo costituiscono²⁶⁸.

2.5 Guardare senza vedere²⁶⁹: l'esigenza di una diagnostica umanistica

In conclusione è possibile sottolineare come l'eterogeneità dei materiali costituenti l'opera in esame comporti necessariamente la combinazione di più tecniche al fine di ottenere una visione più integrale: la scelta dei metodi diagnostici non dipende unicamente dalle caratteristiche proprie dell'opera, ma anche dalla sua valenza storico-culturale, dalla sua fragilità nell'eventuale trasporto presso i laboratori appositi e dal costo elevato di alcune specifiche analisi²⁷⁰. Inoltre, sebbene sia preferibile prediligere tecniche non invasive e non distruttive, è comunque necessaria l'applicazione di tecniche invasive e/o distruttive nell'eventualità in cui le informazioni fino a quel momento ottenute risultino ancora lacunose o inconcludenti²⁷¹. L'approccio multidisciplinare risulta quindi l'opzione più consona al fine di analizzare le opere e i manufatti artistici, e sia quindi doveroso ricorrere ad una «[...] diagnostica umanistica[...]» in cui l'apporto delle conoscenze di tipo storico, artistico e antiquario risultano imprescindibili all'approccio tecnico-scientifico in vista della

²⁶³ Puppini, *Tecniche diagnostiche per i beni culturali* cit., p. 247, p. 249.

²⁶⁴ Jones, *Sembrare e non essere* cit., p. 400.

²⁶⁵ Puppini, *Tecniche diagnostiche per i beni culturali* cit., pp. 248-249.

²⁶⁶ Jones, *Sembrare e non essere* cit., p. 403.

²⁶⁷ Puppini, *Tecniche diagnostiche per i beni culturali* cit., p. 249.

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ Calcani, *La diagnostica umanistica* cit., p. 477.

²⁷⁰ G. Pojana, L.D. Ferri, D. Vallotto, *L'analisi dei falsi mediante la caratterizzazione dei materiali*, in *L'arte non vera non può essere arte* cit., pp. 421-422.

²⁷¹ *Ivi*, p. 422.

constatazione dell'autenticità degli elementi indagati²⁷².

Emerge però un problema: come riporta Jean Clair in un articolo del 2017 intitolato *Elogio del falso in una bassa epoca* e pubblicato su «Il Giornale dell'Arte»:

«nessuno specialista, nessuno storico, rischia di esprimere la propria opinione, il proprio giudizio su un'opera che si presume conosca meglio di tutti, per timore di essere soggetto a un processo penale, di essere accusato di denigrare l'opera o incolpato di diffamazione, di negligenza o addirittura di frode»²⁷³.

Ciò che traspare è quindi una certa astensione da parte degli storici dell'arte ad esporsi nell'opinione e nella valutazione di un presunto falso - per il timore di essere accusati di false supposizioni -: essi tramutano in una sorta di ornamento che va ad abbellire le constatazioni formulate dalle tecniche diagnostiche, le quali detengono l'ultima parola²⁷⁴. Si assiste conseguentemente ad una sorta di scompensamento dal punto di vista della credibilità a favore della figura del diagnosta e a discapito di quella dello storico dell'arte: in realtà, sebbene l'occhio umano costituisca uno strumento che permette una visione in un certo senso circoscritta e che può in alcuni casi ingannare la mente, può fare ricorso ad una «[...] educazione persuasiva per mezzo di molto esercizio e di una riflessione e partecipazione prolungata [...]», permettendo così «[...] di vedere e apprezzare correttamente le singole forme, cioè metterle in armoniosa relazione con il tutto».²⁷⁵ Quindi come afferma Giovanni Morelli, è possibile attuare un'indagine visiva accompagnata dalla comparazione dei dati ottenuti con le indagini tecnico-scientifiche²⁷⁶, permettendo di giungere allo scopo comune di salvaguardia del patrimonio culturale²⁷⁷.

²⁷² Calcani, *La diagnostica umanistica* cit., pp. 472-473.

²⁷³ *Ivi*, p. 471.

²⁷⁴ *Ivi*, p. 472.

²⁷⁵ *Ivi*, p. 472, p. 477.

²⁷⁶ *Ivi*, p. 477.

²⁷⁷ A. Gregori, *Il contributo del raggruppamento Carabinieri Investigazioni Scientifiche* cit., p. 501.

Capitolo 3: *Verum abs falso discernere*

3.1 Cesare Brandi e la materia costitutiva dell'opera d'arte

La costante evoluzione dell'arte nel corso dei secoli risulta contraddistinta già a partire dal mondo greco e italico da due fenomeni dissimili ma al tempo stesso interconnessi - poiché implicano entrambi conseguenze da un punto di vista culturale ed economico -: la copia e il falso²⁷⁸. Ai fini della comprensione di tali concetti, le due differenziazioni compiute da Cesare Brandi tra istanza storica ed estetica e tra la materia come struttura e la materia come aspetto in quanto fattori costitutivi dell'opera d'arte, fungono da importante punto di partenza²⁷⁹. In relazione all'ambito del restauro, lo storico dell'arte definisce l'istanza estetica come quell'elemento attraverso cui un oggetto acquisisce la valenza di opera d'arte - ovvero l'artisticità - e perciò equivalente all'immagine artistica e contemplativa dell'opera; nel caso dell'istanza storica si fa riferimento al momento in cui l'opera arriva da un lato ad essere concretizzata da parte dell'artista e dall'altro recepita nel presente da parte della coscienza di colui che entra in contatto con essa²⁸⁰. Brandi sottolinea inoltre come l'istanza estetica abbia generalmente la priorità, in quanto l'unicità dell'opera d'arte non risulta dettata dalle componenti materiche o dalla 'duplice storicità' che la caratterizza, bensì dal suo valore artistico, poiché se viene privata di quest'ultimo, come afferma lo stesso storico dell'arte, non rimane altro che un 'relitto'²⁸¹.

La materia costitutiva dell'opera d'arte risulta inoltre caratterizzata dalla bipolarità tra struttura e aspetto: come nel caso dell'istanza estetica che arriva a predominare sull'istanza storica, l'aspetto primeggia a discapito della componente strutturale²⁸². Si tratta per Brandi di una distinzione fortemente trascurata e causa di numerosi errori dal punto di vista della conservazione dei reperti, ma in realtà fondamentale al fine di operare un'azione di restauro coerente e rispettosa nei confronti della materia secondo l'aspetto: riprendendo l'esempio compiuto dallo storico dell'arte relativo al rifacimento di una statua antica, viene sottolineato come, sebbene il marmo impiegato al fine di ricostruire l'opera sia il medesimo, in realtà è la materia come struttura ad essere la stessa da un punto di vista chimico, mentre la materia come aspetto, così come la sua valenza storica, sarà differente²⁸³. L'entità fisica dell'opera costituisce l'obbiettivo primario al fine di garantirne la conservazione, ricezione e fruibilità futura: ciò è possibile operando unicamente sulla materia e aspirando alla ricostituzione della cosiddetta 'unità potenziale dell'opera', ovvero puntando all'interezza di

²⁷⁸ M.R. Ciuccarelli, *Copie, imitazioni e falsi in archeologia dall'antichità ad oggi*, in *L'arte non vera non può essere arte* cit., pp. 17-18.

²⁷⁹ Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 6, p. 10.

²⁸⁰ *Ivi*, p. 6

²⁸¹ *Ivi*, pp. 7-8.

²⁸² *Ivi*, p. 10.

²⁸³ *Ivi*, pp. 10-11.

quest'ultima - la quale non è quindi considerabile come un totale, altrimenti si rivelerebbe come costituita da frammenti - e ricostituendola così delle sue potenzialità²⁸⁴. In tale operazione le bipolarità tra istanza estetica e istanza storica e tra struttura e aspetto svolgono un ruolo fondamentale al fine di bilanciare il recupero di tale unità potenziale: di fatto, dinnanzi all'eventuale esigenza di un intervento di restauro, sarà necessario realizzare le relative integrazioni o completamenti in modo tale che risultino distinguibili attraverso un'osservazione ravvicinata, evitando conseguentemente di produrre un falso artistico - in quanto il restauro andrebbe a porsi sullo stesso livello dell'immagine realizzata dall'artista stesso - o un falso storico - nel caso in cui il restauro abbia come fine quello di retrodatare l'opera, eliminando conseguentemente il passaggio storico che ha determinato quel danneggiamento²⁸⁵. Su quest'ultimo caso in particolare è doveroso evidenziare come Brandi riconosca l'eventuale aggiunta in qualità sia di testimonianza aggiuntiva dell'operare umano, sia di testimonianza storica, mentre nel caso della rimozione si assiste all'eliminazione di una testimonianza documentale dell'opera stessa e debba quindi essere motivata e ricordata in ogni casistica che lo richieda²⁸⁶. Allo stesso modo il rifacimento acquisisce per Brandi una valenza negativa, poiché nel caso in cui non vada a distinguersi dal resto dell'opera, viene da lui percepito come una fusione tra l'elaborazione creativa iniziale e l'elaborazione attuale, eliminando - come detto in precedenza - un intervallo temporale costitutivo dell'opera stessa²⁸⁷.

A seguito di tale introduzione è doveroso esplicitare come il concetto di copia inizialmente accennato si riferisca alla riproduzione artigianale o meccanica di un prodotto artistico autentico nel modo più accurato e fedele possibile²⁸⁸, ma arrivando ad includere quelli che sono i concetti di *interpretatio* ed *imitatio*²⁸⁹. Il primo corrisponde alla realizzazione di una copia puntuale e accurata, mentre nel secondo caso si assiste ad una reinterpretazione consapevole o inconscia dell'originale, di cui vengono recuperati i tratti distintivi²⁹⁰. La tradizione copistica instaura le proprie radici già a partire dall'età classica, in cui la riproduzione di statue, ornamenti monumentali e rilievi avevano principalmente uno scopo di accrescimento del sentimento religioso dei fedeli; nel caso del mondo greco-ellenistico il *revival* classicistico indotto dalle commissioni di riproduzione da parte dei sovrani aveva lo scopo di ornare sia le città sia i palazzi privati²⁹¹. Tuttavia, è nell'età romana che va ricercata la più estesa riproduzione di capolavori greci: il limitato numero di bottini di guerra derivanti

²⁸⁴ *Ivi*, pp. 6-8, p. 13.

²⁸⁵ *Ivi*, p. 8, p. 13, p. 17, pp. 34-37.

²⁸⁶ *Ivi*, pp. 34-35.

²⁸⁷ *Ivi*, p. 36.

²⁸⁸ Ciuccarelli, *Copie, imitazioni e falsi in archeologia* cit., p. 17.

²⁸⁹ C. Gasparri, *Copie e copisti*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, II, Treccani, 1994, p. 804.

²⁹⁰ Ciuccarelli, *Copie, imitazioni e falsi in archeologia* cit., p. 17.

²⁹¹ *Ivi*, pp. 18-19.

dall'espansione e dal conseguente assoggettamento della Grecia e dei territori ellenistici da parte di Roma, portò alla nascita di botteghe e all'imporsi di artisti - anche di origine greca - specializzati nella produzione di tali copie²⁹², il cui intento era quello di rispondere alla pretesa da parte dell'alta società romana di abbellire i palazzi pubblici, gli edifici di culto e anche quelli privati²⁹³. Nonostante le molteplici procedure impiegate per la riproduzione delle opere scultoree - attraverso calchi in gesso o in argilla, o mediante la metodologia 'per punti' - difficilmente si raggiungeva la copia perfetta del modello, fattore dovuto alla complessità nel recuperare le misure puntuali, nella conformazione della statua e nel passaggio da un materiale ad un altro²⁹⁴: tuttavia gli antichi non davano grande valenza all'aspetto dell'autenticità, sia per questa bramosia nel possedere capolavori greci col fine di adornare le proprie dimore - seppur non originali -, sia perché l'aspetto che interessava primariamente corrispondeva alla bravura da parte dell'artista nel saperli copiare 'a regola d'arte'²⁹⁵. La scarsa importanza data alla fedeltà della copia nei confronti dell'originale ha portato ad un'estesa proliferazione di varianti di una medesima scultura: ciò corrisponde al fenomeno di *imitatio* definito in precedenza, che chiaramente non arriva a considerare i concetti di alterazione e contraffazione, poiché se la copia non arriva a mascherare la propria sorgente e dichiara apertamente il suo intento²⁹⁶, il falso, riprendendo quando affermato da Brandi, risiede nell'azione consapevole²⁹⁷:

«La difficoltà della definizione va fatta risalire alla complessa problematica inerente al fenomeno che presenta rapporti con gli altri della copia, della replica, dell'imitazione, la cui differenziazione non sta in una diversità specifica dei modi di produzione, ma in una diversa intenzionalità»²⁹⁸.

Da un punto di vista etimologico, è possibile estrarre dal vocabolario Treccani la seguente definizione:

«Falso agg. [lat. *falsus*, propr. part. pass. di fallere «ingannare»]. [...] In genere, si definisce falso tutto ciò che è sostanzialmente non vero, ma è creduto o si vuol far passare per vero»²⁹⁹.

²⁹² *Ivi*, p. 19.

²⁹³ G. Pucci, *I Romani e l'arte greca: originali e copie*, in *Storia della civiltà europea a cura di Umberto Eco*, Treccani, 2014

<[²⁹⁴ *Ibid.*](https://www.treccani.it/enciclopedia/i-romani-e-l-arte-greca-originali-e-copie_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/>.</p>
</div>
<div data-bbox=)

²⁹⁵ Ciuccarelli, *Copie, imitazioni e falsi in archeologia* cit., p. 20.

²⁹⁶ *Ivi*, p. 17, pp. 20-21.

²⁹⁷ C. Brandi, *Il concetto di falsificazione*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, V, Venezia, Roma, 1961.

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ *Falso*, in *Treccani*

<

La determinazione di un falso comporta inevitabilmente l'esistenza di un vero, più precisamente dell'autentico³⁰⁰. Recuperando la definizione di quest'ultimo termine:

«autentico agg. [dal lat. tardo *authentĭcus* [...] «autore; che opera da sé»] [...] Che è vero, cioè non falso, non falsificato, e che si può provare come tale [...] 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 [...]»³⁰¹.

Traspare come la relazione fra copia e autentico presenti nel caso specifico dell'epoca classica e romana - e rispetto alla nostra concezione attuale - un significato e una valenza differente: quindi è possibile constatare come le copie realizzate e pervenute fino ad oggi non corrispondano a delle vere e proprie falsificazioni, bensì costituiscano una documentazione e al tempo stesso un ritratto della tradizione culturale di quel dato periodo storico.

3.2 Il Medioevo come 'paradiso dei falsi': tra *crimen falsi* e *pia fraus*

Gli esordi del fenomeno della falsificazione si innestano nel momento in cui prende avvio il mercato delle opere d'arte, ovvero nel Medioevo³⁰²: definita da Paolo Preto nel suo testo del 2020 *Falsi e falsari nella Storia* come 'l'età dell'oro dei falsi', sebbene colpita da conflitti e pestilenze che portarono ad un arresto per quel che riguarda il collezionismo d'arte, vide un'estesa falsificazione di bolle papali, diplomi imperiali e regi, leggi, trattati tecnologici e liturgici, carte geografiche, lettere, opere letterarie, atti di monasteri, vescovati e concili, testamenti, indulgenze, miracoli, iscrizioni, sigilli, opere d'arte, monete, merci, cronache e storie, laiche e religiose³⁰³. Traspare quindi come le azioni di falsificazione colpissero primariamente l'ambito documentale: la determinazione della veridicità dei documenti era garantita mediante l'autorità religiosa - come nel caso del papa o dei vescovi - o mediante un'autorità laica - quindi sovrani od organismi pubblici -; conseguentemente l'assenza dell'*autoritate plenus*' indicherà la presenza di un falso³⁰⁴. A prescindere da ciò si denota una distinzione tra differenti tipologie di falsi - il 'falso-vero', così denominato per via dell'impiego di sorgenti autentiche o non veritiere, oppure la falsificazione di un documento autentico, cioè la reticenza nel caso di documenti in cui viene richiesta da parte dell'autorità religiosa o laica, quindi papi, imperatori e sovrani, una garanzia scritta -, la cui provenienza è per la maggior parte legata a

³⁰⁰ Preto, *Falsi e falsari nella storia* cit., p. 41.

³⁰¹ *Autentico*, in *Treccani*

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

³⁰² N. Charney, *L'arte del falso*, Monza, Johan & Levi, 2020, pp. 15-16.

³⁰³ Preto, *Falsi e falsari nella storia* cit., pp. 39-40.

³⁰⁴ *Ivi*, p. 41.

uomini di Chiesa³⁰⁵. Quindi si assiste in alcuni casi ad una sorta di giustificazione di tale tipologia di azione, poiché sebbene in epoca medievale gli uomini coinvolti riconoscessero il suo peso come peccato morale, potendo inoltre comportare a delle ripercussioni da un punto di vista economico e giuridico, sussiste una distinzione tra il *crimen falsi* e il *pia fraus*: il primo termine denota azioni di falsificazione compiute dal falsario a proprio favore, punibili tramite pene previste da leggi puntuali contro i falsari, mentre nel secondo caso si fa riferimento ad operazioni di falsificazione mosse da intenzioni ‘pie’, buone, che non costituivano alcun tipo di problema³⁰⁶. In quest’ultimo caso i motivi potevano essere quelli di elogio di un santo in particolare, la conferma dell’ortodossia relativa a tesi teologiche, la protezione o l’accrescimento del prestigio e dei possedimenti temporali di un monastero o di un’altra istituzione ecclesiastica³⁰⁷. Dal punto di vista degli storici e delle valutazioni compiute nel XX secolo emergono considerazioni discordanti in merito alla *pia fraus*, poiché da un lato vengono accolte, nonostante la loro origine, come importanti testimonianze medievali per quel che riguarda la sfera politica, economica e religiosa; in particolare l’archivista, paleografo e diplomatista Cesare Paoli ritiene che non in tutti i casi le azioni di falsificazione siano condannabili, questo per via dell’assenza di uno scopo truffaldino e perciò riconoscibili entro determinati limiti come possibili documenti storici³⁰⁸. A sua volta Constable limita l’impiego della locuzione ‘falso’ unicamente a quelle azioni volte a scopi personali, esonerando il plagio da tale categoria in quanto la proprietà letteraria o creativa era sostanzialmente assente in epoca medievale³⁰⁹.

³⁰⁵ *Ivi*, pp. 41-42.

³⁰⁶ *Ivi*, pp. 40-43.

³⁰⁷ *Ivi*, p. 43.

³⁰⁸ *Ivi*, pp. 43-44.

³⁰⁹ *Ivi*, p. 44.

3.3 Il falso come strumento per il potere, la politica e la religione: tre casi emblematici

Monasteri ed istituzioni ecclesiastiche si servirono in epoca medievale dell'arma della falsificazione quale mezzo attraverso cui contrastare l'azione dei propri rivali e al tempo stesso attaccare quest'ultimi col fine di proteggere e imporre il proprio potere, la propria superiorità e il proprio prestigio³¹⁰. L'azione di falsificazione riguardava soprattutto la documentazione relativa alle origini e alla nascita delle istituzioni - spesso ricollegandole all'azione di un sovrano o di un imperatore -, ma anche per reclamare benefici e ridefinire confini contesi³¹¹. Un ulteriore sistema che andava a contribuire all'elevazione dell'istituto a livello di importanza corrispondeva al possesso di reliquie religiose: esse costituivano nel Medioevo un prestigioso elemento di culto e devozione, di cui se ne riscontra una grande affluenza soprattutto a seguito delle crociate³¹². Nella maggior parte dei casi si trattava tuttavia di reliquie falsificate o contraffatte per via del predominare della domanda sull'offerta, arrivando inoltre ad un esteso e proficuo commercio clandestino che ebbe sicuramente un impatto anche a livello Europeo sia da un punto di vista religioso che politico³¹³.

In particolare, la Quarta crociata, avvenuta nel XIII secolo, comportò il saccheggio e la conseguente spartizione delle reliquie presenti a Costantinopoli nei territori dell'Europa occidentale a seguito della vittoria dell'esercito cristiano: tra di esse vi fu anche la Sacra Sindone torinese³¹⁴. Analoghi ai tessuti impiegati per avvolgere i corpi dei defunti ai fini della tumulazione, il sudario di lino in esame sembrerebbe mostrare l'“impronta” di un uomo che fu crocefisso - per via della presenza dei segni delle lesioni sui polsi -, fatto coincidere con la figura di Cristo³¹⁵. La testimonianza più antica risale al 1353 quando il cavaliere Geoffredo di Charny esibì la *Sindone* [Fig.48] al villaggio francese di Lirey: sebbene non siano chiare le modalità tramite cui quest'ultimo ne entrò in possesso, dopo la sua morte egli la donò alla congregazione di ecclesiastici della chiesa istituita da Charny stesso ai fini della venerazione della reliquia³¹⁶. Già a partire dal vescovo Henri de Poitiers, che visse all'epoca di Goffredo di Charny, venne messa in discussione la sua veridicità: egli di fatto fu il primo a denunciare l'obiettivo del decano della chiesa di utilizzare la falsa reliquia con fini di profitto, sottolineandone la sua creazione da parte di un artigiano³¹⁷. Il vescovo Pierre d'Arcis riprese successivamente le tesi di Poitiers relative alla falsità e ai veri obiettivi di tale reliquia riportandoli nella missiva indirizzata

³¹⁰ *Ivi*, p. 45, p. 50.

³¹¹ *Ibid.*

³¹² *Ivi*, p. 57.

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ Charney, *L'arte del falso* cit., p. 230.

³¹⁵ *Ivi*, p. 232.

³¹⁶ Preto, *Falsi e falsari nella storia* cit., p. 72.

³¹⁷ Charney, *L'arte del falso* cit., p. 233.

all'antipapa avignonese Clemente VII e chiese a quest'ultimo di asserirne la contraffazione: nella bolla del 1390 il pontefice, pur concedendo a Goffredo la possibilità di esporla per la devozione dei fedeli, doveva essere proclamata pubblicamente come *'Pictura seu Tabula'*³¹⁸. A partire dagli anni Cinquanta del XV secolo il Sudario diventerà proprietà dei Savoia, mentre nel 1578 verrà trasferita a Torino grazie ad Emanuele Filiberto, dove tutt'ora si trova - collocata attorno alla fine del XVII in corrispondenza della cappella della cattedrale torinese - [Fig.49]³¹⁹. La Chiesa non si espone riguardo la falsità o meno della reliquia, ma nonostante ciò ne permette l'adorazione da parte dei numerosi pellegrini che si recano presso la cattedrale con l'obbiettivo di vederla [Fig.50]³²⁰.

Lo storico dell'arte britannico Martin Kemp decide di non esporsi riguardo la non originalità della *Sindone*, ma propone un'analisi da un punto di vista storico-artistico che mostra come il telo mostrasse solamente la parte frontale di un corpo, in cui la sottigliezza con cui si presentano gli arti sono tipici della maniera medievale: se si fosse trattato di un telo avvolto realmente attorno ad un corpo, sarebbe stato possibile riscontrare l'impronta dei fianchi, della parte superiore del capo e delle piante dei piedi³²¹. Le argomentazioni dello storico risultano accompagnate dalle indagini tecnico-scientifiche avvenute soprattutto a partire dal Novecento³²²: in particolare tra il 1977 e il 1978, attorno al programma di indagine relativo alla *Sindone* e condotto dai membri della delegazione scientifica denominata *Shroud of Turin Research Project - STURP* -, vi fu il prelievo di campioni di tessuto, che portarono a due conclusioni contrastanti³²³. Gli scienziati John Heller e Alan Adler stabilirono come l'immagine non fosse stata dipinta, constatazione che fu possibile attraverso le analisi sulle tracce di sangue compiute tramite la combinazione di più tecniche:

«Ultraviolet fluorescence photographs [...] revealed a pale aura around the stains at the wrist, side wound, and feet, with a fluorescence similar to that of serum. X-ray fluorescence measurements [...] showed significant concentrations of iron only in the blood areas. Both transmission and reflection spectroscopy yielded an absorption pattern characteristic of hemoglobin [...]. A total of 12 tests confirming the presence of whole blood on the Shroud [...] » [Fig.51]³²⁴.

Traspare quindi come i due scienziati abbiano smentito la presenza di particelle di pigmenti, a differenza di Walter McCrone, di cui ne riscontra l'esistenza sul tessuto indagato³²⁵: quest'ultimo,

³¹⁸ Preto, *Falsi e falsari nella storia* cit., p. 72.

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ Charney, *L'arte del falso* cit., p. 233.

³²¹ *Ibid.*

³²² Preto, *Falsi e falsari nella storia* cit., p. 73.

³²³ W. Meacham et al., *The Authentication of the Turin Shroud: An Issue in Archaeological Epistemology*, «Current Anthropology», 24/3, 1983, pp. 283-311: 288.

³²⁴ *Ivi*, pp. 288-289.

³²⁵ J.H. Heller et al., *On the Turin Shroud*, «Current Anthropology», 24/4, 1983, pp. 537-538: 537.

contrariamente ai suoi colleghi, sosterrà fermamente come attraverso l'analisi condotta tramite la microscopia in luce polarizzata, l'immagine sindonica costituisca una 'pittura da cavalletto' in cui è stata utilizzata una tempera estremamente diluita³²⁶. Di fatto lo scienziato rilevò sui campioni recuperati tramite nastro adesivo la presenza di proteine, ossido di ferro e vermiglio, sostenendo come l'artista avesse impiegato la proteina in qualità di legante del pigmento così da ottenere l'immagine del corpo attraverso l'ossido di ferro, mentre per le macchie di sangue utilizzò una miscela composta da ossido di ferro e vermiglio³²⁷: le affermazioni di McCrone vengono screditate per via dell'identificazione dell'ossido di ferro unicamente attraverso la microscopia, senza arrivare a compiere nessuna analisi chimico-fisica, per aver analizzato i campioni senza rimuoverli dal nastro adesivo impiegato per il prelevamento, ma anche per aver cambiato più volte versione nelle sue considerazioni³²⁸. Ciò lo condusse a dare le dimissioni dalla STURP, ma la decisione da parte della Cattedrale di Torino di permettere l'analisi del *Sudario* attraverso il prelievo di un campione da parte dei laboratori delle Università di Oxford, dell'Arizona e di Zurigo nel 1988³²⁹, ha rivelato, mediante l'impiego della tecnica al radiocarbonio 14, come si trattasse di un lenzuolo databile tra il 1260 e il 1390³³⁰. Questo proverebbe quindi la coerenza delle affermazioni di McCrone sulle origini del telo e ne determinerebbe la coincidenza con il periodo storico relativo alla prima testimonianza a noi pervenuta - poiché, come detto in precedenza, venne esibito ai fedeli a partire dal 1353 da parte di Goffredo -³³¹.

I risultati ottenuti attraverso osservazioni mirate e indagini scientifiche non possono però essere considerati elementi inconfutabili per via della complessità del manufatto in esame³³²: nonostante ciò, sussiste ancora oggi una discordanza tra coloro che ne sostengono l'autenticità e chi la identifica invece come una creazione umana con scopi di adorazione e forse di lucro.

Un altro esempio emblematico è sicuramente la *Donazione di Costantino*, manoscritto imperiale in lingua latina la cui stesura si presumeva risalisse inizialmente al IV secolo³³³, periodo che collimò con la presunta conversione e battesimo dello stesso Costantino, ma successivamente tale testo venne fatto corrispondere alla seconda metà del IX secolo³³⁴. Esso risulta caratterizzato da una prima parte

³²⁶ Meacham, *The Authentication of the Turin Shroud* cit., p. 289.

³²⁷ J.H. Heller, A.D. Adler, *A Chemical Investigation of the Shroud of Turin*, «Canadian Society of Forensic Science Journal», 14/3, 1981, pp. 81-103: 99.

³²⁸ D. Ford, *The Shroud of Turin's 'Blood' Images: Blood, or Paint? A History of Science Inquiry*, «Teologisktidsskrift», 3, 2000, pp. 1-21: p. 6, p.18.

³²⁹ Charney, *L'arte del falso* cit., p. 233.

³³⁰ Preto, *Falsi e falsari nella storia* cit., p. 73.

³³¹ *Ibid.*

³³² Meacham, *The Authentication of the Turin Shroud* cit., p. 289.

³³³ Charney, *L'arte del falso* cit., p. 209.

³³⁴ Preto, *Falsi e falsari nella storia* cit., pp. 69-70.

che racchiude le dichiarazioni peculiari inerenti all'ambito storico e politico, e una seconda parte in cui vengono riportati gli *Actus Silvestri* - documento che restituisce le più importanti vicende legate alla vita di papa Silvestro e, in questo caso specifico, si riporta la *Conversio Costantini*, che rammenta la guarigione di Costantino dalla lebbra [Fig.52] dopo aver rifiutato un tentativo di cura e il successivo battesimo salvifico -, in cui viene fatto riferimento alla scelta di Costantino di conferire alla Chiesa di Roma il dominio sull'Impero occidentale, che verrà poi trasferito in Oriente con la fondazione della capitale di Costantinopoli [Fig.53]³³⁵. Divenendo a partire dal XII secolo uno strumento volto al raggiungimento dell'egemonia sul potere politico, temporale ed imperiale, l'addensarsi delle indagini condotte dai critici sul *Constitutum Constantini* attorno al Quattrocento ne hanno marcato l'inattendibilità³³⁶. Tra le analisi linguistiche condotte si inserisce quella dell'umanista Lorenzo Valla, il quale arriva a confutare la veridicità di tale Donazione nel suo trattato *De falso credita et ementita Constantini donatione declamatio*, sottolineando come da un punto di vista linguistico la grammatica impiegata è propria del secolo VIII e non del IV - Paolo Preto in particolare fa riferimento al termine *satrapi* in relazione alla decisione di Costantino riguardo la donazione, poiché non fu una scelta fatta in autonomia, bensì anche attraverso il senato, gli ottimati, cioè l'aristocrazia, e i cittadini romani³³⁷. Il *sàtrapo*, come riporta il vocabolario Treccani, corrispondeva al governatore assegnato ad una delle province appartenenti all'antico impero persiano, a cui spettavano poteri politici, amministrativi e militari piuttosto estesi³³⁸ e Lorenzo Valla evidenzia l'inesistenza di tale termine nel latino del periodo di Costantino³³⁹. Il testo di Valla risulta fondamentale per i protestanti, poiché esplicitava l'illiceità delle proprietà del papato, sebbene ciò non comportò ad alcun cambiamento dal punto di vista dell'occupazione dei territori³⁴⁰.

L'ulteriore caso della *Vinland Map* [Fig.54] pur costituendo, come si vedrà, un esempio contemporaneo, può essere incluso negli episodi di falsificazione dell'epoca medievale: comparso sui mercati europei verso la fine degli anni Cinquanta del Novecento, il carteggio fu acquistato presso il libraio svizzero Laurence Witten da parte dall'antiquario New Haven³⁴¹, che non chiese alcuna delucidazione sulle sue origini, pur accennando ad una sua possibile conservazione presso una biblioteca privata³⁴². Da lui ceduta all'Università di Yale, a partire dal 1966 essa venne reclamizzata

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ *Ivi*, p. 70.

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ *Sàtrapo*, in *Treccani*

<<https://www.treccani.it/vocabolario/satrapo/#:~:text=Persona%2C%20investita%20di%20un%20certo,s.%3B%20condurre%20una%20vita%20da>>.

³³⁹ Preto, *Falsi e falsari nella storia* cit., p. 70.

³⁴⁰ Charney, *L'arte del falso* cit., p. 210.

³⁴¹ *Ivi*, p. 226.

³⁴² Preto, *Falsi e falsari nella storia* cit., p. 159.

pubblicamente durante un convegno della *Smithsonian Institution* a Washington D.C, per poi compiere un vero e proprio *tour* in vari paesi a partire dall'anno successivo³⁴³. La mappa, fatta corrispondere all'anno 1440³⁴⁴, costituisce la minuziosa raffigurazione delle coste della Groenlandia e dell'isola di Terranova, testimoniando il viaggio e lo sbarco effettuato dai Vichinghi - nella carta vengono riportati i nomi degli esploratori Leif e Bjarni Eriksson - sulla costa atlantica dell'America settentrionale, che li portò alla scoperta della *Vinland* - che corrisponde oggi ad una regione canadese³⁴⁵. Si tratterebbe quindi della prima presunta raffigurazione precolombiana del continente americano. È bene evidenziare come la mappa sia pervenuta assieme alla cosiddetta *Relazione di Tartaria*, un rendiconto quattrocentesco dell'itinerario compiuto in Asia da parte di Giovanni da Piano del Carpine³⁴⁶ - il quale prese come modello le memorie di Marco Polo³⁴⁷, presentando la stessa tipologia di carta e la medesima scrittura della *Vinland Map*: sebbene da un lato ciò abbia fatto pensare a due elementi di uno stesso manoscritto, il differire delle tarlature smentisce tale ipotesi³⁴⁸. Emerge però un ulteriore dettaglio: successivamente all'acquisto di Witten della *Vinland Map* e della *Relazione di Tartaria*, l'amico e commerciante di libri Thomas Martson decise di fare un regalo alla moglie di Witten³⁴⁹. Sebbene non siano chiari i motivi di tale regalo, si trattava di un presunto manoscritto quattrocentesco appartenente allo *Speculum Historiale* - una delle sezioni dell'enciclopedia *Speculus Maius* - del frate domenicano francese Vincenzo di Beauvais³⁵⁰. Le somiglianze di tale manoscritto con la *Relazione* e la *Mappa* notate dallo stesso Martson assieme alla corrispondenza delle tarlature attraverso la combinazione dei tre documenti, portò alla constatazione che si trattasse di un pezzo unico³⁵¹.

Le prime indagini chimico-fisiche vennero condotte tra il 1967 e il 2002, e portarono in particolare a riscontrare la presenza nell'inchiostro di diossido di titanio, composto chimico prodotto a livello europeo a partire dal 1923: ciò spoglia di validità le constatazioni risultanti dall'indagine condotta tramite radiocarbonio, che collocava la pergamena nel XV secolo³⁵². L'analisi tramite spettroscopia Raman condotta nel 2001 ha poi confermato la presenza di Anatasio nell'inchiostro, pigmento commercializzato solo a partire dal XX secolo [Fig.55]³⁵³. Tra il 2002 e il 2004 la storica e cartografa norvegese-americana Kirsten Seaver riconobbe nel gesuita tedesco Joseph Fisher l'autore della

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ Charney, *L'arte del falso* cit., p. 226.

³⁴⁶ Preto, *Falsi e falsari nella storia* cit., p. 159.

³⁴⁷ Charney, *L'arte del falso* cit., p. 227.

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² Preto, *Falsi e falsari nella storia* cit., pp. 159-160.

³⁵³ Charney, *L'arte del falso* cit., p. 230.

Vinland Map: tra le ipotesi vi è la convinzione che si tratti di una costruzione volta alla provocazione dei nazisti, sostenitori della superiorità nordica per via della scoperta dell'America da parte dei Vichinghi³⁵⁴ e in cui vedono le origini della razza ariana³⁵⁵, sottolineando come si trattasse di un'espansione che andava a coinvolgere la Chiesa cristiana³⁵⁶ - di fatto la *Mappa* presenta una vasta simbologia e terminologia religiosa -³⁵⁷. Quindi, come riporta Marina Gazzini nel suo testo intitolato *Il falso e la storia. Invenzioni, errori, imposture dal medioevo alla società digitale*:

«Lo studioso, emarginato e perseguitato in patria, avrebbe combattuto la sua battaglia con le armi che meglio conosceva, quelle della cartografia storica [...]»³⁵⁸.

In conclusione, le analisi e le constatazioni hanno determinato la falsità della *Vinland Map*, a differenza della *Relazione di Tartaria* di cui ne è stata comprovata l'originalità e la sua appartenenza al manoscritto di Beauvais.

Dai tre esempi riportati è possibile constatare come la falsificazione e il prodotto che ne deriva, a prescindere dalle motivazioni che hanno portato alla decisione di concretizzare tale azione, comportano sicuramente un impatto storico anche a seguito del riconoscimento del loro carattere menzognero³⁵⁹.

3.4 Falsificazione archeologica: recupero ed emulazione del mondo classico in epoca umanistico-rinascimentale

A partire dalla seconda metà del XIV secolo fino al 1492 - quest'ultima data coincidente con la scoperta dell'America e percepita come passaggio verso gli esordi dell'era moderna -, si assiste all'imporsi di un nuovo periodo storico: l'Umanesimo. Tale epoca, analogamente al Rinascimento che prenderà avvio subito dopo, vede in particolare un recupero del mondo classico, la cui percezione arriva sicuramente a distinguersi rispetto a quella medievale: l'uomo di fatto non può più limitarsi ad una visione teocentrica - fattore dovuto all'intolleranza della Chiesa nei confronti della crescita individuale - facendo propria la classicità attraverso una sua lettura allegorica e quindi religiosa, bensì deve riconoscere la necessità di una sua ripresa ed emulazione nella sua interezza e senza alcuna

³⁵⁴ K. Seaver, P.D.A. Harvey, *Review article: The Vinland Map*, R. A. Skelton and Josef Fischer, «Imago Mundi», 58/1, 2006, pp. 95-99: pp. 98-99.

³⁵⁵ Charney, *L'arte del falso* cit., p. 230.

³⁵⁶ Seaver, Harvey, *Review article: The Vinland Map* cit., p. 99.

³⁵⁷ Charney, *L'arte del falso* cit., p. 230.

³⁵⁸ M. Gazzini, *Il falso e la storia. Invenzioni, errori, imposture dal medioevo alla società digitale*, Milano, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, 2021, p. 145.

³⁵⁹ Charney, *L'arte del falso* cit., p. 209.

alterazione, puntando però a qualcosa di migliore - l'uomo nella cultura umanistico-rinascimentale acquisisce una visione antropocentrica, spostando il senso della sua esistenza da Dio a sé stesso³⁶⁰. Attraverso la ricerca archeologica che prende avvio nel Rinascimento, la terra restituisce all'uomo tutta una serie di manufatti la cui utilità è riservata principalmente alle figure dell'artigiano e dell'artista, i quali ambiscono a rivaleggiare con il mondo antico al fine di imitare e produrre nuove configurazioni³⁶¹: in particolare l'allievo, prima di giungere alla maturazione di un proprio stile, si esercitava sulle opere del maestro o di grandi artisti del passato, assunti come modello e il cui obiettivo era quello di riprodurli nei minimi dettagli cosicché la copia potesse essere definita identica all'originale³⁶². Un caso emblematico di tale stampo appartenente al periodo rinascimentale è sicuramente quello del *Cupido dormiente* [Fig.56]: si tratta di una scultura marmorea del 1496, oggi andata perduta, realizzata dal giovane Michelangelo Buonarroti probabilmente su ispirazione di un modello proprio dell'età ellenistica³⁶³. È bene ricordare come tra la fine del XIV e gli inizi del XVII secolo, in particolare nel Rinascimento, si assistette ad un'elevata richiesta di opere d'arte a fini collezionistici, in cui pontefici, sovrani, mercanti e persone benestanti erano mossi dalla volontà di creare uniche ed estese raccolte di opere ed oggetti artistici, contendendosi pezzi singolari e quindi altamente richiesti³⁶⁴. Inoltre, a ciò si aggiunse una maggiore considerazione degli artisti - in quanto nel passato si dava valore quasi esclusivamente alla creazione -, portando papi e re a invitare quest'ultimi a soggiornare nelle proprie corti e operare per loro³⁶⁵. Come è avvenuto in età romana, la crescente richiesta di opere di grandi artisti del passato ha comportato un incremento dei falsi, anche per mano di pittori e scultori di spicco dell'epoca rinascimentale³⁶⁶, tra cui lo stesso Michelangelo. Sussisteva però una percezione differente tra i falsi di pitture contemporanee e quelli relativi a sculture appartenenti all'età classica: nel primo caso venivano percepiti come una normale truffa, mentre nel secondo caso costituivano un'azione lodevole che evidenziava l'alto livello raggiunto dall'artista³⁶⁷. Addirittura in certi casi si arrivava a compiere un invecchiamento artificiale sulle sculture al fine di dare l'idea di un manufatto antico, azione non avente valenza negativa, bensì ammirabile³⁶⁸. Lo stesso Michelangelo manipolò il marmo del *Cupido dormiente* sotterrandolo cosicché apparisse antico³⁶⁹: venduto inizialmente a Roma al cardinale ed eminente collezionista di

³⁶⁰ P. Rossi, *MEDIOEVO E RINASCIMENTO*, «Rivista Critica di Storia della Filosofia», 6/3, 1951, pp. 243-250: pp. 243-244.

³⁶¹ E.A. Stanco, *Il falso in archeologia*, in *L'arte non vera non può essere arte* cit., p. 243.

³⁶² Charney, *L'arte del falso* cit., p. 35.

³⁶³ *Ivi*, pp. 36-37.

³⁶⁴ *Ivi*, p. 22.

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ Preto, *Falsi e falsari nella storia* cit., p. 374.

³⁶⁷ Kurz, *Falsi e falsari* cit., p. 156.

³⁶⁸ Charney, *L'arte del falso* cit., p. 35.

³⁶⁹ Kurz, *Falsi e falsari* cit., p. 156.

opere romane Raffaele Riario attraverso il mercante Baldassarre del Milanese, fu resa a quest'ultimo non appena il cardinale apprese l'avvenuta truffa³⁷⁰. Nonostante ciò il mercante riuscì facilmente a rivenderla, potendo ora ostentare il reale creatore della statua, il quale nel frattempo ottenne vasta fama e divenne l'artista a cui erano rivolte le più alte richieste nella città di Roma³⁷¹. Acquisito prima da Cesare Borgia e successivamente al duca di Urbino Guidobaldo da Montefeltro, ritornò nelle mani del Borgia agli inizi del Cinquecento dopo essersi impossessato del ducato di Urbino, per poi essere elargita ad Isabella d'Este a Mantova dove vi rimase fino al suo acquisto nel 1631 da parte di re Carlo I d'Inghilterra³⁷². Se ne persero da lì le tracce, ipotizzandone la distruzione nell'incendio della fine del Seicento che coinvolse la residenza di Whitehall³⁷³.

Per quel che riguarda la truffa derivante da tale opera, è possibile dedurre come in determinate circostanze, dovute alla cultura artistica dominante, alle ideologie diffuse ma anche all'artista coinvolto, l'inganno perda la sua valenza lasciando spazio alle abilità e al valore di quest'ultimo. Nel caso di Michelangelo, sebbene non siano chiare le reali circostanze, esso è stato difeso in varie occasioni: se nel caso del Vasari l'episodio del *Cupido dormiente* non venga menzionato nelle *Vite* - dovuto sicuramente alla propensione dello storico dell'arte nei confronti dell'arte toscana e all'amicizia che lo legava all'artista -, la biografia del pittore toscano ad opera di Ascanio Condivi stampata nel 1553 fornisce una differente versione della vicenda³⁷⁴. In sostanza la responsabilità della truffa viene rivolta al mercante Baldassarre il Milanese, il quale avrebbe consigliato a Michelangelo di spostarsi a Roma dove sarebbe riuscito a mettere in vendita la statua come pezzo antico³⁷⁵. La biografia, però, fu prima controllata dal pittore stesso, il quale acconsentì poi alla pubblicazione: è possibile quindi che si sia fatto spogliare da qualsiasi colpa che lo riguardasse così da uscirne martire³⁷⁶, sebbene sia possibile affermare come il suo obiettivo principale fosse quello di dimostrare l'ingegno di cui godeva.

Un ulteriore esempio scultoreo la cui storia arriva ad intrecciarsi ai suoi molteplici casi di copie e riproduzioni è sicuramente il gruppo del *Laocoonte* [Fig.57]: quello noto ormai a chiunque è collocato presso i Musei Vaticani e l'unica testimonianza pervenuta su di esso è riscontrabile all'interno della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio³⁷⁷.

³⁷⁰ Charney, *L'arte del falso* cit., p. 36.

³⁷¹ *Ibid.*

³⁷² *Ibid.*

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ *Ivi*, p.37.

³⁷⁵ *Ivi*, pp. 37-38.

³⁷⁶ *Ivi*, p. 38.

³⁷⁷ S. Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma, Donzelli Editore, 2006, p. 5.

«Né poi è di molto la fama della maggior parte, opponendosi alla libertà di certuni fra le opere notevoli la quantità degli artisti, perché non uno riceve la gloria né diversi possono ugualmente essere citati, come nel Laocoonte, che è nel palazzo dell'imperatore Tito, opera che è da anteporre a tutte le cose dell'arte sia per la pittura sia per la scultura. Da un solo blocco per decisione di comune accordo i sommi artisti Agesandro, Polidoro e Atanodoro di Rodi fecero lui e i figli e i mirabili intrecci dei serpenti»³⁷⁸.

In relazione a tale estratto fondamentali sono le interpretazioni sviluppate dall'archeologo Bernard Andreae, il quale aspira a dimostrare come il gruppo marmoreo oggi a Roma non costituisca altro che una copia del bronzo realizzato attorno al 140 a.C. a Pergamo - quest'ultimo, secondo l'archeologo, commissionato dal re della città Attalo II e di cui non se ne conosce l'autore -: in sostanza Andreae aspira a dimostrare come i *summi artifices* citati dallo scrittore avrebbero in realtà fatto riferimento al gruppo bronzeo e come l'encomio di Plinio -«opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum»- si riferisca più propriamente al fatto che tale creazione costituisca la più riuscita tra le altre copie presenti³⁷⁹. Emerso nel 1506, il *Laocoonte* fu oggetto di diverse traduzioni già qualche anno dopo, tra cui è importante sicuramente la richiesta da parte del Bramante rivolta a quattro scultori cui spettò il compito di realizzare una serie di copie in cera che avrebbero portato alla creazione del gruppo in bronzo; tra gli scultori Jacopo Sansovino fu riconosciuto da Raffaello Sanzio come il migliore e la scultura bronzea che ne derivò entrò a far parte della collezione di Domenico Grimani³⁸⁰. Lo stesso Vasari ricorda tale vicenda nelle *Vite*:

«Bramante, architetto anch'egli di papa Iulio, [...] ordinò [al Sansovino] che dovesse ritrar di cera il Laocoonte, il quale faceva ritrarre anco da altri, per gettarne poi uno di bronzo, cioè da Zaccheria Zachi da Volterra, Alonso Berugetta spagnolo e d[al] Vecchio da Bologna: i quali, quando tutti furono finiti, Bramante fece vederli a Raffael Sanzio da Urbino [...] [e da lui] fu giudicato che il Sansovino, così giovane, avesse passato tutti gli altri di gran lunga. Onde poi [...] si dovesse fare gittare di bronzo quel di Iacopo [...] e datolo al cardinale [Domenico Grimani], lo tenne fin che visse non men caro che se fusse l'antico»³⁸¹.

Il fatto che le parole di Plinio - *ex uno lapide* - vennero interpretate in altro modo è testimonianza della complessità, già a partire dall'epoca rinascimentale, nel distinguere i manufatti autentici rinvenuti dalle riproduzioni e dalle copie³⁸². La proliferazione diffusa coinvolse anche il gruppo del

³⁷⁸ P. il Vecchio, *Naturalis Historia*, 37.

³⁷⁹ Settis, *Laocoonte* cit., p. 6, p. 9.

³⁸⁰ *Ivi*, pp. 13-14.

³⁸¹ *Ivi*, p. 14.

³⁸² *Ivi*, p. 19.

Laocoonte, tanto che furono riscontrati più ‘rinvenimenti’ di quest’ultimo: oltre a quello del 1506, vi è quello riconosciuto da Burckhardt come il primo e reale ritrovamento del *Laocoonte*, testimoniato da una lettera del 1488 di Luigi Lotti da Barberino indirizzata a Lorenzo il Magnifico, in cui viene fatto riferimento ad uno scavo avvenuto di notte a Roma che, come dà notizia Lotti, ha portato alla luce *tre belli faunetti* collocati su una base marmorea, tutti avvolti da una *grande serpe*, sebbene tale attribuzione fu in seguito smentita e il gruppo identificato più propriamente con quello dei *Satiri in lotta coi serpenti*³⁸³. Una terza testimonianza successiva a quella del 1506, viene fatta corrispondere con quanto riportato da Pirro Ligorio nell’*Enciclopedia del mondo antico*, il quale, condividendo l’idea secondo cui il gruppo visto da Plinio costituisca una copia, sostiene che furono venduti frammenti del *Laocoonte* di qualità ben superiore rispetto al marmo visibile in Vaticano³⁸⁴.

L’ultima scoperta vide l’esasperata ricerca tra i resti scultorei rinvenuti presso la grotta di Sperlonga, che fecero emergere un’epigrafe recante i nomi di Agesandro, Polidoro e Atanodoro, quelli che potevano essere i frammenti del *Laocoonte* autentico: la frammentarietà dei pezzi rese impossibile una conclusione in merito a ciò, mentre per quel che riguarda il gruppo del Vaticano è possibile avanzare due teorie³⁸⁵. La prima fa corrispondere quest’ultimo a quello effettivamente visto da Plinio, corrispondente però ad una copia romana derivante dal bronzo autentico, mentre la seconda ipotesi è che il *Laocoonte* visto dallo scrittore in casa Tito non corrisponda a quello oggi conservato presso i Musei Vaticani, e che piuttosto i tre scultori da lui citati abbiano riproposto il soggetto³⁸⁶. È bene sottolineare però come Plinio qualifichi i tre scultori come *summi artifices*, encomio all’epoca rivolto unicamente ad artisti e scultori riconosciuti, quindi l’ipotesi più probabile è che lo scrittore li abbia identificati come i reali artefici della scultura; viene avanzata un’ulteriore teoria secondo cui avrebbe desunto i nomi degli scultori da un’iscrizione, forse proprio in quella che ebbe modo di vedere in casa Tito, sebbene comunque ciò non possa essere dimostrato³⁸⁷.

³⁸³ *Ivi*, pp. 19-21.

³⁸⁴ *Ivi*, p. 21.

³⁸⁵ *Ivi*, pp. 22-23.

³⁸⁶ *Ivi*, pp. 23-25.

³⁸⁷ *Ivi*, p. 25.

3.5 Il caso di Albrecht Dürer

Se in precedenza è stato affrontato il tema inerente all'imitazione e alla riproduzione archeologica, durante il Rinascimento si era diffusa parallelamente la cosiddetta 'copia d'autore': corrispondente alla copia di un'opera d'arte la cui accuratezza nella riproduzione del modello la rende quasi indistinguibile, si tratta di una definizione che va a sottolineare la bravura del 'copista'³⁸⁸. Ne viene quindi esplicitata la reale origine, dimostrando conseguentemente l'assenza di un qualsiasi obiettivo di truffa. Durante la formazione degli aspiranti artisti si assiste di fatto all'imitazione e all'ispirazione per quel che riguarda lo stile, la tecnica e conseguentemente i modelli offerti dai maestri o dai grandi pittori e scultori contemporanei, con lo scopo di ottenere una crescita artistica soddisfacente che permetta di rispondere alle forti richieste da parte dei collezionisti.

Nel caso dell'effettiva falsificazione di opere contemporanee, l'intenzione principale è quella di truffare l'acquirente: basti pensare alla vicenda riportata dallo stesso Vasari nelle *Vite* inerente alla copia eseguita da Andrea del Sarto per volere del Cardinale Ottaviano de' Medici del *Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi* -1525 circa-³⁸⁹. L'obiettivo qui era proprio quello di ingannare il vescovo Federico Gonzaga, il quale aveva richiesto il dono dell'opera realizzata da Giulio Romano e appartenente al pontefice Clemente VII; le abilità e la perfezione di Andrea del Sarto nel riprodurre l'opera originale ingannarono non solo il Gonzaga bensì anche lo stesso Giulio Romano³⁹⁰.

Un altro caso fondamentale che concerne l'ambito incisivo tra Quattrocento e Cinquecento coinvolge la figura di Albrecht Dürer: risulta fondamentale l'edizione giuntina delle *Vite* vasariane, in cui viene affrontata dettagliatamente la vita e la produzione principale di tale incisore nordico in quattro dense pagine, e in cui sono compresi gli intrecci di tale figura con l'incisore nordico Luca di Leida e Marcantonio Raimondi³⁹¹. Il catalogo vasariano del 1568 risulta costruito attorno ai quarantacinque bulini degli ottantaquattro totali che vanno a plasmare *ab antiquo* il canone monogrammato da Dürer³⁹².

« [...] machen mein ding in kirchen ab vnd wo sy es mügen bekumen. Noch schelten sy es vnd sagen, es sey nit antigisch art, dorum sey es nit gut [copiano nelle chiese le mie opere e dovunque possano

³⁸⁸ Stanco, *Il falso in archeologia* cit., p. 244.

³⁸⁹ M.C. Galassi, *Emulazioni, rifacimenti, inganni. Per la storia della contraffazione in campo artistico: episodi e dibattito critico*, in *L'arte non vera non può essere arte* cit., p. 196.

³⁹⁰ *Ibid.*

³⁹¹ E. Borea, *Vasari e le stampe*, «Prospettiva», 2/57/60, 1989-1990, pp. 18-38: p. 20, p. 22.

³⁹² S. Ferrilli, M. Nava, J. Schiesaro, «FUCATA VETUSTAS». *Prassi e ricezione del falso nella letteratura e nell'arte del Rinascimento italiano*, Franco Angeli, 2023, p. 46.

venirne a conoscenza. E poi le criticano e dicono che non sono di genere antico e perciò non buone]»³⁹³.

Tale passaggio estratto da una lettera del Dürer scritta a Venezia nei primi anni del Cinquecento, sottolinea la ricezione dei suoi lavori da parte della società italiana dell'epoca e di come costituissero una vera e propria raccolta a cui poter attingere e ispirarsi, vedendo in essi una grande opportunità di arricchimento del proprio linguaggio incisivo³⁹⁴. Vasari riconosce Venezia come luogo della disputa fra Dürer e Marcantonio Raimondi, quest'ultimo principale traduttore e interprete figurativo dell'incisore nordico nei primi due decenni del XVI secolo e uno dei maggiori incisori del Rinascimento italiano: nell'edizione vasariana della *Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe* curata da Giovanni Previtali [Fig.58], viene riportata un'opera fondamentale che gli storici della grafica denominano *Piccola Passione*, così denominata al fine di distinguerla dalla *Grande Passione* dureriana [Fig.59]³⁹⁵. Le righe successive però risultano chiaramente discordanti, poiché il Vasari allude in un primo momento ad un presunto accordo tra i due incisori:

«Per ora basti sapere che avendo disegnato per una passione di Cristo trentasei pezzi, e poi intagliati, si convenne con Marcantonio Bolognese di mandar fuori insieme queste carte; e così capitando in Vinezia, fu quest'opera cagione che si sono poi fatte in Italia cose meravigliose in queste stampe, come sotto si dirà»³⁹⁶.

Traspare quindi come Dürer fosse a conoscenza delle copie, quando in realtà in quelle veneziane evidenzia il contrasto attorno al monogramma, che viene effettivamente copiato:

«[Marcantonio] [...] se n'andò a Vinezia [...] e fra l'altre cose comperò la passione di Gesù Cristo intagliata in trentasei pezzi di legno in quarto foglio, stata stampata di poco dal detto Alberto [...] Avendo dunque contraffatto in rame d'intaglio grosso, come era il legno che aveva intagliato Alberto, tutta la detta passione e vita di Cristo in trentasei carte, e fattovi il segno che Alberto faceva nelle sue opere, cioè questo AD, riuscì tanto simile, di maniera che non sapendo nessuno ch'elle fussero fatte da Marcantonio, erano credute di Alberto, e per opere di lui vendute e comperate [...]»³⁹⁷.

Vasari riporta inoltre come Dürer, venuto a conoscenza delle contraffazioni di Marcantonio, fece ritorno a Venezia presentandosi al cospetto della Serenissima al fine di difendere la propria potestà di artista, messa appunto in crisi dalla presenza non autorizzata di tali copie³⁹⁸.

³⁹³ *Ivi*, p. 41.

³⁹⁴ *Ivi*, pp. 42-43.

³⁹⁵ Borea, *Vasari e le stampe* cit., p. 22.

³⁹⁶ G. Vasari, *Le opere di Giorgio Vasari: pittore e architetto aretino*, D. Passigli e socj, 1838, p. 684.

³⁹⁷ *Ibid.*

³⁹⁸ Borea, *Vasari e le stampe* cit., p. 22.

In realtà tale episodio di plagio non riguardò la *Grande Passione* dureriana, come sostiene invece il Vasari: essendo stata realizzata dall'incisore nordico nel 1511, ciò significa che Raimondi si trovava a Roma, dove copiò attorno al 1508 le xilografie appartenenti alla *Vita della Vergine*, più precisamente i diciassette fogli circolanti prima del 1511, anno in cui Dürer pubblicò la versione unitaria di tale composizione³⁹⁹. Vasari, quindi, pur essendo a conoscenza della realizzazione da parte di Raimondi di due copie della *Piccola Passione* e della *Vita della Vergine*, confonde il momento di esecuzione della prima con la seconda - è possibile inoltre riscontrare come nelle copie della *Piccola Passione* sia presente la tavoletta vuota [Fig.60], identificabile con la 'firma' del Raimondi, mentre in quelle della *Vita della Vergine* è distinguibile l'acronimo A.D. - [Fig.61]⁴⁰⁰. Nonostante ciò, l'importanza sta nell'introduzione da parte del Vasari del tema della copia autorizzata o illegittima delle incisioni dureriane: la querela mossa nei confronti di Marcantonio portò unicamente all'obbligo da parte di questi di non riprodurre più la sigla di Dürer nelle sue copie⁴⁰¹, dimostrando come solamente il monogramma godesse di tutela - si fa qui riferimento al cosiddetto 'privilegio imperiale', presente ad esempio al termine della raccolta relativa alla *Vita della Vergine*⁴⁰² -, mentre il plagio era concesso⁴⁰³. Sebbene ciò impedisse ai plagiari, come nel caso del Raimondi, di ottenere un maggiore introito economico - le firme di artisti famosi davano maggior valore alle copie -, non vi era modo di prevenire le copie fraudolente.

Risulta possibile affermare come l'attenzione e il timore del Dürer fossero rivolti principalmente all'impiego del suo monogramma piuttosto che alle copie illegittime, sebbene anche l'ideazione in sé presentasse un'alta valenza⁴⁰⁴. Nonostante ciò, oltre alle copie in cui la sigla del Dürer veniva apportata per scopi lucrosi, sussistettero anche riproduzioni con obiettivi di insegnamento e altre in cui la presenza del monogramma era determinata dalla volontà da parte dell'artista che l'aveva riprodotta di sottolineare il proprio debito nei confronti dell'incisore nordico⁴⁰⁵.

La morte del Dürer registrò un inevitabile incremento del prezzo delle sue opere e, come visto in precedenza, l'elevata richiesta non poté che portare ad un'intensificazione delle azioni di falsificazione⁴⁰⁶. I tentativi della moglie di rimuovere dal mercato - assieme all'appoggio del magistrato di Norimberga - i falsi presenti attraverso il loro acquisto, dimostrava l'incapacità della

³⁹⁹ *Ibid.*

⁴⁰⁰ *Ibid.*

⁴⁰¹ Vasari, *Le opere di Giorgio Vasari* cit., p. 684.

⁴⁰² G.M. Fara, *Albrecht Dürer (e Marcantonio Raimondi) nella Felsina pittrice di Carlo Cesare Malvasia: biografia, autografia e collezionismo*, in *STORIA DELLA CRITICA D'ARTE. ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A.*, Milano, Scalpendi editore, 2020, p. 27.

⁴⁰³ Kurz, *Falsi e falsari* cit., p. 145.

⁴⁰⁴ Jones, *Sembrare e non essere* cit., p. 117.

⁴⁰⁵ *Ivi*, pp. 117-118.

⁴⁰⁶ S. Schüller, A. Lipinsky, *I falsi nell'arte*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1961, p. 28.

città di far fronte al problema dilagante della contraffazione⁴⁰⁷. Un episodio esterno alla Germania riguardò il pittore Luca Giordano: vissuto tra la metà del XVII e gli inizi del XVIII secolo, nato e formatosi a Napoli, tra il 1650 e il 1653 fu portato dinnanzi al tribunale napoletano e accusato dal parroco di un monastero⁴⁰⁸ di aver falsificato un'opera dureriana appartenente alla serie della *Grande Passione - Cristo che guarisce gli storpi* -⁴⁰⁹. Dinnanzi alle circostanze poco chiare - il mecenate afferma come Giordano lo abbia spacciato inizialmente come originale per poi successivamente mostrargli la sua firma celata nell'opera - il tribunale prosciolsse il pittore napoletano dalle accuse, arrivando addirittura ad elogiare la bravura di Luca Giordano nel ricopiare perfettamente il Dürer⁴¹⁰. Sebbene le intenzioni di Giordano potessero essere le medesime di quelle che hanno portato Michelangelo a realizzare il *Cupido dormiente*, ovvero mostrare le proprie capacità mettendosi alla prova, tale situazione permette di comprendere l'effettiva vicinanza tra copia e truffa⁴¹¹. Il cardinale Federico Borromeo arrivò ad evidenziare la preziosità delle copie - spesso commissionate da mecenati e collezionisti volenterosi di possedere opere in cui l'originale non era disponibile -, in quanto fungono da sostituto nel caso in cui l'opera originaria andasse dispersa o distrutta, proteggendo così il ricordo di quest'ultima⁴¹².

3.6 L'amore per l'antico: Winckelmann e la beffa di Raphael Mengs

Il dilagamento dei falsi fu estremamente presente nel XVII secolo, in particolare in Italia: lo scrittore d'arte e collezionista Giulio Mancini, nelle sue *Considerazioni sulla pittura* - scritte tra il 1619 e il 1621 -⁴¹³ determinò i «[...] principi della conoscenza e della critica figurativa: la classificazione delle pitture secondo tecnica, epoca e modo di composizione, secondo valore e non-valore, in quanto originale o copia»⁴¹⁴. Mosso quindi dall'esigenza di poter giungere ad un'identificazione dei falsi, Mancini arrivò alla formulazione di un metodo volto a stabilire l'autenticità di un'opera, dedicandogli un capitolo nelle sue *Considerazioni*⁴¹⁵, in cui insiste sull'esigenza di analizzare e individuare le

⁴⁰⁷ *Ibid.*

⁴⁰⁸ *Ivi*, p. 29.

⁴⁰⁹ Kurz, *Falsi e falsari* cit., p. 49.

⁴¹⁰ *Ibid.*

⁴¹¹ Charney, *L'arte del falso* cit., p. 40.

⁴¹² S. Papetti, *Repliche, copie e falsi: riflessioni su una querelle senza fine*, in *L'arte non vera non può essere arte* cit., pp. 35-36.

⁴¹³ Preto, *Falsi e falsari nella storia* cit., p. 391.

⁴¹⁴ S.D. Renzi, D.L. Sparti, *Mancini, Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 68, Treccani, 2007 <https://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-mancini_%28Dizionario-Biografico%29/>.

⁴¹⁵ Preto, *Falsi e falsari nella storia* cit., p. 391.

caratteristiche distintive dei singoli artisti, assieme alle modalità di stesura del colore⁴¹⁶. Lo scrittore d'arte arriva così a definire una delle prime norme metodiche indirizzata ad agevolare le operazioni del moderno *connoisseur*⁴¹⁷.

Il Settecento risulta invece determinante per l'avvio di due fasi fondamentali per il futuro dell'arte e della sua ricezione: il fenomeno del *Grand Tour* e l'avvio degli scavi di Pompei ed Ercolano. Il riemergere di queste due città può essere considerato come una conseguenza diretta dell'affluenza di numerosi viaggiatori provenienti da tutta Europa al fine di ultimare e perfezionare la propria formazione attraverso una visione diretta del patrimonio culturale, architettonico e storico-artistico dell'Italia, la meta maggiormente ambita⁴¹⁸. In particolare gli scavi, che ebbero inizio attorno al 1738, condussero da un lato al riaffiorare di ulteriori reperti archeologici, dall'altro promossero un'elevata domanda di manufatti antichi, portando al fiorire di un vero e proprio mercato: quello romano risultava dominato prevalentemente da inglesi - il cui potere d'acquisto andava a sovrastare quello degli altri stranieri - ed era accompagnato inevitabilmente da pezzi falsificati e conseguenti truffe⁴¹⁹. Per quel che riguarda il fenomeno del restauro, è bene precisare come all'epoca non presentasse in ogni circostanza una valenza negativa e truffaldina, in quanto era inconcepibile la vendita di un manufatto incompleto: le aggiunte dovevano mimetizzarsi al materiale originale in modo da restituire quel senso di interezza, ma molto spesso le aggiunte risultavano superiori al pezzo autentico⁴²⁰. Un esempio è quello dell'incisore e mercante d'arte Giovanni Battista Piranesi, che si occupò anche di restauro delle antichità, arrivando a realizzare attorno agli anni Settanta del Settecento vasi e candelabri la cui composizione può essere definita poliedrica: si trattava infatti di una commistione di parti originali ma di molteplice provenienza, e parti di sua produzione, dimostrandosi restio a svelare ai propri acquirenti le parti autentiche e quelle restaurate⁴²¹. Con l'imporsi del nuovo secolo venne posto un freno a tale moda che propendeva alla manomissione dei manufatti antichi e che avrebbe portato ad una riconsiderazione dei presupposti insiti nell'azione propria del restauro, accantonando così la questione relativa al 'falso parziale'⁴²².

Già a partire dalla figura di Winckelmann, archeologo ed erudito tedesco che ricopre un ruolo fondamentale per quel che riguarda la conoscenza dell'arte classica - da lui studiata attraverso le copie romane -, si sviluppa tra la fine degli anni Cinquanta e la metà degli anni Sessanta del Settecento una

⁴¹⁶ M. Croce, *Il falso d'arte. Natura, sviluppo e legislazione*, in *carabinieri.it* <<https://www.carabinieri.it/media---comunicazione/rassegna-dell-arma/la-rassegna/anno-2007/n-3---luglio-settembre/studi/il-falso-d-arte-natura-sviluppo-e-legislazione>> (2007).

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ Jones, *Sembrare e non essere* cit., p. 156.

⁴¹⁹ *Ibid.*

⁴²⁰ *Ibid.*

⁴²¹ *Ivi*, pp. 156-157.

⁴²² *Ivi*, pp. 157-159.

visione negativa dell'azione di restauro, da lui percepita come «[...] una pratica di disturbo per la classificazione, un intervento di rumore sul canale di trasmissione del messaggio»⁴²³. Nelle relazioni pubblicate sull'*Antologia romana* nel 1779, si riporta come per l'erudito il restauro dovesse essere rivelato e denunciato per aver falsificato un manufatto antico, rendendolo conseguentemente inadoperabile non solo per la redazione della *Geischichte der Kunst des Altertums - Storia delle arti del disegno presso gli antichi* - ma anche per la constatazione del vero⁴²⁴. Il riconoscimento del restauro è possibile attraverso la diretta indagine stilistica del manufatto, così da poter individuare le linee che separano la parte aggiunta da quella autentica⁴²⁵. In realtà l'attenzione di Winckelmann non era rivolta tanto al restauro in sé, quanto piuttosto all'imprecisione nelle restituzioni:

«Invece di dire che nessuna integrazione vale la verità del frammento - afferma de Azevedo, Winckelmann par che concluda con il “- respingere solo i restauri che pur completando l'oggetto ne ostacolano la chiara lettura filologica; se essi invece l'agevolano siano i benvenuti, dalla loro integrazione il frammento non può che guadagnare in comprensibilità e chiarezze, anche se, per caso, il restauro sia poi inesatto o falso”⁴²⁶.

L'archeologo tedesco evidenzia però come spesso gli eruditi non fossero in grado di discernere l'autentico e le integrazioni, rischiando di portare ad un'errata classificazione ed interpretazione dei manufatti; poteva quindi risultare d'aiuto segnalare le parti aggiunte⁴²⁷.

Ciò nonostante, le abilità nel riconoscere le aggiunte e le tesi esplicate non lo resero indenne ad errori anche clamorosi: oltre al confondere copie romane con manufatti greci autentici, emblematico è sicuramente l'affresco raffigurante *Giove e Ganimede* intenzionalmente realizzato dal pittore tedesco Anton Raphael Mengs per trarre in inganno Winckelmann [Fig.62]⁴²⁸.

«[...] tornò alla luce nel giorno del settembre dell'anno 1760 una pittura [...] che oscurava tutte le pitture Ercolanensi allora conosciute. Rappresenta essa un Giove sedente, incoronato d'alloro in atto di baciare Ganimede».⁴²⁹

⁴²³ P. Panza, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento. Dal ripristino alla conservazione delle opere d'arte*, Franco Angeli, 2004, p. 82.

⁴²⁴ *Ivi*, p. 83.

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ M.G. de Azevedo, *Il gusto del restauro*, Roma, 1948, p. 46.

⁴²⁷ Panza, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento* cit., p. 85.

⁴²⁸ *Ivi*, p. 87.

⁴²⁹ Jones, *Sembrare e non essere* cit., p. 161.

Da tali righe, estratte dalla prima edizione della *Storia delle Arti del disegno presso gli antichi*, è possibile dedurre come Winckelmann cadde totalmente nell'inganno tesogli da Mengs, il quale confessò alla sorella solamente in punto di morte⁴³⁰.

«[...] L'attenzione con cui imitò il muro antico, gli screpoli che vi finse come se vi fosse rotta l'intonatura nello staccarlo dal muro, le scrostature, i restauri finti per dare ad intendere d'essere stato riaccomodato, e la differenza tra la mano che ha eseguiti i restauri, e quella che fece l'originale: tutte queste cose mostrano che l'arte non può andare più in là per accreditare l'impostatura [...] Io so che nell'interno dell'intonaco del quadro Mengs lasciò un segno per dimostrare essere quella opera di sua mano. Ma prima di morire gli venne lo scrupolo d'aver fatta questa soverchiera antiquaria, per darvi riparo raccomandò fervorosamente a sua sorella la signora Teresa moglie del signor Maron, che dichiarasse ch'egli era l'autore di esso quadro»⁴³¹.

Anche in tal caso si ipotizza il tentativo del pittore di ostentare le proprie capacità dal punto di vista della maniera e dello stile dell'arte antica, ma se Winckelmann si è fatto convincere facilmente osservando l'opera - si dice che, per via della sua omosessualità, il soggetto sia stato ciò che lo abbia attirato principalmente -, la percezione dell'erudito moderno avrà modo di notare come in realtà *Giove e Ganimede* non sia altro che una fusione tra tradizione antica, rinascimentale e del classicismo diffuso all'epoca - il tema del bacio deriva dall'opera raffaellesca *Giove bacia Amore*, mentre il motivo del piedistallo rimanda all'*Augusto e Cleopatra* dello stesso Mengs -⁴³². Ciò dimostra come in alcuni casi l'azione falsificatoria può essere facilmente smascherata solo nel momento in cui il gusto estetico del falsario, condiviso con i suoi contemporanei, non corrisponde più a quello dello spettatore⁴³³.

⁴³⁰ *Ibid.*

⁴³¹ Panza, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento* cit., p. 88. N. D'Azara, *Memorie concernenti la vita di Mengs*, Milano, 1836, p. 86.

⁴³² Jones, *Sembrare e non essere* cit., p. 161.

⁴³³ *Ibid.*

3.7 La confessione di Federico Joni e l'ingenuità di Camille Corot

Con l'avvento del XIX secolo e l'imporsi di un nuovo interesse da parte degli artisti romantici rivolto alle testimonianze del passato, in particolare del Medioevo - percepito come periodo distintivo per quel che riguarda il rapporto con la religione e l'instaurazione di una coscienza nazionale -⁴³⁴ e del Rinascimento, la sete dei collezionisti e la conseguente disarmonia tra domanda e offerta ha condotto nuovamente alla creazione di un terreno fertile per quei mercanti che, prima dell'imporsi di un'effettiva cerchia di conoscitori in tale sfera, ambiscono a vendere le proprie merci false⁴³⁵. Molto spesso gli artisti o gli artigiani dell'epoca che arrivano a compiere azioni di falsificazione non sono mossi unicamente da fini di profitto, bensì anche dalla volontà di esprimere il proprio risentimento nei confronti di coloro che danno maggior valore a qualsiasi opera antica rispetto alle proprie creazioni⁴³⁶.

In risposta a tale svalutazione nei confronti delle opere contemporanee, il pittore e restauratore senese Icilio Federico Joni, soprattutto in seguito ai risultati deludenti ottenuti dalla sua mostra tenutasi nel 1909 a Firenze, decide di rivolgere la sua attenzione alla produzione di falsi pittorici, riscontrando notevole fama a livello mondiale grazie anche al contributo di critici rinomati, ignari della reale beffa⁴³⁷. È bene precisare come già prima di tale mostra Joni si dedicò alla realizzazione di copie, volte soprattutto a soddisfare il desiderio di coloro che non potevano permettersi gli originali di determinate opere, arrivando solo successivamente all'immissione nel mercato di pitture in cui aveva operato invecchiamenti artificiali con scopo di frode⁴³⁸. Arrivò tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del nuovo secolo alla costituzione di un vero e proprio laboratorio di falsari 'primitivi', dediti cioè alla realizzazione di opere senesi su tavola appartenenti al periodo che va dal 1100 al 1400 circa, tra cui si distinse Umberto Giunti, denominato 'Falsario in calcinaccio'⁴³⁹. Il suo obiettivo però non era tanto rivolto al profitto economico, quanto piuttosto a mostrare, quasi con presunzione, la propria bravura: nel 1932 pubblicherà *Le memorie di un pittore di quadri antichi*, in cui esporrà apertamente le sue azioni di falsificazione, facendosi beffa di Bernard Berenson, critico d'arte statunitense e voce fondamentale dell'epoca in ambito di attribuzioni⁴⁴⁰. Sebbene nel caso di Mengs e Winckelmann l'ammissione di tale inganno non avvenne in simili circostanze, si è comunque dinnanzi ad una situazione in alcuni aspetti analoga: l'obiettivo dei due falsari era di ostentare le proprie abilità nel campo dell'imitazione, ma se Winckelmann non venne mai a conoscenza dell'errore commesso,

⁴³⁴ U. Eco, *L'Ottocento - Arti visive: Storia della Civiltà Europea*, EncycloMedia Publisher, 2014, posizione 541.

⁴³⁵ Jones, *Sembrare e non essere* cit., p. 181.

⁴³⁶ *Ivi*, pp. 181-182.

⁴³⁷ Preto, *Falsi e falsari nella storia* cit., p. 384.

⁴³⁸ Charney, *L'arte del falso* cit., p. 45.

⁴³⁹ Preto, *Falsi e falsari nella storia* cit., p. 383, p. 385.

⁴⁴⁰ Charney, *L'arte del falso* cit., p. 48.

Berenson vide invece la sua inesattezza esposta pubblicamente attraverso le *Memorie*. Quest'ultimo però non reagì negativamente alla notizia, bensì decise di recarsi presso la bottega del Joni, in cui ebbe modo di osservare le modalità di invecchiamento operate da quest'ultimo, rimanendone ammaliato⁴⁴¹. Nel corso degli anni seguenti, Berenson non si espose più in merito a tali operazioni di falsificazione, arrivando a vendere a Londra alcune delle opere acquistate da Joni che lo trassero in inganno⁴⁴². In generale la sua autobiografia destò scandalo fra i mercanti d'arte e i collezionisti, allarmati dall'idea di avere tra i propri acquisti un falso del Joni, ma costituendo al tempo stesso un valido contributo alla valutazione storico-critica della sua attività di falsario, grazie all'esplicazione delle tecniche da lui impiegate⁴⁴³: tra le opere d'arte coinvolte, emblematico è il complesso caso del *Ritratto muliebre* attribuito a Domenico Ghirlandaio, di cui viene riportata la presenza di ben tre copie, tutte in parte sospettate di essere opera del Joni⁴⁴⁴. È bene compiere una premessa: nel 1920 il falsario senese fu nominato soprintendente dell'Istituto di Belle Arti di Siena, scelta che comportò inevitabilmente un acceso dibattito per via delle sue scelte in campo artistico⁴⁴⁵. In particolare, il portavoce dell'aristocrazia senese Fabio Bargagli Petrucci, il quale era inoltre esperto in materia d'arte, criticò la posizione presa dal Joni per via delle sue discutibili operazioni di falsificazione, ritenendo che la sua figura fosse inadeguata alla ricostituzione del prestigio artistico-morale della città⁴⁴⁶. Sebbene presentò le dimissioni nel 1923⁴⁴⁷, nel 1921 fece circolare un fascicolo ridotto in cui accusava il conte Guido Chigi Saracini di aver concesso l'alienazione per trecentocinquantamila lire del *Ritratto muliebre* [Fig.63] attribuito a Domenico Ghirlandaio, probabilmente la copia dell'opera da lui stesso realizzata⁴⁴⁸. Tale denuncia fu mossa con l'obbiettivo di dimostrare come uno dei più importanti membri dell'aristocrazia agisse col fine di assottigliare l'eredità artistica di Siena⁴⁴⁹. Si sostiene che l'opera sia stata venduta dal mercante d'arte Elia Volpi al collezionista statunitense Robert Sterling Clark attorno al 1913, ma non è chiaro quando effettivamente sia avvenuta l'alienazione dell'opera originale da Palazzo Saracini: la foto Alinari della copia del Joni [Fig.64], presumibilmente risalente al 1900, potrebbe spingere a sostenere che la sostituzione si sia tenuta attorno alla fine del 1800⁴⁵⁰. Inoltre, l'evidente aggiunta di elementi iconografici nella copia può essere colta come un espediente volto ad insinuare la possibile esistenza di un'ulteriore elaborazione

⁴⁴¹ Preto, *Falsi e falsari nella storia* cit., p. 384.

⁴⁴² *Ibid.*

⁴⁴³ *Ivi*, pp.384-385.

⁴⁴⁴ *Falsi d'autore. Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 18 giugno 2004 - 3 ottobre 2004), a cura di G. Mazzoni, Protagon Editori Toscani, 2004, p. 104.

⁴⁴⁵ Jones, *Sembrare e non essere* cit., pp. 223-224.

⁴⁴⁶ *Ivi*, p. 224.

⁴⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁴⁸ *Falsi d'autore. Icilio Federico Joni* cit., p. 101.

⁴⁴⁹ *Ibid.*

⁴⁵⁰ *Ivi*, pp. 101-102.

dell'opera in questione⁴⁵¹. Joni si occupò di un'altra copia del medesimo *Ritratto* commissionatagli da Giovacchino Gualdi di Modena attorno alla fine degli anni Novanta dell'Ottocento e poi acquistata dal principe Trivulzio di Milano, il quale però non si fece truffare e riconosciuto l'inganno la riconsegnò all' esercente⁴⁵². Il falsario senese parla di questa specifica copia nella sua autobiografia, in cui racconta inoltre il processo che ne seguì; nel 1938 venne donata da parte di un pittore svizzero al Museo d'Arte e di Storia di Ginevra, e se inizialmente il curatore del museo la ritenne opera del Domenico Ghirlandaio, Berenson ribatté tale attribuzione nel 1948 e a partire dal 1965 fu riconosciuta come appartenente alla raccolta dei falsi del museo⁴⁵³. Oggi andata perduta, l'attribuzione non può comunque essere rivolta unicamente alla figura del Joni, soprattutto per le condizioni di conservazione dell'opera, in quanto può trattarsi di una copia realizzata da uno dei suoi collaboratori⁴⁵⁴. Addirittura la terza copia esistente - conservata a Siena presso la collezione Marco Bernardi - potrebbe essere considerata come quella realizzata dal falsario senese per Gualdi di Modena, in cui sono riscontrabili evidenti tracce derivanti da un processo di invecchiamento artificiale⁴⁵⁵.

Tra gli artisti ottocenteschi Jean-Baptiste-Camille Corot si distinse sicuramente per la sua ingenuità, e assieme ai suoi caratteri stilistici facilmente riproducibili, portò ad un profondo impatto per quel che riguarda l'azione di falsificazione delle sue opere⁴⁵⁶. L'aspetto relativo all'autenticità nell'attività artistica di Corot appare piuttosto complesso: non solo esortò a copiare le proprie opere sia per una questione formativa sia per il rapporto amicale che lo legava a diversi artisti dell'epoca, ma in certi casi intervenne personalmente ritoccando le copie di questi e apportando addirittura la propria firma⁴⁵⁷. Ciò dimostra quindi come Corot non fosse ostile o contrario alla produzione di copie delle sue opere, anche se queste venivano poi immesse nel mercato⁴⁵⁸. Ovviamente tale mancanza di riguardo da parte del pittore francese portò ad un vero e proprio abuso da parte di mercanti e falsificatori, presentando una notevole intensificazione a seguito della sua morte avvenuta nel 1875, la quale condusse ad un aumento della domanda⁴⁵⁹. Corot era solito dipingere assieme ai propri soci e durante il suo soggiorno in Italia⁴⁶⁰, iniziato nel 1825, rivolge la sua attenzione alla pittura *en plein air*, ritrovandosi a lavorare all'aperto assieme alla cerchia di artisti stranieri che come lui alloggia a

⁴⁵¹ *Ivi*, p. 102.

⁴⁵² *Ivi*, p. 104.

⁴⁵³ *Ibid.*

⁴⁵⁴ *Ibid.*

⁴⁵⁵ *Ivi*, p. 105.

⁴⁵⁶ Kurz, *Falsi e falsari* cit., pp. 94-95.

⁴⁵⁷ Jones, *Sembrare e non essere* cit., p. 290, p. 292.

⁴⁵⁸ *Ivi*, pp. 290-291.

⁴⁵⁹ *Ivi*, p. 290.

⁴⁶⁰ *Ivi*, pp. 288-289.

Roma⁴⁶¹. Tra le opere realizzate vi è lo *Château Saint-Ange à Rome* [Fig.65], poi donata al Musée des Beaux-Arts di Lilla nel 1882, il quale fu però realizzato simultaneamente ai colleghi con cui l'artista francese si trovava in quel momento, oltre al fatto che era usanza tra i pittori aiutarsi e ritoccare le tele dei propri 'vicini': tali fattori costituiscono i motivi principali per cui risulta difficile evitare errori nelle attribuzioni delle opere⁴⁶². Il dipinto in questione fu donato al museo francese dal mercante d'arte Camille Benoît, il quale lo acquistò presso la bottega del pittore francese Claude Félix Théodore Caruelle d'Aligny: quest'ultimo rientrava nella cerchia dei pittori stranieri che si dedicarono alla pittura *en plein air* a Roma ed ebbe sicuramente modo di conoscere Corot⁴⁶³. Si sospetta che lo *Château Saint-Ange à Rome* sia in realtà opera di Caruelle d'Aligny, sebbene da un lato Benoît confermò essere di Corot - tanto che fu inserito il suo nome sulla cornice dell'opera - e dall'altro è riscontrabile una firma, di cui però se ne suppone l'inserimento da parte di un falsario in seguito alla morte di d'Aligny⁴⁶⁴. Risultò sicuramente fondamentale il contributo dato da Alfred Robaut attraverso la stesura del catalogo relativo alle opere di Corot tra gli anni Sessanta dell'Ottocento e il 1905, il cui obiettivo era quello di scindere i quadri dell'artista francese dalle copie esistenti⁴⁶⁵. La sua analisi fu interamente soggettiva, facendo unicamente ricorso alle proprie e affinate conoscenze in merito all'artista in questione: con i successivi studi attuati tra la metà degli anni Sessanta e la metà degli anni Settanta del Novecento si addizionarono 150 quadri alle 2500 opere attribuite a Corot da parte di Robaut, riconoscendo quindi le attribuzioni di quest'ultimo come veritiere⁴⁶⁶. Per quel che riguarda lo *Château Saint-Ange à Rome*, Robaut ritenne fermamente che si trattasse della mano di un altro pittore, probabilmente di Caruelle d'Aligny per via del luogo in cui fu acquistata ma anche per lo stile pittorico - sebbene comunque l'attribuzione di tale opera necessiti piuttosto di un approccio oggettivo e di annesse documentazioni purtroppo inesistenti -⁴⁶⁷. Un ulteriore caso riconosciuto dallo stesso Robaut alla fine del 1800 come un vero e proprio falso corrisponde a *L'église Saint-Salvi d'Albi* [Fig.66], opera confluita in una raccolta pubblica statunitense e in cui, pur riscontrando l'inserimento della firma contraffatta di Corot, viene raffigurata la chiesa di una città sicuramente mai visitata dal pittore⁴⁶⁸.

⁴⁶¹ Eco, *L'Ottocento - Arti visive* cit., posizione 463.

⁴⁶² Jones, *Sembrare e non essere* cit., pp. 288-289.

⁴⁶³ *Ivi*, p. 289.

⁴⁶⁴ *Ivi*, pp. 289-290.

⁴⁶⁵ *Ivi*, p. 288.

⁴⁶⁶ *Ibid.*

⁴⁶⁷ *Ivi*, pp. 289-290.

⁴⁶⁸ *Ivi*, p. 292.

3.8 La *connoisseurship* e l'esigenza di un criterio d'indagine: Baldinucci, Morelli e Cavalcaselle

Attraverso la figura di Alfred Robaut è evidente come nel XIX secolo fosse viva la volontà di 'ricomporre' i vari tasselli costitutivi della storia dell'arte al fine di decretare con sicurezza la reale paternità delle opere d'arte, sottoponendole inoltre ad una valutazione stilistico-qualitativa e, se possibile, determinare l'ambito storico-geografico di provenienza degli artisti⁴⁶⁹. La personalità che si pone tale obiettivo prende il nome di *connoisseur*, che instaurerà le sue radici già a partire dal XVII secolo, parallelamente all'intensificarsi del collezionismo⁴⁷⁰: è bene precisare però come non si sia mai arrivati alla determinazione di un metodo ufficiale volto a decretare chi avesse la possibilità di presentarsi come conoscitore⁴⁷¹. In genere le abilità nel giudicare un'opera venivano inizialmente trasmesse dal maestro al proprio allievo e chi desiderava dichiararsi *connoisseur* aveva la possibilità di stilare un certificato in autonomia, che, come nel caso di Bernard Berenson - una delle personalità più stimate tra Ottocento e Novecento da parte di collezionisti e mercanti d'arte -, veniva largamente riconosciuto ed era sinonimo di affidabilità nei casi in cui era necessario stabilire la paternità di un'opera⁴⁷². Oltre a Berenson e Giulio Mancini, quest'ultimo già affrontato in precedenza con le sue *Considerazioni sulla pittura*, fondamentale fu il contributo dato da Filippo Baldinucci⁴⁷³. In particolare, in una lettera risalente all'aprile 1681 e indirizzata al marchese Vincenzo Capponi, lo storico dell'arte espone quattro quesiti:

- «1. Se il perito Professore dell'Arte solamente possa dare retto giudizio delle Pitture, o pure anche il dilettante ingegnoso.
2. Se vi sia regola certa per conoscere se una Pittura sia copia, o originale, e quando ella non vi sia, che modo si debba tenere da chi la vuol giudicare per render alquanto giusta la sua sentenza.
3. Se vi sia regola per affermar con certezza, se una bella Pittura sia stata fatta dalla mano di uno o di un altro Maestro, e quando questa pure non vi sia, quale sarà il modo più sicuro di fondare alquanto bene il proprio giudizio.
4. Finalmente di ciò che debba dirsi dell'uso di far copie delle belle Pitture, e del conto che deva farsi delle medesime copie»⁴⁷⁴.

⁴⁶⁹ Eco, *L'Ottocento - Arti visive* cit., posizione 4032.

⁴⁷⁰ *Ibid.*

⁴⁷¹ Charney, *L'arte del falso* cit., p. 24.

⁴⁷² *Ibid.*

⁴⁷³ Eco, *L'Ottocento - Arti visive* cit., posizione 4032.

⁴⁷⁴ E. Fumagalli, *Originali e copie nella Lettera di Filippo Baldinucci a Vincenzo Capponi*, «Venezia Arti», n.s. 3, 30, 2021, pp. 11-26: p. 11, p. 13.

In sostanza si chiede se tale ruolo possa essere svolto anche dal ‘dilettante ingegnoso’, ovvero colui che si interessa di cose d’arte ma non possiede le conoscenze necessarie, differentemente dal perito; se vi siano le condizioni per potersi basare su parametri oggettivi in grado di discernere l’autentico dalla copia ma anche di distinguere un artista da un altro; infine si chiede quale sia l’opinione da avere nei confronti delle copie di opere di artisti riconosciuti⁴⁷⁵. Tali quesiti esplicano l’obbiettivo del Baldinucci di definire a suo modo gli aspetti che il *connoisseur* dovrà essere in grado di affrontare, in cui i ‘parametri oggettivi’ non saranno altro che la vista e la memoria, strumenti fondamentali la cui preparazione è frutto di un lungo processo di allenamento ed esperienza in tale campo⁴⁷⁶.

Se nel caso di Baldinucci viene messa in discussione l’affidabilità di una figura che non ha a che vedere direttamente con il mondo dell’arte, Luigi Lanzi, nella prefazione del suo testo intitolato *Storia pittorica della Italia*, pubblicato nel 1792, ritiene invece che il ruolo del *connoisseur* possa essere ricoperto anche da colui che, pur essendo estraneo alla sfera artistica da un punto di vista pratico, ha modo di puntare ad una formazione mirata e adeguata così da poter fornire il proprio contributo nella riscrittura della storia della pittura:

«È questa un’abilità a parte: vi si arriva con altri studi, vi si cammina con altre osservazioni; il poter farle è di pochi, di pochissimi farne il frutto»⁴⁷⁷.

Sebbene le tesi del Lanzi, così come quelle del Baldinucci e di molti altri costituirono elementi fondamentali ai fini dell’articolazione della professione del conoscitore, sarà necessario aspettare la seconda metà del XIX secolo affinché tali considerazioni non costituiscano unicamente una serie di episodi isolati: è in tale periodo che la storia dell’arte viene propriamente dichiarata una disciplina autonoma e ciò chiarisce il motivo per cui fino a quel momento l’Italia rimandò il perfezionamento di una metodologia di indagine rivolta al *connoisseur*⁴⁷⁸. Le personalità che dal 1850 in poi fornirono un importante contributo attraverso la propria formazione, conoscenza e interesse nei confronti del patrimonio artistico italiano furono in particolare Giovanni Morelli e Giovanni Battista Cavalcaselle⁴⁷⁹. Morelli, durante il suo apprendistato in medicina in Germania - iniziato nel 1834 -, avrà modo di portare avanti la sua passione per il mondo dell’arte e, in particolare, di assimilare le prime conoscenze relative alla figura del *connoisseur*⁴⁸⁰. Affinando le proprie competenze sull’arte italiana attraverso i viaggi compiuti in Europa e immergendosi all’interno del mercato d’arte internazionale, darà vita ad una personale metodologia attributiva, confluita poi nel saggio intitolato

⁴⁷⁵ *Ivi*, p. 13.

⁴⁷⁶ Eco, *L’Ottocento - Arti visive* cit., posizione 4032.

⁴⁷⁷ *Ivi*, posizione 4055.

⁴⁷⁸ *Ibid.*

⁴⁷⁹ *Ibid.*

⁴⁸⁰ *Ibid.*

Prinzip und Methode - contenuto nel volume del 1890 intitolato *Kunstkritische Studien über italienische Malerei* -:

«Come la maggior parte degli uomini, tanto parlando quanto scrivendo, hanno parole e frasi favorite e abituali maniere di dire che introducono nel discorso talora senza intenzione [...] Ora chi vuole studiare un maestro intimamente e conoscerlo meglio deve dirigere il suo occhio a queste materiali piccolezze – un calligrafo le chiamerebbe girigogoli»⁴⁸¹.

Il ‘metodo morelliano’ evidenzia l’importanza di concentrare l’analisi su quelli che sono gli elementi marginali generalmente dati per scontato osservando un’opera - nel caso dei ritratti si fa riferimento ad esempio alle unghie e alle dita delle mani, o alle orecchie - in quanto è in essi, secondo Morelli, che è possibile distinguere i tratti distintivi del pittore⁴⁸². La familiarità dello storico dell’arte con il mondo dell’anatomia comparata lo portò ad approcciarsi alle opere attraverso un’operazione di ‘dissezione visiva’ di quest’ultime, che gli permisero di giungere a nuove e importanti attribuzioni: in tal modo Morelli andò a svalutare il contributo dato dalla documentazione biografica e culturale di un determinato artista, imponendo invece l’affidabilità scientifica dell’approccio visivo all’opera⁴⁸³. Tra le attribuzioni che gli si annoverano, è importante ricordare il caso della *Venere dormiente* giorgionesca, precedentemente fatta corrispondere alla copia di un’opera perduta di Tiziano realizzata dal pittore Sassoferrato e, in particolare, il *Ritratto d’uomo* conservato presso la Galleria Borghese di Roma, da lui imputato a Raffaello Sanzio: in quest’ultimo caso, Morelli applicò il metodo da lui stesso inventato, confrontando cioè i caratteri secondari dell’uomo raffigurato con quelli degli apostoli dell’*Incoronazione della Madonna* raffaellesca - conservata presso la Pinacoteca vaticana -
484.

In contrapposizione al metodo morelliano di cui lo storico dell’arte cerca di asserirne la derivazione dall’ambito scientifico, Cavalcaselle non aspira a stabilire alcuna teoria: formatosi presso l’Accademia di Belle Arti di Venezia senza però concludere gli studi, decise di incominciare a viaggiare al fine di approcciarsi concretamente alle opere d’arte ed affinare così le proprie conoscenze⁴⁸⁵. Cavalcaselle applica in maniera induttiva un’analisi comparativa delle opere d’arte, in quanto l’affiancamento delle opere può diventare una manifestazione diretta della loro eventuale parentela: fondamentale per tale procedimento sono gli schizzi e i disegni da lui realizzati durante il suo approccio diretto all’opera, a lui utili per analizzare gli aspetti stilistici e i quali vengono poi

⁴⁸¹ S.a. Meyer, «*Trasformare i tesori artistici in beni della nazione*»: *l’Italia dopo l’Unità*, in O.R. Pinelli, *La storia delle storie dell’arte*, Torino, Einaudi, 2014, p. 270.

⁴⁸² Eco, *L’Ottocento - Arti visive* cit., posizione 4080.

⁴⁸³ Meyer, «*Trasformare i tesori artistici in beni della nazione*» cit., p. 269.

⁴⁸⁴ Eco, *L’Ottocento - Arti visive* cit., posizione 4080.

⁴⁸⁵ *Ivi*, 4117, 4146.

incorniciati da numerose annotazioni relative alle peculiarità tecniche e allo stato di conservazione⁴⁸⁶. Rispetto alla ‘dissezione’ compiuta da Morelli, Cavalcaselle non isola gli elementi, bensì arriva a prendere in considerazione l’intero sistema compositivo: nominato a Roma nel 1871 Ispettore delle antichità e belle arti del ministero della Pubblica Istruzione⁴⁸⁷, l’obbiettivo di Cavalcaselle era quello di giungere ad una ristrutturazione della storia dell’arte italiana attraverso la catalogazione della produzione artistica di tutti i pittori, comprendendo anche figure fino a quel momento sconosciute⁴⁸⁸, a cui si aggiunse l’urgenza di imporre una serie di interventi volti a tutelare il patrimonio artistico italiano dinnanzi all’insaziabilità del mercato internazionale - al riguardo importante è l’opuscolo intitolato *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di Belle Arti e sulla riforma dell’insegnamento accademico*, pubblicato sulla *Rivista dei comuni d’Italia* -⁴⁸⁹.

3.9 L’indagine scientifica in qualità di giudice imparziale: l’affaire van Gogh e la rivincita di Han van Meegeren

Verso la prima metà del Novecento la *connoisseurship* lascia definitivamente la sua posizione di metodologia più attendibile e incontestabile in merito all’autenticazione del patrimonio culturale, arrivando ad essere affiancata sia dalle indagini forensi che dalle investigazioni inerenti all’origine storica di una determinata opera: questi ultimi due procedimenti subentrano dinnanzi all’eventuale discordanza tra i conoscitori, quindi la prima fase di indagine di un’opera è ancora quella di renderla disponibile alle analisi da parte degli esperti⁴⁹⁰. Fu il caso che coinvolse il falsario e mercante d’arte tedesco Otto Wacker a coronare l’impiego delle indagini scientifiche nell’ambito dell’autenticazione⁴⁹¹: tale mercante fu accusato di frode nel 1931 per la falsificazione di opere da lui attribuite a Vincent van Gogh assieme alla falsificazione di documenti, e l’anno successivo ebbe inizio il processo [Fig.67]⁴⁹². Wacker asserì di essere il mediatore di un collezionista russo di cui però non poteva rivelarne l’identità in quanto riuscì a sottrarsi dal regime comunista e necessitava di vendere le trenta opere del pittore olandese in suo possesso al fine di mettere in salvo la propria famiglia⁴⁹³. Quindi tra il 1925 e il 1928 emersero sul mercato opere di Van Gogh di cui fino ad allora non si possedeva alcuna notizia⁴⁹⁴; inoltre è bene precisare come il reale valore del pittore

⁴⁸⁶ Meyer, *Il metodo storico-critico e la «Augenphilologie»*, in *La storia delle storie dell’arte* cit., p. 185.

⁴⁸⁷ Meyer, *«Trasformare i tesori artistici in beni della nazione»* cit., p. 268.

⁴⁸⁸ Eco, *L’Ottocento - Arti visive* cit., posizione 4146.

⁴⁸⁹ Meyer, *«Trasformare i tesori artistici in beni della nazione»* cit., p. 268.

⁴⁹⁰ Charney, *L’arte del falso* cit., p. 26.

⁴⁹¹ *Ibid.*

⁴⁹² Jones, *Sembrare e non essere* cit., p. 319.

⁴⁹³ Charney, *L’arte del falso* cit., p. 26.

⁴⁹⁴ Kurz, *Falsi e falsari* cit., p. 99.

ottocentesco stava cominciando ad affiorare solo di recente e conseguentemente gli studi e le informazioni recuperate su di lui erano incompleti e di per sé solo agli inizi⁴⁹⁵. Fondamentale fu il catalogo ragionato relativo alla produzione artistica di Van Gogh concepito dallo storico dell'arte olandese Jacob Baart de la Faille e pubblicato nel 1928, il quale arrivò in un primo momento ad inserire le trenta opere 'ritrovate' da Wacker, che confluirono nella mostra organizzata da quest'ultimo nel 1927 in una galleria d'arte situata nella *Viktoriastrasse* a Berlino⁴⁹⁶. L'iniziale credibilità che lo storico dell'arte diede a Wacker era dovuta alla miriade di opere incomplete e 'nascoste' che furono rinvenute nelle varie città in cui Van Gogh alloggiò durante la sua vita, ma in quest'ultimo caso l'origine e la provenienza era conosciuta, a differenza delle opere di Wacker: poco dopo l'uscita del catalogo lo stesso de la Faille appose una sorta di nota in cui ammise pubblicamente l'inesattezza delle sue considerazioni e di aver riconosciuto la falsità delle trenta opere di van Gogh dopo un'attenta analisi - probabilmente arrivò a tali conclusioni dopo aver ricevuto una 'soffiata' sull'ambigua sorgente delle tele -⁴⁹⁷. I dubbi emersero già durante l'esposizione del 1927, quando le opere in questione si trovarono nello stesso luogo delle opere di autenticazione certa, in quanto era possibile percepire la loro inferiorità e l'eccessivo sforzo nell'imitare la tecnica tipica del pittore olandese⁴⁹⁸. Nonostante ciò Wacker continuò ad insistere fermamente sulla loro originalità: le investigazioni attuate dalla polizia determinarono addirittura che le tele fossero opera di Leonhard, fratello di Wacker, per via delle copie rinvenute nel suo laboratorio, e durante il processo fu designato un comitato di esperti, soprattutto per via della discordanza tra due importanti personalità dell'epoca: Jacob Baart de la Faille e Hendricus Bremmer⁴⁹⁹. La divergenza era dovuta alla differente opinione per quel che riguarda l'originalità e la falsità delle opere in esame, ma nonostante ciò le indagini scientifiche determinarono come le conclusioni di entrambi gli storici dell'arte fossero errate⁵⁰⁰. Decisivo fu il contributo del chimico Martin de Wild, probabilmente il primo ad essere chiamato in veste di investigatore forense per la determinazione della falsità o meno delle opere d'arte: il chimico procedette all'analisi dei pigmenti, in cui ebbe modo di riscontrare la presenza di resina e piombo, componenti utilizzate per l'accelerazione dell'essiccazione pittorica e mai adoperate da Van Gogh⁵⁰¹; le radiografie ricavate dal restauratore Kurt Wehlte attraverso l'impiego di un Van Gogh di autenticità certa e di un esemplare falso - in quest'ultimo caso si fa riferimento al *Campo di grano con mietitrice*, andato perduto durante la Seconda guerra mondiale - dimostrarono inoltre la discrepanza nella tecnica

⁴⁹⁵ Jones, *Sembrare e non essere* cit., p. 318.

⁴⁹⁶ *Ibid.*

⁴⁹⁷ *Ibid.*

⁴⁹⁸ Kurz, *Falsi e falsari* cit., pp. 99-100.

⁴⁹⁹ Charney, *L'arte del falso* cit., p. 26.

⁵⁰⁰ *Ivi*, pp. 26-27.

⁵⁰¹ *Ivi*, p. 27.

delle due tele⁵⁰². Fu importante anche la considerazione avanzata da Theodor Stoperan, responsabile delegato dal collezionista d'arte tedesco Paul Cassirer precedentemente allo scoppio della Prima guerra mondiale e allestitore di numerose mostre di van Gogh, il quale afferma come le differenze non fossero insite unicamente nelle componenti dell'opera e 'visibili' solo agli esperti, bensì distinguibili anche da un mero amante dell'arte privo delle competenze necessarie e sottolineando quindi la superficialità delle copie di Wacker [Fig.68]:

«1 All genuine works painted by van Gogh during or after his stay in Paris are painted on typical French canvas. The forgeries, on the other hand, are not painted on French canvas.

2 Most of the forgeries have small canvas imprints, intended to create the impression that newly painted pictures had been placed on top of one another while still wet. If that had indeed been the case, such impressions would have extended across the entire surface of the painting, and would not have been confined to only a few areas. Marks of this kind are not found on genuine works by van Gogh.

3 The paint on all the forged canvases shows slight cracks, or "craquelure." This, too, is never found in genuine works by van Gogh. The only cracking found in certain genuine works are longer cracks in the paint caused by rolling up the canvas. Van Gogh always painted alla prima and never worked with layers of color, and it is for this reason that his pictures were never affected by craquelure.

4 All the forgeries are impure in color, they give a muddy, botched impression, they have a tortured look, they lack freshness. The colors of the genuine works, by contrast, are always clear, they gleam and shine like precious stones. Van Gogh never painted with toned-down colors, a fact he even mentions in his letters. Because of this, and because he always painted his canvases in a single, uninterrupted flow, they have that wonderful enamel, that shine and that freshness which no forger can imitate»⁵⁰³.

La cecità dimostrata dagli esperti dinnanzi all'apparente evidenza ma soprattutto la difficoltà nel giungere ad una constatazione unanime è di per sé dovuta ad un conflitto di interessi, cioè alla volontà di questi di imporre le proprie 'verità', le quali derivano dal percorso intrapreso che solitamente concerne un determinato periodo storico o un artista in particolare: ciascuno storico dell'arte cercava infatti di circoscrivere il proprio ambito di studio nel caso in cui altri esperti tentassero di travalicare tali confini, arrivando addirittura a screditarsi a vicenda - come avvenne nel caso di de la Faille e

⁵⁰² W. Feilchenfeldt, *Van Gogh Fakes: The Wacker Affair, with an Illustrated Catalogue of the Forgeries*, «Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art», 19/4, 1989, pp. 289-316: p. 295.

⁵⁰³ *Ivi*, pp. 298-299.

Bremmer - ⁵⁰⁴. Il disaccordo imperante rese quindi necessario l'intervento della scienza, dimostrando la sua utilità ma al tempo stesso il suo carattere secondario:

«*Technical methods of examination are welcome when their role -as in this case- is confined to that of an auxiliary science. Precedence must always be given to intuitive, subjective human perception, aided and checked as it fortunately can be by technological means. The final and most certain hallmark of a forgery is that, once unmasked, it is immediately reduced to nothingness*»⁵⁰⁵.

Ciò è quanto afferma la storica tedesca Grete Ring per quel che riguarda il caso Wacker: molto spesso le indagini scientifiche non hanno la capacità di fornire un riscontro risolutivo e conseguentemente risulta difficile che esse siano in grado di determinare con esattezza il reale autore di una determinata opera⁵⁰⁶. Inoltre il gioco d'astuzia da parte dei falsari può essere in grado di mandare fuori strada anche le tecniche più innovative, possibile attraverso l'impiego di tele o pigmenti dell'epoca dell'artista che vogliono copiare⁵⁰⁷.

Sebbene il comitato non fu concorde per quel che riguarda le opere false e quelle presumibilmente autentiche, e sebbene Wacker negò anche di fronte all'evidenza, quest'ultimo venne condannato nel 1932 ad un anno di arresti domiciliari⁵⁰⁸.

Un ulteriore caso appartenente alla prima metà del Novecento e sempre esterno al panorama italiano coinvolse il pittore olandese Henricus Antonius van Meegeren, meglio conosciuto come Han van Meegeren: mosso da un desiderio di vendetta nei confronti di quelle istituzioni che a suo avviso non erano state in grado di riconoscere le sue capacità di artista, riuscì ad ingannare un'ampia cerchia di conoscitori attraverso la creazione di una serie di falsi attribuiti al pittore olandese seicentesco Johannes van der Meer⁵⁰⁹ - conosciuto come Jan Vermeer, il quale ancor prima del caso van Meegeren fu oggetto di altrettanti casi di falsificazione -⁵¹⁰. Di fatto le opere di Han van Meegeren che non prevedevano la falsificazione delle opere di grandi maestri non furono molto apprezzate dal mondo dell'arte, così, al fine di dimostrare sia la facilità nell'ingannare quest'ultimo sia il reale livello delle sue abilità⁵¹¹, diede avvio alla sua carriera di falsificatore già a partire dal 1923 - si dice che in tale anno realizzò un *Cavaliere ridente* attribuito a Frans Hals, oggetto di un dibattito che confluì poi nelle aule di tribunale e sebbene la commissione di esperti confermò si trattasse di un falso, venne

⁵⁰⁴ Charney, *L'arte del falso* cit., p. 26.

⁵⁰⁵ Feilchenfeldt, *Van Gogh Fakes: The Wacker Affair* cit., p. 300.

⁵⁰⁶ Charney, *L'arte del falso* cit., p. 29.

⁵⁰⁷ *Ibid.*

⁵⁰⁸ Jones, *Sembrare e non essere* cit., p. 320.

⁵⁰⁹ Charney, *L'arte del falso* cit., p. 93.

⁵¹⁰ Kurz, *Falsi e falsari* cit., p. 83.

⁵¹¹ Charney, *L'arte del falso* cit., p. 93.

acquistato dallo storico dell'arte olandese che ne aveva determinato l'autenticità⁵¹². Un aspetto fondamentale nel suo procedimento di falsificazione è la tecnica da lui messa a punto al fine di velocizzare il processo di invecchiamento e di essiccamento della tela attraverso una soluzione in cui i colori ad olio venivano miscelati con una resina artificiale e olio di lillà [Fig.69]; l'opera veniva poi cotta e otteneva così l'effetto proprio di un'opera appartenente ad un secolo passato⁵¹³. Inoltre, come spesso avveniva già tra i falsari seicenteschi, Han van Meegeren ricorreva all'impiego di tele antiche eliminando la pittura precedente e dipingendoci sopra: ciò permetteva di ottenere screpolature vecchie e nuove⁵¹⁴.

Durante la Seconda guerra mondiale emersero una serie di opere a soggetto religioso attribuite a Vermeer, cosa che attirò inevitabilmente l'attenzione del capo della *Luftwaffe* e il più importante luogotenente di Hitler, Hermann Göring, il quale diede vita ad una vera e propria collezione di opere d'arte rubate o requisite dall'ERR - organismo del partito nazista dedito alla sottrazione delle cose di interesse artistico⁵¹⁵. Sia Göring che in generale i nazisti erano maggiormente propensi ad artisti del Nord Europa e conseguentemente Vermeer era visto come un buon candidato per l'arricchimento della collezione: la produzione dell'artista veniva però considerata come parte integrante del patrimonio culturale olandese e quando il capo della *Luftwaffe* acquistò da van Meegeren il *Cristo e l'adultera* [Fig.70]⁵¹⁶ quest'ultimo, a seguito del termine dell'occupazione nazista nel Paese, fu accusato di aver simpatizzato con il nemico e di conseguenza arrestato nel 1945 e sottoposto a processo⁵¹⁷. Dal momento che il rischio era quello della pena capitale, il pittore olandese confessò l'inganno: il 'Vermeer' era in realtà una sua creazione, così come nel caso delle altre opere circolanti, tra cui *La Cena in Emmaus* [Fig.71]⁵¹⁸. Quest'ultima fu realizzata a cavallo tra il 1936 e 1937 e una volta conclusa ebbe modo di mostrarla ad una delle voci più importanti per quel che riguarda l'ambito pittorico olandese del XVII secolo, Abraham Bredius: oltre ad averlo dichiarato un originale di Vermeer, sostenne come potesse essere considerato uno degli esempi più emblematici della sua intera carriera pittorica, compiaciuto di aver finalmente trovato conferma alla sua ipotesi secondo cui il pittore olandese, durante la sua prima fase artistica, si interessò anche alla tematica religiosa - fino a quel momento non pervenne alcuna testimonianza pittorica del Vermeer concernente tale tema⁵¹⁹. Sebbene il mercante d'arte Joseph Duveen riconobbe la falsità dell'opera, il suo giudizio, seppur reso

⁵¹² Jones, *Sembrare e non essere* cit., p. 320.

⁵¹³ Charney, *L'arte del falso* cit., p. 98.

⁵¹⁴ Kurz, *Falsi e falsari* cit., p. 85.

⁵¹⁵ Charney, *L'arte del falso* cit., p. 93.

⁵¹⁶ *Ivi*, p. 94.

⁵¹⁷ Jones, *Sembrare e non essere* cit., p. 322.

⁵¹⁸ Charney, *L'arte del falso* cit., p. 94.

⁵¹⁹ *Ivi*, pp. 94-95.

pubblico, venne ignorato⁵²⁰, tanto che l'opera confluì successivamente nel Museo Boymans Van Beuningen di Rotterdam⁵²¹. Quando emerse la falsità sia del *Cristo e l'adultera* che della *Cena in Emmaus*, Bredius fu messo in difficoltà durante la sua testimonianza al processo di van Meegeren, respingendo le accuse di falsificazione dell'opera che lui stesso aveva dichiarato come autentica⁵²²: venne designato un comitato di esperti, diretto dallo scienziato belga Paul Bernard Coremans, che confermò come i due dipinti, assieme agli altri emersi tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta del Novecento, fossero opera di van Meegeren⁵²³. Nonostante quest'ultimo avesse preso in considerazione una possibile analisi chimica dei pigmenti, prestando conseguentemente attenzione ad utilizzare solo quelli disponibili all'epoca di Vermeer, l'analisi tramite spettrografia condotta dalla commissione fece emergere la presenza del blu cobalto, disponibile unicamente a partire dal XIX secolo⁵²⁴. Il rancore di Van Meegeren nei confronti del mondo dell'arte lo portò così ad essere accusato di frode nel 1947 [Fig.72]: sebbene la pena prevedesse un anno di carcere, morì prima di poterla scontare⁵²⁵.

3.10 La permeabilità del falso nell'arte contemporanea

«In linea di principio, l'opera d'arte è sempre stata riproducibile. Una cosa fatta dagli uomini ha sempre potuto essere rifatta da uomini. Simili riproduzioni venivano realizzate dagli allievi per esercitarsi nell'arte, dai maestri per diffondere le opere, infine da terzi semplicemente avidi di guadagni. La riproduzione tecnica dell'opera d'arte è invece qualcosa di nuovo, che si afferma nella storia a intermittenza, a ondate spesso lontane l'una dall'altra, e tuttavia con una crescente intensità»⁵²⁶.

Benjamin sottolinea così il progresso delle tecniche di riproduzione nel corso della storia - la fusione e il conio in ambito greco, la xilografia nell'arte cinese, l'acquaforte e la puntasecca in ambito medievale, la litografia nel XIX secolo -, mostrando come nel XX secolo si assista ad un'accelerazione delle procedure di riproduzione grazie all'imporsi di metodologie puntuali e innovative, quali la fotografia e la cinematografia⁵²⁷. Se precedentemente era la manualità a dominare sulla scena per quel che riguarda la riproducibilità figurativa e in cui l'unicità dell'opera determinava

⁵²⁰ Jones, *Sembrare e non essere* cit., p. 321.

⁵²¹ Kurz, *Falsi e falsari* cit., p. 84.

⁵²² Charney, *L'arte del falso* cit., p. 95.

⁵²³ Jones, *Sembrare e non essere* cit., p. 322.

⁵²⁴ Kurz, *Falsi e falsari* cit., p. 86.

⁵²⁵ Jones, *Sembrare e non essere* cit., p. 322.

⁵²⁶ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966, p. 20.

⁵²⁷ *Ivi*, pp. 20-21.

il rapporto tra quest'ultima e il fruitore, l'imporsi del cinema e in particolare della fotografia nel 1900, contribuì alla facilitazione del reperimento dell'opera d'arte ad un numero più esteso di persone, più in generale alle masse, decontestualizzandola e di conseguenza spogliandola della sua funzione originaria⁵²⁸. Benjamin si riferisce nello specifico alla perdita dell'*hic et nunc* e dell'aura da parte del manufatto artistico, due elementi interconnessi in quanto la loro assenza demarca l'inevitabile processo di 'democratizzazione' dell'arte: nel primo caso ciò che avviene è la sottrazione di quest'ultima dal suo contesto originario, in cui la sua creazione viene determinata da una specifica circostanza e funzione, risultando inserita in un determinato momento storico, aspetti che sottraggono e impediscono a qualsiasi falsificazione o riproduzione il carattere di autenticità⁵²⁹. Quest'ultima è insita nel concetto stesso di *hic et nunc*, ma la riproducibilità tecnica, andando ad intaccare la funzione di testimonianza storica dell'opera d'arte, porta a sua volta alla privazione di quest'ultima di quella che Benjamin definisce 'aura'⁵³⁰: inizialmente il prodotto artistico presenta generalmente una funzione rituale, di culto, che come nel caso delle immagini sacre o delle sculture raffiguranti gli dèi, primeggiava rispetto al suo valore espositivo⁵³¹. Lo svincolarsi dalla sola funzione rituale da parte di alcune pratiche artistiche ha condotto ad un inevitabile incremento dell'esposizione dei manufatti artistici per la loro valenza estetica: l'essenza viene sostituita dal consumo, ponendo in primo piano la necessità da parte delle masse di entrare più facilmente in 'possesso' dell'opera e attualizzando di conseguenza la riproduzione⁵³². Benjamin sottolinea in sostanza la novità insita nella riproduzione tecnica del prodotto artistico⁵³³, in cui la democratizzazione propria del periodo contemporaneo determina una radicale rivoluzione nel settore artistico di tale epoca, e la 'sopravvivenza' dell'opera d'arte è possibile attraverso un mutamento per quel che riguarda la sua ricezione e diffusione, e conseguentemente un cambiamento nel rapporto tra pubblico e opera⁵³⁴. L'arte non costituisce più un privilegio rivolto alla sola élite, bensì è fruibile a chiunque e dovunque attraverso la riproduzione meccanica delle immagini: basti pensare alla ripetitività della produzione in serie e alla disamina dello statuto dell'immagine riscontrabili nell'opera dell'artista pop Andy Warhol, quest'ultima volta ad evidenziare l'essenza consumistica insita nella società dei mass-media e la diffusione di immagini replicate⁵³⁵.

⁵²⁸ *Ivi*, p. 21, p. 25.

⁵²⁹ S. Chiodo, *Arte: unicum o riproducibile? (Banfi, Benjamin, Goodman)*, «Itinera. Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura», Milano, 2002, pp. 2-18: p. 12.

⁵³⁰ Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* cit., p. 23.

⁵³¹ *Ivi*, pp. 26-27.

⁵³² *Ivi*, p. 23, p. 27.

⁵³³ Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* cit., p. 20.

⁵³⁴ Chiodo, *Arte: unicum o riproducibile?* cit., p. 13.

⁵³⁵ F. Guzzetti, *La Filosofia di Andy Warhol and the turmoil of art in Italy, 1983*, «Journal of Art Historiography», 2022, pp. 1-22: p. 2.

«Alcune aziende erano recentemente interessate all'acquisto della mia aura. Non volevano i miei prodotti. Continuavano a dirmi: “Vogliamo la tua aura”. Non sono mai riuscito a capire cosa volessero. Ma sarebbero stati disposti a pagare un mucchio di soldi per averla. Ho pensato allora che se qualcuno era disposto a pagarla tanto, avrei dovuto provare ad immaginarmi che cosa fosse»⁵³⁶.

L'aura che per Benjamin è andata perduta con l'avvento dell'era contemporanea è sotto certi punti di vista ancora presente, la quale ha però cambiato la propria forma e il proprio significato originario: la funzione rituale viene abbandonata, le istituzioni museali diventano i nuovi templi e i turisti i nuovi pellegrini volti all'adorazione dell'arte⁵³⁷. L'aura è insita nella mutata creatività dell'artista, che la traspone e infonde nella propria opera: quindi l'arte autentica non è morta, bensì necessita di una revisione per quel che riguarda la sua nozione⁵³⁸. Ciò che avviene è una trasformazione dei confini dell'arte stessa, non più circoscritti nella materialità e nella contemplazione, bensì prediligendo l'azione di creazione dell'opera - e in alcuni casi la partecipazione da parte dello spettatore - come avviene nel caso dell'*Action painting*, della *Land Art* e della *Performance art*⁵³⁹. Il filosofo e scienziato tedesco Dieter Merzhemmer sembra individuare in tali azioni performative, affermatesi negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, la soluzione in grado di sottrarre il mondo dell'arte dall'“aurizzazione” inautentica, la quale comporta inevitabilmente la trasformazione delle opere d'arte in meri oggetti da esposizione e il museo in una sorta di mercato: l'evento derivante dalla *performance* risulta unico e non più meramente contemplativo, bensì necessita una partecipazione attiva⁵⁴⁰. Al tempo stesso, però, Merzhemmer riconosce la fondatezza delle tesi di Benjamin relative alla perdita dell'aura anche in relazione all'evento performativo, in quanto quest'ultimo necessita dell'ausilio dei media affinché possa essere tramandabile e fruibile ad un pubblico più esteso⁵⁴¹. Ciò porta inevitabilmente a porre la *performance* al pari delle opere d'arte materiali, in quanto spogliata della sua singolarità e riprodotta in modo da essere inserita nel mercato ai fini della sua esposizione⁵⁴². Si tratta dell'inevitabile destino della *performance* propria dell'arte contemporanea, in cui l'*hic et nunc* svanisce a causa della registrazione⁵⁴³. Molteplici sono stati i tentativi al fine di superare tale limite: l'*improvvisazione* e il *readymade* sono due esempi emblematici e sotto certi aspetti interconnessi, che mostrano il tentativo di un possibile recupero dell'aura autentica nell'epoca della

⁵³⁶ A. Wharol, *La filosofia di Andy Wharol*, Genova, Costa & Nolan, 1983, p. 67.

⁵³⁷ M. Ferraris, *Il Discobolo e la Brillo Box*, «Rivista di estetica», 61, 2016, pp. 77-84: p. 78.

⁵³⁸ H.C. Gunther, *Kunst im Zwanzigsten Jahrhundert: Zwischen Klassizismus und Moderne, zwischen privatem und öffentlichem Raum*, Traugott Bautz, 2018, pp. 182-183.

⁵³⁹ *Ivi*, pp. 179-181.

⁵⁴⁰ *Ivi*, pp. 194-195.

⁵⁴¹ *Ivi*, pp. 196-197.

⁵⁴² *Ibid.*

⁵⁴³ *Ivi*, p. 208.

riproducibilità tecnica⁵⁴⁴. Nel concetto di *improvvisazione* è insito quello di autenticità, in quanto derivante dall'idea di un artista e in cui creazione e percezione della manifestazione artistica coincidono; per quel che concerne il *readymade*, l'artista ha il potere di tramutare qualsiasi cosa in arte, spogliando l'oggetto dalla sua funzione originaria ed esponendolo come opera⁵⁴⁵. Al tempo stesso il *readymade* può essere colto come una *performance*, in quanto per comprendere l'obbiettivo dell'artista non è possibile limitarsi all'osservazione del prodotto finale, bensì è necessario includere l'azione da lui compiuta nello scegliere un determinato oggetto e conferirgli gli attributi di un'opera d'arte, fondamentale ai fini della percezione di quest'ultima come autentica⁵⁴⁶. L'artista dei *readymade* è consapevole del destino della sua arte, quest'ultima una vera e propria denuncia nei confronti della prassi del mercato artistico, volta a trasformare l'atto performativo in un oggetto fruibile alle masse - e conferendogli quindi quella falsa aura data dal valore espositivo -⁵⁴⁷. Quindi in tale genere artistico invenzione ed esecuzione coincidono, come nel caso dell'improvvisazione, la quale in alcuni casi - basti pensare al *Collage* - utilizza come materiali per le proprie creazioni oggetti già pronti, appunto *readymade*⁵⁴⁸.

Si assiste quindi ad una modificazione ed espansione di quelli che sono i confini dell'arte fissati originariamente, ma anche i confini dei luoghi in cui abitualmente arriva a collocarsi - come musei, collezioni, abitazioni -, insinuandosi quindi nella realtà e in cui non conta più unicamente il suo carattere estetico: la creazione di determinati prodotti artistici propri dell'epoca contemporanea conduce a porsi il medesimo quesito presentato da Nelson Goodman nei *Linguaggi dell'arte*: «Quando è arte?»⁵⁴⁹. Attraverso la distinzione tra arti autografiche e allografiche il filosofo statunitense esamina la questione dell'autenticità e della copia: nel caso dell'opera d'arte, della scultura e dell'incisione, si è dinnanzi ad arti autografiche, fattore determinato dalla loro irriproducibilità⁵⁵⁰ - poiché dispongono di una singola matrice di partenza -, in cui sussiste sostanzialmente un'identificazione tra proprietà costitutive e contingenti⁵⁵¹. Come afferma Goodman, un'opera è autografica « [...] *if and only if the distinction between original and forgery of it is significant; or better, if and only if even the most exact duplication of it does not thereby count as genuine*»⁵⁵². La musica, la stampa e la produzione letteraria, invece, corrispondono ad arti

⁵⁴⁴ *Ivi*, p. 210.

⁵⁴⁵ *Ivi*, pp. 210-211.

⁵⁴⁶ *Ivi*, p. 211.

⁵⁴⁷ *Ivi*, p. 212.

⁵⁴⁸ *Ivi*, pp. 211-212.

⁵⁴⁹ A.G. Candela, *Falso e collezionismo*, in *L'arte non vera non può essere arte* cit., pp. 206-207.

⁵⁵⁰ L. Marchetti, *Arte ed estetica in Nelson Goodman*, «Aesthetica Preprint», 18, 2006, pp. 98-99.

⁵⁵¹ N. Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, U.S.A. (Indianapolis, New York), Bobbs-Merrill Company, 1968, p. 116.

⁵⁵² *Ivi*, p. 113.

allografiche, poiché in tal caso i fatti storici ad esse legati risultano trascurabili e le molteplici interpretazioni di esse avranno la stessa valenza dell'originale, la cui fedeltà è dettata da quella che Goodman definisce notazione⁵⁵³; quest'ultima corrisponde alla *sameness of spelling*, cioè all'esatta corrispondenza dal punto di vista delle lettere, degli spazi e dei segni di punteggiatura⁵⁵⁴, permettendo così di poter discernere proprietà costitutive e contingenti⁵⁵⁵. Nelson sottolinea inoltre l'impossibilità nel raggruppare le arti autografiche unicamente al di sotto delle arti ad uno stadio - ovvero quando non vi è distinzione tra invenzione ed esecuzione -, poiché nel caso della musica si è dinnanzi ad un'arte a due stadi - ovvero caratterizzata dalla stesura iniziale dell'opera, in questo caso lo spartito, e la sua successiva esecuzione, così come nell'incisione -⁵⁵⁶. A differenza della musica e della letteratura, l'arte risulta priva di un sistema notazionale e non è perciò possibile determinare né gli elementi contingenti né quelli irrilevanti: tenendo in considerazione la definizione data da Goodman per quel che riguarda il concetto di falso, ovvero un oggetto che falsamente esige di possedere il requisito storico proprio dell'originale, il filosofo ritiene necessario rivolgere l'attenzione nei confronti del carattere storico proprio dell'opera in esame al fine di determinarne la falsità o l'autenticità⁵⁵⁷. Nonostante ciò, Goodman evidenzia come l'originalità debba essere distinta dal valore estetico, poiché un falso non è necessariamente inferiore all'opera a cui si è ispirato⁵⁵⁸.

Recuperando la domanda che Goodman si è posto e a cui ha dedicato un intero capitolo dei *Linguaggi* - ovvero «Quando è arte?» -, è importante evidenziare come a partire dalla metà degli anni Cinquanta del Novecento, successivamente alla proclamazione della 'morte dell'arte' come conseguenza dovuta alla volontà degli artisti di imporre un linguaggio artistico personale e innovativo - e che andava quindi a straripare dai confini precedentemente stabiliti -, si assiste al contrasto tra coloro che appoggiano l'idea dell'arte come concetto indefinibile e coloro che aspirano ad una definizione non più bastata sulle caratteristiche intrinseche bensì su quelle relazionali - in cui sostanzialmente un oggetto costituisce un'opera d'arte in relazione al luogo istituzionale in cui viene inserito, ovvero il museo -⁵⁵⁹. Il filosofo statunitense si discosta da entrambe le fazioni ritenendo come la definizione debba svincolarsi dalla volontà dell'artista o della società, proponendo un percorso alternativo in cui si assiste al passaggio dall'essenza alla funzione⁵⁶⁰: Goodman ritiene che un manufatto per essere identificato come elemento dotato di artisticità debba essere provvisto di quelli che lui definisce

⁵⁵³ A. Bruzzone, P. Vignola, *Margini della filosofia contemporanea*, Salerno, Orthotes, 2013, pp. 111-112.

⁵⁵⁴ N. Goodman, *Languages of Art* cit., p. 115.

⁵⁵⁵ F. Giacomini, *Percorsi nell'erba: costruzionismo ed educazione all'arte sulle orme di Nelson Goodman*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2018-2019, relatore L. Perissinotto, p. 13.

⁵⁵⁶ *Ivi*, p. 33.

⁵⁵⁷ N. Goodman, *Languages of Art* cit., p. 116, p. 122.

⁵⁵⁸ *Ivi*, p. 119.

⁵⁵⁹ N. Goodman, T. Migliore, *When is Art?*, Luca Sossella Editore, 2018, pp. 24-25.

⁵⁶⁰ *Ivi*, pp. 25-26.

‘sintomi dell’estetico’⁵⁶¹, corrispondenti non tanto a dei criteri costitutivi in grado di fornire una definizione e descrizione completa e soddisfacente, quanto piuttosto ad indizi, poiché da un lato la presenza o meno di quest’ultimi non demarca il grado di esteticità, mentre dall’altro un singolo sintomo non potrà decretare un oggetto come manufatto artistico⁵⁶². Quindi è possibile asserire come i sintomi dell’estetico corrispondano per Goodman ad accorgimenti attraverso cui trattare i fatti estetici senza giungere ad una nuova definizione di opera d’arte⁵⁶³ e la risposta alla domanda «Quando è arte?» appare legata alla funzione simbolica, ovvero ricoprire la funzione di prodotto artistico⁵⁶⁴. Un oggetto può ricoprire simbolismi differenti a seconda dell’epoca e del gusto⁵⁶⁵, come nel caso del *ready-made* di Marcel Duchamp risalente al 1917, un orinatoio maschile decontestualizzato, rovesciato e spogliato della sua funzione originaria arrivando a simboleggiare una fontana.

⁵⁶¹ C. Casarin, *L’autenticità nell’arte contemporanea*, Treviso, ZeL Edizioni, 2015, p. 82.

⁵⁶² L. Marchetti, *Arte ed estetica in Nelson Goodman* cit., p. 93.

⁵⁶³ *Ivi*, p. 94.

⁵⁶⁴ Casarin, *L’autenticità nell’arte contemporanea* cit., p. 82.

⁵⁶⁵ *Ibid.*

Conclusioni

Si è visto come nella prima metà del Novecento il caso specifico dell'arte contemporanea fosse a prima vista privo di tutela penale, evidente dalla l. 1 giugno 1939 n. 1089, specificatamente nell'articolo 1 che trascurava dalla salvaguardia in maniera esplicita quelle opere di autori ancora in vita e non risalenti ad oltre cinquant'anni; successivamente si assistette alla promulgazione della l. 22 aprile 1941 n. 633 sul diritto d'autore, che comunque presentava misure punitive penali deboli, conducendo inevitabilmente ad un incremento nell'interesse da parte del mercato e, conseguentemente, ad una proliferazione dei fenomeni di falsificazione e contraffazione⁵⁶⁶. Sebbene la successiva Legge Pieraccini - n. 1062 del 1971 - giunga all'eliminazione di qualsiasi vincolo cronologico per quel che riguarda le opere d'arte da tutelare, si assisterà ad una regressione alla ormai abrogata Legge Bottai attraverso il decreto legislativo n. 490 del 1999⁵⁶⁷, che, come visto in precedenza, ha visto una noncuranza da parte del legislatore delegato in relazione alle modificazioni che avrebbe dovuto attuare ai fini del coordinamento formale e sostanziale delle leggi⁵⁶⁸. Nonostante la successiva promulgazione del d.lgs. 22 gennaio 2004 n. 42, le azioni di falsificazione sono riuscite ad insinuarsi anche negli Archivi di artista: recuperando la definizione presentata dall'*Associazione italiana archivi d'Artista* - AitArt - quest'ultimi corrispondono ad istituzioni culturali che arrivano ad includere ed inventariare la produzione e documentazione propria dell'attività di un determinato artista recentemente venuto a mancare oppure ancora in vita, volti a favorirne la conoscenza⁵⁶⁹, contribuendo nel contempo al rilascio di certificazioni di autenticità e attestazioni di paternità⁵⁷⁰. Come riporta lo stesso Fabrizio Lemme in un articolo appartenente al *Giornale dell'Arte*, gli archivi dell'arte contemporanea risultano istituiti e coordinati da veri e propri mercanti inevitabilmente mossi da obiettivi economici e di guadagno: il loro obiettivo è quello di far valere la propria autorità nell'attribuzione delle opere che devono entrare a far parte dell'archivio di un determinato artista attraverso il ricorso a storici dell'arte e studiosi da loro scelti, arrivando ad esercitare un vero e proprio potere di "interdizione" che comporta in alcune circostanze a forti ripercussioni economiche nel caso in cui non venga riconosciuta la paternità di un'opera rifiutandone di conseguenza l'inserimento nel *corpus* dell'archivio⁵⁷¹. Ciò che traspare è come tali archivi acquisiscano in effetti l'esclusività

⁵⁶⁶ Lucente, *La tutela dell'opera d'arte contemporanea* cit., p. 11.

⁵⁶⁷ *Ivi*, pp. 12-13.

⁵⁶⁸ *Ivi*, p. 13.

⁵⁶⁹ R. Pellegrino, *Ruolo e funzioni degli archivi di artista*, in *Artribune*

<<https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/diritto/2020/12/archivi-artista/>> (2020).

⁵⁷⁰ *AitArt*

<<https://www.aitart.it/aitart/presentazione>>.

⁵⁷¹ F. Lemme, *Ancora sugli archivi e sulle fondazioni costituite a tutela di determinati artisti: quale autorità, quale legittimazione?*, «Il Giornale dell'Arte»

<<http://www.studiolemme.it/ancora-sugli-archivi-e-sulle-fondazioni-costituiti-a-tutela-di-determinati-artisti-quale-autorita-quale-legittimazione/>> (2009).

nell'operazione di certificazione, che può avvenire attraverso il rilascio di certificazioni di autenticità, l'inserimento dell'opera all'interno dell'archivio dell'artista o anche all'interno del catalogo ragionato dello stesso⁵⁷². Tale ruolo dal punto di vista normativo non è però previsto, in quanto l'articolo 64 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio riporta sì la necessità da parte del venditore di rilasciare un attestato di autenticità⁵⁷³, ma non accenna ad alcun 'certificatore ufficiale' la cui valutazione costituisce prova assoluta⁵⁷⁴ fino a querela di falso. Nonostante ciò i successori dell'artista non hanno la possibilità di contestare a terzi, ovvero critici d'arte ed esperti, la possibilità di proporre la cosiddetta *expertise* - un documento che include l'opinione di una o più personalità riconosciute relativamente all'autenticità di un'opera -, in quanto vige la libertà d'espressione di pensiero⁵⁷⁵. La fondazione dell'*Associazione italiana degli Archivi d'Artista* precedentemente accennata, assieme all'ausilio del *Codice Deontologico dell'Associazione Nazionale Archivistica Italiana*⁵⁷⁶ e del *Codice internazionale di deontologia degli archivisti*, ha il compito di curarsi non solo della fondazione di nuovi archivi e del mantenimento dell'integrità di quelli già esistenti, ma anche dell'individuazione di membri in grado di perseguire una condotta onesta e scientificamente designata alla gestione degli archivi, e quindi mossi da obbiettivi di salvaguardia⁵⁷⁷. Proprio tramite tale azione l'obbiettivo è quello di discernere gli archivi affidabili da quelli mossi unicamente da meri scopi di guadagno, a cui dovrebbe affiancarsi un 'comitato per le autentiche', ovvero una corporazione in grado di raggiungere unanimità nel giudizio di autenticità, così da assicurare un grado di attendibilità più alto⁵⁷⁸. Riprendendo quanto proposto da Alessandra Donati nella *Rivista di diritto civile*, al fine di conferire attendibilità e conseguentemente autorità agli Archivi d'Artista, risulterebbe determinante l'aggiornamento del catalogo in seguito alla sua pubblicazione; la custodia dei documenti concernenti i giudizi di non autenticità e di quelli relativi all'interruzione della valutazione per quel che concerne le opere di incerta attribuzione; la formulazione di un concetto di responsabilità

⁵⁷² A. Donati, *AUTENTICITÀ, AUTHENTICITÉ, AUTHENTICITY DELL'OPERA D'ARTE. DIRITTO, MERCATO, PRASSI VIRTUOSE*, «Rivista di diritto civile», 4, 2015, pp. 987-1025: p. 1021.

⁵⁷³ Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, Codice dei beni culturali e del paesaggio, art. 64, sezione III, Capo V: «Chiunque esercita l'attività di vendita al pubblico, di esposizione a fini di commercio o di intermediazione finalizzata alla vendita di opere di pittura, di scultura, di grafica ovvero di oggetti d'antichità o di interesse storico od archeologico, o comunque abitualmente vende le opere o gli oggetti medesimi, ha l'obbligo di consegnare all'acquirente la documentazione ((che ne attesti)) l'autenticità o almeno la probabile attribuzione e la provenienza ((delle opere medesime)); ovvero, in mancanza, di rilasciare, con le modalità previste dalle disposizioni legislative e regolamentari in materia di documentazione amministrativa, una dichiarazione recante tutte le informazioni disponibili sull'autenticità o la probabile attribuzione e la provenienza. Tale dichiarazione, ove possibile in relazione alla natura dell'opera o dell'oggetto, è apposta su copia fotografica degli stessi».

⁵⁷⁴ Donati, *AUTENTICITÀ, AUTHENTICITÉ, AUTHENTICITY DELL'OPERA D'ARTE* cit., p. 994.

⁵⁷⁵ *Ivi*, p. 995. Art. 21 della Costituzione: «Tutti hanno diritto di manifestare liberamente il proprio pensiero con la parola, lo scritto e ogni altro mezzo di diffusione».

⁵⁷⁶ Il Codice Deontologico attualmente in vigore è stato approvato dall'Assemblea nazionale dei soci del 1° aprile 2017.

⁵⁷⁷ Donati, *AUTENTICITÀ, AUTHENTICITÉ, AUTHENTICITY DELL'OPERA D'ARTE* cit., p. 1022.

⁵⁷⁸ *Ivi*, pp. 1022-1023.

da parte dell'Archivio nel caso quest'ultimo rifiutasse senza alcun motivo l'inserimento di un'opera nel catalogo pur essendone stata riconosciuta la veridicità⁵⁷⁹.

Nonostante ciò la libertà di cui godono tutt'ora gli archivi ha comportato inevitabilmente all'infiltrazione di episodi di falsificazione, come è avvenuto con l'Archivio Franco Angeli precedentemente affrontato, in quanto l'attestazione sottoscritta da coloro che hanno provveduto all'autenticazione dell'opera, assieme all' esercente, proviene da una valutazione e supposizione soggettiva e conseguentemente suscettibile a cambiamenti a seconda dell'esperto⁵⁸⁰. Dinnanzi all'evidente problematicità creata dagli archivi propri di artisti contemporanei ormai deceduti, è possibile oggi contare sull'impegno da parte degli artisti nel creare in autonomia un proprio archivio quando sono ancora in vita, volto alla tutela della produzione artistica, grazie anche al rilascio dell'autentica in qualità di garanzia per quel che riguarda l'origine delle opere, ma indirizzato anche al contenimento dei tentativi di falsificazione e contraffazione. Inoltre, se fino a tre anni fa non sussisteva una norma unitaria relativa agli archivi d'artista - costringendo quindi a fare affidamento a seconda delle circostanze ed esigenze o al Codice civile o alle leggi speciali -⁵⁸¹, l'articolo 3 della Legge n. 22 del 9 marzo 2022 ha provveduto ad estendere anche ai crimini contro il patrimonio culturale quanto previsto dal d.lgs. n. 231 dell'8 giugno 2001, rivolto alla responsabilità amministrativa degli enti in caso di reato, precisamente da parte di coloro che svolgono funzioni di rappresentanza, di gestione o di vigilanza dell'ente⁵⁸². Riprendendo quanto riportato nell'articolo 6 del d.lgs. in questione, l'ente non risponde in caso di reato nel momento in cui l'organo dirigente ha provveduto ad una serie di accortezze al fine di prevenire possibili reati, tra cui l'istituzione di organismi di gestione, controllo e vigilanza⁵⁸³: facendo riferimento al caso di Modigliani e della

⁵⁷⁹ *Ivi*, pp. 1022-1024.

⁵⁸⁰ Donati, *AUTENTICITÀ, AUTHENTICITÉ, AUTHENTICITY DELL'OPERA D'ARTE* cit., p. 995.

⁵⁸¹ Pellegrino, *Ruolo e funzioni degli archivi di artista* cit.

⁵⁸² Art. 5 D.Lgs 8 giugno 2001, n. 231, in *Normattiva*

<<https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:decreto.legge:2001-06-08;231!vig=>>.

⁵⁸³ Art. 6 D.Lgs 8 giugno 2001, n. 231, in *Normattiva*, cit.: «1. Se il reato è stato commesso dalle persone indicate nell'articolo 5, comma 1, lettera a), l'ente non risponde se prova che: a) l'organo dirigente ha adottato ed efficacemente attuato, prima della commissione del fatto, modelli di organizzazione e di gestione idonei a prevenire reati della specie di quello verificatosi; b) il compito di vigilare sul funzionamento e l'osservanza dei modelli di curare il loro aggiornamento è stato affidato a un organismo dell'ente dotato di autonomi poteri di iniziativa e di controllo; c) le persone hanno commesso il reato eludendo fraudolentemente i modelli di organizzazione e di gestione; d) non vi è stata omessa o insufficiente vigilanza da parte dell'organismo di cui alla lettera b). 2. In relazione all'estensione dei poteri delegati e al rischio di commissione dei reati, i modelli di cui alla lettera a), del comma 1, devono rispondere alle seguenti esigenze: a) individuare le attività nel cui ambito possono essere commessi reati; b) prevedere specifici protocolli diretti a programmare la formazione e l'attuazione delle decisioni dell'ente in relazione ai reati da prevenire; c) individuare modalità di gestione delle risorse finanziarie idonee ad impedire la commissione dei reati; d) prevedere obblighi di informazione nei confronti dell'organismo deputato a vigilare sul funzionamento e l'osservanza dei modelli; e) introdurre un sistema disciplinare idoneo a sanzionare il mancato rispetto delle misure indicate nel modello. 2-bis. I modelli di cui al comma 1, lettera a), prevedono, ai sensi del decreto legislativo attuativo della direttiva (UE) 2019/1937 del Parlamento europeo e del Consiglio del 23 ottobre 2019, i canali di segnalazione interna, il divieto di ritorsione e il sistema disciplinare, adottato ai sensi del comma 2, lettera e). [...] 3. I modelli di

mostra che coinvolse la sua produzione artistica nel 2017 a Genova, si è visto come sebbene inizialmente Palazzo Ducale avesse preso le difese del curatore della mostra, sia poi risultato come parte lesa assumendo una responsabilità amministrativa grazie alla presenza di un organo di vigilanza⁵⁸⁴; di fatto il reato fu riconosciuto come commesso unicamente da Chiappini, da coloro che diedero in prestito le opere e dagli organizzatori dell'allestimento.

La marcata frammentarietà dal punto di vista normativo per quel che concerne l'ambito artistico è causata anche dalle nuove forme offerte dall'arte contemporanea, la quale ha determinato un'alterazione dei canoni e delle peculiarità insiti nei concetti di autenticità, paternità e creatività su cui si è basato il diritto d'autore: ora si è dinnanzi non unicamente ad opere tangibili, bensì a creazioni che si spingono oltre la materialità, portando conseguentemente ad includere nell'autenticità dell'opera anche la sua integrità artistica e non unicamente il suo riconoscimento come creazione di un determinato artista⁵⁸⁵. Prendendo come esempio il caso della *Performance*, i documenti contenenti le istruzioni utili ai fini della realizzazione dell'opera diventano parte intrinseca di quest'ultima: senza tali informazioni, come riporta la stessa Alessandra Donati, ne verrà impedito il ripristino dell'aura e conseguentemente perderà di autenticità⁵⁸⁶. È bene precisare che la riproduzione dell'opera sarà inevitabilmente oggetto di alterazioni e variazioni nelle successive esposizioni: per ovviare alla discordanza tra l'autentica iniziale dell'opera concessa nel momento dell'alienazione e quella successivamente proposta, risulterebbe fondamentale inserire nell'archivio anche le varie modificazioni⁵⁸⁷. In sostanza, l'autenticità dell'arte contemporanea è fondata su una costante relazione di scambio tra l'autore dell'opera e il detentore di quest'ultima⁵⁸⁸; nel caso di un'attribuzione, risulta impossibile ottenere un risultato interamente attendibile, in quanto si è dinnanzi ad una lacunosità non unicamente normativa ma che riguarda anche le metodiche di valutazione, determinate dalle tecniche utilizzate. Questo scopenso non viene risolto partendo dalla

organizzazione e di gestione possono essere adottati, garantendo le esigenze di cui al comma 2, sulla base di codici di comportamento redatti dalle associazioni rappresentative degli enti, comunicati al Ministero della giustizia che, di concerto con i Ministeri competenti, può formulare, entro trenta giorni, osservazioni sulla idoneità dei modelli a prevenire i reati. (6) 4. Negli enti di piccole dimensioni i compiti indicati nella lettera b), del comma 1, possono essere svolti direttamente dall'organo dirigente. 4-bis. Nelle società di capitali il collegio sindacale, il consiglio di sorveglianza e il comitato per il controllo della gestione possono svolgere le funzioni dell'organismo di vigilanza di cui al comma 1, lettera b). 5. È comunque disposta la confisca del profitto che l'ente ha tratto dal reato, anche nella forma per equivalente».

⁵⁸⁴ L'organismo di vigilanza era presieduto tra il 2015 e il 2017 da Raffaele Gazzari, Paolo Macchi e Pietro da Passano.

Organi di indirizzo politico-amministrativo. Archivio, in *Palazzo Ducale Fondazione per la Cultura* <http://www1.palazzoducale.genova.it/organi_archivio/>.

⁵⁸⁵ Donati, *AUTENTICITÀ, AUTHENTICITÉ, AUTHENTICITY DELL'OPERA D'ARTE* cit., p. 1012, p. 1014.

⁵⁸⁶ *Ivi*, p. 1014.

⁵⁸⁷ *Ivi*, pp. 1014-1015.

⁵⁸⁸ *Ivi*, p. 1015.

radice e attuando disposizioni generali, bensì viene saturato ‘caso per caso’ da parte del giudice o del legislatore⁵⁸⁹.

Riprendendo nuovamente il caso di Modigliani, è possibile affermare come la vicenda delle teste risalente al 1984 ha visto l’attuazione di due diversi approcci da parte degli esperti al fine di determinarne la loro falsità o autenticità: se da un lato si è optato per un metodo storico volto all’individuazione delle eventuali documentazioni e testimonianze relative alle teste, dall’altro si è arrivati all’impiego dell’occhio, che ha previsto un approccio diretto alle sculture da parte degli esperti⁵⁹⁰. L’occhio non costituisce unicamente uno strumento, bensì corrisponde anche ad una raccolta di perizie raggiunta dall’esperto grazie ad un costante esercizio nell’analisi visiva e valutativa e ad una conseguente familiarità con la materia⁵⁹¹. Come visto in Mancini e in Morelli, tali personalità hanno insistito sull’importanza di rivolgere l’attenzione nei confronti di quelle peculiarità - quali orecchie, dita, capelli e occhi - che a loro parere costituiscono la vera essenza della mano dell’artista ma che vengono date per scontato dal falsario che, in questo modo, arriva a tradirsi mostrando la propria individualità: l’opera in sostanza può essere vista come una sorta di paziente, le cui peculiarità corrispondono a loro volta a sintomi, la cui analisi clinica attraverso l’impiego dell’occhio è in grado di identificarne le cause originarie⁵⁹². Nonostante ciò nel caso di una copia o di un falso, quelle mosse dal critico o dal *connoisseur* costituiscono di per sé ipotesi attributive, in quanto sebbene possa contare ora sull’appoggio della perizia scientifica, egli si basa sulle conoscenze in suo possesso che in alcuni casi possono essere contestate, portandolo a conclusioni inesatte⁵⁹³. La poliedricità dell’opera e l’affinamento delle tecniche da parte dei falsari rende praticamente impossibile a scienziati e critici d’arte di giungere ad una conclusione definitiva e puntuale: nonostante ciò il falso, a prescindere dalla sua natura menzognera, oltre a dimostrare il successo raggiunto dall’originale in un dato periodo storico, può ricoprire in alcuni casi la funzione di documento o testimonianza, come è avvenuto nel caso della scultura greca e delle sue copie romane⁵⁹⁴. Nel caso dei falsi di Vermeer realizzati da Van Meegeren, è stato visto come questi siano stati riconosciuti in quanto tali solo nel momento in cui il falsario ha rivelato di esserne il reale autore, mentre in precedenza a ciò furono riconosciuti dai critici dell’epoca come importanti e originali testimonianze dell’artista seicentesco: nonostante ciò tali opere sono riuscite ad acquisire valenza storica ed economica, a dimostrazione dei

⁵⁸⁹ *Ivi*, p. 1024.

⁵⁹⁰ Casarin, *L’autenticità nell’arte contemporanea* cit., p. 136.

⁵⁹¹ *Ibid.*

⁵⁹² *Ivi*, pp. 138-139.

⁵⁹³ *Ivi*, p. 140.

⁵⁹⁴ *Ivi*, p. 51, p. 54.

gusti diffusi all'epoca⁵⁹⁵.

In conclusione è possibile affermare come sia doveroso diffidare da quelle opportunità troppo 'facili', in cui l'acquisto viene definito dal venditore come un'occasione da non perdere per via del prezzo conveniente proposto: di fatto sarà il proprietario dell'opera a rispondere dell'eventuale reato, soprattutto se l'acquisto è avvenuto facendo riferimento ad un venditore poco noto e se il prezzo dell'opera è nettamente inferiore rispetto al valore di mercato. Risulta fondamentale prendere visione anche della certificazione dell'opera, che prevede una fotografia di quest'ultima assieme alla dichiarazione della sua autenticità, effettuando inoltre il pagamento attraverso assegni non trasferibili, quindi incassabili unicamente dall'intestatario⁵⁹⁶. Per fare in modo che tali accortezze raggiungano l'attenzione di galleristi, mercanti d'arte, collezionisti e appassionati, il metodo migliore è sicuramente quello di sensibilizzare attraverso convegni e corsi che permettano un'educazione esaustiva in materia, sia in Italia che all'estero: l'ultimo convegno si è svolto il 19 giugno 2023 su organizzazione del Ministero della Cultura messicano presso il Museo Nazionale di Storia e Antropologia a Città del Messico, in cui il Generale di Brigata e Comandante dei Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale Vincenzo Molinese ha esplicitato lo statuto normativo indirizzato alla prevenzione e alla lotta contro il traffico illegale e alla falsificazione dei beni culturali; la funzione del dicastero della cultura italiano; la struttura e le funzioni ricoperte dal Comando TPC a livello nazionale assieme all'impiego della Banca Dati dei beni culturali illecitamente sottratti⁵⁹⁷. Quindi il Comando TPC è arrivato ad attuare una vera e propria formazione degli stati esteri, i quali prendono come modello di tutela quello italiano.

⁵⁹⁵ *Ivi*, p. 54.

⁵⁹⁶ P. Treppo, *Arte vera o falsa? Come difendersi dai bidoni nell'era della contraffazione*, in *Il Gazzettino.it* <https://www.ilgazzettino.it/nordest/udine/arte_vera_falsa_difendersi_dai_bidoni_nell_contraffazione_da_mettere_domani_mattina_presto_venerdi_27_ottobre_grazie-3327268.html?refresh_ce> (2017).

⁵⁹⁷ *Carabinieri TPC a Città del Messico incontrano la Guardia Nazionale messicana*, in *beniculturali.it* <<https://www.beniculturali.it/comunicato/24830>> (2023).

Appendice⁵⁹⁸

Intervista, avvenuta tramite comunicazione via posta elettronica, al Ten. Col. del Nucleo Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale di Monza Claudio Sanzò. Durante la stesura del capitolo concernente alcuni dei casi di falsificazione che hanno coinvolto il Comando in questione negli ultimi anni è sorta l'idea, e conseguentemente l'obiettivo, di effettuare un'intervista mirata ad un rappresentante dell'Arma in grado di fornire uno sguardo diretto e più pratico in merito al funzionamento, alle procedure e alle finalità del Nucleo TPC.

Qual è la formazione che ottengono i Carabinieri per entrare nel Nucleo?

Ten. Col. Claudio Sanzò: «Per far parte del Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale (TPC) è necessario essere preventivamente arruolati nell'Arma, aderire ad apposita interpellanza (è richiesta esperienza di polizia giudiziaria e possesso di adeguato titolo di studio, minimo di scuola secondaria, con indirizzo classico) e frequentare uno specifico corso addestrativo tenuto da storici dell'arte e da funzionari del Ministero della Cultura, al termine del quale si ottiene la relativa specializzazione per poi essere assegnati ad uno dei 16 Nuclei del Comando CC TPC».

La vostra attività istituzionale viene svolta attraverso un'azione repressiva o anche di prevenzione, ovvero di iniziativa?

Ten. Col. Claudio Sanzò: «Il Comando CC TPC svolge i suoi compiti ai fini della protezione e della salvaguardia del patrimonio culturale attraverso molteplici modalità operative che possono riassumersi in: controlli presso le aree archeologiche e su attività commerciali, fisse e ambulanti; attività investigativa specialistica, volta al recupero di beni culturali e oggetti d'arte, anche attraverso il monitoraggio di siti web dedicati; gestione della Banca Dati dei beni culturali illecitamente sottratti (art.85 D .Lgs. 42/2004); consulenza specialistica in favore del Ministero della Cultura e dei suoi organi territoriali; attività divulgativa; addestramento e cooperazione internazionale.

Nel particolare, le attività condotte sono indirizzate principalmente a: individuare i responsabili dei reati perpetrati in danno dei beni culturali (quali furti, ricettazioni, scavi archeologici illegali, falsificazioni) e deferirli all'Autorità Giudiziaria; recuperare i beni culturali sottratti o esportati illecitamente dal territorio nazionale, estendendone le ricerche anche all'estero, nei limiti stabiliti dalle diverse convenzioni e nell'ambito della cooperazione giudiziaria tra gli Stati, attraverso i

⁵⁹⁸ Intervista rilasciata a Belluno in data 20 ottobre 2023.

Ministeri degli Affari Esteri e della Giustizia, nonché, mediante INTERPOL, con le Forze di Polizia delle altre Nazioni; contribuire all'individuazione di violazioni alle norme di tutela paesaggistica; effettuare controlli in occasione di mostre e di mercati d'antiquariato, sui cataloghi delle più importanti case d'asta, anche on-line, nonché presso antiquari e presso laboratori di restauro e di altri operatori del settore; effettuare servizi di prevenzione dei reati in aree archeologiche particolarmente sensibili, in cooperazione con l'Arma territoriale, il Raggruppamento Aeromobili Carabinieri, le pattuglie a cavallo ed altri mezzi dell'Arma, anche navali».

Al fine di analizzare un falso, dove viene portato?

Ten. Col. Claudio Sanzò: «Nel corso di indagini per la repressione della commercializzazione di opere non autentiche, è necessario ottenere il giudizio di “non autenticità” da parte dell'autore se vivente, della Fondazione o del Curatore dell'opera dell'artista oppure da parte di tecnici e storici dell'arte appositamente nominati quali Ausiliari di P.G. o Consulenti Tecnici. La determinazione della consapevolezza della ‘falsità’ dell'opera da parte di chi la detiene per farne commercio, da chi l'autentica, da chi l'accredita, è un elemento determinante ai fini della rilevanza penale della condotta. In questo caso sono spesso determinanti le intercettazioni telefoniche e ambientali.

Vi sono ovviamente collaborazioni con i laboratori di prestigiose Accademie e Università tra cui l'Accademia di Brera o il Dipartimento di Beni Culturali dell'Università di Bologna, senza ovviamente dimenticare il Raggruppamento Carabinieri investigazioni scientifiche (RACIS) ove è possibile svolgere diversi accertamenti diagnostici come, tra altri, la fluorescenza UV realizzata attraverso specifiche lampade denominate lampade di Wood, la Riflettografia NIr (*Near Infrared Reflectance Spectroscopy*), i raggi X e l'analisi del pigmento.

Nell'ottobre 2017 il Comandante dei Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale ed il Direttore del Dipartimento degli Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Roma Tre, nell'ambito dell'Accordo Quadro stipulato nel 2012 con il predetto Ateneo, finalizzato allo sviluppo della didattica e della ricerca scientifica connesse ai beni culturali, strumento fondamentale per la diffusione della cultura della legalità, hanno presentato il “Laboratorio del falso”, istituito in seno alla suddetta Università, con la collaborazione del Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale (TPC). Questa sinergia, formalizzata attraverso la sottoscrizione di un Protocollo esecutivo del citato Accordo, vede la condivisione della casistica in materia, sempre nel rispetto del segreto istruttorio e della privacy, mediante la consegna di beni giudicati “falsi” dal Tribunale (beni oggetto di confisca e opere sequestrate o affidate in giudiziale custodia) e permetterà di eseguire esami tecnici volti all'accertamento del “falso”, all'identificazione dei contrassegni identificativi della contraffazione,

all'individuazione di possibili corrispondenze tecniche in altri casi esaminati. L'esigenza di sostenere e promuovere questa iniziativa è originata dall'analisi dei dati relativi al numero di falsi sequestrati, 783 fino al mese di settembre scorso, per una stima economica pari a oltre 167 milioni di euro a fronte dei 57 del 2016. Questo dimostra come l'attività di falsificazione dei beni culturali continui ad essere un fenomeno in costante espansione e ascesa. Pertanto il Laboratorio che si occupa, tra l'altro, di effettuare studi sugli artisti maggiormente soggetti alla contraffazione, in modo da delineare tecniche, procedure, sistemi per permettere di identificare l'autentico dal contraffatto, sia per gli aspetti funzionali alla repressione del "falso d'arte", sia per fornire al cittadino ulteriori elementi per evitare di incorrere in truffe e reati connessi, rappresenterà un ulteriore e valido strumento di supporto e contrasto».

Cosa ritiene sia doveroso fare al fine di contrastare le azioni di falsificazione?

Ten. Col. Claudio Sanzò: «Contrastare la falsificazione di opere d'arte richiede un approccio multi-livello. Si possono adottare misure come l'utilizzo di tecnologie avanzate per l'autenticazione, lavorare con esperti del settore, documentare accuratamente la provenienza delle opere e utilizzare registri ufficiali. Collaborare con istituzioni culturali e implementare misure legali può anche essere utile nel prevenire la falsificazione e proteggere il valore delle opere d'arte.

Oltre alle misure menzionate, promuovere la consapevolezza sulle tecniche di falsificazione tra collezionisti, gallerie, istituzioni ed i cittadini può contribuire a creare una rete di vigilanza. Inoltre, l'analisi forense delle opere d'arte, l'archiviazione di documenti dettagliati e l'adozione di standard etici nel mercato dell'arte sono ulteriori approcci che possono rafforzare la lotta contro la falsificazione.

Si consideri anche l'impiego di tecnologie emergenti come la *blockchain*⁵⁹⁹ per creare registri digitali sicuri delle opere d'arte e stabilire una catena di custodia affidabile. La collaborazione internazionale tra agenzie culturali, forze di polizia ed esperti del settore può migliorare la capacità di individuare e contrastare la falsificazione su scala globale. La formazione continua per i professionisti del settore dell'arte può contribuire a mantenere una conoscenza aggiornata sulle nuove tecniche di falsificazione».

⁵⁹⁹ La creazione di registri digitali è in grado di tutelare la storia e il valore delle opere d'arte ed al tempo stesso è utile agli acquirenti che aspirano ad avere una garanzia sulla sorgente dell'acquisto.

S.P. Hanson, *Blockchain per registrare le opere d'arte come i bitcoin*, in *Il Giornale dell'Arte*

<<https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/blockchain-per-registrare-le-opere-d-arte-come-i-bitcoin/129018.html>> (2018).

Ritiene vi sia un numero maggiore di reati di furto di opere d'arte o è superiore il numero di reati in materia di falsificazione?

Ten. Col. Claudio Sanzò: «Ogni anno il Comando Carabinieri TPC pubblica un report nel quale sono compendiate le attività svolte e i risultati conseguiti nel particolare comparto di specialità.

Nel 2022⁶⁰⁰ i falsi sequestrati sono stati 1241, mentre i furti perpetrati 333».

⁶⁰⁰ M. Quagliarella et. al., *Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale. Attività Operativa 2022 cit.*

Album delle illustrazioni



Fig. 1: Paul Guillaume, Amedeo Modigliani nel suo atelier, 1915, Parigi, rue Ravignan.



Fig. 2: Ralph Crane, Jeanne Modigliani, 1964, Parigi.



Fig.3: Articolo relativo agli inizi della ricerca per il recupero delle tre teste di Amedeo Modigliani, 1984, Livorno



Fig.4: Fotografia che immortala l'inizio delle ricerche in un tratto dei fossi di Livorno, 1984.

Pietro Chegai

CARLO PEPI, VERO INTENDITORE D'ARTE

Ho conosciuto Carlo Pepi alcuni anni fa, quando, avendo tra le mani un suo libro su Silvestro Lega, ebbi modo di chiedergli alcuni chiarimenti. Ci incontrammo poi a Livorno, in via Roma, nella casa natale di Modigliani nella quale aveva creato un centro internazionalmente conosciuto di ricerca artistica, ma completamente sconosciuto nella stessa Livorno. Pepi è persona decisa, noto il suo colpo d'occhio col quale riesce a valutare l'opera d'arte che gli si presenta dinanzi, ma soprattutto il suo particolare "finto" nel riconoscere il falso o la errata attribuzione di opera. Vive a Crespina in una villa di tre piani che un tempo appartenne alla famiglia Modigliani e nelle cui vicinanze sorgono le altre che appartennero ai macchiaioli più facoltosi e dove furono dipinti grandi capolavori che appartengono a questo movimento. La casa è letteralmente un museo, anzi forse qualcosa di più, essendo Pepi, uno dei più grossi collezionisti in Italia, specialmente nel campo della grafica e, forse il primo, per i macchiaioli.

Non ha dato importanza alla grande opera, bensì alle piccole, non molto costose, ma con grande valore artistico supportate da una documentazione di artisti, comprendenti lettere ed archivi che permettono uno studio filologico delle varie opere, sia visionate che possedute. Questo studio e ricerca gli hanno permesso di intervenire sovente anche con giudizi arditissimi, contro l'opinione di esperti considerati come oracoli nel campo artistico, e tutti, anche se a distanza di tempo hanno dovuto dare ragione alle sue argomentazioni. Fu il primo a sollevare la presenza del falso ritratto di Picasso, esposto a Villa Maria durante la mostra che si svolse in occasione del centenario di Modigliani a Livorno, ritratto che non ha mai trovato acquirenti. Anche in occasione della scoperta della famosa "Madonna col Bambino" rinvenuto nel carcere delle Murate a Firenze, Pepi avanzò per primo il sospetto che non fosse possibile l'attribuzione a Donatello. Anche in questo caso più tardi il grande studioso del Rinascimento John Pope-Hennessy dichiarò che a parer suo era un "Donatello del 1910... Non è nemmeno ottocentesco". Clamorosa e lunga fu la sua battaglia per le teste di Modigliani rinvenute a Livorno, dove praticamente si trovò contro lo stuolo dei critici, dei politici e dei giornali. Gli esiti sono ormai troppo noti per essere nuovamente riportati. In questo ultimo periodo Carlo Pepi ha preso le distanze e posizione dagli Archivi Legali Modigliani, dei quali faceva parte per espressa volontà della figlia di Amedeo Jeanne, in seguito a seri disaccordi sulle autenticazioni. Ultimamente ha preso posizione nei confronti dei disegni di Modigliani in mostra a Viterbo, sostenendo già a

Febbraio allorché uscì il primo catalogo che quei disegni non potevano essere attribuiti a Modigliani. Carlo Pepi con la grande quantità di materiale che ha a disposizione ha organizzato delle grosse mostre, come quella di Silvestro Lega al Gabbro, dove nello scenario di villa Poggiopiano che ospitò Silvestro Lega ha cercato di far rivivere l'anima del grande maestro, ma che pochi hanno ritrovato nei fini disegni e studi preparatori che in fondo sono l'anima dei grandi quadri. Lo stesso dicasi per la



Il Dott. Carlo Pepi con le recenti teste di Modigliani

mostra su Fattori presentata questa estate a Ceppaloni comprendente quasi 700 opere del grande Livornese. Mi piace puntualizzare la presenza di questo personaggio nel campo artistico italiano che modestamente e senza tanti clamori sta emergendo anche per le sue coraggiose asserzioni, non guardando a lobbies o interessi, affermandosi per la sua competenza e per lo studio assiduo. È un vero appassionato e intenditore d'Arte, custode e tutore di certi valori come la verità.

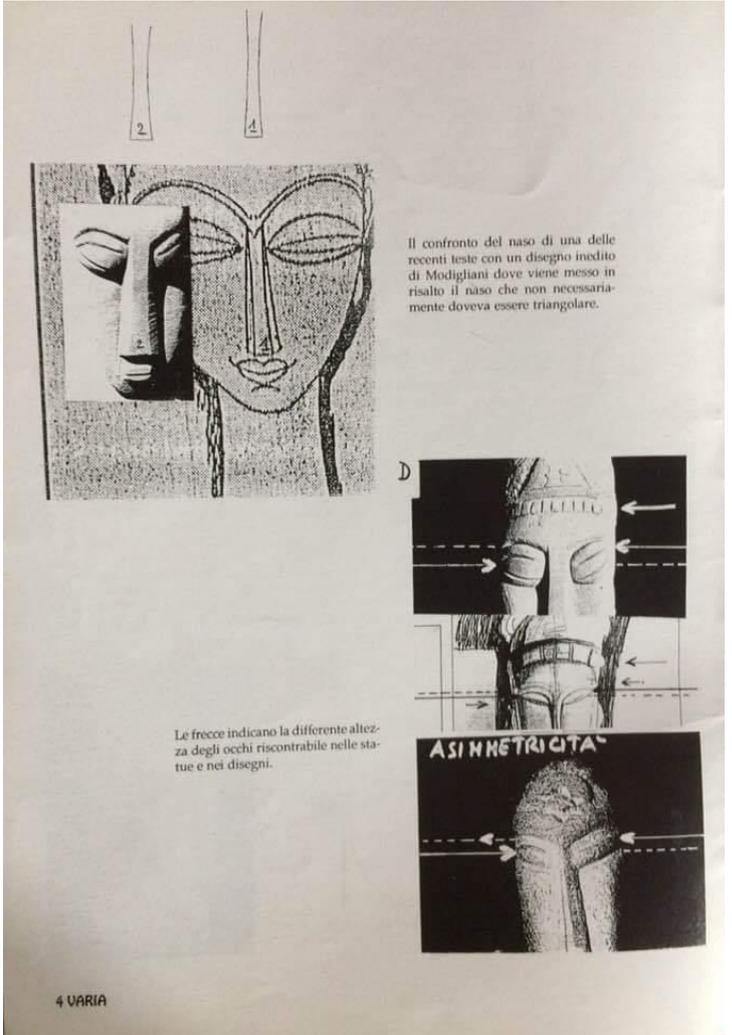


Fig.5: Pietro Chegai, articolo del Trimestrale VARIA II/III relativo al riconoscimento da parte di Carlo Pepi della falsità delle recenti teste attribuite a Modigliani, 1991.



Fig.6: Pietro Luridiana, Pierfrancesco Ferrucci, Michele Ghelarducci, gli autori della beffa durante la realizzazione di una delle teste, 1984, Livorno.



Fig.7: Il curatore della mostra Rudy Chiappini e alle sue spalle il *Giovane coi capelli rossi (o Lo studente)* di Modigliani, 2017, Palazzo Ducale, Genova.



Fig.8, Fig.9 (Sulla sinistra e in basso a destra): Durante la mostra di Amedeo Modigliani, 2017, Palazzo Ducale, Genova.





Fig.10: *Il grande nudo disteso (Ritratto di Celine Howard)*, attribuito ad Amedeo Modigliani, olio su tela, 1918, Svizzera, collezione privata.

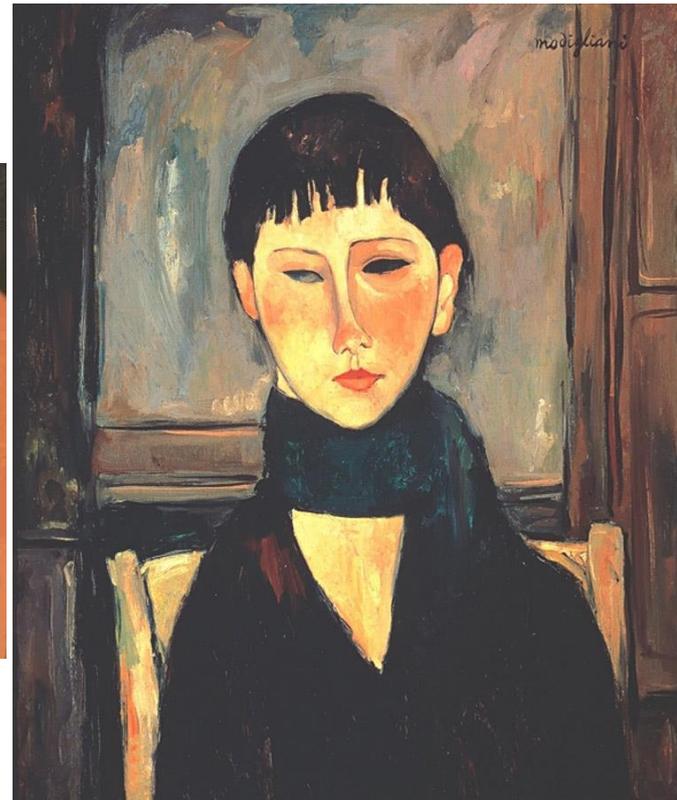


Fig.11: *Ritratto di Maria*, attribuito ad Amedeo Modigliani, olio su cartone, 1918, Stati Uniti, collezione privata.

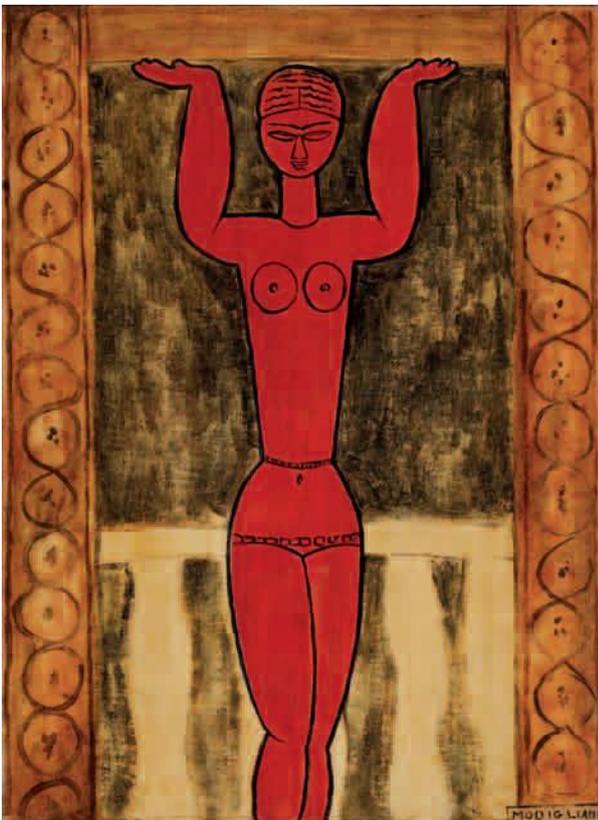


Fig.12: *Cariatide rossa*, attribuito ad Amedeo Modigliani, olio su tela, 1913, San Francisco, collezione privata.

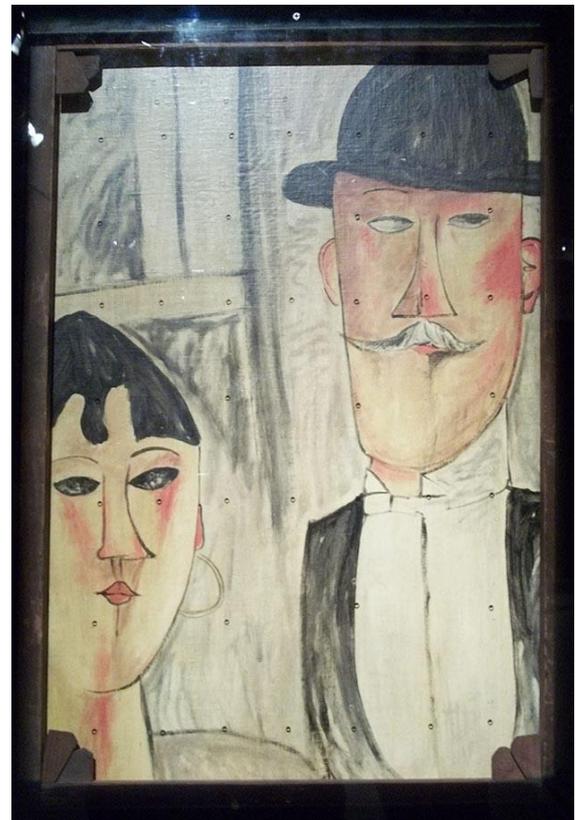


Fig.13: *Gli sposi*, attribuito ad Amedeo Modigliani, olio su tela, 1913, San Francisco, collezione privata.

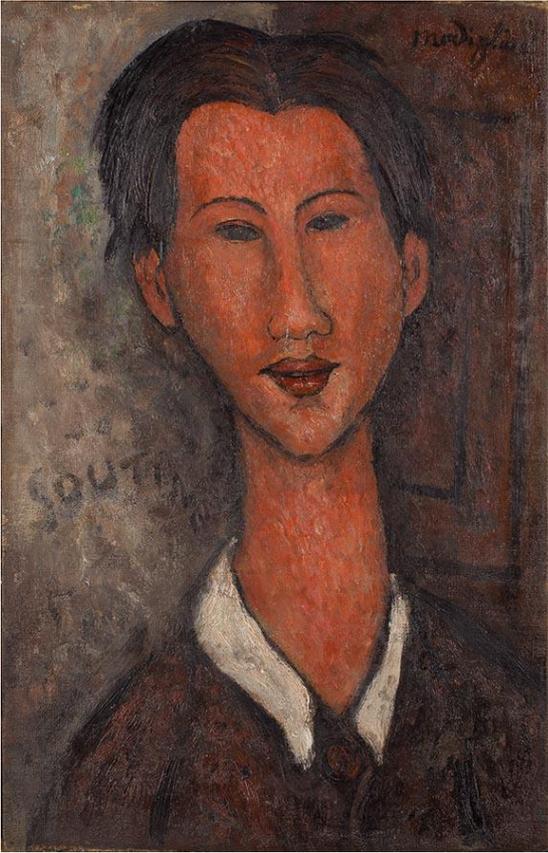


Fig.14: *Ritratto di Chaim Soutine*, attribuito ad Amedeo Modigliani, olio su tela, 1917, collezione privata.



Fig.15: *Ritratto di Moise Kisling*, attribuito ad Amedeo Modigliani, matita su carta, 1916, Farsettiarte, Prato.



Fig.16: *L'Atelier di Moise Kisling*, attribuito a Moise Kisling e Amedeo Modigliani, olio su tela, 1918, collezione privata.



Fig.17: *L'Atelier di Moise Kisling*, attribuito a Moise Kisling e Amedeo Modigliani, olio su tela, 1918, collezione privata.

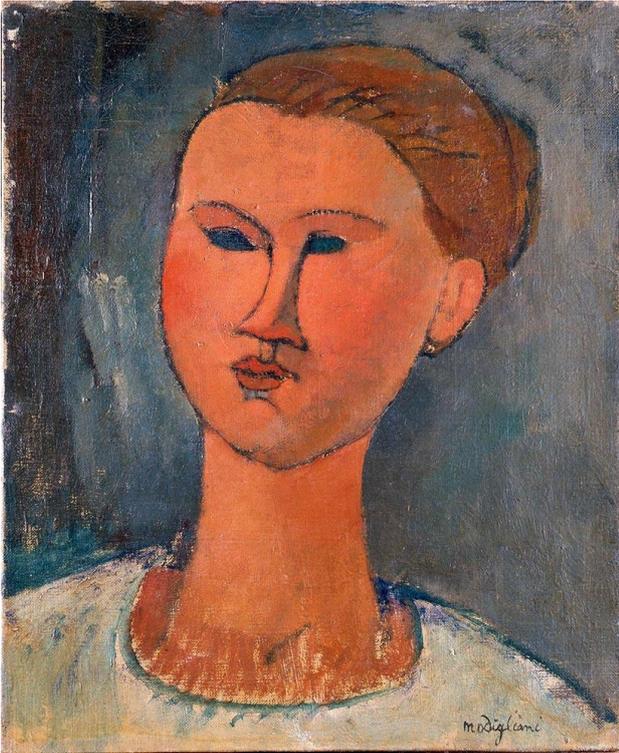


Fig.18: *Testa di donna*, attribuito ad Amedeo Modigliani, olio su tela, 1915, Milano, Pinacoteca di Brera.

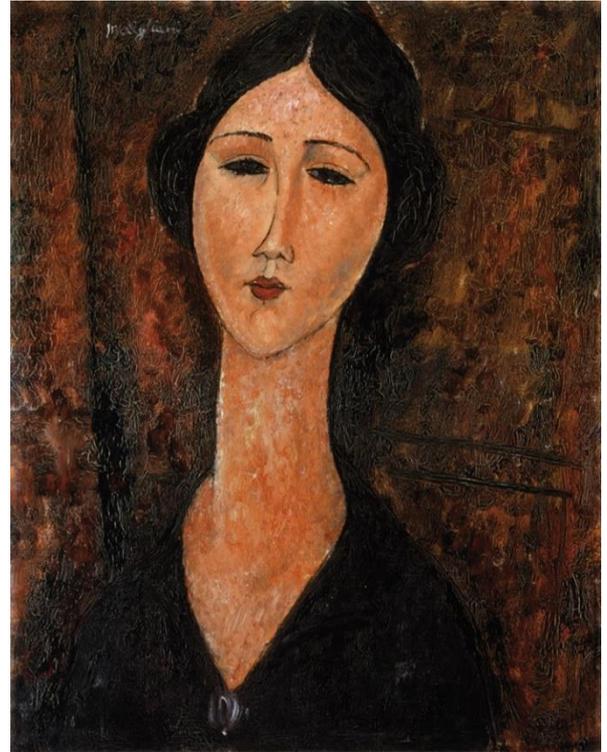


Fig.19: *Ritratto femminile*, attribuito ad Amedeo Modigliani, olio su tela, 1917, Collezione privata.



Fig.20: *Testa scultorea*, attribuito ad Amedeo Modigliani, matita grassa su carta, 1910-11, collezione Guido



Fig.21: *Ritratto di Moricand*, attribuito ad Amedeo Modigliani, olio su tela, 1915, collezione privata.

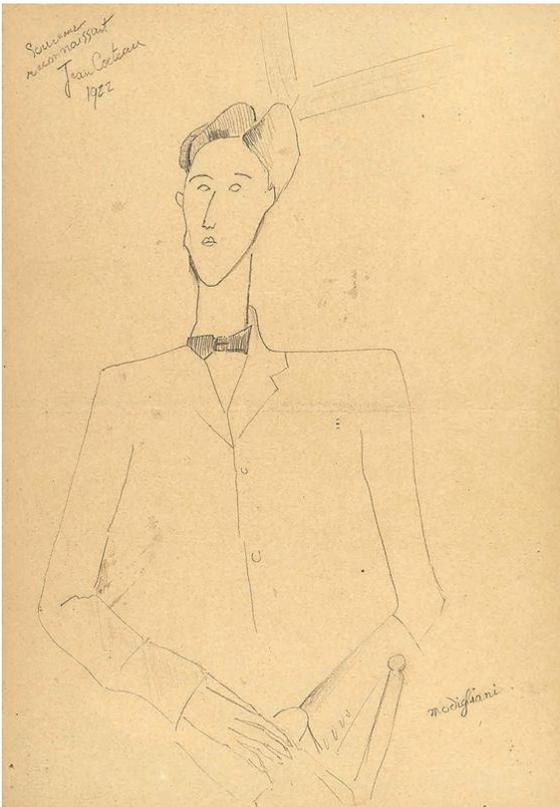


Fig.22: *Ritratto di Jean Cocteau*, attribuito ad Amedeo Modigliani, matita su carta, 1916, Stati Uniti, collezione privata.



Fig.23: *Cariatide in ginocchio*, attribuito ad Amedeo Modigliani, matita e gouache su carta, 1913, Stati Uniti, collezione privata.



Fig.24: *Nudo seduto*, attribuito ad Amedeo Modigliani, matita blu acquarellata su carta, 1913-14, Farsettiarte, Prato.



Fig.25: *Cariatide*, attribuito ad Amedeo Modigliani, 1914, collezione privata.

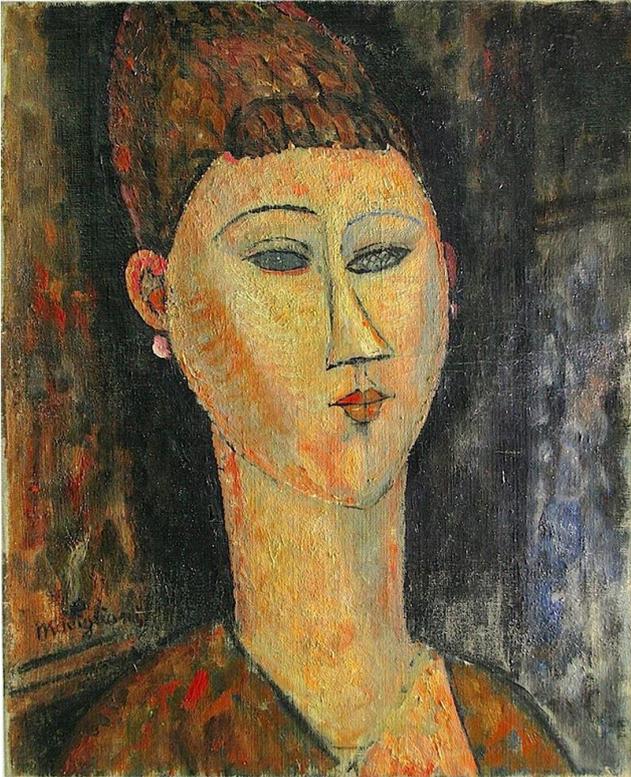


Fig.26: *Testa di donna dai capelli rossi*, attribuito ad Amedeo Modigliani, olio su tela, 1915, collezione privata.



Fig.27: *Donna seduta*, attribuito ad Amedeo Modigliani, matita su carta, 1916, collezione privata Israele.

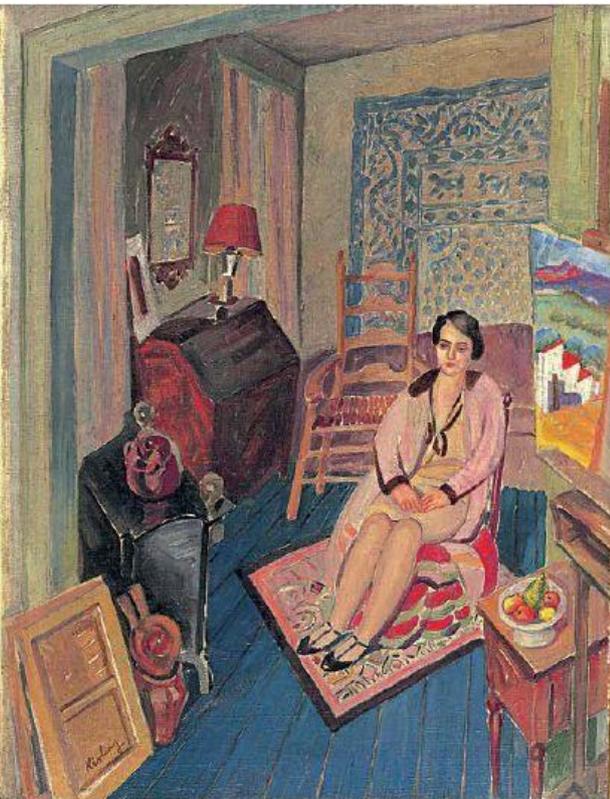


Fig.28: *Madame Hanka Zborowska nell'atelier*, attribuito a Moïse Kisling, olio su tela, 1912 circa, collezione privata, California.

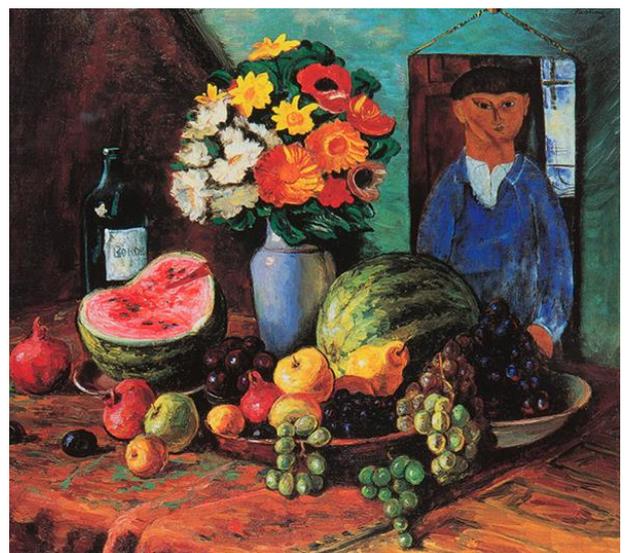


Fig.29: *Natura morta con ritratto di Moïse Kisling*, attribuito a Moïse Kisling e Amedeo Modigliani, olio su tela, 1918, collezione privata, Israele.



Fig.30: *Grande nudo disteso*, attribuito a Moïse Kisling (Portrait d'Ingrid), olio su tela, 1929-1932 circa, collezione Dr. Juan del Gados, Argentina.



Fig.31: Franco Angeli nel suo studio nei primi anni Settanta.



Fig.32: Franco Angeli, *Half Dollar*, smalto su sei cartoncini intelati, 1967.



Fig.33: A sinistra, *Buste de jeune garçon*; a destra, *El Pintor*, entrambi recanti la falsa firma di Pablo Picasso.



Fig.34: I dipinti sequestrati dai Carabinieri del Nucleo Tutela Patrimonio Culturale di Bari, attribuiti falsamente al maestro astrattista Mauro Reggiani.



Epoca storica / Classe cromatica	Antichità	Medioevo	Rinascimento	XVII-XVIII secolo	XIX secolo	XX secolo
BLU	Blu egizio	Oltremare (Lapislazzuli)			Oltremare artificiale	
	Azzurro della magna (Azzurrite)			Blu di smalto	Blu di cobalto (1802)	
					Blu di Prussia (1704)	
ROSSI	Ocra rossa (ossido di ferro)					
	Minio (ossido di piombo)				Quinacridone (1950)	
	Vermiglione (Cinabro, solfuro di mercurio)				Rosso di cadmio (solfuro di cadmio)	
GIALLI	Ocra gialla (ossido di ferro)					
	Orpimento	Giallo Napoli		Aureolina	Giallo di cadmio (1830)	
				Arancio di piombo	Giallo indiano	
VERDI	Malachite					Verde di cromo
	Terra verde			Verde smeraldo		Ftalocianine
BIANCHI	Bianco di piombo (carbonato basico di piombo)				Bianco di zinco (1834)	Bianco di titanio (1913)

Fig.35: Tabella relativa ai principali pigmenti pittorici e al loro impiego a seconda dell'epoca storica.

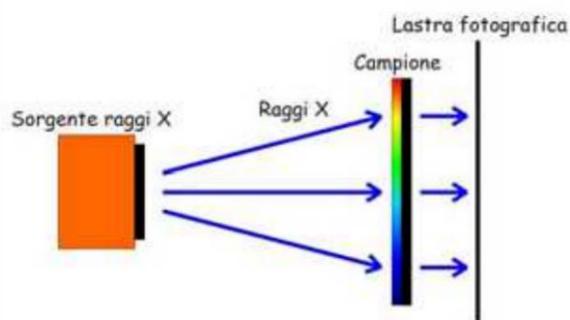


Fig.36: Schema relativo alla struttura di un sistema radiografico.



Fig.37: Analisi tramite radiografia X della struttura del supporto e del telaio.

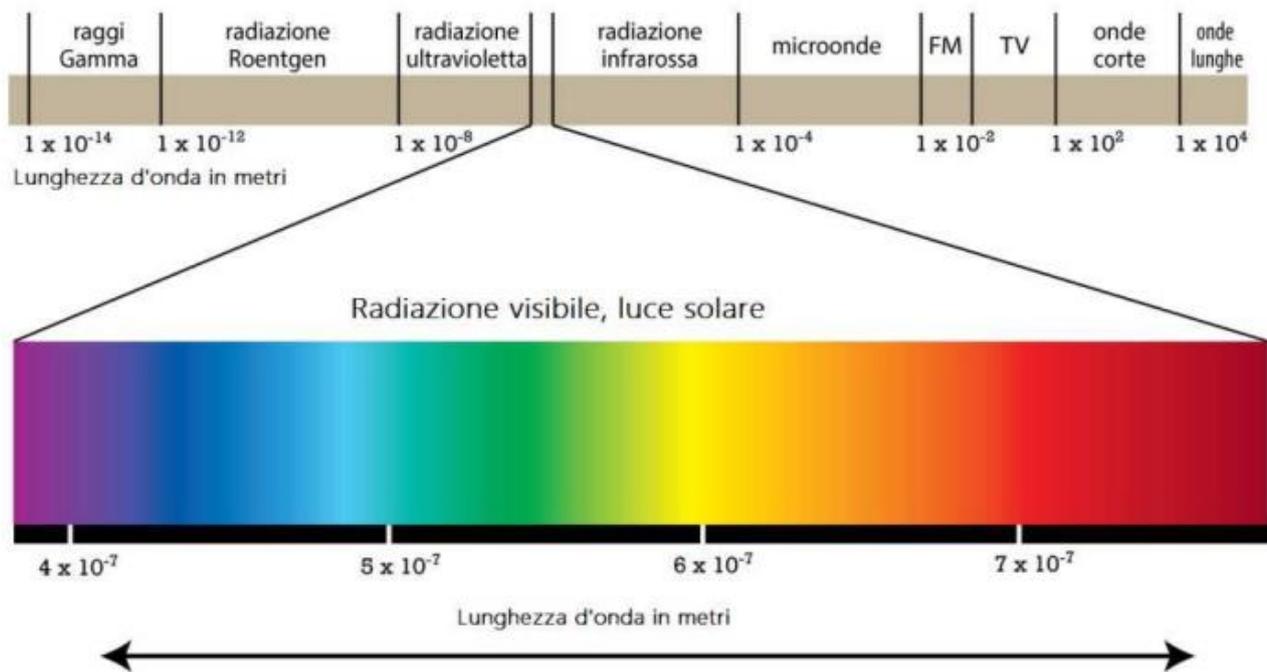


Fig.38: Porzione dello spettro elettromagnetico compresa fra le lunghezze d’onda di 400nm e 780nm definita del ‘visibile’.

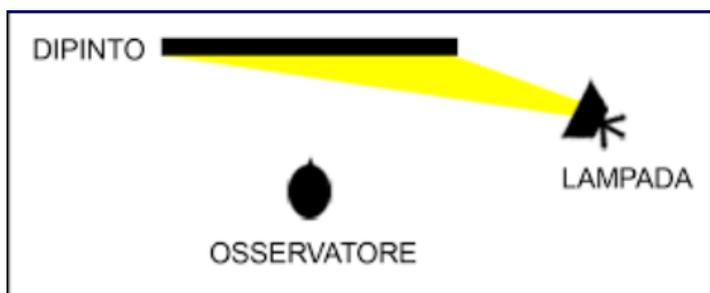


Fig.39: Illuminazione artificiale a luce radente.



Fig.40: Differenza di percezione delle lacune in luce visibile (a sinistra) e in luce radente (a destra).

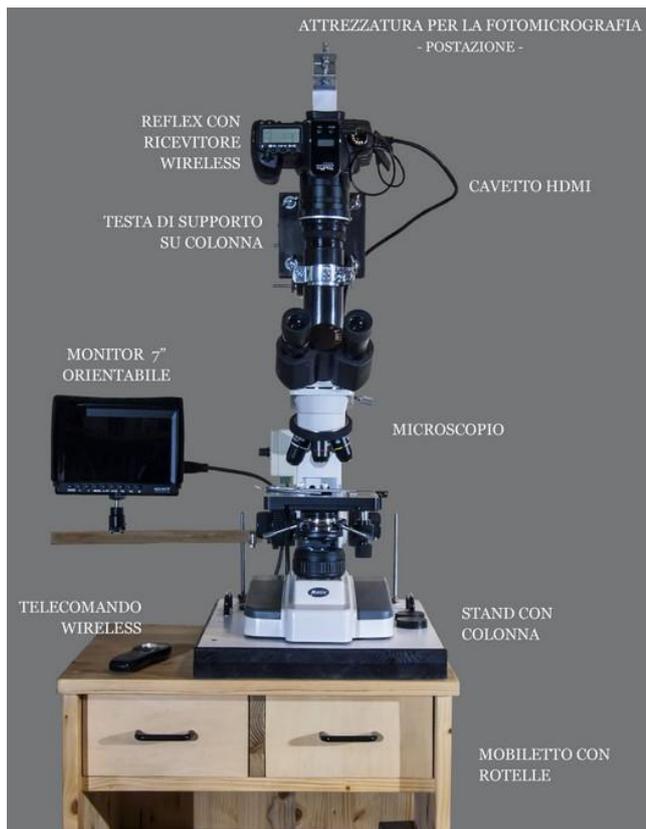


Fig.41: Attrezzatura per la fotomicrografia.



Fig.42: Ripresa in riflettografia IR.



Fig.43: Da sinistra, canale verde e rosso, fotografia IR falso colore; a destra fotografia nell'infrarosso.



Fig.44: Da sinistra, fotografia del dipinto in luce visibile; fotografia del dipinto in fluorescenza ultravioletta.



Fig.45: Scanner XRF a supporto del restauro relativo all'*Adorazione dei Magi* di Leonardo da Vinci, laboratori dell'Opificio delle Pietre Dure, Firenze.

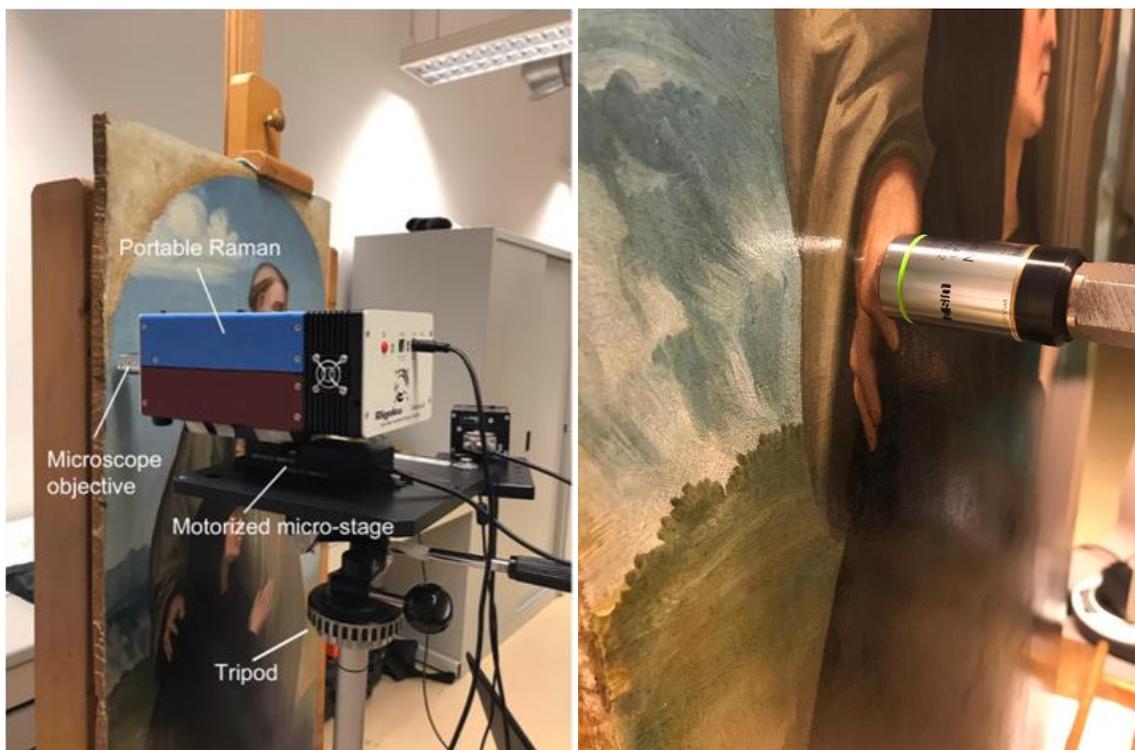


Fig.46: Strumentazione Raman portatile del laboratorio di Spettroscopia Raman ISPC impiegata per le misure in-situ.

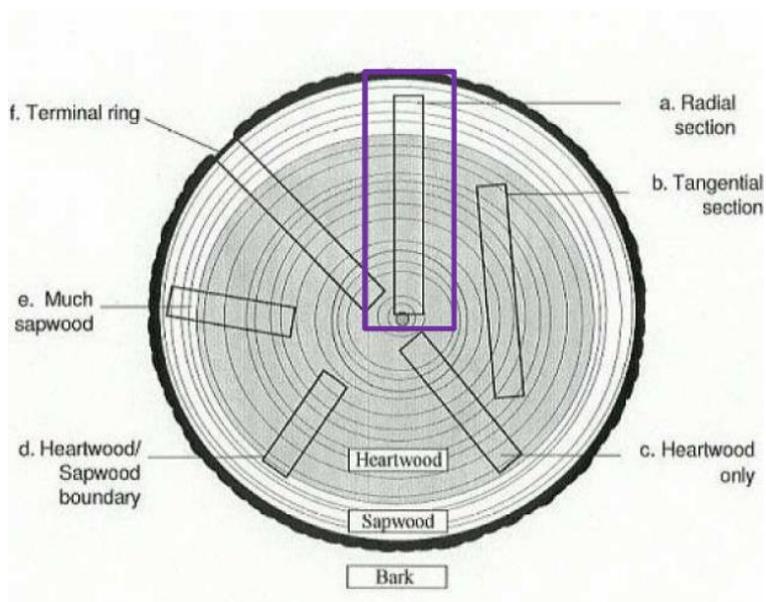


Fig.47: Studio visuale (o semiautomatico) di anelli di accrescimento arborei, caratteristici per ogni specie a parità di area geografica.

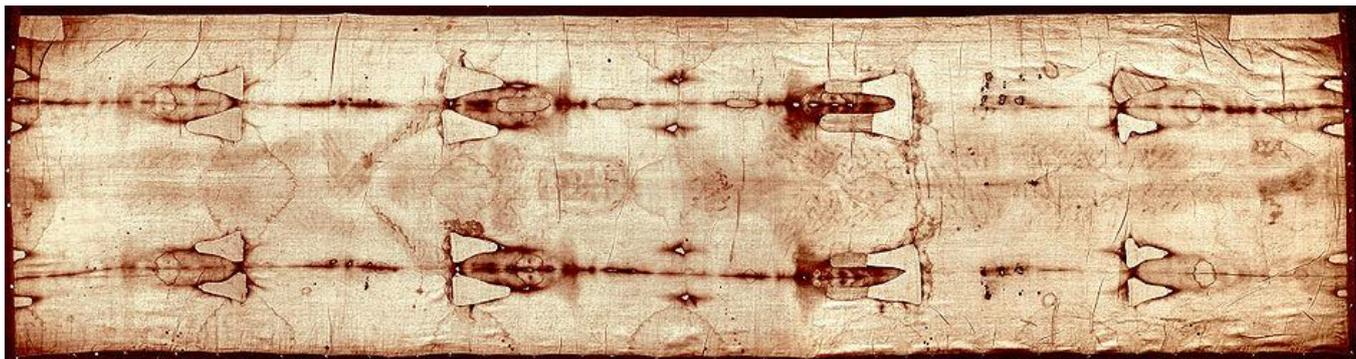


Fig.48: Fotografia della *Sindone*. A sinistra, l'immagine frontale, mentre a destra quella dorsale. Inoltre, è possibile notare ai bordi le bruciature causate dall'incendio del 1532.



Fig.49: Guarino Guarini, Cappella della Sindone, XVII secolo, posizionata fra il Duomo ed il Palazzo Reale, Torino.



Fig.50: Pellegrini in attesa dell'Ostensione, 2015, Cattedrale di San Giovanni Battista, Torino.

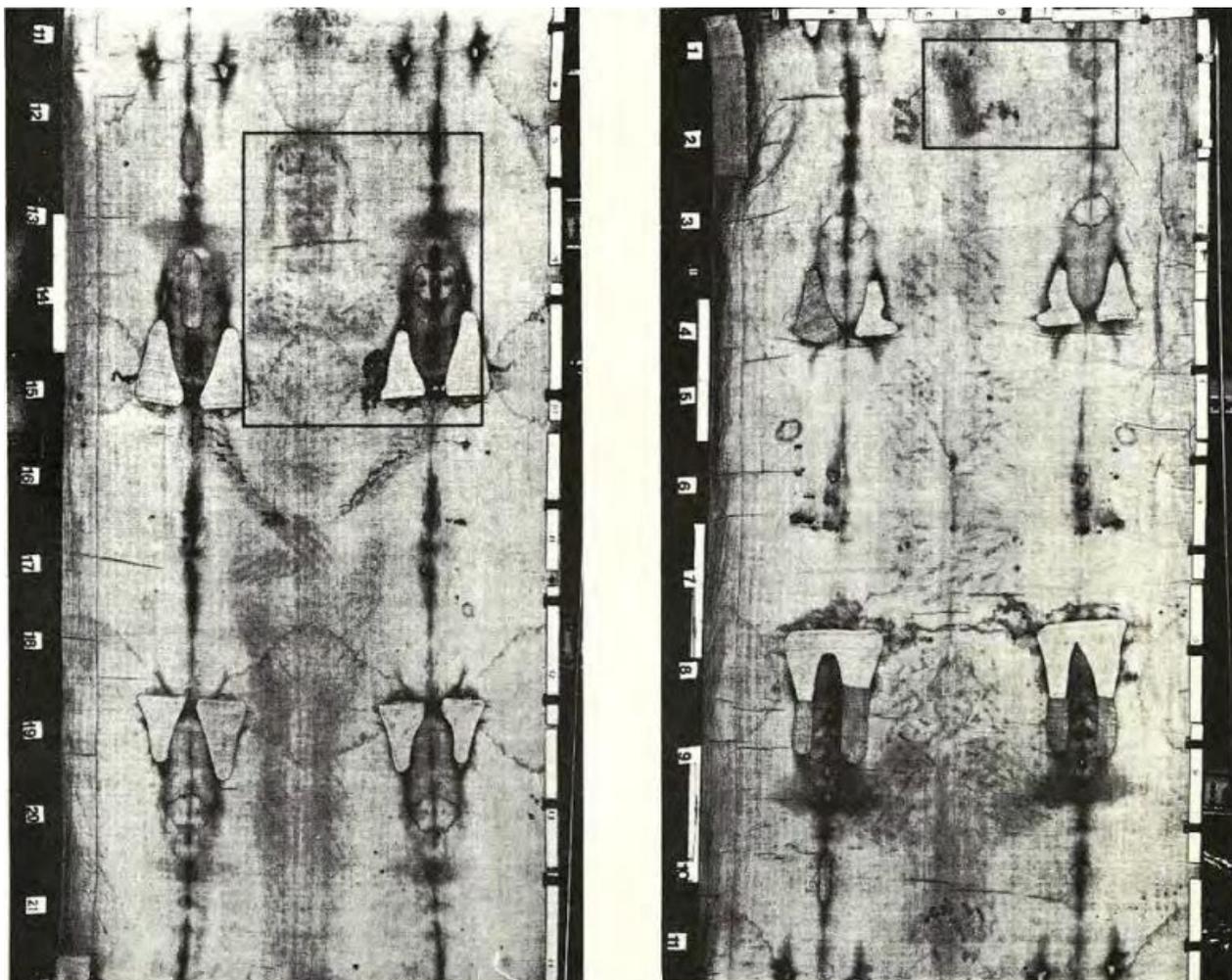


Fig.51: Fotografie della *Sindone* (visione frontale a sinistra, visione dorsale a destra) acquisite tramite fluorescenza ai raggi X.



Fig.52: Rappresentazione di Costantino colpito dalla lebbra, III secolo d.C., Oratorio di San Silvestro, Basilica dei Santi Quattro Coronati, Roma.



Fig.53: Rappresentazione della *Donazione di Costantino*, III secolo d.C., Oratorio di San Silvestro, Basilica dei Santi Quattro Coronati, Roma.

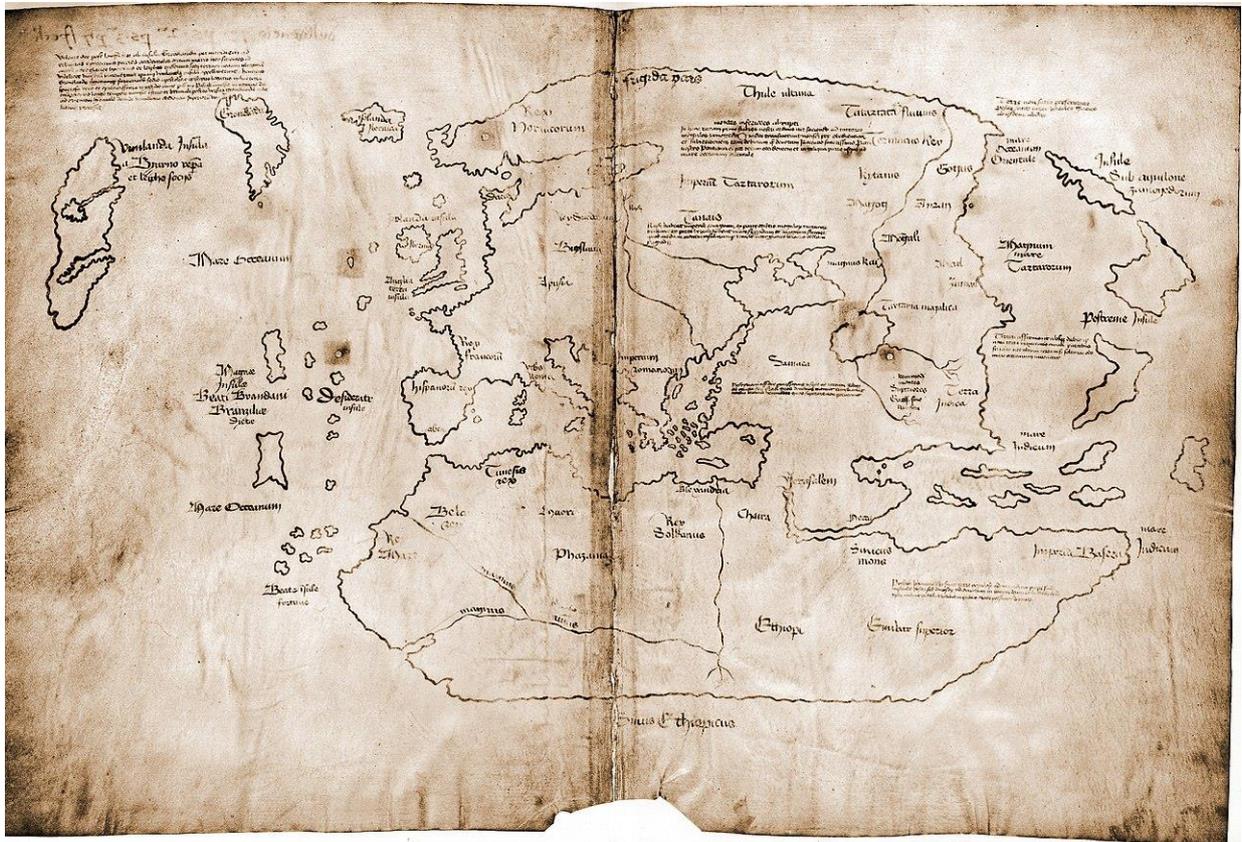


Fig.54: La *Vinland Map*, datata 1440, Yale University, New Haven.

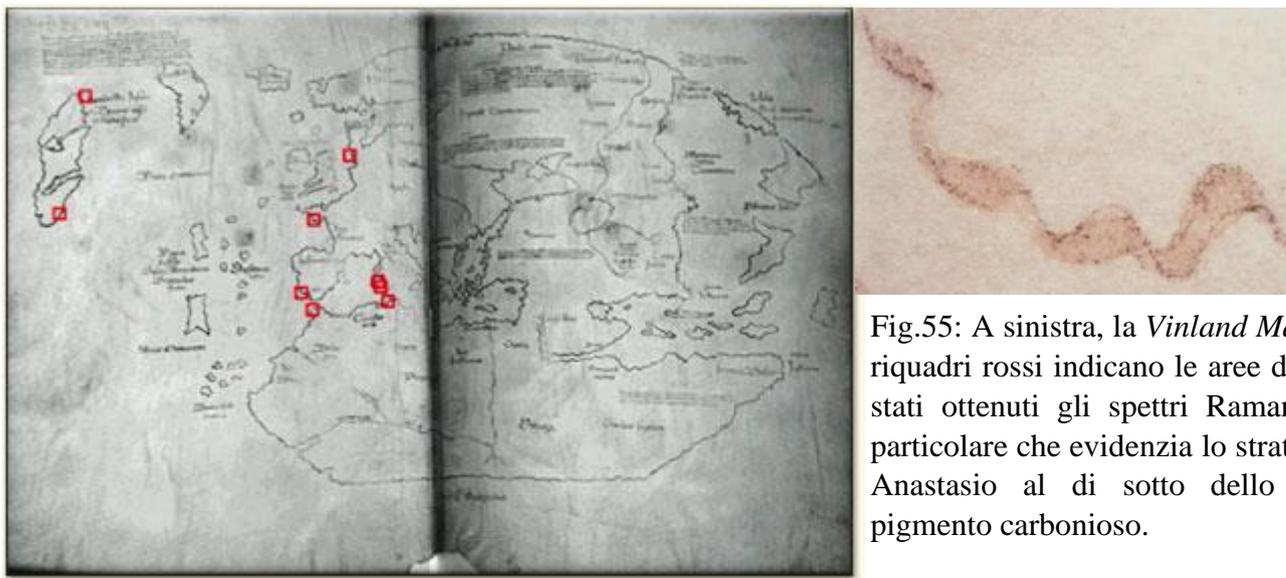


Fig.55: A sinistra, la *Vinland Map*, in cui i riquadri rossi indicano le aree da cui sono stati ottenuti gli spettri Raman. In alto, particolare che evidenzia lo strato giallo di Anastasio al di sotto dello strato di pigmento carbonioso.



Fig.56: *Cupido dormiente*, III-II secolo a.C. circa, bronzo, Metropolitan Museum of Art, New York. La versione realizzata da Michelangelo Buonarroti nel 1496 è oggi perduta.

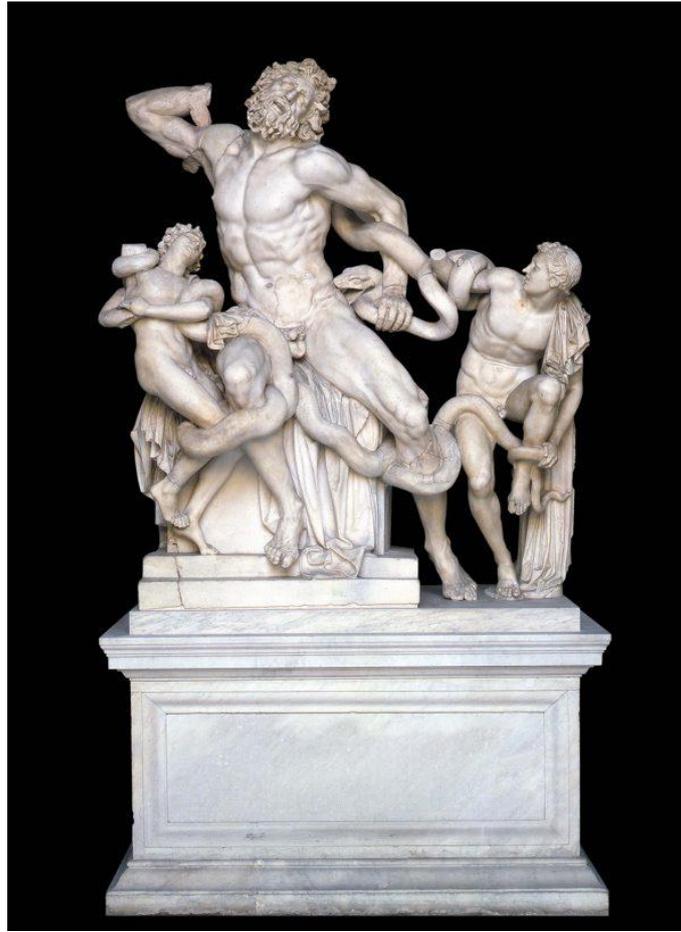


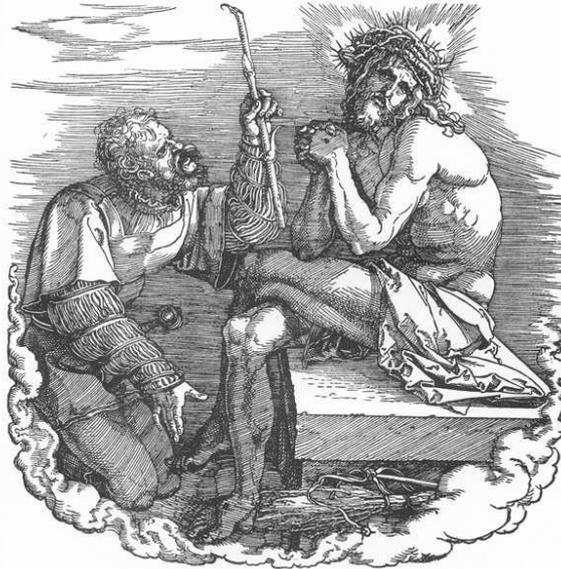
Fig.57: *Laocoonte*, Musei Vaticani, Roma.



Fig.58: Giorgio Vasari, *Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe*, a cura di Giovanni Previtali.

Fig.59: Albrecht Dürer, Frontespizio della *Grande Passione*, xilografia, edizione del 1511.

Passio domini nostri Jesu. ex hieronymo
 mo Paduano, Dominico Mancino, Sedulio, et Baptista Mantuano, per fratrem Chelidonium collecta, cum figuris Alberti Dureri Prouci Pictoris.



¶ Has ego crudeles homo pro te perfero plagas
 Atque morbos sanguine curo tuos.
 Vulneribusq; meis tua vulnera, morteq; mortem
 Tollo deus: pro te plasmate factus homo.
 Tuq; ingratis mihi pungis mea stigmata culpae
 Saepe tuis, noxa vapulo saepe tua.
 Sat fuerit, me tanta olim tormenta sub hoste
 Iudaeo passum, tuq; sit amice quies.



Fig.60: A sinistra, Albrecht Dürer, Frontespizio della *Piccola Passione*, xilografia, edizione del 1511. A destra, copia di Marcantonio Raimondi, in cui è visibile la tavoletta vuota.



Fig.61: A sinistra, Albrecht Dürer, *Incontro di Sant'Anna e San Gioacchino alla porta aurea*, appartenente alla serie della *Vita della Vergine*, xilografia, 1511. A destra, la copia di Marcantonio Raimondi, in cui è visibile l'acronimo A.D.



Fig.62: A sinistra, Anton von Maron, *Ritratto di Johann Joachim Winckelmann*, olio su tela, 1768, Castello di Weimar, Germania. A destra, Anton Raphael Mengs, *Giove e Ganimede*, affresco staccato e riportato su tela, 1758 ca., Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.



Fig.63: Domenico Ghirlandaio, *Ritratto muliebre*, tempera su tavola, successiva alla pulitura del 1960, collezione Chigi Saracini, Fondazione Accademia Chigiana, Siena.



Fig.64: Icilio Federico Joni, *Ritratto muliebre con gli attributi di santa Caterina d'Alessandria* (da Domenico Ghirlandaio), foto Alinari n. 9993 del 1900 circa, Collezione Chigi Saracini, Siena.



Fig.65: Théodore Caruelle d'Aligny?, *Le Château Saint-Ange à Rome*, olio su carta applicata su tela, 1834 circa, Musée des Beaux-Arts, Lilla.



Fig.66: Pierre-Achille Poirot, precedentemente attribuito a Camille Corot, *L'église Saint-Salvi d'Albi*, olio su tela, The Art Institute, Chicago.



Fig.67: Otto Wacker (l'ultimo sulla destra) durante il processo per frode, falsificazione di documenti e negligenza contrattuale con i presunti falsi van Gogh, visibili sullo sfondo, 1932.

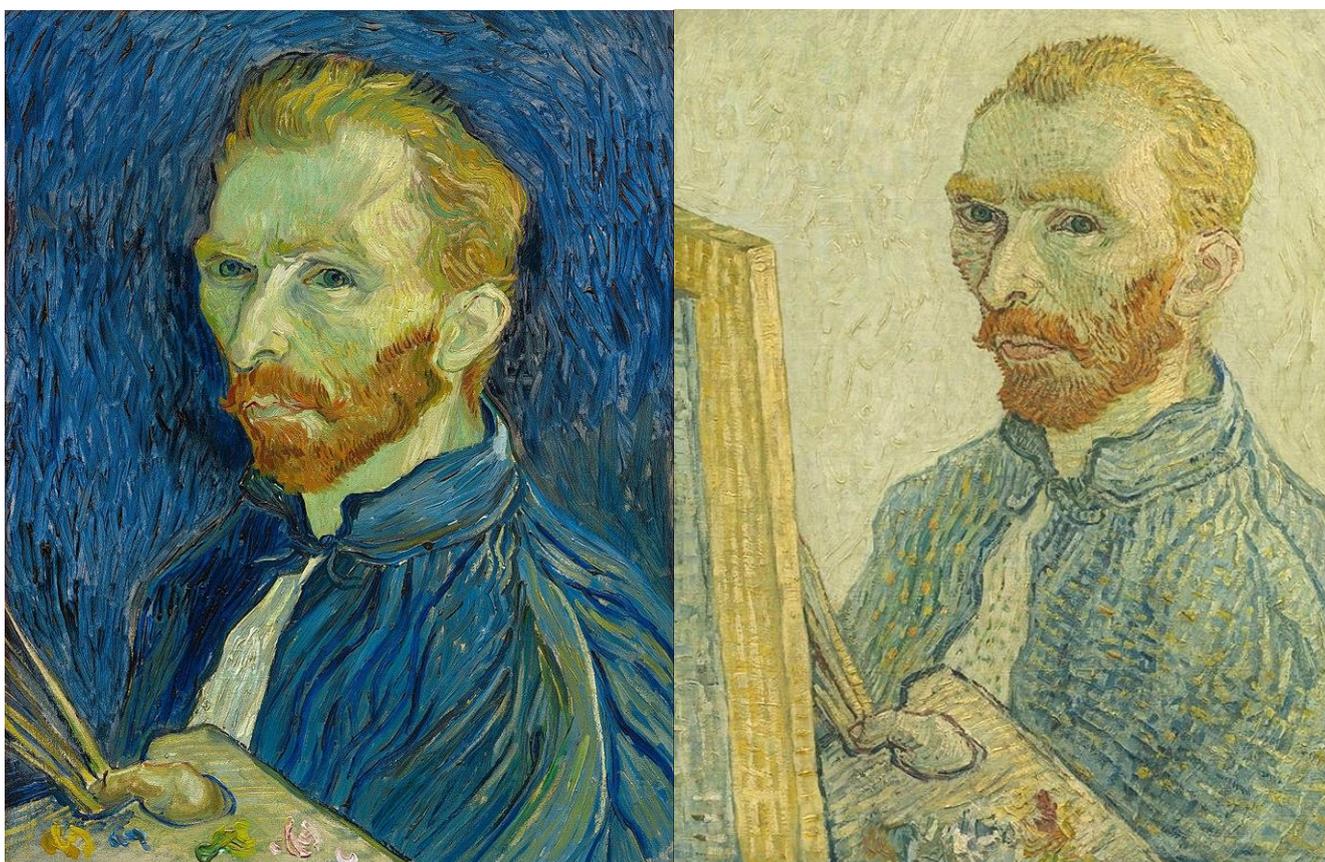


Fig.68: Sulla destra Vincent van Gogh, *Autoritratto*, olio su tela, 1889, National Gallery of Art, Washington; a confronto, sulla sinistra, Anonimo, *Ritratto di Vincent van Gogh*, olio su tela, 1925-1928, Chester Dale Collection, National Gallery of Art, Washington.

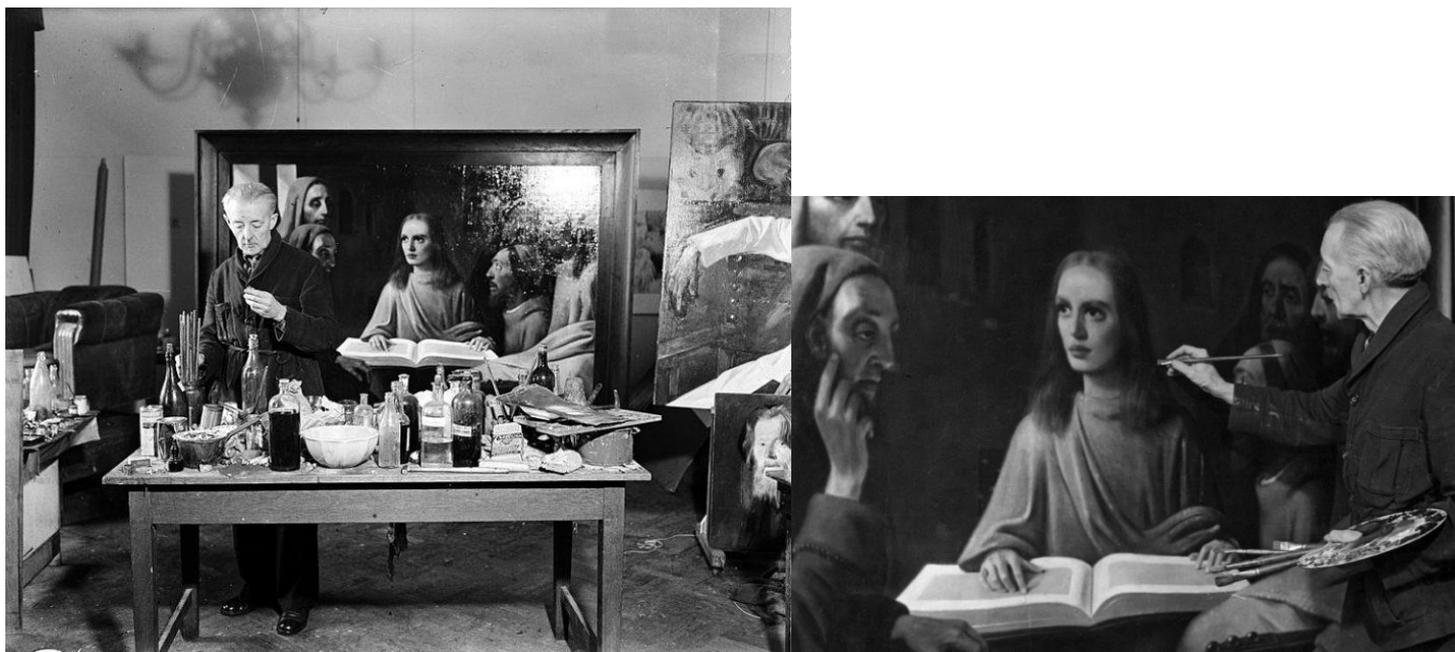


Fig.69: Han van Meegeren mentre dipinge *Cristo tra i dottori* da Vermeer, 1945.

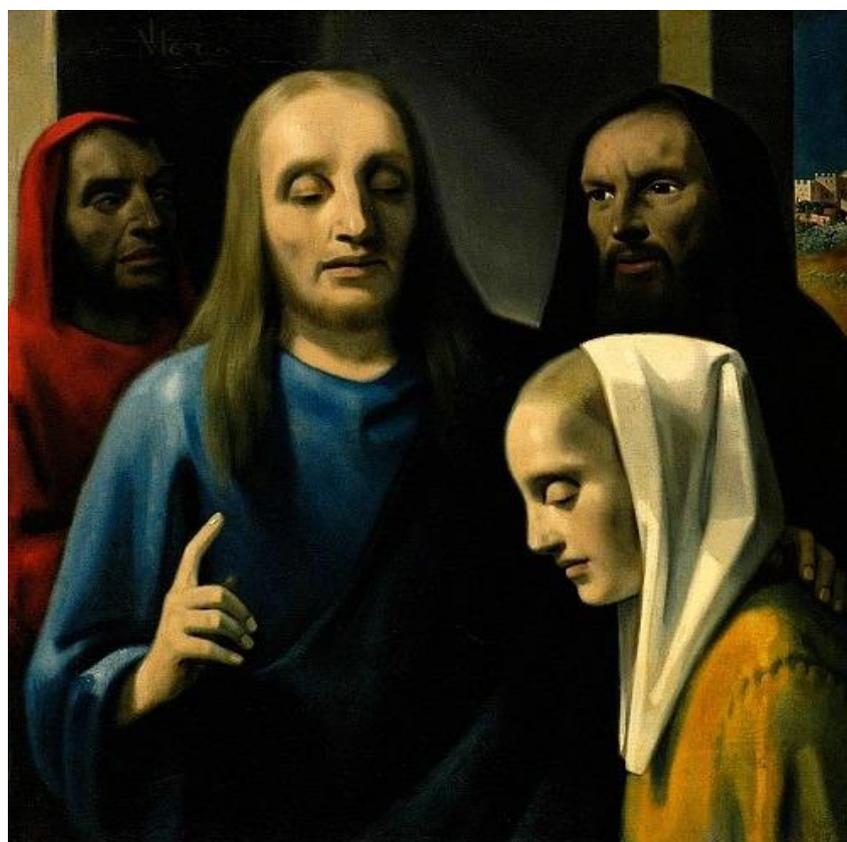


Fig.70: Han van Meegeren, *Cristo e l'adultera*, tecnica mista su tela, 1942, Museum de Fundatie, Zwolle.



Fig.71: Han van Meegeren, *Cena in Emmaus*, olio su tela, 1937, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.



Fig.72: Han van Meegeren durante la lettura della sentenza del processo per frode, 1947.

BIBLIOGRAFIA

R. Baranzini, *La Sezione Falsificazione e Arte contemporanea del Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale*, «Notiziario Storico dell'Arma dei Carabinieri», 4, 2017, pp. 2-104.

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.

E. Borea, *Vasari e le stampe*, «Prospettiva», 2/57/60, 1989-1990, pp. 18-38.

C. Brandi, *Il concetto di falsificazione*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, V, Venezia, Roma, 1961.

C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi, 1970.

A. Bruzzone, P. Vignola, *Margini della filosofia contemporanea*, Salerno, Orthotes, 2013.

G. Calcani, *La diagnostica umanistica per il contrasto alla falsificazione dei beni culturali e dell'opera d'arte*, in *L'arte non vera non può essere arte*, Atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio Nazionale Anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo e l'Università degli Studi Roma Tre (Roma 2017), a cura di G. Calcani, Roma, Edizioni Efestò, 2018.

A.G. Candela, *Falso e collezionismo*, in *L'arte non vera non può essere arte*, Atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio Nazionale Anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo e l'Università degli Studi Roma Tre (Roma 2017), a cura di G. Calcani, Roma, Edizioni Efestò, 2018.

C. Casarin, *L'autenticità nell'arte contemporanea*, Treviso, ZeL Edizioni, 2015.

F. Castagna, *L'Arma dei Carabinieri nella prevenzione e repressione dei falsi d'arte*, «Rassegna dell'Arma dei carabinieri», 2, 2019, pp. 1-293.

N. Charney, *L'arte del falso*, Monza, Johan & Levi, 2020.

S. Chiodo, *Arte: unicum o riproducibile?* (Banfi, Benjamin, Goodman), «Itinera. Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura», Milano, 2002, pp. 2-18.

M. Ciatti, *La diagnostica e gli strumenti a disposizione per la verifica sull'autenticità delle opere d'arte*, in *L'arte non vera non può essere arte*, Atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio Nazionale Anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo e l'Università degli Studi Roma Tre (Roma 2017), a cura di G. Calcani, Roma, Edizioni Efestò, 2018.

M.R. Ciuccarelli, *Copie, imitazioni e falsi in archeologia dall'antichità ad oggi*, in *L'arte non vera non può essere arte*, Atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio Nazionale Anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo e l'Università degli Studi Roma Tre (Roma 2017), a cura di G. Calcani, Roma, Edizioni Efestò, 2018.

G.N. Clementi, S. Stabile, *Il diritto dell'arte: la protezione del patrimonio artistico*, Milano, Skira, 2014.

M. Costanza, *Commercio e circolazione delle opere d'arte*, Padova, CEDAM, 1999.

M. Croce, *I falsi d'arte. Aspetti storico-artistici, criminologici e normativi. Il caso Modigliani*, libreriauniversitaria.it, 2022.

M.G. de Azevedo, *Il gusto del restauro*, Roma, 1948.

A. Donati, AUTENTICITÀ, AUTHENTICITÉ, AUTHENTICITY DELL'OPERA D'ARTE. DIRITTO, MERCATO, PRASSI VIRTUOSE, «Rivista di diritto civile», 4, 2015, pp. 987-1025.

U. Eco, *L'Ottocento - Arti visive: Storia della Civiltà Europea*, EncycloMedia Publisher, 2014.

Falsi d'autore. Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 18 giugno 2004 - 3 ottobre 2004), a cura di G. Mazzoni, Protagon Editori Toscani, 2004.

G.M. Fara, *Albrecht Dürer (e Marcantonio Raimondi) nella Felsina pittrice di Carlo Cesare Malvasia: biografia, autografia e collezionismo*, in *STORIA DELLA CRITICA D'ARTE. ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A.*, Milano, Scalpendi editore, 2020.

W. Feilchenfeldt, *Van Gogh Fakes: The Wacker Affair, with an Illustrated Catalogue of the Forgeries*, «Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art», 19/4, 1989, pp. 289-316.

M. Ferraris, *Il Discobolo e la Brillo Box*, «Rivista di estetica», 61, 2016, pp. 77-84.

S. Ferrilli, M. Nava, J. Schiesaro, «FUCATA VETUSTAS». *Prassi e ricezione del falso nella letteratura e nell'arte del Rinascimento italiano*, Franco Angeli, 2023.

E.W. Forbes, *Arthur Pillans Laurie*, «College Art Journal», 9/2, 1949-1959, pp. 206-207.

D. Ford, *The Shroud of Turin's 'Blood' Images: Blood, or Paint? A History of Science Inquiry*, «Teologisktidsskrift», 3, 2000, pp. 1-21.

E. Fumagalli, *Originali e copie nella Lettera di Filippo Baldinucci a Vincenzo Capponi*, «Venezia Arti», n.s. 3, 30, 2021, pp. 11-26.

M.C. Galassi, *Emulazioni, rifacimenti, inganni. Per la storia della contraffazione in campo artistico: episodi e dibattito critico*, in *L'arte non vera non può essere arte*, Atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio Nazionale Anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo e l'Università degli Studi Roma Tre (Roma 2017), a cura di G. Calcani, Roma, Edizioni Efesto, 2018.

M. Gazzini, *Il falso e la storia. Invenzioni, errori, imposture dal medioevo alla società digitale*, Milano, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, 2021.

F. Giacomini, *Percorsi nell'erba: costruzionalismo ed educazione all'arte sulle orme di Nelson Goodman*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2018-2019, relatore L. Perissinotto.

N. Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, U.S.A. (Indianapolis, New York), Bobbs-Merrill Company, 1968.

N. Goodman, T. Migliore, *When is Art?*, Luca Sossella Editore, 2018.

A. Gregori, L. Lombardi, R. Casamassima, *Il contributo del raggruppamento Carabinieri Investigazioni Scientifiche nell'analisi dei materiali costituenti i beni culturali*, in *L'arte non vera non*

può essere arte, Atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio Nazionale Anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo e l'Università degli Studi Roma Tre (Roma 2017), a cura di G. Calcani, Roma, Edizioni Efestò, 2018.

H.C. Gunther, *Kunst im Zwanzigsten Jahrhundert: Zwischen Klassizismus und Moderne, zwischen privatem und öffentlichem Raum*, Traugott Bautz, 2018.

F. Guzzetti, *La Filosofia di Andy Warhol and the turmoil of art in Italy*, 1983, «Journal of Art Historiography», 2022, pp. 1-22.

J.H. Heller, A.D. Adler, *A Chemical Investigation of the Shroud of Turin*, «Canadian Society of Forensic Science Journal», 14/3, 1981, pp. 81-103.

J.H. Heller et al., *On the Turin Shroud*, «Current Anthropology», 24/4, 1983, pp. 537-538.

S.R. Jones, *Science and the Art of Picture Cleaning*, «The Burlington Magazine», 104/707, 1962, pp. 60-62.

M. Jones, M. Spagnol, *Sembrare e non essere. I falsi nell'arte e nella civiltà*, Milano, Longanesi, 1993.

O. Kurz, L.R. Collobi, C.L. Ragghianti, *Falsi e falsari*, Vicenza, Pozza, 1996.

F. Lemme, C. Carmona, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, Padova, CEDAM, 2001.

N.G. Ludwig, *Storia dei materiali e delle tecniche artistiche: le analisi scientifiche per lo studio di falsi e contraffazioni*, in *L'arte non vera non può essere arte*, Atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio Nazionale Anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo e l'Università degli Studi Roma Tre (Roma 2017), a cura di G. Calcani, Roma, Edizioni Efestò, 2018.

A. Mansi, *La tutela dei beni culturali: analisi e commento della Legge 01-06-1939, n. 1089 e di tutte le altre norme di tutela con ampi riferimenti di dottrina e giurisprudenza; nonché sulla circolazione delle opere d'arte nel diritto interno, in quello comunitario ed in quello internazionale; sul commercio dei beni culturali e sulla figura dell'artista*, Padova, CEDAM, 1998.

L. Marchetti, *Arte ed estetica in Nelson Goodman*, «Aesthetica Preprint», 18, 2006.

W. Meacham et al., *The Authentication of the Turin Shroud: An Issue in Archaeological Epistemology*, «Current Anthropology», 24/3, 1983, pp. 283-311.

P. Pallecchi, *Caratteri tecnologici dei falsi e indagini scientifiche*, in *L'arte non vera non può essere arte*, Atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio Nazionale Anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo e l'Università degli Studi Roma Tre (Roma 2017), a cura di G. Calcani, Roma, Edizioni Efestò, 2018.

M. Pallotino, *La stagione della Commissione Franceschini*, in *Memorabilia: il futuro della memoria. Beni ambientali architettonici archeologici artistici e storici in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 1987, 3, vol. I.

P. Panza, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento. Dal ripristino alla conservazione delle opere d'arte*, Franco Angeli, 2004.

L. Paolillo, I. Giudicianni, *La diagnostica nei beni culturali. Moderni metodi di indagine*, Loghà, 2009.

S. Papetti, *Repliche, copie e falsi: riflessioni su una querelle senza fine*, in *L'arte non vera non può essere arte*, Atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio Nazionale Anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo e l'Università degli Studi Roma Tre (Roma 2017), a cura di G. Calcani, Roma, Edizioni Efestò, 2018.

F. Parrulli, *Intervento del Generale di Brigata Fabrizio Parrulli Comandante Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale*, in *L'arte non vera non può essere arte*, Atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio Nazionale Anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo e l'Università degli Studi Roma Tre (Roma 2017), a cura di G. Calcani, Roma, Edizioni Efestò, 2018.

O.R. Pinelli, *La storia delle storie dell'arte*, Torino, Einaudi, 2014.

G. Pojana, L.D. Ferri, D. Vallotto, *L'analisi dei falsi mediante la caratterizzazione dei materiali*, in *L'arte non vera non può essere arte*, Atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio Nazionale Anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero

dei beni e delle attività culturali e del turismo e l'Università degli Studi Roma Tre (Roma 2017), a cura di G. Calcani, Roma, Edizioni Efestò, 2018.

P. Preto, W. Panciera, A. Savio, *Falsi e falsari nella storia: dal mondo antico a oggi*, Roma, Viella, 2020.

E. Puppini, O. Piccolo, *Tecniche diagnostiche per i beni culturali*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli, 2008.

P. Rossi, *MEDIOEVO E RINASCIMENTO*, «Rivista Critica di Storia della Filosofia», 6/3, 1951, pp. 243-250.

T. Rousseau et al., *The Care of paintings*, UNESCO, 1951.

K. Seaver, P.D.A. Harvey, *Review article: The Vinland Map, R. A. Skelton and Josef Fischer*, «Imago Mundi», 58/1, 2006, pp. 95-99.

S. Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma, Donzelli Editore, 2006.

S. Schüller, A. Lipinsky, *I falsi nell'arte*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1961.

E.A. Stanco, *Il falso in archeologia*, in *L'arte non vera non può essere arte*, Atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio Nazionale Anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo e l'Università degli Studi Roma Tre (Roma 2017), a cura di G. Calcani, Roma, Edizioni Efestò, 2018.

P.A.M. Triolo, *Manuale pratico di documentazione e diagnostica per immagine per i BB.CC.*, il Prato, Saonara, 2019.

G. Vasari, *Le opere di Giorgio Vasari: pittore e architetto aretino*, D. Passigli e soci, 1838.

P. Virilli, *La pratica del restauro nel riconoscimento di opere contraffatte*, in *L'arte non vera non può essere arte*, Atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio Nazionale Anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo e l'Università degli Studi Roma Tre (Roma 2017), a cura di G. Calcani, Roma, Edizioni Efestò, 2018.

A. Wharol, *La filosofia di Andy Wharol*, Genova, Costa & Nolan, 1983.

SITOGRAFIA

M. Acierno, G. Andrezza, *Corte Suprema di Cassazione, Ufficio del massimario e del ruolo - sezione penale - disposizioni in materia di reati contro il patrimonio culturale - rel. n. 34/22 del 21 giugno 2022*

<<https://www.cortedicassazione.it/cassazione-resources/resources/cms/documents/Rel.34-2022.pdf>>.

AitArt

<<https://www.aitart.it/aitart/presentazione>>.

Arma dei Carabinieri, Il Raggruppamento Carabinieri Indagini Scientifiche, in *carabinieri.it*
<<https://www.carabinieri.it/chi-siamo/oggi/organizzazione/mobile-e-speciale/raggruppamento-carabinieri-investigazioni-scientifiche>>.

Arte: sequestrati 60 falsi dipinti Reggiani, 23 indagati, in *Ansa.it*

<https://www.ansa.it/puglia/notizie/2022/01/15/arte-sequestrati-60-falsi-dipinti-reggiani-23-indagati_0242a4eb-9ceb-4b70-8c08-61d11eab4701.html> (2022).

Autentico, in *Treccani*

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

Bologna. I Carabinieri del TPC presentano i risultati dell'attività operativa 2019 per l'Emilia Romagna, in *The Journal of Cultural Heritage Crime*

<<https://www.journalchc.com/2020/05/29/bologna-i-carabinieri-del-tpc-presentano-i-risultati-dellattivita-operativa-2019-per-lemilia-romagna/>> (2020).

Bologna, vendevano quadri falsi di Picasso, Morandi e Monet. Due persone ai domiciliari. Le accuse: ricettazione e riciclaggio, in *Il Resto del Carlino*

<<https://www.ilrestodelcarlino.it/bologna/cronaca/quadri-falsi-1.4721281>> (2019).

M. Bompani, *Modigliani, "A Genova, in mostra, almeno 13 opere dubbie"*, in *la Repubblica*

<https://genova.repubblica.it/cronaca/2017/05/22/news/modigliani_a_genova_in_mostra_almeno_13_opere_dubbie_-166089873/> (2017).

Carabinieri TPC a Città del Messico incontrano la Guardia Nazionale messicana, in *beniculturali.it*
<<https://www.beniculturali.it/comunicato/24830>> (2023).

Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale: origini, funzioni e articolazioni -Legislazione di tutela, in *carabinieri.it*
<<https://www.carabinieri.it/internet/imagestore/cittadino/informazioni/tutela/culturale/raccolta-normativa.pdf>> (2008).

Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale, Reparto Operativo: “Operazione NOVECENTO”, in *cultura.gov.it*
<<https://cultura.gov.it/comunicato/comando-carabinieri-tutela-patrimonio-culturale-reparto-operativo-operazione-novecento>> (2011).

M. Croce, *Il falso d'arte. Natura, sviluppo e legislazione*, in *carabinieri.it*
<<https://www.carabinieri.it/media---comunicazione/rassegna-dell-arma/la-rassegna/anno-2007/n-3--luglio-settembre/studi/il-falso-d-arte-natura-sviluppo-e-legislazione>> (2007).

Decreto di sequestro della Procura, chiude la mostra di Modigliani a Genova, in *Il Secolo XIX*
<https://www.ilsecoloxix.it/cultura-e-spettacoli/2017/07/14/news/decreto-di-sequestro-della-procura-chiude-la-mostra-di-modigliani-a-genova-1.33674656#google_vignette> (2017).

Falsi Modigliani: tutti assolti, ma alcune opere fasulle, in *Ansa.it*
<https://www.ansa.it/liguria/notizie/2023/06/16/falsi-modigliani-tutti-assolti-ma-alcune-opere-fasulle_4beece47-e2f6-426b-9d6c-bcd905e6ca99.html> (2023).

Falsi quadri spacciati per opere d'autore, in *La Nazione*
<https://www.lanazione.it/massa_carrara/cronaca/2011/11/25/626241-falsi_quadri.shtml> (2011).

60 falsi Reggiani sequestrati in tutta Italia dai Carabinieri dell'Arte di Bari. 23 le persone denunciate, in *The Journal of Cultural Heritage Crime*
<<https://www.journalchc.com/2022/01/15/60-falsi-mauro-reggiani-sequestrati-in-tutta-italia-dai-carabinieri-dellarte-di-bari-23-le-persone-denunciate/>> (2022).

Falso, in *Treccani*
<<https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/falso/>>.

C. Gasparri, *Copie e copisti*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, II, Treccani, 1994
 <https://www.treccani.it/enciclopedia/copie-e-copisti_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/>.

J. Gautheret, *A Gênes, soupçons de faux sur l'exposition Modigliani*, in *Le Monde*
 <https://www.lemonde.fr/culture/article/2017/06/13/a-genes-soupcons-de-faux-sur-l-exposition-modigliani_5143531_3246.html> (2017).

Genova, la grande guerra sui Modigliani: in sei a processo. «La più imponente indagine della storia», in *Corriere della Sera*
 <https://www.corriere.it/cronache/19_giugno_19/capolavoro-no-falsola-guerra-perizie-modi-40e24b9e-92ca-11e9-8993-6f11b6da1695.shtml> (2019).

M. Giuntini, *Modigliani: Pepi, a Genova opere dubbie*, in *Ansa.it*
 <https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/arte/2017/05/22/modigliani-pepi-a-genova-opere-dubbie_fd0002b5-aa4f-453e-856c-9bf69b0bca08.html> (2017).

S.P. Hanson, *Blockchain per registrare le opere d'arte come i bitcoin*, in *Il Giornale dell'Arte*
 <<https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/blockchain-per-registrare-le-opere-d-arte-come-i-bitcoin/129018.html>> (2018).

M. Indice, *Processo sui falsi Modigliani, tutti assolti: "Alcune opere erano fasulle, ma la mostra di Genova non fu una truffa"*, in *Il Secolo XIX*
 <https://www.ilsecoloxix.it/genova/2023/06/16/news/processo_sui_falsi_modigliani_tutti_assolti_a_lcune_opere_erano_fasulle_ma_la_mostra_di_genova_non_fu_una_truffa-12861552/> (2023).

INTERPOL

<<https://www.interpol.int/Who-we-are/What-is-INTERPOL>>.

E. Lagattolla, *Finisce a processo la banda che «clonava» la Pop Art*, in *ilgiornale.it*
 <<https://www.ilgiornale.it/news/finisce-processo-banda-che-clonava-pop-art.html>> (2011).

L'attività del Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale nel 2022, in *beniculturali.it*
 <<https://www.beniculturali.it/comunicato/24523>> (2023).

Le finte teste di Modigliani. La beffa di Livorno, in *Rai Cultura*

<<https://www.raicultura.it/arte/articoli/2019/10/La-beffa-di-Livorno-0c560850-29ee-4653-862d-d780c47354ad.html>> (2019).

F. Lemme, *Ancora sugli archivi e sulle fondazioni costituite a tutela di determinati artisti: quale autorità, quale legittimazione?*, «Il Giornale dell'Arte»

<<http://www.studiolemme.it/ancora-sugli-archivi-e-sulle-fondazioni-costituiti-a-tutela-di-determinati-artisti-quale-autorita-quale-legittimazione/>> (2009).

Livorno, 36 anni fa la beffa del secolo dei falsi Modi, in *la Repubblica*

<https://firenze.repubblica.it/cronaca/2020/07/24/news/livorno_36_anni_fa_la_beffa_del_secolo_de_i_falsi_modi_-262766078/> (2020).

A. Luparia, *Dipinti falsi, riparte il processo La difesa chiede una nuova perizia*, in *La Nazione*

<<https://www.lanazione.it/massa-carrara/cronaca/dipinti-falsi-riparte-il-processo-la-difesa-chiede-una-nuova-perizia-1c604f52>> (2023).

Mauro Reggiani, sequestrati 60 falsi dipinti del maestro dell'Astrattismo, in *Il Resto del Carlino*

<<https://www.ilrestodelcarlino.it/modena/cronaca/mauro-reggiani-dipinti-falsi-1.7252158>> (2022).

Ministero della cultura

<<https://cultura.gov.it/organizzazione>>.

Ministero della cultura DGABAP

<<https://dgabap.cultura.gov.it/chi-siamo/>>.

Modigliani a Genova, sequestrate 21 opere e indagato il curatore, in *tg24.sky.it*

<<https://tg24.sky.it/cronaca/2017/07/14/modigliani-genova-sequestro-21-opere-curatore-indagato>> (2017).

Nasce il "Laboratorio del falso" dalla collaborazione tra università e Carabinieri del Comando TPC, in *Ministero della Cultura*

<<https://www.beniculturali.it/comunicato/nasce-il-laboratorio-del-falso-dalla-collaborazione-tra-universita-e-carabinieri-del-comando-tpc>> (2017).

Normattiva

<<https://www.normattiva.it/atto/caricaDettaglioAtto?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1939-08->

08&atto.codiceRedazionale=039U1089&tipoDettaglio=multivigenza&qId=&tabID=0.949608369079675&title=Atto%20multivigente&bloccoAggiornamentoBreadCrumb=true>.

Normattiva

<<https://www.normattiva.it/atto/caricaDettaglioAtto?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1939-08-08&atto.codiceRedazionale=039U1089&tipoDettaglio=originario&qId=&tabID=0.949608369079675&title=Atto%20originario&bloccoAggiornamentoBreadCrumb=true>>.

Normattiva

<<https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:decreto.legge:2001-06-08;231!vig=>>>.

Normattiva

<<https://www.normattiva.it/atto/caricaDettaglioAtto?atto.dataPubblicazioneGazzetta=2022-03-22&atto.codiceRedazionale=22G00030&atto.articolo.numero=0&atto.articolo.sottoArticolo=1&atto.articolo.sottoArticolo1=10&qId=975107b6-1892-46c1-9b05-bb924d08b56a&tabID=0.38583902526690106&title=lbl.dettaglioAtto>>.

Organi di indirizzo politico-amministrativo. Archivio, in *Palazzo Ducale Fondazione per la Cultura*
<http://www1.palazzoducale.genova.it/organi_archivio/>.

R. Pellegrino, *Ruolo e funzioni degli archivi di artista*, in *Artribune*

<<https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/diritto/2020/12/archivi-artista/>> (2020).

M. Pirrelli, *Franco Angeli, sequestrate 650 opere false per un valore di oltre 4 milioni di euro*, in *Il Sole 24 Ore*

<https://st.ilsole24ore.com/art/arteconomy/2009-10-08/franco-angeli-sequestrate-650-opere-false-un-valore-oltre-4-milioni-euro-205750.shtml?uuid=AYHdSQIB&_st=true&refresh_ce=1> (2009).

G. Pucci, *I Romani e l'arte greca: originali e copie*, in *Storia della civiltà europea a cura di Umberto Eco*, Treccani, 2014

<https://www.treccani.it/enciclopedia/i-romani-e-l-arte-greca-originali-e-copie_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/>.

S.D. Renzi, D.L. Sparti, *Mancini, Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 68, Treccani, 2007

<https://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-mancini_%28Dizionario-Biografico%29/>.

Sàtrapo, in *Treccani*

<<https://www.treccani.it/vocabolario/satrapo/#:~:text=Persona%2C%20investita%20di%20un%20certo,s.%3B%20condurre%20una%20vita%20da>>.

P. Treppo, *Arte vera o falsa? Come difendersi dai bidoni nell'era della contraffazione*, in *Il Gazzettino.it*

<https://www.ilgazzettino.it/nordest/udine/arte_vera_falsa_difendersi_dai_bidoni_nell_contraffazione_da_mettere_domani_mattina_presto_venerdi_27_ottobre_grazie-3327268.html?refresh_ce> (2017).

Ringraziamenti

Quando scorgi il tuo nome tra le righe dei ringraziamenti di un amico è come se il suo traguardo fosse un po' anche tuo. Inevitabilmente ti immedesimi e nell'attesa provi a calcolare quanto manca affinché possa dedicarti anche tu a quest'ultima parte: sebbene questo possa considerarsi il mio secondo grande traguardo, la mia tesi segna il concludersi del mio percorso universitario. Dal termine della quarantena il tempo sembra scivolarmi tra le dita e questi due anni si sono conclusi in un batter d'occhio: se il 2021 è stato l'anno dei cambiamenti, segnato da un nuovo percorso e un nuovo inizio in un altro Paese, il 2023 è stato invece l'anno con più ostacoli, ma nonostante ciò ho potuto contare su il sostegno di chi c'è stato fin dall'inizio. Queste ultime pagine desidero quindi dedicarle a tutte quelle persone che hanno creduto in me e che sono state in grado, anche solo ascoltandomi, di starmi accanto non unicamente nei momenti di felicità, ma anche in quelli più difficili, spronandomi ogni volta a rialzarmi.

Ritengo doveroso ringraziare innanzitutto il mio relatore, Giulio Pojana, il quale attraverso il suo approccio alla materia e i preziosi insegnamenti impartiti durante le sue lezioni relative al corso di Tecniche d'Indagine per i Beni Culturali, mi ha dato l'idea per il mio progetto di tesi, dimostrandosi fin da subito disponibile e pronto a guidarmi attraverso pratici suggerimenti al fine di poter concretizzare e migliorare il mio elaborato.

Ringrazio il mio correlatore, Marco Olivi, il quale non ci ha pensato due volte nel seguirmi, ritagliando sempre parte del suo tempo al fine di aiutarmi e consigliarmi con estrema gentilezza e cura per quel che concerne la parte legislativa del mio progetto.

Ringrazio la dottoressa Alice Martignon, sempre disponibile e in grado di rassicurarmi negli ultimi mesi di stesura della tesi, la quale mi ha fatto da tramite con il gentilissimo dottore Paolo Bertelli, che ha reso possibile la collaborazione con il Nucleo Carabinieri TPC di Monza: in particolare, ritengo doveroso menzionare l'estrema gentilezza del Ten. Col. Claudio Sanzò, il quale si è reso disponibile nel rilasciare un'intervista, fondamentale al fine di completare ed arricchire il mio elaborato.

Ci tengo a ringraziare la mia famiglia, che sostenendomi fin dal primo giorno e appoggiandomi in ogni mia scelta, mi ha permesso di coronare i miei sogni. Ringrazio la pazienza che hanno dimostrato nelle giornate in cui passavo ore a ripetere per gli esami senza uscire mai dalla mia stanza e, in particolare, ringrazio mio padre che soprattutto in quest'ultimo periodo è sempre stato in grado di darmi i giusti consigli e i migliori spunti per perfezionare la mia tesi.

Ringrazio Mikołaj, al mio fianco ormai da undici anni e che solo in tre mi ha fatto sentire a casa in un posto lontano dalla mia famiglia e dall'unica realtà che abbia mai conosciuto. Da un compagno di classe sei diventato un compagno di vita, standomi accanto in ogni momento, consolandomi durante i momenti più difficili e spronandomi a dare il meglio in ogni mio obiettivo. Mi hai insegnato come la determinazione sia fondamentale per il successo, e che mollare sia solo una scusa che ti impedisce di procedere nel tuo cammino: come la mia famiglia, mi hai dimostrato quanto sia importante coronare i propri sogni e come ogni scelta possa essere quella giusta, in quanto siamo noi a determinare il suo successo o il suo fallimento.

Un posto speciale in queste righe lo dedico ovviamente a quelle che sono state le mie compagne di università, le mie migliori amiche: ringrazio Giulia, che conosco ormai dai primi giorni della triennale, un'amicizia iniziata per caso fuori dalle porte dell'aula 2B di San Basilio e che, nonostante la distanza, siamo riuscite a coltivare tra ansie e soddisfazioni. Sei sempre stata in grado di darmi i consigli giusti al momento giusto, cercando di scacciare via la negatività che tende spesso a dominare i miei pensieri.

Ringrazio Irene, la mia sorella sarda, un legame costruitosi in pochissimo tempo e con cui ho condiviso ogni passo della magistrale. Sei stata in grado di trasmettermi la tua grande determinazione e la tua voglia di raggiungere il massimo, con te al mio fianco sono maturata e non mi sono mai sentita inascoltata. Mi mancheranno (sebbene solo in parte) i confronti e le domande esistenziali il giorno prima degli esami, l'attesa fino a mezzanotte per iscriversi agli appelli e la sensazione che provavamo una volta finito un orale. È come se ti conoscessi da una vita, come se ci fossi sempre stata. Ti ringrazio perché so che potrò continuare a contare su di te.

Riservo un pensiero a quelle che posso considerare le amiche di una vita, con me dagli anni delle superiori e con cui sono cresciuta. Ringrazio Celeste, con la quale da nove anni a questa parte ho condiviso maturità e università, ma anche due grandi passioni, l'arte e la fotografia: tra ansie, traguardi, dispiaceri e momenti di spensieratezza sei stata una costante, e so che senza di te non sarei quella che sono ora. Mi hai insegnato come sia fondamentale godersi a pieno ogni giorno, riempiendo la propria vita sempre con qualcosa di nuovo; ti ringrazio quindi non solo per il tuo sostegno, ma anche per i momenti di follia e le avventure passate assieme in giro per l'Italia.

Ringrazio Sara, la persona con più classe che io conosca e a cui voglio un bene immenso: anche con te ho condiviso tutto nel corso degli anni e sebbene provenienti da facoltà diverse in certi casi ci siamo ritrovate a passare momenti di studio assieme, oltre a molteplici pigiama party durati anche un'intera settimana. Inoltre come me hai lasciato quella che è sempre stata casa tua, facendomi innamorare del tuo nuovo posto felice, l'Isola d'Elba.

Ringrazio quindi tutte le mie migliori amiche per avermi tenuto per mano e per essere ancora al mio fianco oggi.

Ringrazio la mia ‘compagnia’, che con la sua spensieratezza è stata in grado di alleggerirmi le giornate, donandomi esperienze indimenticabili e ricordi che terrò sempre nel cuore.

Un ultimo spazio desidero dedicarlo a tutti i miei nonni, per l’amore incondizionato che mi hanno saputo donare nonostante la distanza e i quali, ad ogni scelta, si sono sempre dimostrati orgogliosi di me. Ringrazio mia nonna Giuseppina, la quale con i suoi infiniti complimenti è sempre riuscita a farmi sentire speciale e importante. Menziono anche mio nonno Severino che, ovunque sia, è sicuramente felice di tutti i traguardi che sono riuscita a raggiungere: una persona sempre attiva, come mio nonno Antonio, che mi ha trasmesso la sua voglia di fare e la sua determinazione, e con cui ho passato molti mesi d’estate a giocare in garage mentre si intratteneva a realizzare mobili in legno da regalare ad ogni membro della famiglia. Mia nonna Giovanna è una delle persone più buone e forti che io conosca, con la quale riesco sempre a divertirmi ogni volta che vado a trovarla a Roma: ti ringrazio perché riesci sempre a trasmettermi parte di quella spensieratezza che era propria delle estati passate con te e nonno quando ero piccola, scacciando via, seppur momentaneamente, tutti i problemi e le preoccupazioni.

Mio nonno Antonio può essere considerato come un vero e proprio pozzo di cultura: stare con lui significava fermarsi a parlare per ore ed inevitabilmente rimanevi ammaliato dalla sua enorme conoscenza e dall’amore con cui parlava di ogni cosa. Sono sicura che se fosse ancora qui con me negli ultimi mesi mi avrebbe dato, con grande passione, i migliori consigli e avrebbe letto con piacere il mio lavoro. A te nonno dedico questo mio grande traguardo e, sebbene non ci sarà possibilità di festeggiarlo assieme, so che sarai fiero di me.