REGIONE LAZIO

Lignarius
ASSOCIAZIONE CULTURALE

I falsi nell'arte

VII SETTIMANA DEL RESTAURO E DELLA CULTURA ANTIQUARIA

Questa pubblicazione è stata realizzata nell'aprile 2007 con il contributo della Regione Lazio, nell'ambito dell'iniziativa **I falsi nell'arte**.

La manifestazione ha il patrocinio del MUSIS (Museo della Scienza e dell'Informazione Scientifica di Roma) ed è inserita nell'ambito della Settimana della cultura scientifica italiana.

I falsi nell'arte
[a cura di] **Paola Staccioli** e **Stefano Nespoli**
Foto: **Giuseppe Bonomo** e **Lucio Capriolo**
In copertina: immagine tratta dal *Manuale illustrato del collezionista d'arte*
Grafica: **Cristina Povoledo**

La mostra interattiva è stata realizzata anche grazie alle apparecchiature fornite dalla **ditta Ivano Francavilla**, soluzioni e prodotti per conservare l'arte, tel. 069848309, www.ivanofrancavilla.it
Si ringrazia il prof. **Peter Matthaes**, del Museo d'Arte e Scienza di Milano, per aver autorizzato la pubblicazione delle schede del *Manuale illustrato del collezionista d'arte*, di Gottfried Matthaes, 1997 Milano.

Un particolare ringraziamento all'amico, nonché esperto di dipinti antichi, **Giuseppe Brunetti**, al tecnico ricercatore **Davide Amoretti**, al professor **Mario Piacentini**, a **Tito Brighi**, esperto della Casa d'aste Babuino di Roma, e a tutti coloro che a vario titolo hanno contribuito alla realizzazione del progetto.

SOMMARIO

Pietro Marrazzo 7
Presidente della Regione Lazio

Stefano Nespoli 9
Presidente dell'Associazione culturale Lignarius

I falsi nell'arte: presentazione dell'iniziativa 12

RELAZIONI

La storia di **Ayami Moriizumi** 17

Vita da... falsario di **Augusto Caretta** 25

Piccola storia di un grande falso di **Orlando Colongioli** 39

CONTRIBUTI

Questo mobile è antico? di **Piergiorgio Caggiari** e **Fernando Marcoccia** 45

Riconoscere un dipinto di **Veronica Damiano** 57

SCHDE TECNICHE

Metodi scientifici di indagine delle opere d'arte di **Gottfried Matthaes** 65

Glossario a cura di **Aldo Grita** 99

Associazione culturale Lignarius 105

Il falso non è falso
finché non viene riconosciuto per tale
non potendosi infatti considerare la falsità
come una proprietà inerente all'oggetto

Cesare Brandi

Moltissimi pittori hanno iniziato la loro carriera copiando i grandi maestri del passato. In questo senso, la scuola dei "falsari senesi", datata tra Otto e Novecento, ha dato vita a un fenomeno complesso che andava ben al di là della ricerca di un facile guadagno, ma puntava invece al recupero delle tecniche degli antichi maestri. Probabilmente, senza quelle riproduzioni la nostra conoscenza delle culture del passato sarebbe incompleta. Oggi, la crescente richiesta di oggetti sul mercato dell'arte, nazionale e internazionale, sta portando a un aumento della produzione di falsi e di copie perfette degli originali. Questa pubblicazione, firmata Lignarius, ha il grande merito di aprire una discussione sul valore di queste opere che, in ogni caso, riescono ad affascinare il pubblico. L'arte del falso è osservata sotto diverse angolature, considerando la abilità di chi riproduce ma, allo stesso tempo, fornendo agli appassionati gli strumenti necessari per riconoscere le imperfezioni, impercettibili, di un'opera non autentica. Un progetto culturale degno di attenzione cui la Regione Lazio ha voluto dare il suo contributo, sostenendo il lavoro di chi, a vario titolo, ha collaborato alla stesura del libro. La Regione Lazio è felice di essere tra i protagonisti di questa iniziativa.

Grazie a tutti.

Pietro Marrazzo

Presidente della Regione Lazio

Questo è falso! Quello è vero! L'altro è vero a metà!

Quante volte visitando mostre d'arte, di antiquariato, o passeggiando nei mercatini ci siamo sentiti dire o abbiamo noi stessi usato queste parole.

Sono affermazioni forti, fatte spesso senza conoscere il reale significato dei termini e avere le dovute conoscenze circa la storia e la tecnica di esecuzione dell'oggetto che ci troviamo di fronte.

Luoghi comuni: "Quell'opera non mi piace, per di più costa anche molto perciò presumo sia falsa; l'altra invece costa poco, molto poco, troppo poco, perciò anche se è falsa la prendo lo stesso così se è vera faccio l'"affare" (e potrò andare fiero della mia furbizia)... se non lo è ho comunque speso poco".

Purtroppo questo è l'approccio che molti hanno con il mondo dell'arte e dell'antiquariato, un approccio, cioè, puramente mercantile; in effetti spesso è il mercato e il modo di rapportarvisi a determinare la falsità o meno di un oggetto, e questo è uno dei motivi per cui la falsità non può essere considerata una qualità intrinseca di un manufatto.

Il mio primo contatto con il mondo dei cosiddetti "falsi" risale all'inizio degli anni ottanta, quando aprii il mio primo negozio di antiquariato e di restauro. Comperavo mobili e altri oggetti antichi prevalentemente da un anziano rigattiere dei Castelli romani del quale, data la mia giovane età e di conseguenza la mia poca esperienza, mi fidavo ciecamente. Il rapporto si interruppe il giorno in cui acquistai da lui una scrivania Luigi XVI intarsiata con legni preziosi, che il buon Mimì mi vendette come originale, ma che dopo una attenta analisi risultò essere stata realizzata in tempi recenti. L'esperto mercante non riprese indietro il mobile, anzi mi esortò a fare maggiore attenzione, quasi che l'accaduto dovesse servirmi

da lezione per il futuro. La scrivania rimase nel mio negozio e fu rivenduta per quello che era realmente: un mobile di buona qualità, costruito recentemente con criteri artigianali sui modelli Luigi XVI, conseguentemente la somma pagata dall'acquirente rappresentava quello che per me era il valore di un oggetto di buon artigianato.

Potremmo concludere la storia semplicemente affermando che lo stesso oggetto da "falso" è diventato in poco tempo "originale" senza subire alcuna modifica. Sono cambiati solo i soggetti che lo possedevano, ma soprattutto è cambiato il modo in cui è stato immesso sul mercato: originale del XVIII secolo dall'uno, costruito da un bravo artigiano del XX secolo dall'altro.

Il "povero" scrittoio disprezzato prima in quanto "falso" del XVIII secolo, fu poi apprezzato in quanto esempio di buon artigianato del XX secolo.

Quello che ci raccontano gli "esperti"

Il lavoro degli esperti, degli antiquari e dei collezionisti dovrebbe essere accompagnato da una costante ricerca circa la storia, la provenienza, le tecniche di esecuzione delle opere che si trovano a dover valutare.

La capacità di raccontare poi i risultati della ricerca, arricchita di aneddoti, di elementi in grado di affascinare chi ascolta, può risultare basilare per la costruzione del futuro legame emotivo tra quest'ultimo e l'opera stessa. La "storia" narrata dovrà suscitare interesse, collocare l'opera in un determinato contesto e periodo storico, essere il frutto dell'esperienza e del sapere di chi la espone.

Le opere che ammiriamo nei musei, nelle mostre, o che semplicemente troviamo nelle botteghe degli antiquari, sono rese più affascinanti dai racconti dei vari esperti. Un dipinto, un mobile, un qualsiasi manufatto del passato evoca ambienti e luoghi lontani, stimola la fantasia dell'osservatore tanto più quanto qualcuno ne ha raccontato la storia. Essi conservano però un velo di mistero che spinge ad andare oltre il conosciuto.

Gli esperti, anche i più qualificati, possono incorrere in errori. Può succedere che la loro ricerca sia basata non su elementi provati ma su supposizioni derivanti dalla loro esperienza; è il caso ad esempio delle opere "minori", di cui non si hanno notizie documentate, ma la cui storia si ricava da raffronti con le opere "certe" della stessa epoca e ambito. Dal loro studio possono emergere storie interessanti e in grado di rendere l'oggetto più attraente di quanto non lo sia a un semplice e disattento sguardo. Se però le supposizioni e l'esperien-

za dell'esperto vengono messe in dubbio da altri, che con elementi altrettanto convincenti dimostreranno l'infondatezza delle ipotesi formulate, quell'opera, la stessa, senza alcuna modifica, apparirà all'occhio dell'osservatore diversa, meno attraente di quanto non lo fosse stata prima: l'occhio e il giudizio di chi osserva l'opera subiscono condizionamenti che vanno oltre la sua semplice visione.

Lo sviluppo della capacità di critica individuale, della sensibilità estetica nei confronti di tutto ciò che ci circonda può permetterci di apprezzare qualsiasi cosa per le emozioni che suscita, senza subire condizionamenti da quello che altri raccontano.

Arriverei ad affermare che un'opera "falsa" in grado di emozionare il pubblico al pari di una originale, pur dopo essere dichiarata tale meriterebbe comunque onesti apprezzamenti.

Purtroppo però, essendo spesso le leggi del mercato a determinare gloria e onore, quando un manufatto viene identificato come "falso" crolla il suo valore economico e anche se fino a poco tempo prima era stato ammirato da un vasto pubblico viene poi denigrato e gettato nel dimenticatoio.

Di "falsi" è piena la storia, a ben vedere verrebbe quasi di dire che la falsificazione è una inclinazione naturale dell'uomo. Concludendo direi però che la contraffazione in campo artistico può essere considerata meno dannosa dei falsi ideologici in nome dei quali si combattono guerre e si distruggono interi paesi. Affrontiamo perciò l'argomento dei "falsi nell'arte" con un sorriso e, perché no, con un pizzico di ammirazione nei confronti di chi riesce, con abilità, a realizzare opere "false" che appagano il nostro occhio e ci regalano emozioni "vere".

Il lavoro che presentiamo in queste pagine è il frutto di una ricerca fatta da un gruppo di allievi e collaboratori della nostra associazione i quali, senza alcuna pretesa di dare soluzioni o formule che possano risolvere il problema di come riconoscere un oggetto "falso", hanno voluto contribuire ad affrontare l'argomento da diverse angolature, dalla storia agli aspetti tecnici, sperando comunque di suscitare interesse da parte del lettore.

Stefano Nespoli

Presidente dell'Associazione culturale Lignarius

I falsi nell'arte

Roma, 30 maggio – 12 giugno 2007

L'iniziativa intende affrontare, in modo scientifico ma anche avvincente per il profano, il complesso tema del "falso" nell'arte, con una serie di iniziative in parte rivolte a studenti, studiosi, professionisti del settore della conservazione dei beni artistici e culturali, in parte a tutti coloro che, appassionati di arte, vogliono avere un approccio metodologicamente corretto con il riconoscimento e la valutazione delle opere.
È possibile leggere la differenza fra un autentico manufatto del passato e un falso? La manifestazione vuole trattare l'argomento riproponendo la storia dei falsi nei secoli, la vita di alcuni noti falsari, le tecniche di esecuzione e di analisi delle opere d'arte, il loro ingresso sul mercato antiquario.

Roma • via Mecenate 35 • tel. 064885079
www.lignarius.net

Oltre la realtà visibile

mostra interattiva

30 maggio – 12 giugno 2007

dal lunedì al giovedì 9.30-19.30,

venerdì 9.30-19.00

Un'affascinante immersione nella storia, nella scienza, nell'arte, ma soprattutto un sorprendente viaggio alla scoperta delle "trappole" in cui può incorrere l'occhio umano nell'analizzare le opere d'arte. Il visitatore sarà guidato, con l'ausilio di strumenti ottici, alla "lettura" delle opere d'arte delle diverse epoche, alla comprensione della distinzione fra autentici e falsi, all'individuazione degli eventuali interventi subiti dai manufatti nel tempo. Il percorso sarà allestito in modo da risultare comprensibile anche a coloro che sono estranei al settore.

Entrare nella materia

workshop di ottica e microscopia

6 giugno 2007 • ore 15.00

Il workshop, aperto a studenti, studiosi, professionisti del settore, sarà dedicato ai sistemi di analisi e diagnosi usati nello studio degli antichi manufatti e nel loro restauro, in particolare all'ottica e alla microscopia applicate ai beni culturali.

Riconoscere l'autentico

dimostrazione teorico-pratica

6 giugno 2007 • ore 17.00

Rivolta agli appassionati di arte e antiquariato, la dimostrazione intende illustrare, con l'ausilio di opere e materiali audiovisivi, le tecniche e i "segreti" per orientarsi nel riconoscimento degli antichi manufatti, con particolare riferimento a mobili e dipinti.

I falsi nell'arte

gli esperti a confronto

7 giugno 2007 • ore 15.00

Storici dell'arte, fisici, chimici, antiquari, responsabili di case d'asta si confronteranno sul tema, affrontando i differenti aspetti: storia, materiali, tecniche, metodi di analisi, mercato antiquario. Gli intervenuti potranno partecipare ponendo domande agli esperti.

Responsabili dell'iniziativa: Paola Staccioli, Stefano Nespoli

relazioni

La storia

Ayami Moriizumi

COS'È IL FALSO?

L'atto di falsificare è un fenomeno presente in tutte le ramificazioni dell'attività creativa umana. Non sono solo le opere d'arte a essere falsificate, ma anche opere di letteratura e di musica, leggi, reliquie, fotografie e persino i dati scientifici.

Per quanto riguarda gli oggetti d'arte, il falso si definisce come tale quando c'è un «preciso intento di ingannare circa l'autore e l'epoca di esecuzione» [1].

La creazione di falsi è la risposta a una esigenza. «Ogni società, ogni generazione falsifica ciò che più brama», come scrive Mark Jones nell'introduzione del catalogo della mostra dedicata alle opere false svolta nel 1990 nel British Museum di Londra [2]. Le opere falsificate «delineano l'evoluzione dei gusti con ineguagliabile precisione», e sono «un indice sicuro dell'esistenza di un fiorente mercato di corrispondenti oggetti originali». I falsi sono quindi un documento storico-sociale e culturale.

RAPPORTO CON LA STORIA DEL RESTAURO

I contraffattori sono sempre stati mercanti che «intervengono rapidamente per approfittare degli alti prezzi determinati dalle nuove mode prima che gli esperti possano rendere più difficile il loro compito» [3]. Spesso gli oggetti erano in partenza "autentici", ma con interventi di restauro sono stati alterati.

La storia della contraffazione quindi è legata strettamente alla storia del restauro, ovvero agli interventi necessari per rendere

vendibili gli oggetti. Nel Settecento, epoca in cui per la prima volta nella storia l'uomo ha iniziato a "convivere con il passato" nella vita quotidiana, interventi per completare statue autentiche con l'aggiunta di alcuni pezzi erano normali. Ci sono stati casi in cui sculture così restaurate sono state vendute come opere originali. Con lo scandalo che suscitò il restauro fatto dal neoclassico scultore danese Thorvaldsen sui marmi di Egina, la teoria sull'autenticità iniziò a cambiare. Lo scandalo segnò l'avvio di un periodo di purismo in cui si cercava di togliere ogni intervento di restauro per ammirare gli oggetti in uno stato il più possibile originale.

In Inghilterra i Vittoriani si «vedevano loro stessi come illuminati custodi di un'eredità gloriosa, da trasmettere ai posteriori». I restauri delle chiese furono di carattere molto radicale, dato che considerarono i loro interventi quale strumento per "migliorare" e dare "una verità superiore". Solo con l'arrivo di Ruskin e Morris si raggiunse l'idea che il «restauro come miglioramento» fosse distruttivo [4].

Arriviamo così ai nostri tempi, nei quali «sta emergendo un altro concetto di autenticità che valorizza la storia stessa degli oggetti, questi possono subire danni e riparazioni, pulitura e restauri, di conseguenza il loro stato attuale riflette non soltanto il momento della loro creazione, ma anche tutta una serie di eventi successivi» [5]. La storia di un oggetto quindi comprende anche gli interventi subiti dallo stesso, che costituiscono comunque una documentazione storica. Da qui nasce sicuramente l'idea della leggibilità dell'intervento applicata nel restauro odierno.

IL FALSO NELLA STORIA EUROPEA

Epoca romana

Quando si parla della storia della falsificazione, come primo esempio ci si riferisce ai romani, che replicavano le sculture greche ed ellenistiche. Lo studio dell'arte romana era dominato dai criteri della *Kopienkritik*, che partiva da un pregiudizio che considerava le sculture romane come copie di qualche originale greco. Invece gli studi recenti [6], mettono in rilievo l'estetica romana, che distingueva l'*imitatio* superficiale basata sulle regole dall'*imitatio* di tipo naturale, che si acquisisce attraverso una lunga esperienza e un'analisi profonda dell'opera considerata di qualità. Anche l'*imitatio* meccanica, come la retorica, era

un esercizio che aveva come scopo quello di contribuire alla propria creatività. Un artista che sapeva solo replicare una copia di un capolavoro greco era oggetto di derisione, mentre un artista che sapeva "emulare" con la propria fantasia era considerato "degno dei vecchi maestri". Quindi alcune opere nacquero sicuramente con l'idea di rivalità artistica nei confronti degli antichi, un'idea che poi viene ereditata dagli artisti del Rinascimento. Come sarà per gli artisti del Rinascimento, anche gli scultori romani erano esperti di arte antica e avevano un ruolo simile a uno storico d'arte moderno. Altri elementi che spingevano gli artisti a replicare erano determinati proprio dal carattere della società romana, dove la ripetizione della tradizione, l'evocazione della gloria degli antenati, faceva parte del *decorum*. In questo caso ciò che interessava non era l'autenticità dell'opera. Le statue servivano per l'evocazione dell'epoca greca, considerata adatta a quel contesto sociale. Al cambiamento del contesto, si richiedeva agli artisti di essere innovativi senza però violare il *decorum*, e da questo nacque la tendenza all'eclettismo.

Un altro elemento è sicuramente quello del culto. Si facevano ricostruzioni dei templi in altri luoghi, e in quel caso le sculture venivano replicate. Anche qui l'interesse principale non era quello di replicare l'arte greca.

Medioevo

Nel Medioevo ciò che veniva falsificato non erano tanto le opere d'arte, perché non esisteva un gran numero di collezionisti in questo campo. La falsificazione era effettuata prevalentemente sulle reliquie dei santi e dei martiri, le leggende, i contratti, le cronache, i timbri, le pietre preziose, ecc.

I criteri per l'autenticità erano molto elastici per le reliquie, dato che si potevano trovare cinque esemplari della testa di san Giovanni in cinque diverse chiese. Per le reliquie, «non si trattava di falsificare la natura dell'oggetto ma le storie che lo accompagnavano e ne autenticavano l'origine» [7].

Nel Medioevo venivano create anche reliquie inesistenti, come la casa dei Re Magi che si trova nel Duomo di Colonia. Un esempio molto noto è la Sindone di Torino, la cui documentazione risale al 1350 circa. Già in quell'epoca, la sua autenticità era discussa. Una recente prova di radiocarbonio ha dimostrato che la tela è stata fatta tra il 1250 e il 1390 d.C. Comunque rimane ancora aperta la discussione sulla tecnica con cui l'immagine è stata eseguita[8].

Rinascimento e Barocco

Durante il Rinascimento gli artisti gareggiavano con gli antichi per emularne i risultati. Creare copie di opere antiche serviva a evocare quel glorioso passato. Questo è un periodo le cui opere create all'antica continuano a confonderci. In ogni grande museo, come dice Otto Kurz [9] si vede lo spostamento continuo di alcune opere tra la sezione greco-romana e quella rinascimentale.

Le sculture antiche arrivavano a Roma, a Firenze e soprattutto a Venezia, che aveva l'accesso diretto al mare Egeo. Padova in particolare divenne un grande centro di produzione di sculture all'antica di piccole dimensioni, che servivano ad ampliare le collezioni negli studioli dei principi, e più tardi negli *antiquaria*, luoghi dedicati alle collezioni all'interno delle residenze nobiliari. Questi oggetti servirono come modelli per creare sculture all'antica e anche falsificazioni. Le categorie di sculture più falsificate erano le teste di divinità e i rilievi, più facili da copiare e dove l'artista era più libero nell'espressione. Poi busti, ritratti di filosofi e imperatori romani, che incarnavano lo spirito ideale dell'epoca.

Antonio Lombardo (1458-1516) fu coinvolto nella decorazione scultorea del "camerino dei marmi" di Alfonso I d'Este, concepito come "una mostra delle più 'recenti' sculture antiche" che erano "oggetto di conversazione, e anche di desiderio, in tutte le corti italiane". Questo "giardino delle statue in miniatura" era un'evocazione della magnificenza della grande Urbe [10]. Un testo che divenne fonte di ispirazione per ricreare ambienti all'antica fu *Hypnertomachia Poliphili* di Francesco Colonna con le xilografie forse di Leonbattista Alberti.

Una delle sculture più ammirate nel Rinascimento fu il *Laocoonte*, la cui scoperta nel 1506 suscitò in tutta Italia un'eccitazione tale da ispirare poeti e letterati a scrivere elogi. La scultura fu replicata in cera da molti artisti, fra i quali Jacopo Sansovino, che nel 1507-1508 vinse il concorso organizzato dal Bramante. La sua copia del Laocoonte, giudicata la migliore, fu gettata in bronzo. Vennero anche create numerose miniature del gruppo scultoreo in bronzo, e finora sono state identificate quattro teste del figlio di Laocoonte scolpite durante il Rinascimento, una delle quali si trovava nella collezione d'antichità imperiale viennese nell'Ottocento.

Il *Cupido dormiente* di Michelangelo (1495), fu sotterrato e acconciato

«di maniera che pareva antico» [11]. Quindi si vide l'inizio di finti scavi archeologici per convincere meglio la clientela. Il cardinale R. Riario comprò l'opera credendo che fosse autentica, ma venuto a conoscenza della "falsificazione" rifiutò l'opera, che fu a sua volta comperata da Isabella d'Este. Vasari commentò dicendo che il cardinale «non conoscendo la virtù dell'opera, che consiste nella perfezione, che tanto sono buone quanto le antiche per che sieno eccelenti, essendo più vanità quella di coloro che van dietro più al nome che a' fatti».

All'inizio del Seicento divenne di moda collezionare quadri rinascimentali. Fra il Cinquecento e il Seicento furono realizzati numerosi dipinti nello stile raffaellesco. Luca Giordano (1632-1705) fu famoso per la sua competenza nel falsificare. È noto che Giordano fece un quadro falso di Dürer, *Cristo che guarisce gli storpi*, il quale fu acquistato dal mecenate di Giordano. Giordano fu denunciato dal mecenate ma vinse la causa perché «nessuno poteva rimproverare Luca di dipingere bene quanto il famoso Dürer» [12]. Da questi esempi vediamo l'atteggiamento di ammirazione per la virtuosità di questi artisti, che non vennero condannati, come più tardi capitò a van Meegeren.

Un artista molto soggetto alla falsificazione già da quando era attivo fu Dürer. Altri artisti copiati furono i veneziani, quali Tiziano e Giorgione, il Guercino, Bosch nelle Fiandre. In Spagna El Greco fu noto per fare le copie delle proprie opere religiose, ma questo su richiesta del culto. Tra i "copisti pericolosi" francesi, ricordiamo i nomi di Sebastien Bourdon (1616-1671) e Jean Michelin (1623-1696). Bourdon falsificò opere di Poussain, Annibale Carracci, Andrea Sacchi e Claude Lorrain. Quest'ultimo fu talmente indignato dai falsificatori che compilò il *Liber Veritatis*, un catalogo delle sue opere autentiche.

Un interessante fenomeno fu la falsificazione di animali mai esistiti per le collezioni delle *Wunderkammer*, le stanze delle meraviglie. È noto che in Asia ci fu una produzione di questi animali per il mercato europeo.

Il Settecento

Fu nel Settecento che la gente cominciò a subire il fascino delle cose vecchie in quanto vecchie, e ad acquistare, conservare e convivere con gli oggetti non necessariamente belli o connessi a nomi celebri, ma che appartenevano al passato e lo ricordavano [13].

Il gusto per l'antica Grecia penetrò anche tra il popolo ed essere istruito voleva dire avere una buona conoscenza dell'antichità, soprattutto delle sculture. I giovani europei del nord, in particolare gli inglesi, fecero il Grand Tour a Roma, Ercolano e Pompei per conoscere meglio l'arte antica. Molto spesso furono le stesse guide a divenire antiquari. A Roma furono molto importanti gli inglesi, che avevano un potere d'acquisto superiore agli altri stranieri.

Il restauro delle opere antiche fu generalmente accettato, e spesso opere costruite mettendo insieme pezzi di originali furono vendute come originali. Piranesi (1729-1778) che non solo fu architetto ma anche mecenate e restauratore, fu denunciato da uno dei più potenti mercanti inglesi, Thomas Jenkins (1724-1789), che criticò le sue opere come "pasticci".

In questo secolo furono falsificate non solo sculture ma anche vasi greci, antichi affreschi romani, coppe d'oro dell'epoca paleocristiana, e oggetti dell'arte antica egiziana.

Nella seconda metà del secolo, i falsi d'arte iniziarono a essere collezionati per lo studio della falsificazione stessa. Quando Scipione Maffei (1675-1755) fondò il Museo di epigrafie antiche, formò una sezione di falsi per aiutare gli studenti a distinguere tra falso e autentico [14].

Per quanto riguarda la pittura, Rembrandt fu molto spesso oggetto di falsificazione. Nel suo caso però è tuttora difficoltosa la ricerca d'autenticità, perché spesso firmava disegni di studio fatti dagli allievi e corretti da lui.

In questo secolo l'Italia non fu più l'unico grande centro di falsificazione. Si potevano acquistare falsi anche in altri paesi europei.

La grande epoca del falsi: dall'Ottocento al 1930 circa

L'Ottocento, nel catalogo della mostra inglese, è denominato "la grande epoca dei falsi". Il collezionismo si diffuse in tutte le classi sociali. I mercanti furono sempre alla ricerca di nuovi soggetti da far falsificare, come oggetti dell'arte etrusca, dell'arte egiziana, dell'artigianato medievale (avori, oggetti in metallo, smalti) grazie al Gothic revival. Furono aggiunti anche oggetti d'arte delle antiche civiltà messicana e sud americana, dell'arte etnica, africana ad esempio, e perfino dell'arte preistorica.

In Italia il clima del Risorgimento stimolò la falsificazione delle opere rinascimentali, epoca di grande gloria. Oltre alla pittura, furono falsificate le maioliche e le sculture robbiane.

Il grande falsario Icilio Federico Ioni (1866-1946) raccontò che all'epoca ricevette molte commissioni per i ritratti in stile quattrocentesco. Di questi ultimi in realtà dovrebbero esistere pochi esemplari visto che solo i privilegiati potevano avere la possibilità di commissionare un ritratto, ma in quest'epoca si vede una proliferazione di ritratti alla quattrocentesca. Ioni è noto anche per la falsificazione della pittura senese del Trecento e del Quattrocento, rivalutata nella seconda metà dell'Ottocento.

Per la scultura, Alceo Dossena (1878-1937) creò opere di tutte le epoche (etrusche, di Donatello, Giovanni Pisano, Mino da Fiesole) con tecniche e materiali vari (terracotta, marmo, legno, bronzo). Nel periodo tra le due guerre, le sue opere furono comprate dai maggiori musei americani. L'attività di Dossena fu caratterizzata dalla sua meravigliosa capacità di creare le opere *ex novo* senza mai copiare. Anche dopo lo "smascheramento", l'artista fu ammirato per la sua capacità e ricevette nel suo studio le visite ufficiali di collezionisti famosi.

Nella pittura, le opere di Corot furono soggette a numerose falsificazioni. Questo è dovuto all'aumento dei prezzi dei suoi quadri subito dopo la morte. Corot eseguì circa 3.000 opere, ma solo negli Stati Uniti se ne trovano 5.000.

Interessante è il caso della falsificazione di opere inesistenti con l'utilizzo della nuova tecnica, la fotografia. Si tratta delle foto di fate di Cottingly, eseguite nel 1917 da due giovani donne. Queste foto furono valutate come autentiche perfino da Conan Doyle, autore di Sherlock Holmes [15].

Dopo gli anni Trenta

L'anno 1930 segnò la fine della grande epoca della falsificazione. Questo perché tecnicamente divenne sempre più difficile eseguire le contraffazioni. Divenne infatti infatti sempre più difficile trovare i pigmenti e i materiali utilizzati nel passato. La contraffazione poi non era più un atto da ammirare, ma da incriminare. Michelangelo fu lodato, ma Van Meegeren, (1889-1947) falsario di Vermeer, fu incarcerato. L'artista non viene più apprezzato in base alla sua capacità tecnica, ma per il suo talento. Interessante notare che i quadri di Van Meegeren, finché furono ritenuti come originali di Vermeer, furono lodati, ma appena smascherati, vennero considerati addirittura maldestri nell'esecuzione.

Un altro elemento influente potrebbe essere la perdita dell'"aurea" dell'originale dovuta allo sviluppo della tecnica della riproducibilità fotografica. Trovarsi di fronte, al Louvre, all'autentica opera di Leonardo da Vinci, la Gioconda, potrebbe essere una delusione per alcuni...

Nel nostro secolo gli oggetti più falsificati non sono le opere d'arte, ma gli oggetti di lusso e di marca, come gli orologi di Cartier, di Rolex, le valigie di Vuitton, di Prada ecc. Questo atto è esteso a qualsiasi prodotto con marchio, fino ai computer Apple. In questo caso è il nome che conta. «Gli acquirenti sanno che a quel prezzo non stanno acquistando un prodotto di marca autentica, ma un'illusione, l'illusione di una condizione sociale, del successo, dell'appartenenza ad un certo ceto conferita dall'imitazione fraudolenta di una marca famosa» [16].

---

(1) Luigi Grassi e altri, *Dizionario di antiquariato*, Torino 1989, pag. 445.

(2) Trad. it. *Sembrare e non essere. I falsi nell'arte e nella civiltà*, a cura di Mark Jones e Mario Spagnol, Milano 1993.

(3) *Sembrare e non essere cit.*, pag. XII.

(4) David Lowenthal, in *Sembrare e non essere cit.*, pag. XVIII.

(5) *Sembrare e non essere cit.*, pag. XIII.

(6) Cfr. in particolare Ellen Perry in *The Aesthetics of Emulatio in the Visual Arts of Ancient Rome*, Cambridge 2005.

(7) *Sembrare e non essere cit.*, pag. 71 e segg.

(8) *Ibidem*, pag. 397 e segg.

(9) "Early Art Forgeries: From the Renaissance to the Eighteenth Century", in: «Journal of the Royal Society of Arts», vol. CXXI, n. 5198, Jan. 1973, pag. 74 e segg.

(10) Cfr. a cura di Matteo Ceriana, *Il Camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica*, Milano 2004

(11) Cfr. Vasari, *Vite*, vol. VII.

(12) Cfr. Otto Kurz, *Falsi e falsificatori*, Vicenza, 1961, pagg. 15-18.

(13) *Sembrare e non essere cit.*, pag. 115.

(14) Cfr. Otto Kurz, *Early Art Forgeries cit.*, pag. 87.

(15) *Sembrare e non essere cit.*, pagg. 84-86.

(16) *Ibidem*, pag. XII.

Vita da... falsario

Augusto Caretta

Addentrandosi nel variegato mondo dei falsi nell'arte, sorge spontanea una domanda: quali motivazioni possono aver spinto un artista (perché, tranne qualche eccezione, personaggi che hanno raggiunto una simile perfezione si devono definire in questo modo) a produrre opere nello stile di maestri vissuti secoli prima e a spacciarle per autentiche, anziché seguire un personale percorso artistico più aderente alla propria epoca? Cosa può avere spinto sulla strada dell'illegalità (perché non stiamo parlando di imitazioni, o di opere eseguite nello stile di qualche maestro del passato, dichiarate apertamente come tali) tanti personaggi dotati di notevole talento, molti dei quali hanno perseverato su questo cammino anche dopo che alcune loro opere erano state dichiarate false?

Cerchiamo allora di capire in primo luogo se vi è qualche elemento, qualche tratto distintivo che accomuni i falsari che si sono succeduti attraverso i secoli, una specie di "fil rouge" che colleghi le loro diverse personalità, oppure se ciascuno di essi ha operato sotto lo stimolo di precisi e personali fattori, giungendo alla conclusione – in quest'ultimo caso – che la falsificazione sia stata un fenomeno *random*, senza cioè una radice comune.

Per tentare un approccio a tale quesito, si è ritenuto utile analizzare la vita di alcuni falsari, studiarne la formazione professionale, la cultura, il modo di intendere l'arte, conoscere le loro abitudini, il loro carattere, la loro mentalità, il loro stile di vita, le loro ambizioni. E vedremo se, al termine di questa indagine, si sarà riusciti a pervenire, non certo a una conclusione – perché ciò sarebbe assai am-

bizioso –, ma quantomeno a una (o più) ipotesi che riescano a dare una interpretazione valida e coerente di questo fenomeno.

Della produzione di opere d'arte false si ha qualche traccia già nell'antichità (ad esempio, ne fa cenno Fedro in uno dei suoi scritti, in relazione a contraffazioni di statue in marmo o in metallo), anche se a quei tempi non era netta la separazione tra falsi e imitazioni. Poco però si conosce degli autori; peraltro – da alcuni versi dello stesso Fedro in merito alla produzione di statue greche false da parte di artisti suoi contemporanei «...qui pretium operibus maius inveniunt...» [1] – già si nota lo scopo speculativo che animava fin da allora questi artisti.

Altre tracce di falsari si hanno nei secoli successivi, ma è soltanto a partire dal primo Rinascimento, a seguito di una rinnovata attenzione per il periodo classico, che l'arte della contraffazione comincia ad assumere aspetti di una certa rilevanza, anche se non si può ancora parlare di un fenomeno diffuso.

Nel campo della scultura, molti artisti si rifanno allo stile arcaico, e cominciano ad apparire numerose contraffazioni; tra i "falsari" compare anche un nome eccellente, Michelangelo, il quale, agli inizi della carriera, scolpisce un Cupido dormiente, che sotterra per un certo periodo di tempo al fine di dargli una apparenza di antico (la statua viene successivamente venduta a Roma come autentica per una somma considerevole).

Per quanto riguarda la pittura, la falsificazione comincia a manifestarsi nel XV secolo, ed acquista sempre maggiore rilevanza nel corso dei successivi due-tre secoli in diverse regioni europee, anche in conseguenza del fatto che il collezionismo di dipinti si era diffuso a tal punto che i mercanti d'arte – veri padroni a quel tempo del commercio di tali opere – non riuscivano spesso a soddisfare le richieste dei propri clienti con opere autentiche. In tale epoca i pittori più imitati sono i grandi maestri del Rinascimento. Anche in questo caso, si hanno testimonianze di vendite di quadri falsi attraverso le biografie di alcuni falsari o appunti di personaggi che frequentavano il mondo dell'arte.

È significativo citare al riguardo due brani riportati da Otto Kurz nel suo libro *Falsi e Falsari*, tratti, il primo, dalla biografia di un pittore del Seicento, un certo Terenzio da Urbino, scritta con vivo realismo da Giovanni Baglione (storiografo d'arte e lui stesso pittore) e pubblicata nel 1642 dopo la morte dell'artista, e, il secondo, dal diario dell'olandese

Hans Hieronymus Imhoff, nipote dell'umanista Pirckheimer che fu amico intimo di Dürer, in occasione della vendita di alcune opere di sua proprietà a un mercante d'arte di Leida nell'anno 1634:

1. Dalla biografia di Terenzio da Urbino [2]:

«Hebbe i suoi natali nella Città d'Urbino Terentio, e fu pittore di quelli, che le lor pitture moderne vogliono per antiche spacciare. Egli andava procacciando tavole vecchie, e cornici all'antica lavorate, dal fumo annerite, e dalle tarme corrose, ove fusse stata qualche figura, benché grossolana e mal condotta. Et egli sopra vi dipingeva, e per via di qualche buon disegno tanto pestava con i colori, che da qualche cosa le faceva apparire; e dopo esser dipinte, le appiccicava al fumo, e con certe vernici miste con colori, che sopra di loro dava, faceale parere immagini per tratto di centinaia d'anni al tempo avanzate... Venne a Terentio per le mani un quadro antico con bella cornice intagliata messa ad oro, e con questa occasione vi fece dentro una Madonna con altre figure da un buon disegno ricavate e tanto intorno vi si affaticò, e tanto vi pestò, che alla fine gli venne fatto un quadro, che buono, et antico parea, e chi non fusse stato della professione, et buon maestro, vi si saria agevolmente ingannato; e ardì di volerlo dare per mano di Raffaello da Urbino al Cardinal Montalto suo padrone, e con atto veramente di presunzione, e d'ingratitudine far questo torto a chi davagli il vitto e gli mantenea la vita».

Già, «...chi non fusse stato della professione, et buon maestro» come il cardinale Montalto; e l'imbroglio sarebbe certamente riuscito se l'astuto cardinale non avesse chiesto il parere di intenditori d'arte «i quali conobbero l'inganno» e fu così che l'ingenuo falsario (che non si era accontentato di copiare un pittore minore, ma nientemeno che il suo illustre concittadino) fu cacciato dal cardinale che non lo volle più vedere.

2. Dal diario di Imhoff [3]:

«II. Nostra Signora col bambino, dipinta su pergamena... Fu dipinta per mio antenato Hans Imhoff ad Anversa; l'ho descritta ad Overbeck (il mercante d'arte) come un'opera di Lucas van Leyden; "an sit, dubitatur a multis"; stimata talleri 100.

III. Nostra Signora, dipinta su legno ad olio, piccola. Mio padre di benedetta memoria fece sì che ci fosse apposta la firma del Dürer, ma non ci sono motivi sufficienti per ritenere che Dürer l'avesse dipinta. Per talleri 40».

Minore fortuna incontrò Imhoff in successive vendite all'estero, forse perché questi acquirenti erano meno inclini a riconoscere come autentiche le opere da lui smerciate.

Per concludere la rassegna dei falsari che hanno operato fino agli inizi dell'Ottocento, merita citare Franz Wolfgang Rohrich (1782-1834), il quale, con la vendita di falsi ispirati ad antichi maestri tedeschi – tra cui numerose copie, pare circa trenta, della duchessa Sofia di Sassonia nello stile di Cranach –, sembra avesse accantonato la somma di 1.500 fiorini quando era ancora studente all'Accademia di Monaco [4].

Ma è soprattutto nel periodo a cavallo tra il 1800 e il 1900 che il fenomeno della contraffazione assume dimensioni ragguardevoli e tocca il suo culmine, non soltanto per l'elevato numero di artisti trasformatisi in abili falsari, ma anche per la quantità di falsi prodotti e venduti a importanti musei e a collezionisti privati; mai si era verificato nella storia dei falsi un mercato così vasto, e forse mai lo sarà più.

Perché proprio in questo periodo si concentra la maggiore produzione di opere false (in particolare dipinti) di tutta la storia della contraffazione?

Indubbiamente le cause sono più di una, e determinatesi quasi contemporaneamente; motivi di recupero di una solida tradizione di fronte all'avanzata di una anonima industrializzazione che si andava sempre più espandendo in quel periodo storico, la sempre più forte richiesta di opere antiche (soprattutto di "primitivi" italiani, e ritratti del Quattrocento prodotti da artisti fiamminghi, tedeschi, spagnoli) da parte di ricchi neo-collezionisti e direttori di famosi musei in larga parte di oltreoceano, la mancanza pressoché totale di tecniche e strumenti (apparsi successivamente a seguito dell'avvento della moderna tecnologia) con i quali poter rapidamente verificare l'autenticità delle opere, una inconcepibile – e, per certi aspetti, preoccupante – complicità di esperti d'arte, alcuni dei quali assai noti e con incarichi di prestigio anche in campo universitario.

Si assiste quindi al nascere e al consolidarsi di un perverso circolo vizioso, i cui soggetti sono rappresentati da facoltosi ma inesperti collezionisti bramosi di acquistare opere antiche, da mercanti di pochi scrupoli, da critici ed esperti quantomeno compiacenti se non addirittura conni-

venti, e – in ultimo – da artisti di talento che avevano studiato nei minimi particolari i maestri del passato e che avevano trovato il modo di invecchiare rapidamente i materiali usati.

È in tale ambito che la contraffazione trova l'ambiente adatto per uno sviluppo che, sotto certi aspetti, appare incredibile. Il numero di falsari più o meno validi che opera in questo periodo è assai elevato, e la loro fama si diffonde rapidamente anche oltre i confini nazionali; tanto che alcuni di essi (soprattutto quelli dotati di maggior talento) sono oggetto di libri, articoli, pubblicazioni, scritti di studiosi e storici d'arte, che ci consentono ora di avere uno spaccato della loro vita e della loro attività artistica.

Tra tutti i grandi falsari, degni di maggior attenzione appaiono due artisti pressoché contemporanei, ma assai diversi per stile, per carattere, per nazionalità: Icilio Federico Joni e Han van Meegeren.

Icilio Federico Joni

Joni nasce a Siena nel 1866, a seguito di un'illecita relazione tra una giovane donna del posto e un militare sardo di stanza nella città, il quale – non potendo riconoscere il figlio illegittimo (fatto a quei tempi non raro, tenuto conto della «vilissima società borghese» [5] in cui si sono svolti i fatti) – si uccide prima della nascita del bambino.

I suoi primi anni di vita sono caratterizzati da una serie di spostamenti ambientali. Subito dopo la nascita, infatti, la madre (che, per l'umile condizione sociale, non poteva contare su alcun sostegno) lo espone alla ruota dei "gettatelli" (vale a dire dei trovatelli, bambini non riconosciuti dai genitori, che venivano abbandonati presso istituti di pubblica assistenza). Dopo alcuni mesi, viene rilevato dal nonno materno, il quale lo affida successivamente alle cure di una zia. Il peregrinare del piccolo Joni termina presso una conoscente di famiglia, assai povera.

Non appena l'età lo consente, Joni viene iniziato all'arte della doratura prima, e del restauro poi, presso una bottega senese, dove, grazie soprattutto al notevole talento naturale, può apprendere rapidamente le tecniche artigiane e apprezzare la raffinata qualità di alcune opere prodotte dai pittori toscani del Trecento e del Quattrocento. Soprattutto la frequenza – ancorché non regolare, dato il temperamento ribelle del giovane – dell'Istituto senese di Belle Arti concorre non poco ad avvicinarlo al mondo artistico di tale periodo, processo ben integrato dall'attività di restauro di alcuni dipinti originali, affidatigli per la ricostruzione da

antiquari e mercanti d'arte del luogo, attività che contribuisce a renderlo noto e molto apprezzato in tale settore.

E così, tra un restauro e un rifacimento di opere autentiche (i cui risultati vengono esaltati anche da rinomati storici d'arte), Joni inizia a fare qualcosa di proprio, di non copiato, e nel giro di un decennio le sue doti artistiche raggiungono livelli di eccellenza.

Da quel momento, nell'esecuzione delle sue numerose opere, l'artista-falsario si ispira ad alcuni sommi pittori italiani del tardo Medioevo e del primo Rinascimento, in particolare Duccio di Buoninsegna, Pietro Lorenzetti, il Sassetta, il Beato Angelico, Sano di Pietro, Filippo Lippi, e i più recenti Neroccio, Mantenga, Botticelli, Pinturicchio, dimostrando una straordinaria capacità di passare con disinvoltura attraverso registri stilistici diversi.

La strabiliante somiglianza dei suoi quadri con similari opere autentiche trae in inganno persino alcuni fra i più famosi studiosi e storici d'arte dell'epoca, tra i quali Bernard Berenson e Frederick Mason Perkins. In particolare, come narra Gianni Mazzoni nel suo libro dall'emblematico titolo *Quadri antichi del Novecento*, «la notorietà ormai raggiunta da Joni anche come restauratore, soprattutto di primitivi senesi, aveva subito un certo impulso dopo che lo stesso Berenson era rimasto impaniato in alcune falsificazioni candidamente propinategli a più riprese, e ad insaputa dell'autore, da uno dei tre fratelli Torrini» [(6)].

Verso la fine del secolo, Joni incontra Berenson, e tra i due si stabilisce un rapporto duraturo, ancorché costellato di screzi e contrasti, che consente al primo di entrare in contatto con ricchi (e spesso inesperti) collezionisti d'arte, in particolare di oltreoceano, e al secondo di poter sfruttare a fini personali non del tutto leciti l'abilità dell'artista-falsario senese.

L'attività creativa di falsi da parte di Joni è talmente intensa che lo stesso Berenson cerca a più riprese di dissuaderlo nel proseguire su questa strada, e lo convince a organizzare una mostra personale a Firenze; il risultato è un fiasco, e da questo fatto l'artista trae un maggior convincimento a proseguire nella produzione di dipinti contraffatti. A tale proposito, Mazzoni riporta nel suo libro una annotazione scritta da Berenson alcuni anni dopo la scomparsa di Joni: «Mi ricordo di avere fatto tutto l'immaginabile per convincere Federico Joni a non falsificare più quadri del Quattrocento: non era possibile. Infatti i dipinti che si provava a fare secondo le sue possibilità erano così futili, che nessuno mai li avrebbe com-

perati e lui stesso, a farli, si seccava. È un problema, cosa farne di questi trasgressori pieni di talento e antisociali, problema che andrebbe risolto secondo le loro doti» [7].

Quello che colpisce soprattutto in questo artista-falsario è una certa ambiguità che egli manifesta nel riconoscere apertamente, in alcuni casi, la paternità di sue opere che, anche ad un attento esame, potevano sembrare quadri autentici di artisti rinascimentali, e, al tempo stesso, nel partecipare, direttamente o indirettamente, a numerose messinscene di colore boccaccesco organizzate, insieme a conniventi esperti e ad altri complici, per vendere a ignari e inesperti collezionisti suoi dipinti "antichi" spacciati per autentici (ovviamente il ricavato di queste vendite truffaldine veniva diviso con cura tra i vari partecipanti).

Naturalmente, per poter trarre così clamorosamente in inganno una vasta platea di critici, studiosi, collezionisti e persino periti di famose case d'asta, non era sufficiente uno stile rinascimentale quasi perfetto, ma si rendeva indispensabile un'approfondita conoscenza delle tecniche di manipolazione dei materiali e di invecchiamento dei dipinti, tecniche nelle quali Joni raggiunge livelli inimitabili.

Le sue inclinazioni politiche («professava le idee purissime del socialismo») favoriscono la sua nomina nel 1920 a soprintendente dell'Istituto di Belle Arti di Siena, fatto che provoca non poche polemiche da parte dell'aristocrazia locale, che lo respinge sia per «il carattere speciale dell'attività artistica di lui, notissimo imitatore di quadri dell'antica scuola senese», sia per la «condotta di vita reputata libertina e gaudente, sregolata e immorale» [8]. Joni resiste per qualche tempo a queste feroci critiche, ma nell'ottobre 1923 si dimette.

La produzione di falsi da parte di Joni e la diffusione delle sue opere nel mondo diventano talmente rilevanti che, intorno al 1930, si arriva all'assurdo che ogni opera dipinta nello stile del Trecento e del Quattrocento proveniente dal mercato senese e fiorentino (e quindi anche quelle autentiche) viene guardata con il sospetto di essere una contraffazione.

Ma l'evento che forse riflette maggiormente l'atteggiamento di sfrontatezza e di irriverenza di Joni è la pubblicazione di un suo libro *Le memorie di un pittore di quadri antichi* (avvenuta nel 1932 quando l'artista è ancora in piena attività), nel quale, oltre a descrivere dettagliatamente le raffinate tecniche dallo stesso utilizzate per

la preparazione dei colori, il rapido invecchiamento dei quadri, la creazione di finti buchi di tarli, ecc., parla di numerose sue opere contraffatte, senza tuttavia fare esplicito riferimento ai nomi di mercanti, esperti, critici, antiquari che si erano prestati – a fini speculativi – per far comprare a caro prezzo i suoi falsi (la pubblicazione del libro fu con ogni mezzo avversata per ovvi motivi da numerose persone coinvolte nel traffico illecito dei falsi, tanto che il libro non ebbe il successo sperato). Il libro è una autodenuncia di Joni come falsario, e getta un notevole scompiglio nel variegato ambiente dei falsi.

Per quanto riguarda la vita privata, Joni viene descritto come «uomo stravagante nel vestire rissoso, atleta... ribelle... e libertino» [9]. Con i lauti guadagni ottenuti dal commercio delle sue opere, Joni arriva ad acquistare poderi, ville, automobili di lusso, una casa a Firenze, e comincia a organizzare pranzi e ricevimenti, spesso a sfondo orgiastico, ai quali invita numerose persone del posto, alla stregua di un signorotto di altri tempi; vive, insomma, «da spregiatore e da gran signore» [10].

Joni muore a ottanta anni nel 1946 «durante una sporcellata all'Annuncio quasi solo come solo... aveva trascorso la sua lunga esistenza» [11]; in questa fine così triste e ingloriosa sembra compendiarsi tutta la vita di questo artista, "genio e sregolatezza" dei tempi moderni.

Dopo avere passato in rassegna la vita e le opere di Joni, sorge spontanea una domanda: ci troviamo di fronte ad un abile impostore che sfruttò la propria non comune capacità artistica soltanto per frodare la gente e arricchirsi indebitamente, oppure potremmo pensare che questo finissimo artista sia nato, per uno strano gioco del destino, con alcuni secoli di ritardo, potendosi a buon titolo situare, dal punto di vista artistico, nella folta schiera dei pittori rinascimentali?

A favore di quest'ultima fantasiosa congettura, vale la pena citare quanto scritto dal Mazzoni nel suo libro, commentando la *Madonna con il Bambino, santa Maria Maddalena e san Sebastiano*, opera di Joni inequivocabilmente contraffatta, conservata al Metropolitan Museum of Art di New York: «È vero che quest'opera è costruita in modo tale che certi suoi dettagli coincidono fino ad essere sovrapponibili a particolari di opere note di Neroccio, ma l'insieme che viene a costituire non può ridursi ad una copia. E nemmeno ad una mera

imitazione. Qui Joni interpreta ed esegue secondo una concezione e uno stile che dipendono certamente da Neroccio di Bartolomeo; ma egli fa tesoro di quella lezione, portandola a compimento per forza propria, come avviene in ogni realizzazione autonoma di un artista» [12].

Han van Meegeren

Due decenni circa dopo i natali di Joni, e precisamente nel 1889, Han van Meegeren nasce in Olanda a Deventer, centro commerciale e industriale dotato di belle costruzioni gotiche e cinquecentesche fra le quali una solenne cattedrale con importanti affreschi medievali.

Studia architettura e successivamente pittura, inizia a disegnare e a dipingere anche con qualche successo (soprattutto quelli in stile dei maestri olandesi del Seicento), ma complessivamente le sue opere vengono giudicate scadenti e soprattutto troppo tradizionaliste rispetto ai numerosi movimenti artistici di avanguardia nati in quel periodo storico.

Si sviluppa allora in Van Meegeren un prepotente sentimento di vendetta nei confronti di quei critici di fama mondiale che avevano stroncato le sue opere, e l'artista "mancato" si trasforma in uno dei più grandi falsari della storia, con il fine di prendersi gioco di quelle persone che lo avevano screditato come pittore.

Facendo tesoro della profonda conoscenza della pittura olandese del Seicento che aveva acquisito negli anni precedenti (era rimasto impressionato in particolare da Vermeer, un pittore morto in disgrazia e dimenticato per due secoli, che era stato riscoperto e rivalutato nella seconda metà dell'Ottocento), Van Meegeren comincia a copiare nei minimi particolari alcuni quadri del suo illustre connazionale non solo per impadronirsi delle tecniche pure (come, ad esempio, la composizione originale dei colori), ma anche per assimilare la raffinata sensibilità e lo spirito di cui era dotato Vermeer.

Il suo disegno vendicativo è così accurato che evita di vendere le copie, per non essere facilmente smascherato. Comincia invece a ricercare, nelle botteghe di piccoli antiquari, opere di sconosciuti pittori olandesi del Seicento, e li scrosta accuratamente in modo da ottenere dei supporti autentici che nessun esperto avrebbe potuto denunciare come recenti.

Su queste tele Van Meegeren dipinge soggetti nuovi che nessuno aveva mai visto

(approfittando anche del fatto che la produzione di Vermeer era stata piuttosto limitata, e che molte sue opere erano andate perdute o distrutte nel tempo), con una tale aderenza allo stile pittorico di Vermeer che tutti i critici ed esperti d'arte dichiarano – senza alcuna ombra di dubbio – autentiche, convinti di trovarsi di fronte a "meravigliose scoperte".

Di tutte le sue opere contraffatte, la *Cena in Emaus* [13] è sicuramente la più stupefacente, quella che rappresenta l'apice dell'immedesimazione di Van Meegeren nel "linguaggio" degli artisti del passato; a tal punto, che – come detto da Otto Kurz nel suo libro *Falsi e Falsari* – «tutti gli altri Vermeer che egli dipinse sembrano delle parodie della *Cena in Emaus*».

L'audacia di Van Meegeren arriva al punto tale che egli vende alcuni suoi falsi a potenti capi nazisti (fra gli altri, vende a Goering una Maddalena che lava i piedi del Cristo ritenuta autentica) per una somma di alcuni milioni di fiorini (una cifra enorme per quel tempo)!

Ma proprio questa audacia costituirà l'inizio del suo declino; alla fine della seconda guerra mondiale, infatti, per tale precedente viene processato in Olanda con l'accusa di collaborazionismo. Per evitare una quasi certa condanna all'ergastolo, Van Meegeren confessa di avere falsificato pitture di Vermeer, di Frans Hals, di Pieter de Hooch, e di avere venduto ai capi nazisti solo delle "patacche". Poiché nessuno crede alla sua dichiarazione (anche in considerazione delle recenti entusiastiche critiche di numerosi esperti che avevano esaminato a fondo le sue opere), chiede ed ottiene di dipingere davanti ai giudici increduli un quadro "autentico", un altro Vermeer (*Gesù nel tempio*).

A questo punto, esperti e di storici d'arte iniziano a passare in rassegna con minuziosi esami la produzione di Van Meegeren, e – dopo alcuni mesi di lavoro – arrivano alla conclusione che le pitture erano sicuramente dei falsi.

Di fronte a questi risultati, Van Meegeren viene scagionato dall'accusa di collaborazionismo con i nazisti, accusa che viene tramutata in quella assai più lieve di avere ottenuto degli illeciti guadagni vendendo quadri falsi, ed è condannato ad un solo anno di reclusione.

Queste vicende – malgrado la conclusione abbastanza favorevole del processo – incidono però pesantemente sul fisico e sul morale di Van Meegeren, che muore per infarto nel 1947 (casualmente pochi mesi dopo la scomparsa di Joni!).

Abbiamo tracciato molto sinteticamente la vita di questi due grandi falsari, tanto diversi per paese di origine, per carattere, per formazione artistica, per cultura, ma accomunati dalla straordinaria capacità di fare propri lo spirito, il "linguaggio" espressivo e la tecnica di grandi maestri del passato.

E si potrebbe in modo analogo esaminare la vita di altri artisti-falsari vissuti in quel medesimo periodo a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, ma vi troveremmo più o meno analoghe situazioni, analoghi percorsi artistici e lo stesso approccio al mondo dei falsi.

Tra questi, merita ricordare i seguenti artisti:

Umberto Giunti (1886-1970)

Fu collaboratore di Joni, al quale il critico Federico Zeri attribuì il titolo convenzionale di «falsario in calcinaccio» per la considerevole quantità di falsi frammenti di affresco in stile del Quattrocento prodotti dall'artista nei primi anni di attività. Giunti fu altresì «autore di numerosi dipinti a soggetto profano, sparsi nei musei di mezzo mondo, che raffigurano scene di vita "rinascimentale", particolarmente di trionfi e di feste, ma anche, talvolta, temi più quotidiani di ambienti e ceti signorili ed elevati» [14].

Igino Gottardi (1879-1975)

Professore di calligrafia (anch'egli collaboratore di Joni), autore di dipinti a carattere religioso di stile tardo quattrocentesco. Di lui Mazzoni scrive: «Colpisce nei suoi lavori la meticolosità delle pennellate a tempera, un "ductus" pittorico lento, preciso, minuzioso fino ai limiti della pedanteria» [15].

Alceo Dossena (1878-1937)

Scultore raffinato e autore di statue monumentali in marmo, il quale produsse una notevole quantità di falsi, «da quelli etruschi o greco-arcaici, certamente tra i suoi più sentiti ed a tratti senz'altro di stupefacente intuizione, a quelli pseudo donatelleschi, desiderieschi e mineschi più traditi dall'eccesso di abilità e mescolati con scoperte àrriere-pensées preraffaelite (i meno riusciti sono i molti pisani e senesi), come scrive il critico e storico dell'arte Carlo Ragghianti nella sua prefazione al libro di Kurz *Falsi e Falsari* [16]. Numerose sue opere furono vendute come autentiche dal mercante Fasoli a vari collezionisti e musei, tra i quali il Boston Museum of Fine Arts. Nel 1928 Dossena si accorse che alcuni mercanti avevano venduto a collezionisti di oltreoceano i suoi lavori a un prezzo assai maggiore della somma che gli stessi gli avevano riconosciuto (circa 200 dollari ad opera). Per tale motivo li citò in giudizio e scoppiò così lo scandalo dei suoi falsi. Dossena si difese dall'accusa di contraf-

fazione sostenendo che non era mai stato al corrente che altri avessero venduto sue opere con la frode; al termine del processo venne prosciolto dall'accusa ed ebbe un risarcimento di alcune decine di migliaia di dollari. Questo evento ebbe però effetti assai negativi sull'opera di Dossena; infatti una sua successiva mostra al Metropolitan Museum of Art di New York si rivelò un fallimento e nel 1933 lo Stato italiano mise all'incanto una serie di suoi lavori. Alcuni anni dopo Dossena morì in povertà, nonostante i lauti proventi ottenuti dalla vendita delle sue opere.

Al termine di questa rapida rassegna della vita di alcuni dei più noti falsari, tentiamo di dare una risposta, ancorché parziale, al quesito posto all'inizio del capitolo, e cioè se è possibile individuare qualche elemento, qualche tratto distintivo che li accomuni, e che possa costituire una specie di "fil rouge" tra le loro diverse personalità.

Tre appaiono a prima vista le caratteristiche comuni a quasi tutti i falsari:

1. nessuno di loro sarebbe stato citato in pubblicazioni d'arte, né sarebbe stato oggetto di particolare attenzione da parte della critica, se avesse prodotto opere seguendo la propria naturale capacità creativa. Ne sono testimonianza i fallimenti conseguiti, ad esempio, da Joni e da Van Meegeren (che pure sono tra le massime espressioni del falso), di cui si è fatto cenno più sopra;

2. la maggior parte dei falsari è stata spinta da una forte ambizione di dimostrare la propria bravura, anche se in modo indiretto. Sentire gli apprezzamenti di critici e di collezionisti di fronte ad un dipinto di Sassetta o di Neroccio, a un quadro di Vermeer o a una statua arcaica (ignari del fatto che le opere sono state eseguite solo pochi anni prima da abili falsari), ha indubbiamente costituito un forte incentivo per il contraffattore a proseguire nella produzione di opere "antiche". Inoltre, come nel caso di Van Megeeren, anche lo spirito di vendetta e di rivalsa nei confronti di critici assai poco generosi ha agito da catalizzatore nell'intraprendere la strada della falsificazione;

3. ultimo, ma non ultimo, l'aspetto economico. Moltissimi falsari hanno ricavato fortune insperate dalla vendita dei loro lavori contraffatti, fortune che alcuni hanno adoperato per vivere nel lusso, che altri hanno invece sperperato, che altri ancora non hanno avuto il tempo di godere appieno, ma che tutti comunque hanno fortemente perseguito con pochi scrupoli.

È significativo a questo riguardo, anche se ci si riferisce ad un artista "minore", riportare quanto scritto in maniera assai eloquente dal critico Carlo Ragghianti – nella pre-

fazione al libro di Kurz – su un falsario "primitivo" (un certo Adeodato) che lo stesso ebbe occasione di conoscere a Roma: «Nella natura di Adeodato, non mi sembra che mancasse mai, nel corso stesso del lavoro, il sogno ibrido e avido del denaro, ma anche come stimolo di eccitazione che lo aiutava a durare e a finire» [17].

Prende quindi consistenza, parlando di contraffazione, il concetto di dolo, che è quasi sempre alla base della produzione di falsi. Una volta infatti che un lavoro (dipinto, scultura, disegno o mobile che sia) viene dichiarato dall'autore, o riconosciuto da altri, come falso, esso perde automaticamente il suo valore di opera autentica, finendo con ogni probabilità dimenticato in qualche bottega di rigattiere o in una collezione privata; e questo potrebbe comportare la fine del "sogno ibrido e avido del denaro" dell'artista-falsario.

Bibliografia

Luigi Guarnieri, *La doppia vita di Vermeer*, Milano 2004.
Otto Kurz, *Falsi e Falsari*, Vicenza, 1961.
Gianni Mazzoni, *Quadri antichi del Novecento*, Vicenza 2001.
Enciclopedia Wikipedia.

Note

(1) O. Kurz, *Falsi e Falsari*, 1996, pag. 155.
(2) *Ibidem*, pag. 45.
(3) *Ibidem*, pag. 48.
(4) *Ibidem*, pag. 56.
(5) G. Mazzoni, *Quadri antichi del Novecento*, Vicenza 2001, pag. 243.
(6) *Ibidem*, pag. 52.
(7) *Ibidem*, pag. 20.
(8) *Ibidem*, pag. 63.
(9) *Ibidem*, pag. 202.
(10) *Ibidem*, pag. 245.
(11) *Ibidem*, pag. 248.
(12) *Ibidem*, pag. 79.
(13) O. Kurz, *op. cit.*, 1996, pag. 88.
(14) G. Mazzoni, *Quadri antichi del Novecento*, Vicenza 2001, pag. 159.
(15) *Ibidem*, pagg. 23-24.
(16) O. Kurz, *Falsi e Falsari*, 1996, pag. 23.
(17) *Ibidem*, pag. 30.

Piccola storia di un grande falso

Orlando Colongioli

Il falso letterario qui considerato è evidentemente particolare. Lo possiamo definire un "falso ideologico", che ha però prodotto molti falsi nel campo delle arti figurative.

I PROTAGONISTI

L'imperatore

Costantino, imperatore cristiano per eccellenza, con il famoso "editto di Milano" del 313, non solo riconosceva la libertà di culto, ma decretava la restituzione dei beni confiscati durante gli anni delle persecuzioni. Fu solo il primo degli atti favorevoli alla chiesa cristiana che divenne di fatto la religione ufficiale dell'impero.

Morì dopo essere stato battezzato da un prelato seguace di Ario, il vescovo Eusebio di Nicomedia, il 22 maggio del 337.

È a ridosso della battaglia di ponte Milvio che le fonti cristiane – Lattanzio ed Eusebio di Cesarea entrambi vicino all'imperatore – collocano una visione, ricevuta dal sovrano prima dello scontro. Questa indicava un simbolo cristiano da innalzare come segno distintivo e in nome del quale Costantino avrebbe ricevuto la vittoria. Si trattava con ogni probabilità del monogramma di Cristo formato dalle due prime lettere greche del nome riprodotto sullo stendardo imperiale.

Il papa

Il secondo protagonista della storia è san Silvestro, colui che ha dato il nome all'ultimo giorno dell'anno, titolare di un lungo pontificato (dal 31 gennaio 314 al 31 dicembre 335), quasi coincidente con il lunghissimo regno di Costantino.

Di lui abbiamo scarsissime notizie certe (pur se il periodo del suo pontificato fu decisivo per le sorti future della Chiesa), forse perché la sua figura è messa in ombra dal grande imperatore. Abbiamo invece molti racconti leggendari che traggono origine dagli *Actus Silvestri*, un testo che dovrebbe risalire al IV secolo. Vi si racconta la vicenda della guarigione di Costantino: è ancora persecuzione contro i cristiani, e a ordinarla è proprio l'imperatore, che viene colpito da Dio con la lebbra. Maghi e medici sono impotenti e i pontefici del Campidoglio gli consigliano di fare un bagno in una piscina riempita con il sangue di bambini. Colpito dalle grida di dolore delle madri Costantino rifiuta. Venuta la notte sogna i santi Pietro e Paolo i quali si dichiarano mandati da Cristo per guarirlo, in cambio egli dovrà ristabilire le chiese in ogni parte dell'impero, abbandonare l'idolatria e adempiere alla volontà di Dio.

Svegliatosi Costantino manda a chiamare papa Silvestro, il quale gli indica la via della guarigione: dovrà digiunare per una settimana, fare penitenza per la persecuzione dei cristiani e mutare politica nei loro confronti. Dopo la settimana di digiuno e di penitenza Costantino viene battezzato nel Palazzo Lateranense. Uscito dall'acqua guarito, l'imperatore dichiara di aver avuto una visione di Cristo ed emana una serie di leggi favorevoli ai cristiani.

Questa e altre storie vengono raccontate nel testo citato, tutte volte a omaggiare papa Silvestro.

IL FALSO: CONSTITUTUM CONSTANTINI

Una decina di pagine, è questa l'estensione del falso più famoso dell'occidente. In esso Costantino dichiara la sua professione di fede conforme agli insegnamenti di Silvestro e l'abbandono «del culto idolatrico, riconosce la supremazia concessa all'apostolo Pietro secondo il celebre passo del Vangelo di Matteo: tu sei Pietro e su questa pietra edificherò la mia chiesa, e le porte dell'inferno non prevarranno su di essa. E a te darò le chiavi del regno dei cieli; quello che legherai sulla terra sarà legato anche nei cieli, e quello che scioglierai sulla terra sarà sciolto anche nei cieli» (Giovanni Maria Vian, *La donazione di Costantino*, Bologna 2004). È la giustificazione scritturale del primato romano, e la premessa della vera e propria donazione.

Il testo dichiara quindi che la Chiesa di Roma avrà la supremazia su tutte le altre sedi della cristianità. Vi è inoltre la donazione al papa e ai suoi successori del Palazzo Lateranense, della città di Roma, dell'Italia e di tutto l'occidente.

Il più antico manoscritto del testo risale secolo IX quando venne trascritto a Saint-Denis, l'abbazia fondata intorno al 625 nei pressi di Parigi.

I FALSARI INCONSAPEVOLI

Gli affreschi nell'Oratorio di San Silvestro

La storia di questo grande "falso" è dipinta sulle pareti dell'Oratorio di San Silvestro, accanto alla chiesa romana dei Santi Quattro Coronati. Secondo gli studiosi gli affreschi, che risalgono al 1246, riflettono i contrasti tra Innocenzo IV e l'imperatore Federico II. Infatti, proprio in base alla "Donazione di Costantino" il papa pretendeva, oltre a governare la Chiesa, anche l'autorità sull'Impero, mal tollerata da Federico II. Queste pitture hanno quindi un chiaro scopo politico: sottolineare la legittimità del potere temporale dei papi nel loro Stato e ribadire la loro supremazia anche sull'Impero. Le due scene più importanti ritraggono:

- Costantino che offre a papa Silvestro (che ha sulla testa la mitra vescovile, simbolo del potere religioso) la tiara imperiale, simbolo del potere temporale, un gesto con il quale l'imperatore concede al papa l'autorità civile su Roma e, di conseguenza, sull'Italia e l'Occidente.
- Papa Silvestro a cavallo che entra a Roma, accompagnato da Costantino che regge le redini. Il papa, che questa volta ha sulla testa la tiara imperiale, prende possesso della città di Roma e dell'Occidente. I due poteri, religioso e temporale, sono simboleggiati dalla croce e dalla spada portate dai due personaggi che precedono l'imperatore.

Gli affreschi delle Sale Paoline

Fin dall'inizio del suo pontificato Paolo V Borghese progettò di istituire un archivio centrale della Santa Sede, il futuro Archivio Segreto Vaticano. Per conservare il materiale documentario si scelsero le tre sale, dette appunto Paoline, adiacenti al Salone Sistino: in questi locali, già residenza dei cardinali bibliotecari, dal 1610 al 1614 furono trasferiti libri e documenti. Le tre Sale per l'occasione vennero ripulite, pavimentate, decorate e affrescate con scene raffiguranti le donazioni compiute da diversi imperatori e sovrani europei alla Santa Sede: gli affreschi che decorano la seconda e la terza sala sarebbero da ascrivere, secondo Herwarth Röttgen, a Marzio o Marco Ganassini. Gli affreschi sono visibili anche nel sito del Vaticano. www.vatican.va

LO SCOPRITORE

Professore d'eloquenza a Pavia, poi segretario del re Alfonso d'Aragona e infine addetto alla curia sotto i pontefici Niccolò V e Callisto III, Lorenzo Valla fu tra le figure più rappresentative dell'umanesimo italiano.

Spirito insofferente a tutte le verità stabilite e comunemente accolte, dotato di un temperamento volto alla discussione e alla critica, propose concetti nuovi e verità battagliere, non di rado suscitando intorno a sé scandali, sospetti e astiose polemiche.

Come nel caso della sua opera *De falso credita et ementita Constantini donatione* nella quale, attraverso l'analisi filologica e storica, dimostra la falsità del testo, visto che il latino utilizzato, decisamente barbarico, non poteva datarsi all'epoca della presunta donazione, sulla quale il papato aveva fondato il potere temporale della Chiesa di Roma e la sua supremazia sugli imperatori romani d'occidente e su tutte le chiese.

Altri prima di lui avevano dimostrato la falsità del testo, come Niccolò Cusano nel 1433, ma quello di Valla, nel 1440, fu il primo dedicato completamente all'argomento. L'autore demolisce le pretese papali. Sono infatti i papi che avrebbero confezionato e difeso il falso, disonorando la religione cristiana. Le sue argomentazioni si rifanno alla inattendibilità della donazione: quale imperatore avrebbe rinunciato a tutto l'Occidente? Come mai un simile testo non è inserito nelle storie più antiche che raccontano la storia della Chiesa? Come mai non ve ne è altra testimonianza?

Lo scritto di Lorenzo Valla avrà alterne fortune ancora per circa due secoli, seguendo le diverse vicende politiche che interesseranno, soprattutto, il papato e la sua disputa sia nei confronti del potere imperiale, sia nella lotta contro la Riforma di Martin Lutero. In seguito, assieme alla falsa donazione, perse importanza, fino scomparire del tutto dopo l'occupazione dello Stato pontificio da parte delle truppe napoleoniche.

Solo in Italia la questione del potere temporale e non della Chiesa di Roma avrà un lungo avvenire.

Ma questa è un'altra storia, ancora tutta da raccontare.

Bibliografia

AA. VV. *Storia medievale*, Roma 1998.

Walter Ullmann, *Il papato nel Medioevo*, Bari 1975.

Giovanni Maria Vian, *La donazione di Costantino*, Bologna 2004.

contributi

Questo mobile è antico?

Piergiorgio Caggiari e Fernando Marcoccia

Sarà forse il suo stretto legame con la vita quotidiana dell'uomo, il suo testimoniare epoche, percorsi culturali, artistici e storici a far sì che l'attenzione e l'interesse che gravitano attorno al mobile antico siano sempre stati molto forti.

Tra i tanti tabù legati a questi oggetti d'arte se ne possono citare due. Il primo è legato a come eliminare il problema dei tarli, il secondo a come riconoscere un originale da un falso. In entrambi i casi possiamo dire che si parla sempre di un qualcosa che fa parte di essi, come il tarlo per il legno, il falso per l'originale. Non c'è l'uno senza l'altro.

È certo diverso ospitare in casa un tarlo oppure un falso... La seconda ipotesi risulta più imbarazzante, oltre a lasciare qualche sconforto nel momento in cui si scopre che non si ha ciò che si credeva di avere. Ma pensiamo per un attimo a chi li possiede entrambi – il tarlo e il falso – e magari neanche immagina nulla!

Nel corso di questi ultimi anni – merito di un'evoluzione scientifica del settore – sono stati fatti grandi passi avanti nei metodi per poter riconoscere un'opera d'arte originale da un falso. Inoltre, sono ormai molte le riviste, i libri e le iniziative che dedicano approfondimenti su come datare manufatti antichi. Anche nei confronti del mobile sono state create alcune regole basilari da seguire per non cadere nella trappola del falso.

Di queste regole e informazioni utili parleremo in seguito, cercando di ordinarle in maniera dettagliata e comprensibile. Il contributo che vorremmo dare a questa iniziativa è sì di illustrare le attuali metodologie da applicare per il riconoscimento di un oggetto antico, ma anche di sollevare quesiti sul significato di falso che, sopratutto nel mobilio, può trovare diverse interpretazioni.

Attraverso la nostra seppur breve esperienza possiamo dire che uno degli errori più diffusi è quello di accomunare un oggetto in stile, ritardato o modificato a un falso.

Siamo abituati a trovare in circolazione un gran numero di "creazioni" prodotte da mode, esigenze d'arredamento, mercato ecc., come ad esempio una credenza a doppio corpo diventata una servante e una vetrina...

I primi esempi di mobili in stile, escludendo quelli prodotti con qualche decennio di ritardo rispetto alla creazione dello stile, detti appunto ritardatari, li possiamo trovare già nell'Ottocento quando, per compiacere la classe borghese, si produceva mobilio che riprendeva linee barocche o rinascimentali.

Passato un secolo gli stessi arredi sono stati da qualcuno presentati – a suon di garanzie verbali (a volte anche scritte!) – come autentici oggetti dell'epoca, per far lievitare le proprie tasche. Tuttora capita spesso che persone, convinte di possedere mobili d'alto antiquariato, rimangano incredule di fronte a una perizia svolta da persone preparate e legalmente autorizzate. A differenza di tutto questo, i falsi nascono come tali e, a nostro avviso, godono di una propria dignità.

Per "vero" falso dovremmo intendere un mobile che rispetti i valori estetici, gli elementi costruttivi, i segni del tempo... di un determinato tempo!

Creare falsi non è cosa da tutti. Un buon falsario, oltre ad avere un'ottima tecnica, deve avere conoscenze stilistiche e di ebanisteria dell'epoca da imitare, materiali difficilmente reperibili, e tanto amore per il proprio lavoro. Sembra scontato, ma va ricordato che un falso non viene riconosciuto come tale finché non è scoperto, e la linea sulla quale giocano i falsari è proprio quella dell'incertezza, del mistero che avvolge ogni oggetto antico e che, forse, in fondo è proprio quello che ce li fa tanto amare.

Forniamo ora alcune indicazioni per il riconoscimento dell'autenticità dei mobili antichi.

Per iniziare, il mobile va osservato attentamente, con l'intento di individuare, nell'insieme, il giusto equilibrio delle parti che lo compongono e, ovviamente, riferire il tutto a una determinata epoca. Quando in un mobile compaiono ad esempio elementi decorativi che non corrispondono a quello che sembra il periodo di costruzione, questi potrebbero essere stati aggiunti successivamente.

Poi, si passa a "toccare" il mobile. Al tatto, la superficie, gli angoli, devono risultare privi di asperità, vellutati, morbidi, "arrotondati" dalla levigatura operata dal tempo. Il mo-

bile deve quindi avere una sua "patina", ovvero l'invecchiamento naturale, che si presenta come un mutamento cromatico dei pigmenti, delle finiture, dei vari materiali applicati al mobile, ma include anche altri fenomeni come imbarcature o abrasione di superfici.

Dopo questi primi esami "sensoriali", si può passare a un'indagine più accurata.

Tecniche costruttive: innanzi tutto si parte con l'esame dell'assemblaggio delle strutture portanti, per poi passare al resto del mobile. Si procederà quindi sfilando i cassetti, ove ci siano, e controllando la corretta unione delle parti, per visionare meglio l'interno e in seguito lo schienale e il fondo. Tutti gli elementi devono rispettare i canoni costruttivi dell'epoca. Solo per fare qualche esempio, in epoca rinascimentale nei cassettoni le assi, di spessore notevole, venivano assemblate con incastri a coda di rondine o dritti, e fissate con perni di legno; nel Seicento lo schienale era formato da varie assi in legno povero, tagliate a mano, lasciate grezze e inchiodate alla struttura senza l'utilizzo di colla; in genere nel Settecento si fece molto uso della colla per l'assemblaggio della struttura del mobile.

Materiali: va controllato l'esatto utilizzo di legno, colla, chiodi e ferramenta. I chiodi forgiati a mano devono apparire di forma piramidale, non regolari e con la testa schiacciata. Oltre a fissare le pareti, a volte hanno una funzione decorativa (ad esempio nei cassoni rinascimentali). Diffusi sono anche i chiodi a doppia punta, utilizzati per assemblare le assi tra loro ribattendo le punte che fuoriescono dall'altra parte del legno. Un elemento per valutare l'autenticità può essere l'alone di ruggine sul legno intorno al chiodo, mentre eventuali fori non corrispondenti al punto di assemblaggio possono far pensare che il mobile non sia nato così. La presenza di chiodi moderni invece non è necessariamente indice di manomissione, perché può anche risalire a un restauro effettuato sull'oggetto.

Dal XV al XVII secolo il legno dei mobili aveva uno spessore maggiore che nelle epoche successive. Nei cassoni gotici e rinascimentali le tavole utilizzate venivano tagliate a mano con asce e seghe. La parte a vista era rifinita con l'utilizzo di alcuni utensili (rasiere, pialle) che creavano sulla superficie varie imperfezioni, utili oggi per il riconoscimento dell'autenticità. L'interno era lasciato grezzo, e le parti venivano unite con incastri a coda di rondine, o tenone e mortasa, bloccati con perni di legno.

Le assi dello schienale, solitamente di legno povero, erano inchiodate alla struttura e

lasciate totalmente ruvide. Le parti a vista, quali ante, cassetti e piano, avevano la cornice ricavata direttamente nel legno. Sul fronte, nel caso dei cassetti, sull'intelaiatura nelle ante e sui bordi nei piani.

Nel Settecento si abbandona la rigidità della struttura architettonica e padroneggia la linea curva, ottenuta con la sovrapposizione di vari tasselli di legno, incollati a formare la curva desiderata, poi rifiniti e preparati per l'incollaggio del piallaccio, ancora notevolmente spesso perché tagliato a mano. Nel secolo successivo, in seguito alla rivoluzione industriale, con l'introduzione delle macchine gli spessori diminuiranno. Le impiallacciature saranno più sottili, così come gli schienali, intelaiati, mentre le cornici verranno applicate. Proprio la regolarità dei lavori effettuati con un utensile meccanico, impossibile da ottenere con il taglio manuale, è a volte un elemento utile per "smascherare" le manomissioni effettuate sugli oggetti.

L'utilizzo della colla – di origine animale, di colore ambrato e solubile in acqua – per l'assemblaggio della struttura dei mobili risale alla metà del Seicento circa. La presenza di colle viniliche, particolarmente in punti strategici di un mobile, può essere il segno di una manomissione.

La ferramenta, ovvero maniglie, serrature, bocchette, cerniere, oltre ad avere una finalità decorativa ha una vera e propria funzionalità. È per questo che, per accertare l'autenticità di un mobile, può essere utile osservare lo stato di usura delle maniglie e il giusto funzionamento delle serrature. La presenza di fori non corrispondenti alla serratura può essere il segno di un riadattamento.

Finitura: anticamente, per mettere in risalto le caratteristiche del legno e per proteggerlo, venivano utilizzati oli e cere. Queste ultime erano le più usate (tecnica dell'encausto). È anomalo trovare mobili di questa epoca lucidati a gommalacca. Questa resina (prodotta da un insetto della famiglia dei coccidi), diluita in soluzione alcolica viene stesa sulla superficie con il tampone o stoppino, costituito da un batuffolo di ovatta, cotone o lana, avvolto in una tela di lino. Questa tecnica venne introdotta nel Settecento.

Usura: le parti a contatto con il pavimento subiscono molteplici maltrattamenti, per lo spostamento o i ripetuti lavaggi con acqua e detersivi, che danneggiano il legno, così come le parti dorate o laccate.

Anche i cassetti di un mobile subiscono una particolare usura. Generalmente nei mobili dal XVI al XVIII secolo il fondo dei cassetti veniva inchiodato, e un utilizzo protratto provoca

i segni dei chiodi sulla superficie sottostante. Nei mobili successivi i cassetti hanno invece le guide di scorrimento, ed è su queste che sono più visibili i segni dell'uso nel tempo.

Tarlatura: i fori lasciati dai tarli o da altri insetti xilofagi sono le "porte" di uscita degli insetti adulti che, dopo aver completato il ciclo biologico (uovo, larva, crisalide, insetto adulto), sono pronti all'accoppiamento per dare inizio a un nuovo ciclo. La femmina, trovando questi fori aperti, li può usare per deporre le nuove uova. Il danno principale provocato dal tarlo non è il foro di uscita, ma la galleria che la larva scava all'interno del legno, che si interseca con altre gallerie provocando un indebolimento delle fibre legnose con risultati a volte irreparabili. Se poi si considera che una grande percentuale di larve non riesce a completare il ciclo, ma muore all'interno del legno, possiamo ipotizzare che il numero delle gallerie, e quindi il danno provocato, sia molto superiore al numero dei fori visibili.

Negli esami per stabilire l'autenticità di un mobile è importante tenere presente che gli insetti xilofagi producono all'interno del legno gallerie ad andamento irregolare, che sono in parte anche parallele alla superficie di piano. Quando si notano gallerie che si presentano come tanti piccoli solchi – anche opportunamente stuccate saranno facilmente visibili – ciò può essere dovuto o al fatto che il mobile, o parte di esso, è stato fatto con legno vecchio ma tagliato di recente, o che il mobile era originariamente impiallacciato, lastronato, gessato o laccato e il tarlo si è fermato alla colla o al gesso, oppure infine che il mobile durante un restauro è stato oggetto di un'abrasione troppo vigorosa che ha scoperto le gallerie.

Abbiamo cercato di dare alcune schematiche informazioni su come esaminare un mobile antico. È pero chiaro che per l'analisi di un mobile è richiesta una conoscenza base degli stili, e comunque, se si vuole un risultato più certo, è consigliabile rivolgersi a un esperto che – avvalendosi anche dei metodi scientifici – può certificare l'autenticità o meno dell'oggetto.

Pur se ancora non molto diffusi per i mobili, esistono infatti vari metodi scientifici che, soprattutto se combinati, favoriscono una esatta valutazione. Tali metodi, che pure spesso non forniscono di per sé dati certi, possono però aiutare una diagnosi sulla natura, la composizione e la struttura dei materiali costitutivi e delle tecniche di costruzione di un mobile, sulla datazione del pezzo, sullo stato di conservazione e sull'individuazione di eventuali precedenti interventi.

Le immagini che seguiranno sono riferite ad alcuni tavolini intarsiati realizzati presumibilmente verso la seconda metà del XIX secolo in alcuni importanti centri di produzione del nostro paese (Sorrento e Rolo), dove mobili e oggetti intarsiati continuano a essere realizzati ancora oggi con grande perizia.

Due dei tavolini che mostreremo non possono essere considerati originali, in quanto hanno subito nel corso del tempo alcune modifiche e alterazioni della forma originale.

Due tavolini della fine del XIX secolo con piano e base intarsiati. L'altezza dei due tavoli risulta diversa, pur essendo modelli simili, infatti quello di destra conserva le misure originali l'altro è stato abbassato.

Rovesciando i due tavolini e raffrontandoli fra loro, si possono facilmente notare le diverse attaccature tra supporto e piano.

Tutte le parti sono originali, solo il basamento è rimaneggiato. Il danno causato al mobile è comunque grave, poiché la parte mancante ne compromette irreversibilmente la linea. Il restauro e la ricostruzione del pezzo costerebbe forse più di quanto valga il mobile, che ha perso comunque la sua integrità.

Il "matrimonio" fra parti appartenenti a mobili diversi è un fenomeno piuttosto diffuso sul mercato antiquario. Può succedere che un restauratore si trovi in laboratorio parti di mobili ormai irrecuperabili e le ricomponga tra loro costruendo un manufatto nuovo. In genere le proporzioni di questi non risultano gradevoli e alcuni dettagli tecnici possono smascherare la manomissione. Indipendentemente da quando sia avvenuto l'assemblaggio, si tratta di mobili privi di valore antiquariale.

Tavolo ottocentesco costruito con parti di diversa provenienza. Il raffronto con i modelli delle immagini precedenti ci aiuta a notare alcune dissonanze.

Il piede di questa tipologia di tavolini di solito è intarsiato, perciò quello della foto, pur essendo antico, non è pertinente al piano che sorregge.

Si può ipotizzare che il piano possa essere di provenienza e di epoca coeva ai precedenti tavolini, ma molto rimaneggiato: il bordo originale e la parte centrale, di solito intarsiata, ricostruita con piallacci disposti a spicchi. Le venature e la qualità dei legni del bordo infatti non corrispondono con quelle della parte centrale e non seguono i tradizionali canoni di costruzione.

Leggìo da terra seicentesco costruito con legni provenienti da diversi mobili. Le proporzioni non sono giuste e i legni con cui è costruito, pur appartenendo alla stessa specie (noce), non sono uguali.

Osservando l'attaccatura del supporto con il leggìo, appare evidente l'assemblaggio di parti diverse.

Sulle pareti che compongono la parte superiore compaiono inserti simili fra loro in quanto a forma e dimensioni: le tavole utilizzate probabilmente provengono da un altro mobile.

Cerniere e ferramenta antiche contrastano con il resto.

Le due credenze che seguono dovrebbero appartenere allo stesso periodo (XVII secolo), in realtà il loro raffronto ci porta a considerare l'una originale dell'epoca e l'altra ricostruita con materiali di recupero in epoca recente.

Credenza in noce XVII secolo, Italia del nord: la linea e le proporzioni corrispondono agli originali dell'epoca.

Credenza costruita con legni di recupero sui modelli seicenteschi: la linea e le proporzioni sono di concezione moderna.

La formella e le cornici degli sportelli e dei cassetti sono ricavati da un unico pezzo di noce: sistema di costruzione tipico dei mobili del Seicento. Gli spigoli sono ammorbiditi dal tempo, le cerniere originali.

Le cornici degli sportelli sono riportate.

Sul mobile ricostruito troviamo segni lasciati da utensili meccanici. La stesura del mordente (colore) spesso viene effettuata per far sembrare il legno più vecchio.

Il comò che segue è estremamente ingannevole, in quanto eseguito presumibilmente qualche anno fa con materiale di recupero, ma da un artigiano che ha saputo rispettare la linea e le proporzioni dei mobili Luigi XVI. In fase di restauro e con un attento esame degli interni si sono potute evidenziare le incongruenze costruttive.

Il comò dopo il restauro: la linea e proporzioni sono gradevoli e corrispondono ai modelli piuttosto provinciali costruiti in epoca Luigi XVI. Inoltre il mobile ha subito precedenti restauri, la struttura presenta imbarcature e il piallaccio di rivestimento minicrepe determinate dall'invecchiamento del legno.

All'interno incongruenze costruttive: un fianco è infatti costruito con assi poste in verticale e l'altro invece con assi orizzontali. Nella costruzione del mobile non viene rispettato alcun criterio tradizionale (probabilmente l'artigiano doveva adattare materiale preesistente). Si notano inoltre le gallerie dei tarli aperte su parti non soggette a usura (vedi paragrafo dedicato alla tarlatura). Sulla fodera di fondo un'inutile scanalatura sta ad indicare che il legno proviene da altri mobili.

Anche il piano è realizzato presumibilmente con vecchio legname appartenente ad altri mobili poiché pure qui si notano gallerie di tarli aperte sul telaio e una vernice impropria sulle tavole di riempimento.

Da ultimo le foto di due mobili, un comò e una credenza seicenteschi, che fecero costruire agli inizi del secolo scorso i nonni di nostri conoscenti da artigiani che hanno utilizzato materiali e tecniche costruttive antiche. I due mobili, usciti dai nostri laboratori come oneste copie di modelli del XVII secolo, sono "invecchiati" in pochi giorni di circa centocinquanta anni!!

Anche questo fa parte del mercato dell'antiquariato.

Riconoscere un dipinto

Veronica Damiano

I dipinti su tela sono tra le opere d'arte privilegiate dai falsari. Tra l'Ottocento e il Novecento bravi pittori riuscirono a riprodurre antichi dipinti di famosi maestri.

Bisogna però ricordare che a volte furono gli stessi artisti a prestare il proprio nome per promuovere le opere dei loro discepoli. «Se un falso fosse davvero buono prenderei subito la penna per firmarlo» ha detto in tempi più recenti Picasso.

Ogni artista è un imitatore: alcuni imitano la natura, altri l'arte. L'imitazione dei dipinti è un'arte antichissima, che è diventata falsificazione solo quando si è iniziato a firmare le opere. Un'opera firmata da un artista famoso ha sicuramente maggior valore rispetto a una qualsiasi altra opera... e quindi per un buon falsario è necessario un buon nome. «Un nome è davvero tutto» scrive Mark Jones.

Le nuove opere per essere "buone" devono essere in grado di ingannare. Interroghiamoci allora su come un falsario riesce a riprodurre in modo ingannevole un dipinto, con materiali e tecniche antiche.

Con il passare del tempo molti dipinti eseguiti nel passato a imitazione di più antichi maestri assumono caratteristiche che possono trarre in inganno, tanto da farli scambiare per opere originali. In alcuni casi la patina del tempo, l'alterazione dei colori e del supporto, l'invecchiamento dei materiali, uniti talvolta alla presenza sul telaio della firma dell'artista, portano ad attribuzioni sbagliate. Nel nostro laboratorio abbiamo ad esempio studiato il caso di un paesaggio di Marco Ricci che fu interpretato come opera autografa o almeno della cerchia del maestro settecentesco. Solo il restauro, mettendo in luce una gamma di colori e un tipo di pennellata tipicamente ottocenteschi, ha chiarito che si trattava di un'imitazione.

Quale migliore esercizio, per imparare a riconoscere un falso, se non quello di affinare la propria capacità di individuare ciò che è autentico?

Ma cos'è in realtà un falso? È un'opera d'arte prodotta imitando lo stile dell'artista di cui si vuole "rubare" la firma a fini mercantili e speculativi. La produzione di falsi, esistente già nell'antichità, è legata all'evoluzione del gusto, alla riproposta di tecniche non più in uso e, soprattutto a partire dal XIX secolo, alle esigenze del mercato antiquario.

Proprio nell'ambito del mercato si corre il rischio maggiore. Il mercante come l'acquirente possono subire rovinose perdite quando scoprono di avere tra le mani un'opera acquistata quale autentica e in realtà rivelatasi falsa.

Per far sì che ciò non accada è importante avere buon occhio ed esperienza, ma anche una conoscenza delle tecniche e dei materiali usati nelle differenti epoche.

A questo punto credo sia importante sapere ad esempio che tipo di tela veniva utilizzata nei tempi passati. La pittura su tela, praticata fin dall'antichità, soprattutto per gli stendardi, si diffuse verso la fine del XVI secolo.

Le prime pitture da cavalletto su tela vennero eseguite su tele di lino molto sottili, come la tela renza usata dal Bellini, sostituita successivamente da quella di canapa (tessuta a spina di pesce) usata per lo più a Venezia nel XVI secolo.

Nel '500 la grossa e ruvida struttura di questa tela fu utilizzata da pittori che sostituirono ai piccoli tratti della pittura a tempera le spesse pennellate della pittura a olio.

Nel XVII secolo furono usate tele a trama piuttosto larga, mentre il XVIII secolo fu il momento dei tessuti di canapa più fitti e sottili, che divennero ancora più fitti e regolari dopo la diffusione dei telai meccanici. Nel XIX secolo infine si iniziarono a usare tele di diversi tipi, e si diffuse l'uso delle preparazioni industriali.

Dal XVI al XVIII secolo l'altezza del tessuto, determinata dalle misure dei telai, era di circa un metro, e quindi per avere tele di grandi dimensioni venivano cuciti insieme diversi pezzi di stoffa. Nel XIX secolo, con la diffusione dei telai industriali, vennero prodotte tele la cui altezza poteva anche superare i quattro metri.

Notizie come queste possono essere utili, quando si ha davanti un dipinto antico, per capire le sue origini, il suo tipo di tela. Qualora essa dovesse risultare diversa da quella tipica dell'epoca a cui il dipinto a prima vista sembra appartenere, potrebbero sorgere dubbi sulla sua autenticità.

Fino a poco tempo fa era uso comune sostituire i vecchi telai anche se lo

stato di conservazione non lo richiedeva. I telai sono strutture fisse e con gli angoli inchiodati quindi, quando la tela si allentava, l'unico modo per riportarla in tensione era quello di schiodarla e fissarla di nuovo tendendola. I vecchi telai venivano allora sostituiti con dei nuovi (come ancora oggi spesso accade). Per compensare l'allentamento della tela i telai venivano allargati battendo sui cunei di legno posti agli angoli. Questo lavoro rischia di creare una eccessiva tensione del dipinto nelle parti angolari. Qualsiasi sia il tipo di telaio scelto, bisogna sempre tenere presente che il quadro non va mai teso come un tamburo né sul telaio interinale – usato per la foderatura dei quadri – né su quello definitivo, poiché la tensione indebolisce le fibre e causa movimenti che si trasmettono alla superficie pittorica danneggiandola.

In un dipinto può essere proprio il retro a svelare l'autenticità...

Nei secoli passati esistevano telai di grandi dimensioni, quindi le cuciture della tela possono apparire come un difetto estetico in un dipinto, ma allo stesso tempo sono anche un segno di autenticità poiché è difficile che un falsario abbia tenuto in seria considerazione l'eventualità di usarle. Caratteristiche utili per capirne di più sull'autenticità di un dipinto possono essere la forma e il diametro dei fili nella struttura della tela: se troviamo fili uniformi si tratta di tela industriale, se al contrario notiamo una significativa differenza nel loro diametro di certo si tratterà di una creazione artigianale.

Inoltre bisogna osservare i lati dei telai su cui sono fissate le tele, dove lo strato di colore con il tempo si danneggia, a causa della tensione e della flessione del tessuto, fino ad arrivare a una caduta.

Di non minore importanza sono i chiodi, che devono rientrare nella tecnica del periodo di preparazione, quindi realizzati con il martello prima degli inizi dell'Ottocento.

Per risalire all'età di un dipinto, e quindi alla sua verosimile autenticità, può esserci di grande aiuto l'imprimitura, ovvero la preparazione della tela. Con gli anni, infatti, sulla pellicola pittorica si crea la cosiddetta craquelure, cioè una serie di piccole fessurazioni dovute all'essiccamento dello strato di gesso, agli slittamenti o alle contrazioni della preparazione sul supporto e ai movimenti del supporto stesso. Le cause del fenomeno possono essere svariate, ma il fattore principale è la grande perdita di elasticità della superficie pittorica che, non riu-

scendo più ad adattarsi ai movimenti di dilatazione e contrazione della tela, provocati dalle variazioni dell'umidità dell'aria, finisce per cedere.

Craquelure artificiale: viene creata in diversi modi, a volte si applica uno strato di colore a essiccamento rapido su una pellicola che si asciuga pian piano, così da creare "crepe" artificiali da ritiro. A differenza di ciò che accade nei dipinti antichi, questo tipo di craquelure risulta molto più irregolare e dentellata; spesso la craquelure artificiale viene creata con gli sbalzi di temperatura caldo/freddo oppure con il passaggio rapido dal bagnato all'asciutto. A occhio nudo le craquelure dipinte, disegnate, incise sembrano autentiche, ma sono facilmente riconoscibili se esaminate con una lente di ingrandimento o un microscopio. A volte capita di avere sotto mano falsi che presentano craquelure artificiali e naturali. In questo caso si tratta di copie antiche che nel corso del tempo hanno subìto il deterioramento tipico di tutte le opere d'arte.

La craquelure che trae più in inganno è quella rotta: il falsario realizza la sua opera su una tela sottile che, una volta asciugata, piega o sfrega su un qualsiasi spigolo, facendo così rovinare e saltare lo strato preparatorio e pittorico, invecchiando poi il tutto.

Le prime crepe si formano nel punto di maggiore tensione della tela, dove questa si piega intorno all'angolo interno del rigido telaio in legno. Col tempo le crepe si diramano sempre più, ma la direzione di favore rimane quella parallela vicino al bordo del telaio. L'intensità della craquelure è inoltre influenzata dal colore. Nel bianco si utilizza una quantità minima di legante per mantenere il potere riflettente dei pigmenti, perciò la rete delle minicrepe è molto più fitta che nei colori rosso e blu, che possono essere mescolati con una maggiore quantità di legante.

Un dipinto è composto da vari materiali, ognuno dei quali ha diverse caratteristiche. Ciò che lo costituisce è la superficie su cui si dipinge, cioè l'imprimitura, e la superficie dipinta con vernici e colori.

Le tele, per lo più di lino o di canapa, venivano fissate sui telai di legno in modo che si mantenessero ben tese. Trattate con una pasta di farina e di olio di noce, erano coperte con tre o quattro mani di gesso e colla in modo da chiudere tutti i buchi. Questo processo prendeva il nome di imprimitura, dopo la quale si abbozzava un primo disegno in cui il pittore iniziava a dare vita al dipinto con i colori. I colori antichi contenevano una grande

percentuale di impurità, e proprio questa caratteristica, cioè la morbidezza dei colori, aiuta a distinguere un dipinto antico da un'opera recente. I pigmenti usati dai pittori del passato non erano infatti chimicamente puri, ma contenevano particelle di altre terre tanto che ad esempio nel bianco erano presenti anche granelli marroni, gialli, neri, nel rosso impurità bianche, marroni, nere, e così via... I primi pigmenti bianchi furono ricavati da terre chiare e successivamente da ossidi di piombo, zinco e stagno che, mescolati con i leganti, davano origine a tonalità più o meno grigie. Ecco perché un bianco brillante in un quadro antico fa pensare a un restauro recente, oppure fa sospettare un falso.

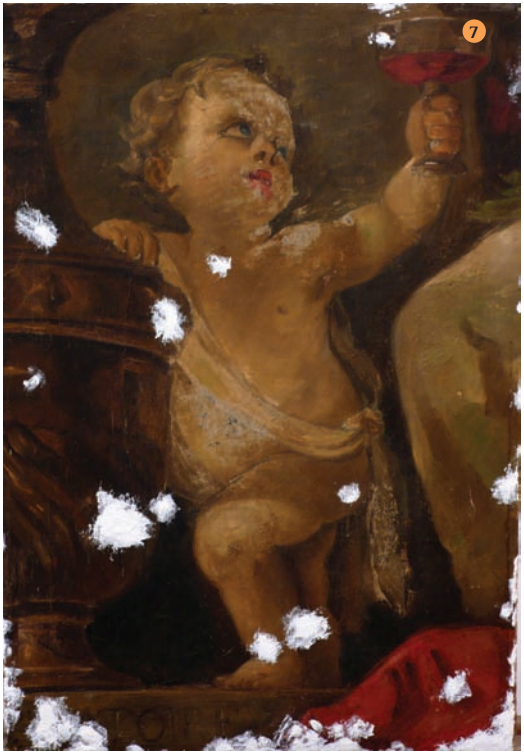
Il giallo è un altro colore di grande utilità al fine di stabilire l'autenticità di un dipinto, perché i suoi pigmenti sono in gran parte instabili, quindi un giallo vivo in un quadro del Seicento crea sicuramente dei sospetti.

Un altro dato importante nell'analisi è l'aspetto grigiastro assunto dalla superficie dei quadri antichi, che ne altera la tonalità originale. Il fenomeno avviene quando si formano piccole crepe che si riempiono d'aria e riflettono la luce apparendo quindi di colore grigio.

1 - Spesso il restauro nasconde insidie che solo un occhio esperto può vedere. L'ausilio di strumenti luminosi (lampada di Wood) aiuta a formulare ipotesi più precise. La foto mostra una tela che prima della pulitura risultava in buone condizioni. La pulitura ha rimosso le integrazioni pittoriche eseguite in modo che il dipinto risultasse più o meno in buone condizioni: questo è ciò che rimane della materia pittorica originale. Una volta restaurato potrà essere considerato falso o autentico?

2 – La stessa tela vista a luce radente

3/5 - Tela raffigurante Sant'Antonio da Padova. Anche in questo caso dopo la pulitura si sono evidenziate alcune lacune di colore, che però interessano prevalentemente parti di fondo del dipinto: i volti, le mani e altri dettagli interessanti ai fini della lettura dell'opera sono integri. È importante individuare quali sono le zone più danneggiate: sarebbe stato diverso se del dipinto originale fossero andate perdute le parti appena descritte. Un buon intervento di restauro deve essere leggibile e non deve mimetizzare le cadute di colore.



6 - Tela raffigurante bagnanti al fiume. Il paesaggio di fondo è più antico delle figure, che presumibilmente sono state dipinte in epoca recente per abbellire e rendere più "prezioso" il dipinto, che sul mercato acquista naturalmente quotazioni più alte. Il retro della tela mostra una trama grossolana che vuole imitare lavorazioni più antiche. Il dipinto è sicuramente gradevole ma estremamente ingannevole.

7 – Frammenti di antichi dipinti possono essere applicati su telaio ed essere immessi sul mercato come opere dalle dimensioni originali. Figure o altri dettagli che sembrano voler "uscire" dal dipinto sono sintomatici dei tagli che l'opera originale ha subito. Pur essendo in alcuni casi gradevoli da ammirare (come ad esempio il caso del puttino del XVIII secolo della foto 7) hanno chiaramente un valore di mercato inferiore ai dipinti integri.

8/10 – Molti restauratori hanno l'abitudine di foderare i dipinti anche quando non è indispensabile: la foderatura rende meno "leggibile" qualsiasi dipinto e può mascherare danni irreversibili.

SCHEDE TECNICHE

Metodi scientifici di indagine delle opere d'arte

Gottfried Matthaes

Le schede sono tratte da:

Gottfried Matthaes, *Manuale del collezionista d'arte*, Milano 1997, 2° ed. 2000, pagg. 77-102.

Si ringrazia, per aver autorizzato la pubblicazione, il prof. Peter Matthaes e il Museo d'Arte e Scienza
Via Q. Sella, 4 - Milano
Tel. 0272022488
info@museoartescienza.com

METODI SCIENTIFICI

Nel Novecento la scienza ha fatto progressi incredibili. Il numero di scienziati e ricercatori che operano oggi nel mondo supera la somma di tutti coloro che si sono occupati di scienza dall'inizio dell'umanità fino ai nostri giorni.

La possibilità di fare nuove scoperte e di perfezionare metodi esistenti viene moltiplicata dai nuovi strumenti di misurazione e dal computer, che permette la rapida elaborazione dei dati.

Benché la maggior parte delle scoperte sia stata realizzata in laboratori, la legge dell'economia di mercato impone che esse vengano subito sfruttate in campo pratico.

Il mercato dell'arte acquista sempre maggiore importanza economica ed è naturale che vengano applicate nuove cognizioni: sia dai falsari che da coloro che li avversano.

Il falsario cerca però innanzi tutto di imitare l'apparenza, di ingannare l'occhio, ed evita di far ricorso a tecniche di fabbricazione originali, troppo complesse e costose. Si espone così sempre di più al rischio di essere scoperto con un semplice test.

Con la consuetudine di esami scientifici per ogni oggetto di un certo valore, così come si effettua un check-up per verificare lo stato di salute personale, i falsi verrebbero eliminati in molti campi dell'antiquariato.

Un test richiesto dall'acquirente non danneggia un antiquario preparato. Anzi, il test rafforza e conferma la sua serietà.

I metodi moderni per la ricerca dell'autenticità vengono applicati attualmente nel campo dei dipinti soltanto in casi specifici, ma nel lasso di pochissimi anni acquisteranno un ruolo importante e decisivo. I principali metodi sono tre:

I - **Il Microscopio** per smascherare i trucchi di natura visiva dei falsari e per studiare segni d'uso e d'invecchiamento.

II - **La Spettrografia Molecolare** per attribuire una datazione certa alla tavola, al telaio e alla cornice. La spettroscopia è anche in grado di distinguere tra colle, vernici, leganti nuovi e antichi e riconoscere alcuni pigmenti.

III - **La Riflessografia a raggi infrarossi** che in molti casi permette di vedere attraverso la superficie del dipinto leggendone i singoli strati, dal primo schizzo del pittore ai ripensamenti, alle modifiche, fino ai restauri.

Questi tre metodi scientifici, eseguiti presso un laboratorio ben attrezzato e incorruttibile, da personale veramente esperto, consentono **un'analisi a basso costo** e perciò un'applicazione su larga scala da parte di acquirenti e di operatori nel campo dell'arte.

I risultati così ottenuti possono essere confermati con gli altri metodi scientifici menzionati in questo capitolo:

IV - **L'illuminazione** e la lettura dell'immagine con raggi di luce con frequenza oltre il campo del visibile **(UV, IR, Wood)** e con la **luce radente**.

V - Lo studio di tutte le componenti del quadro con **Raggi X**.

VI - L'analisi **pigmentografica**.

VII - Il metodo del **Carbonio 14** per oggetti creati prima del 1650 circa e, in alcuni casi, la **Dendrocronologia**.

VIII - **Metodi vari** per applicazioni specifiche.

METODI OTTICI

Per la realizzazione di un quadro completo sono necessari materiali di diversa natura, per lo più di origine organica. La loro analisi agevola la datazione dell'opera.
Nella seguente esposizione sono descritti i principali **metodi ottici** usati.

L'occhio competente

Un buon insegnante d'arte asserisce che **imparare a osservare** è la più difficile di tutte le arti.
I limiti della vista e della cognizione umana ostacolano la ricerca della verità in molti settori, non solo in quello artistico.
Il desiderio di "armare" l'occhio e la mente ha origini molto remote. Le più semplici, ma anche le più incisive "armi" ci vengono fornite dall'ottico.

La lente d'ingrandimento

(fino a 10 ingrandimenti)

Il falsario riesce a ingannare l'occhio umano, ma non può lavorare in modo così perfetto e dettagliato da ingannare una lente d'ingrandimento usata da un osservatore preparato.
Una semplice lente è utile per studiare la patina, la craquelure, la tela e la grossezza dei pigmenti.

Il microscopio

(fino a 200 ingrandimenti)

Con il microscopio è possibile approfondire i risultati ottenuti con la semplice lente.
Con l'uso della **luce monocromatica** abbinata al microscopio si possono esaminare a fondo materiali, scritte, ritocchi e segni lasciati dal tempo.
Con un ingrandimento di oltre 100 volte si riesce a riconoscere la composizione dello strato di colore. Si vede se esso è più o meno ricco di pigmenti e talvolta si individua il tipo di pigmento usato.
La **microfotografia**, immagini fissate su un film fotografico attraverso l'obiettivo del microscopio, permette lo studio prolungato ed intensivo di dettagli molto diversi tra loro come la tela, la craquelure, il legno, i pigmenti, i chiodi ed altri.

Stereo-microscopio ad illuminazione monocromatica del museo milanese

DATAZIONE DI TAVOLA, TELAIO ED ALTRI OGGETTI IN LEGNO CON LA SPETTROGRAFIA MOLECOLARE

La Spettrografia Molecolare

La Spettrografia IR viene usata da decenni su scala industriale per analisi chimiche. Nuova è la sua applicazione per la datazione del legno (Brevetto Italiano N. 01266808 - Gottfried Matthaes) nel campo dell'arte per l'accertamento dell'età dei mobili, dipinti su tavola, telai, cornici, statue, travi e simili.

La misura spettrografica dell'età del legno **non viene influenzata dal luogo di provenienza dell'albero né da fattori climatici subiti dall'oggetto durante i secoli fatta eccezione per pochi e specifici casi.**

La precisione del metodo varia da 10 a 20 anni, e in casi eccezionali anche di più, secondo il tipo di legno e la sua età. Questo margine include normalmente il tempo eventuale trascorso dal taglio dell'albero alla lavorazione.

La Spettrografia IR si basa sui seguenti fattori.
Ogni sostanza organica è composta da molecole che vibrano su una nota frequenza e, se colpite da radiazioni IR della loro frequenza, assorbono questa energia, aumentando così la loro vibrazione.
Inserendo, per esempio, in uno spettrometro una piccolissima quantità del legno di un albero appena tagliato, lo strumento registra l'assorbimento dei singoli composti chimici del legno da parte delle molecole.

Sullo schermo del computer appare la curva delle frequenze assorbite dal legno, che crea così un'immagine della sua composizione chimica.

Questa curva è come un'impronta digitale di un legno nuovo, senza la necessità di complicate analisi chimiche.

Quando il legno invecchia, un sottile strato esterno dell'oggetto si decompone rapidamente, mentre la massa del legno interno, da cui viene prelevato il campione da misurare, degrada a causa di microrganismi e processi chimici graduali e lenti, poco influenzati dall'ambiente.

La decomposizione di molecole specifiche durante i secoli trasforma la curva originale che diventa così l'impronta tipica per un legno di una certa età.

La **datazione assoluta** si ottiene confrontando l'impronta in esame con impronte di altri campioni di sicura datazione.

In pochi minuti è possibile eseguire una prima datazione per avere un'idea a grandi linee, ma attendibile.

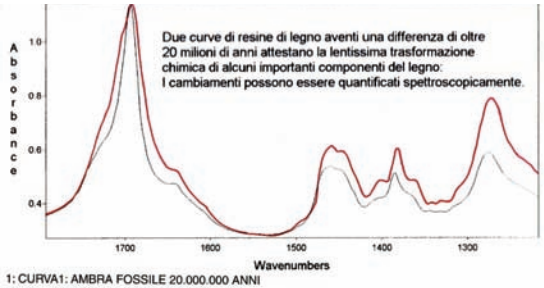
DATAZIONE DI TAVOLA, TELAIO ED ALTRI OGGETTI IN LEGNO CON LA SPETTROGRAFIA MOLECOLARE

La strumentazione necessaria per molti metodi di indagine, anche di alta tecnologia, richiede oggi poco spazio. (Spettrometro IR, pressa idraulica, computer e stampante).

La zona o il paese di crescita dell'albero non influenza la misura.

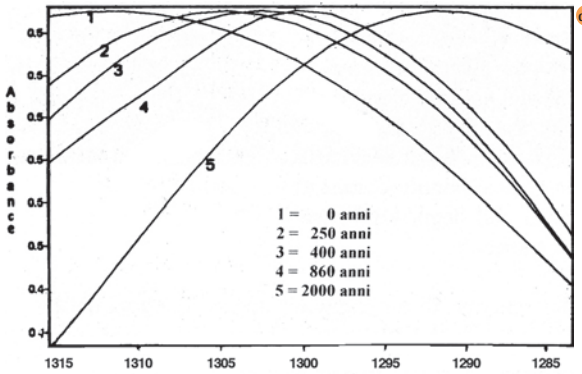
Con la concessione delle licenze per la datazione spettrografica della fondazione Matthaes in altri paesi, si è potuto affermare con sicurezza che i legni delle varie specie hanno la stessa composizione chimica e lo stesso processo di invecchiamento in tutti i continenti, **esclusi i paesi a clima tropicale**.
Il fatto è spiegabile osservando la circolazione dei venti, che avviene prevalentemente da ovest ad est, trasportando da milioni di anni i semi per tutto il globo terrestre.
Per oggetti provenienti da zone tropicali (Africa, Asia sudorientale ecc.) o da zone con lunghi periodi di gelo vengono eseguiti specifici calcoli sulle frequenze.

L'indipendenza della misura da fattori climatici viene provata dai risultati finora riscontrati, nonché dalle seguenti prove.
Il materiale legno è soggetto alla decomposizione. Alcuni suoi componenti però subiscono soltanto modifiche leggere in lunghi spazi di tempo. Esempi ben noti sono le **resine fossili degli alberi, che si conoscono con il nome di ambra**.
L'ambra antica data più di 20 milioni di anni ed ha trascorso gran parte della sua esistenza nelle acque di fiumi o di mari. Soltanto il suo strato



1: CURVA1: AMBRA FOSSILE 20.000.000 ANNI
2: CURVA2: AMBRA RECENTE 50-100 ANNI
d1

esterno è stato però aggredito dall'ossigeno e dall'acqua, divenendo opaco. **Il resto è rimasto trasparente e lucido**.
Un confronto tra gli spettrogrammi di ambra antica del Baltico e di colofonio, una resina d'albero recente, mostra che le molecole importanti sono rimaste intatte e hanno subito solo poche ma significative modifiche chimiche (diagramma 1).
Lo stesso vale anche per la cellulosa e per alcune molecole dell'emicellulosa delle fibre lignee. Alcune modifiche avvengono dunque indipendentemente dagli influssi climatici e sono misurabili (diagramma 2).



d2

DATAZIONE DI TAVOLA, TELAIO ED ALTRI OGGETTI IN LEGNO CON LA SPETTROGRAFIA MOLECOLARE

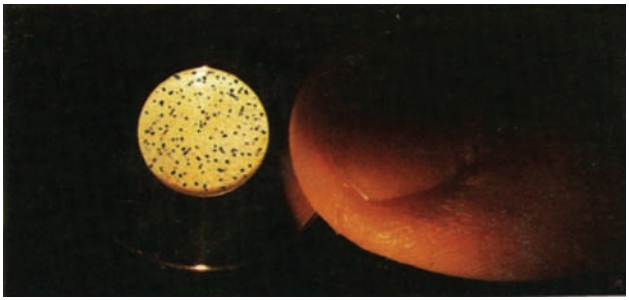
Basta uno strato esterno di pochi millimetri di resina e di cellulosa per sigillare e proteggere l'interno del legno dagli attacchi dell'ambiente per migliaia di anni.

I risultati della spettrografia non sono falsificabili.

Questo fatto importantissimo è stato accertato da esperimenti e prove sia del laboratorio del Museo del collezionista che di altri ricercatori. Si poteva supporre che un'esposizione prolungata a temperature elevate o a condizioni climatiche di alta umidità e calore causasse un invecchiamento accelerato, con lo spostamento delle frequenze molecolari su cui si basa il metodo. **Si è potuto constatare e confermare che il legno è un composto estremamente resistente al calore ed agli influssi climatici** (Holztechnologie 23 - 1982 - Pecina, tempo di prove fino a 2400 ore).

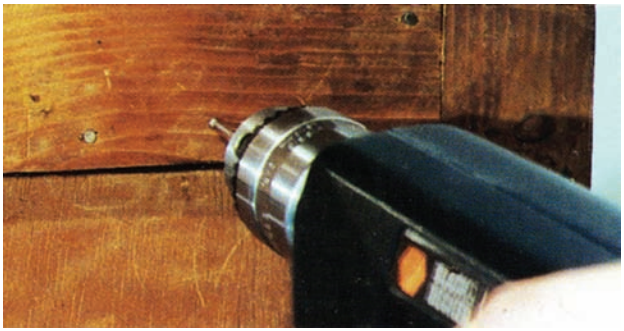
Un invecchiamento forzato non influenza le molecole analizzate per la datazione, ma provoca in alcune zone dello spettogramma delle variazioni su frequenze specifiche ed individuabili.

La possibilità di una datazione errata dovuta all'**uso di legno vecchio** per un oggetto recente è molto limitata. Il legno sviluppa all'esterno una patina, subisce l'attacco dei tarli con caratteristiche tipiche e si consuma per l'usura. Un laboratorio, ma anche un restauratore o un antiquario esperto, riconoscno l'uso di legno vecchio in modo chiaro e sicuro. Tale



uso è ulteriormente limitato dal fatto che non basta che il legno sia vecchio, deve essere anche dell'età specifica dell'oggetto.

Spettroscopicamente è possibile anche individuare l'uso di legno già vecchio per creare nuovi oggetti. Ciò è possibile in quanto lo strato superficiale esterno di una figura intagliata in legno fresco subisce nel tempo forti modifiche dovute all'esposizione alla luce, all'aria e all'umidità, mentre lo strato interno si trasforma in modo assai lento e costante. **L'analisi spettroscopica mostra forti e specifiche differenze tra la superficie e la profondità.** In oggetti recenti realizzati con legno vecchio, invece, l'influenza degli agenti esterni sulla superficie è ancora



DATAZIONE DI TAVOLA, TELAIO ED ALTRI OGGETTI IN LEGNO CON LA SPETTROGRAFIA MOLECOLARE

bassa e la forte similitudine nel confronto spettroscopico tra superficie e profondità permette di riconoscere l'uso del legno già vecchio.

Il metodo necessita di un prelievo di alcuni milligrammi di polvere di legno. Vi saranno certamente collezionisti o musei riluttanti a prelevare legno dai loro tesori. Bisogna però considerare che, da secoli, un gran numero di tarli scava canali che in molti casi superano di mille volte il foro della fine punte di un trapano.

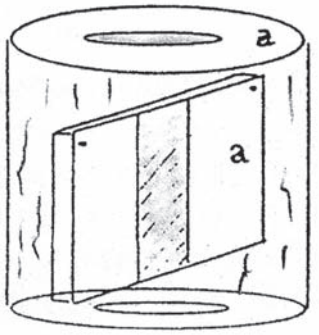
La misura viene effettuata nel modo seguente. Alla polvere di legno prelevato viene addizionato un minerale invisibile ai raggi infrarossi e, per mezzo di una potente pressa, si otterrà una sottile pastiglia che potrà essere inserita nello spettrometro. La trasparenza del disco con le poche fibre del legno dimostra la quantità minima di materiale sufficiente per effettuare una datazione. Il disco viene inserito in uno spettrometro, dopo processi di stabilizzazione. I raggi IR emessi dallo strumento colpiscono le molecole.

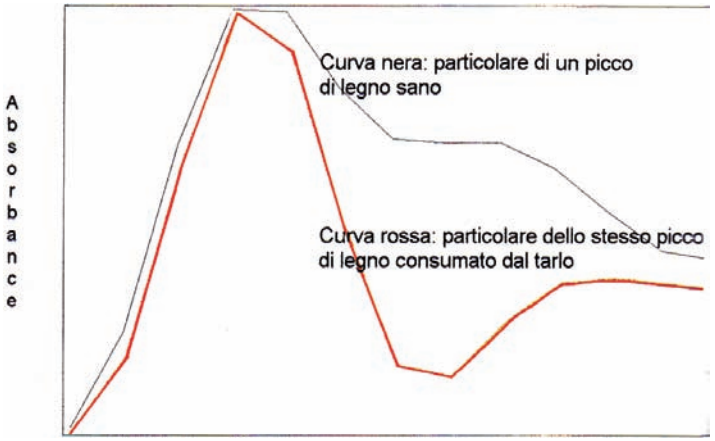
L'assorbimento dei raggi, diverso per ogni tipo di molecola, viene registrato dallo strumento e reso visibile sullo schermo di un monitor.

Esistono tipi di legno europei ed extraeuropei poco usati da ebanisti, pittori e scultori e perciò ancora poco sperimentati. I casi sono comunque limitati, trattandosi di **legni relativamente rari**.

La precisione può senz'altro migliorare ancora nei prossimi anni, aumentando il numero dei legni di cui si conosca esattamente l'anno di **taglio** dell'albero, per la rettifica dei risultati.

Il tronco di un albero può presentare, già prima di essere abbattuto, un nucleo interno scuro di legno morto e di una zona circostante chiara (a), utilizzabile per la datazione. In questi casi è importante praticare due fori nei due lati op-





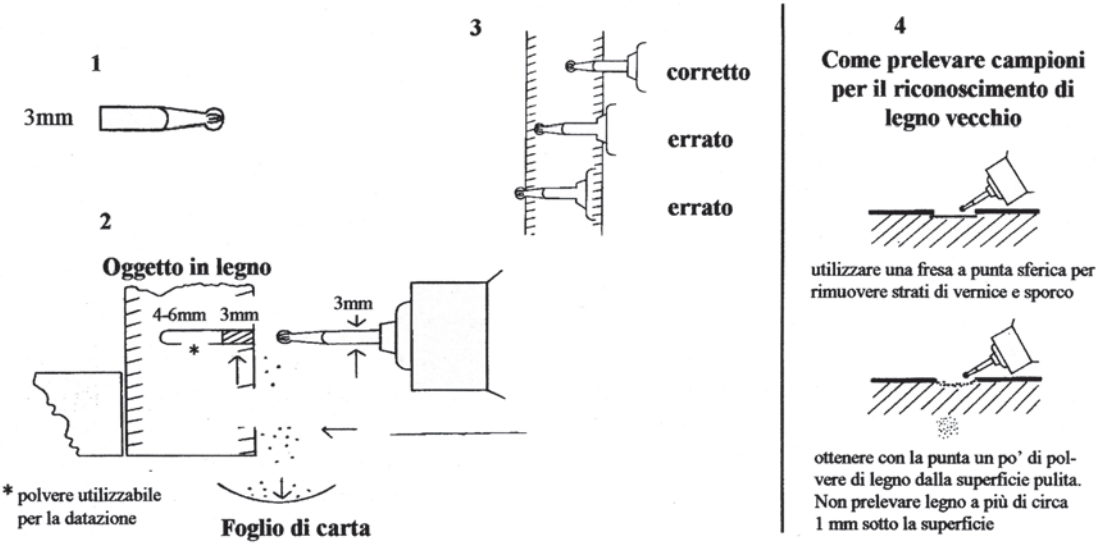
posti di un'asse o di una figura, in modo da assicurarsi di esaminare la zona viva al momento dell'abbattimento dell'albero.

Il legno può essere contaminato dal rosume del tarlo che altera anche di 150 anni la datazione dell'oggetto. I prelievi sono perciò da fare solo sul legno sano. Il laboratorio riconosce spettroscopicamente e microscopicamente i campioni contaminati sui quali vengono presi i dovuti accorgimenti.

Istruzioni per il prelievo del campione ligneo:

Il campione viene prelevato utilizzando un normale trapano con una speciale fresa a punta sferica come quella della figura 1, reperibile presso tutti i negozi di materiale elettrico. In primo luogo produrre nell'oggetto un foro di almeno 3 mm di profonditá. Pulire la punta dello strumento e del foro dalla polverina formatasi (figura 2). Continuare a trapanare con la stessa punta raccogliendo la polvere di legno. Fare attenzione a prelevare il campione da legno sano, non attaccato dai tarli e nemmeno fortemente danneggiato. Evitare inoltre di prelevare i campioni troppo vicino alla superficie opposta (figura 3). Si possono spedire anche pezzettini di legno di circa 1 cm^3 di volume. Per oggetti composti da diversi pezzi come i mobili, occorre prelevare almeno 2 campioni da parti diverse. La polvere di legno deve essere racchiusa in un foglietto di carta bianca ripiegata ed inviata al laboratorio di Milano. Pacchetti voluminosi sono più soggetti ad essere aperti per controlli postali.

Per maggiori informazioni contattare il Museo del Collezionista d'Arte, Milano.



LA RIFLESSOGRAFIA (RAGGI INFRAROSSI-IR)

I raggi infrarossi e la Riflessografia IR

La luce infrarossa si distingue per la lunghezza delle sue onde, che penetrano profondamente nella materia. Questo fenomeno si verifica per esempio al tramonto, quando le onde luminose rosse, molto lunghe, riescono a trapassare lo spesso strato dell'atmosfera, carica di polvere e fumo, mentre la luce di altri colori a onde più corte viene assorbita.

In un quadro i raggi infrarossi possono penetrare nello strato di colore e, nel caso esso sia sottile, giungere fino alla base della preparazione bianca.

Questa tecnica è applicata nella moderna **Riflessografia IR** (1).

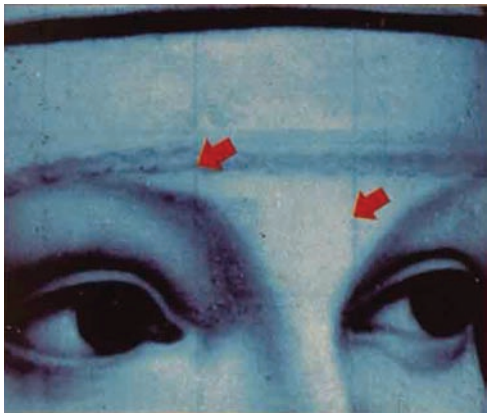
L'applicazione di questa tecnica è molto importante per la distinzione tra copia ed originale.

Quasi sempre un vero pittore esegue dapprima a matita di carbone o di piombo uno schizzo dei contorni dell'immagine sulla tela preparata. Il nero della matita assorbe i raggi infrarossi, mentre tutti gli altri colori vengono riflessi, captati da una telecamera speciale e riprodotti su un normale monitor.

1

Se ad esempio un copista ha tracciato un reticolato per riportare le giuste proporzioni del dipinto (2) le linee nere, captate dal sensore della camera di ripresa, appaiono ben visibili sullo schermo (3). Si tratta senz'altro di una copia.

2

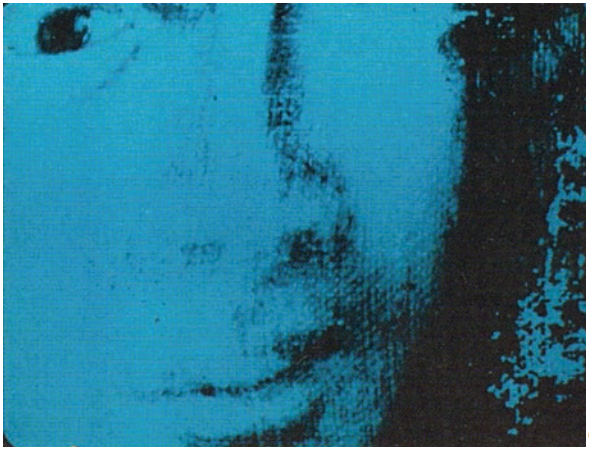

3

LA RIFLESSOGRAFIA (RAGGI INFRAROSSI-IR)

Ogni pittore sviluppa uno stile personale. Un buon esperto è in grado di riconoscere la mano di un artista semplicemente osservando da uno schizzo o un disegno.

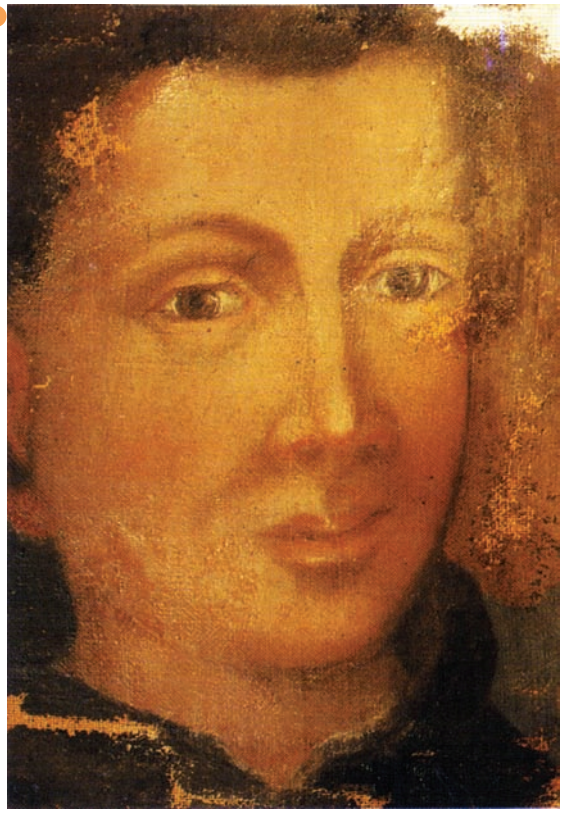
Con la Riflessografia si raggiunge la visione dell'abbozzo servito come base per il futuro dipinto.

Il viso del giovane (4), realizzato con colori a tempera che producono strati sottili – ciò che facilita la penetrazione dei raggi – presenta un elaborato disegno eseguito con una punta larga di carbone o con una matita (5).



5

4



Il riconoscimento del modo di abbozzare di un artista può confermare o smentire l'attribuzione di un'opera (6).

Importante: recenti tecniche di falsificazione o di copiatura si basano sulla proiezione o il trasferimento fotografico dell'immagine dell'originale sulla tela. La mancanza di disegni preparatori deve perciò destare sospetti.

Con la Riflessografia a volte si riescono a distinguere alcuni tipi di pigmenti usati, favorendo così la datazione di un dipinto. Ad esempio le tinte contenenti cromo riflettono i raggi IR in modo particolarmente forte ed esse vennero introdotte nella pittura europea intorno al 1800.

6

LA RIFLESSOGRAFIA (RAGGI INFRAROSSI-IR)

Una riflessografia che mette in luce i disegni può dare risultati soltanto se applicata a dipinti che abbiano come base uno strato bianco riflettente, cioè una preparazione di una certa consistenza su cui siano stati abbozzati i primi tratti del disegno con una punta nera. Questa tecnica veniva però usata principalmente su quadri importanti, con rappresentazioni complesse, per distribuire i vari elementi figurativi nel modo migliore.

Il fatto di non trovare un riscontro riflessografico in opere minori non costituisce in sé un motivo per dubitare dell'autenticità del quadro o dell'efficacia del metodo.

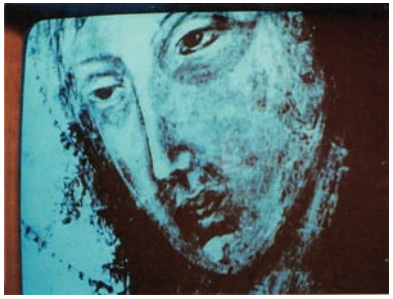
Il riconoscimento di disegni preparatori è comunque di grande utilità per formulare un giudizio.

Se lo strato di colore è più spesso, aumentando l'intensità dei raggi si ottiene una penetrazione più o meno profonda delle onde, cosicché si mettono in vista i diversi strati di un dipinto restaurato, rifatto o completato.

La Madonna gotica ha subìto nel ventesimo secolo un pesante rimaneggiamento (7).

7

Utilizzando l'intensità minima dei raggi, l'immagine riflessa è uguale a quella visibile (8). Facendo penetrare invece i raggi a maggiore profondità (9), rimangono bianche solo le zone fortemente sovradipinte (come il naso e le palpebre). Inoltre si notano chiaramente le fessure colmate con colori a tempera. Aumentando ancora leggermente l'intensità la testa quasi scompare (10).

8


9

10

LA RIFLESSOGRAFIA (RAGGI INFRAROSSI-IR)

Questa tecnica, usata sapientemente da un laboratorio ben preparato ed attrezzato, non soltanto può rivelare i segreti nascosti sotto la superficie visiva di un dipinto, ma può anche fornire informazioni sulle fasi di lavorazione, offrendo così un contributo decisivo per l'attribuzione del quadro ad un determinato pittore.

Prendendo come esempio la testa del bambino (11) nel dipinto raffigurante Anna Selbritt e Santa Caterina, (datazione spettrografica 1763 +/- 10 anni), si scopre che il pittore ha iniziato e finito l'opera in modo fluido, senza apportare modifiche.

Sappiamo che i pittori specialisti in personaggi e scene religiose producono i loro dipinti quasi in serie.

La prima immagine fu ottenuta con la massima intensità dei raggi IR che hanno raggiunto il livello della preparazione bianca che copre la tela. Si notano i due punti neri degli occhi ed il contorno del naso eseguiti direttamente a pennello per delineare la testa del bambino (12).

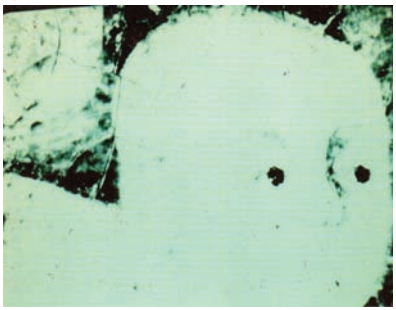
Riducendo l'intensità dei raggi l'immagine si allontana dalla preparazione: si allargano i dettagli del disegno in nero ed appaiono le prime crepe della craquelure che hanno già raggiunto gli strati profondi della pittura (13).

Avvicinandosi sempre più alla superficie si riescono a captare le diverse intensità di grigio dovute all'assorbimento disuguale dei pigmenti e dei colori. La rete della craquelure è completa (14).

Con un'intensità minima dei raggi IR si ottiene l'immagine della superficie con le sue impurità e danni, come la vede l'occhio.

11

12



13

14

LA LUCE ULTRAVIOLETTA (UV) E INFRAROSSA (IR)

La Luce UV, IR

L'occhio umano vede soltanto una parte della vasta paletta dei colori che, fisicamente, sono onde elettromagnetiche che oscillano ad una determinata frequenza.
I colori captati dall'occhio ed interpretati dal cervello umano sono limitati e si trovano al centro del più vasto campo delle frequenze elettromagnetiche.
Nella parte invisibile dello spettro che comprende le **frequenze lunghe** si trova anche l'infrarosso (IR) e nella parte delle onde corte la luce ultravioletta.
I colori invisibili sono però elementi preziosi per la ricerca dell'autenticità, in quanto copisti e falsari non sono consapevoli del fatto che il materiale da loro usato possa tradirli usando una luce che non percepiscono.

Illuminando un quadro con una sorgente di luce **oltre** il campo visibile (si trovano nei negozi di articoli elettrici), **le eventuali differenze sono percettibili dal nostro occhio soltanto se il materiale osservato riflette i colori in modo trasformato e nel campo dei raggi visivi**, come succede con la fluorescenza creata dai raggi ultravioletti della lampada di Wood.

Invece con una **macchina fotografica munita di film speciali** si possono captare tutti gli effetti specifici prodotti da lampade IR e UV oltre il nostro campo visivo, per poi osservarli su foto stampate.

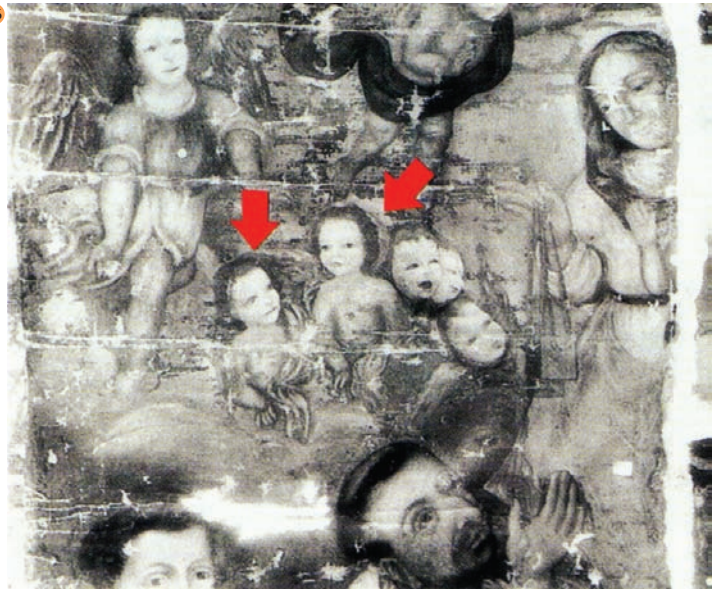
Per fotografare un oggetto d'arte con luce diversa dal visibile non ci vuole uno specialista.
Chiunque sappia fotografare paesaggi o persone, è in grado di fotografare anche l'invisibile.
Esistono in commercio pellicole e filtri sia per l'infrarosso che per l'ultravioletto.
Per fotografare UV si possono usare normali pellicole a colori, mettendo davanti alla camera un filtro adatto come il Wratten 2B.

L'esame di un dipinto dovrebbe essere eseguito con tre tipi di luce: IR, UV e Wood, tutti di facile esecuzione.
Lo sviluppo e la stampa possono essere eseguiti da un normale negozio fotografico.
La luce ultravioletta comunemente usata per l'abbronzatura può individuare nettamente restauri recenti impropriamente eseguiti.
Le tinte ad olio o a tempera non presentano alterazioni, mentre quelle acriliche si accentuano diventando più chiare (15).
Con la luce UV si possono individuare i colori industriali con leganti sintetici di un restauro recente.

15

LA LUCE ULTRAVIOLETTA (UV) E INFRAROSSA (IR)

16



In una fotografia a **luce infrarossa** il colore dei visi non evidenzia un tale restauro (16).

Per rendere visibili i colori IR (oltre il rosso), sono necessarie delle pellicole speciali "Infrared Film", seguendo le istruzioni contenute nell'imballaggio, meglio se con l'aggiunta di un filtro come il Wratten 12.

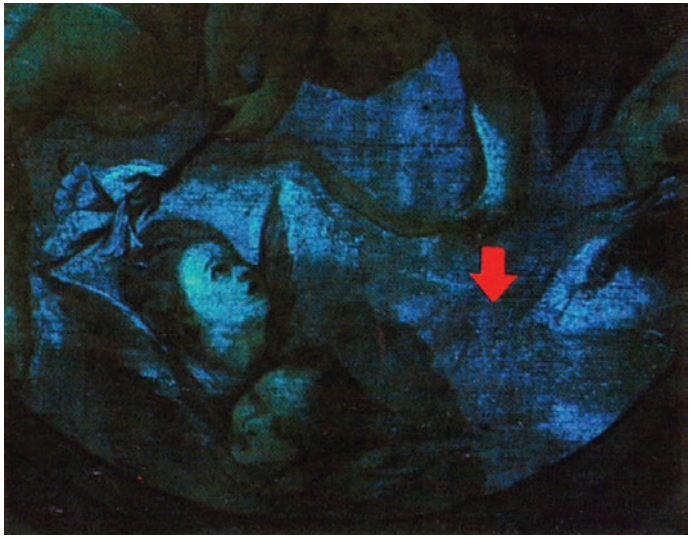
La luce solare può essere sufficiente, ma con una lampada al quarzo sottovoltata si ottengono risultati migliori. Vi sono in commercio lampade di normale illuminazione già equipaggiate con un reostato per la diminuzione del voltaggio e di conseguenza dell'intensità del colore della luce.

Per lo sviluppo e la stampa delle **pellicole a colori IR** bisogna rivolgersi ad un laboratorio fotografico ben attrezzato, mentre le **pellicole in bianco e nero possono essere affidate ad un normale laboratorio.**

I risultati migliori si ottengono senz'altro con **luce IR** con filtri speciali, come dimostrano le fotografie così eseguite. I filtri possono aumentare l'effetto, ma il materiale fotografico sia a colori che in bianco e nero è decisivo.

Il restauro al centro della tela risulta molto bene con un film IR a colori (17).

I raggi lunghi e penetranti rivelano anche le zone dove lo strato di pittura si è assottigliato.



17

LA LUCE ULTRAVIOLETTA (UV) E INFRAROSSA (IR)

18

19

Lo strato dei colori del quadro di S. Antonio (18) (attribuito a Murillo) è in cattive condizioni di conservazione.

La fotografia in **bianco e nero IR** permette di notare più minuziosamente i danni (19).

I pigmenti ed i leganti di una pittura reagiscono in modo diverso ai raggi corti o a quelli lunghi, in modo tale che un'alterazione viene scoperta con un tipo di luce soltanto.

LUCE MONOCROMATICA E LUCE RADENTE

Raggi a luce visibile monocromatica

La luce del sole ci appare bianca perché il nostro occhio è abituato a percepire la somma di tutte le frequenze dei colori che il sole emette come **bianco**.
Illuminando invece un oggetto qualunque con **raggi di un solo colore**, la bellezza scompare e vengono messi in risalto dettagli che sfuggivano all'osservatore affascinato dallo spettacolo dei colori. La luce monocromatica più usata è quella al **vapore di sodio**, che è un giallo puro. Qualsiasi colore diventa un giallo più o meno intenso fino al grigio e al nero. Anche queste lampade si trovano in commercio.
Una superficie apparentemente liscia e lucida a luce d'incidenza normale (20) rivela la sua vera struttura con la luce monocromatica (21).
Restauri dell'Ottocento effettuati con vernici al bitume per creare l'impressione di colori antichi si tradiscono perché diventano neri.

Il risultato più significativo ottenuto con la luce gialla è la **scoperta di firme o di altre iscrizioni** invisibili alla luce normale.

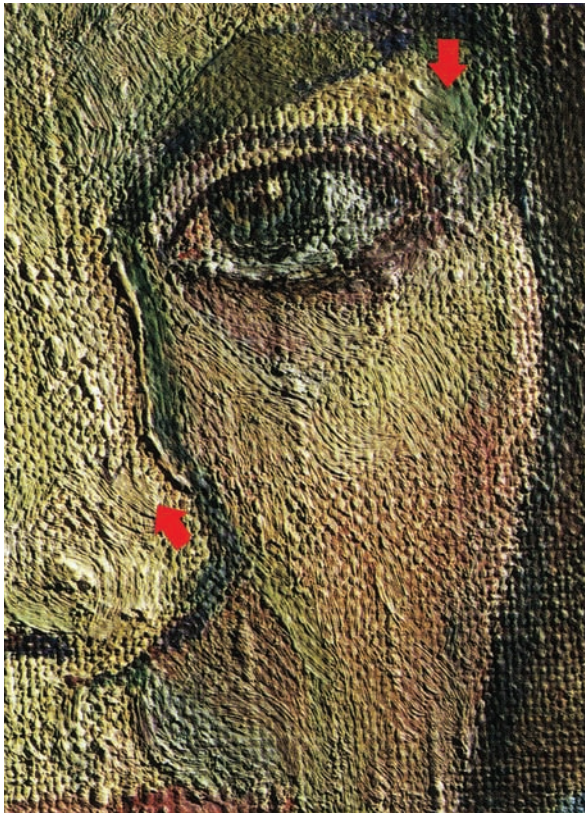
20

21

La luce radente

Alla base di questo metodo risiede il fatto che una luce che incida di lato crea delle ombre marcate di tutti i dislivelli presenti su una superficie.

La luce radente aiuta a studiare la morfologia della superficie, dei restauri (22) ed i contorni delle pennellate che, messi a confronto con altri quadri, permettono di identificare la mano di un pittore. Si riconosce inoltre la craquelure causata da supporti termodeformabili.


22

LA LUCE DI WOOD

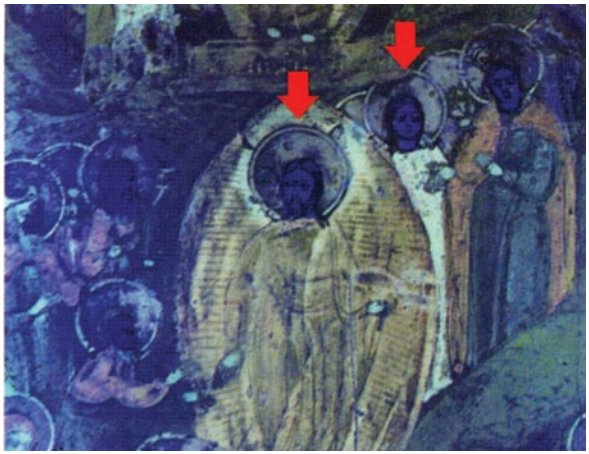
La lampada di Wood (23) porta ancora il nome del fisico americano che l'ha inventata. Una luce al mercurio, come ve ne sono tante nell'uso quotidiano, viene filtrata da un tubo di vetro contenente ossido di nichel.

23

I raggi della luce di Wood si differenziano fondamentalmente dagli altri in quanto eccitano alcuni tipi di molecole creando **fluorescenza**. Ciò significa che **il materiale non solo riflette ma emana una propria luce.**
La prova con la luce di Wood non altera soltanto i colori, ma induce la materia stessa a diventare luminosa.
La fluorescenza è un mezzo di ricerca molto importante. Si possono ad esempio distinguere perle vere da perle false, ambra vera da ambra fatta con resine sintetiche, restauri di mobili, pietre e smalti falsi e tante altre applicazioni.

Nell'esame dei dipinti la luce di Wood permette di trarre alcune conclusioni sui materiali usati e sul loro stato di conservazione.

I polimeri con lunghe catene di molecole, come le colle e i leganti sintetici, nonché alcuni pigmenti, soprattutto gli ossidi di qualche metallo, mostrano spesso una forte fluorescenza e si rendono così riconoscibili.


24

25

I visi raffigurati in un quadro, restaurati con colori sintetici, diventano neri per la fluorescenza dei loro leganti (24), mentre gli stessi visi, fotografati con un film infrarosso, appaiono normali e bianchi (25).

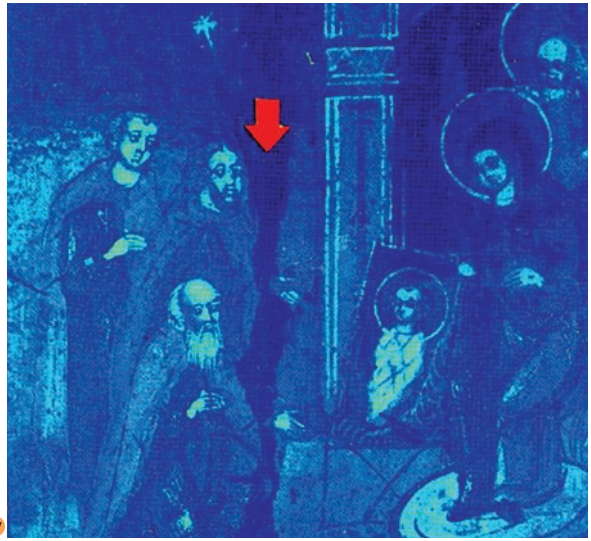
LA LUCE DI WOOD

La **luce di Wood** ci offre una nuova possibilità di scoprire i restauri su quadri coperti da una vernice protettiva antica. Anche le vernici **anteriori** all'invenzione delle resine sintetiche diventano fluorescenti, se l'umidità ed i microrganismi contenuti nell'aria hanno cambiato la loro composizione chimica.

I restauri effettuati a partire dall'applicazione della vernice trasparente si notano con chiarezza (26).

26

Nei quadri su tavola le crepe nel legno restaurate possono essere individuate per la presenza di colle sintetiche nello stucco (27).



27

In un quadro con numerosi ritocchi è possibile nascondere l'intervento coprendo lo strato pittorico con una vernice all'acetato di cellulosa. Trattandosi però di un prodotto molto fluorescente, **illuminato dai raggi UV, IR o dalla luce di Wood**, rende il quadro giallo (28). Un fenomeno simile deve destare molti sospetti.

28

I RAGGI X O RAGGI RÖNTGEN

L'esame attraverso la materia con i raggi Röntgen

I raggi che portano il nome del fisico tedesco Röntgen che nel 1895, ne fu lo scopritore, sono utilizzati in molti campi per vedere dentro o attraverso la materia.

Nella pittura, la tecnica di Röntgen veniva applicata in passato soprattutto per individuare gli strati sottostanti, specialmente se questi contenevano pigmenti al piombo. Il piombo blocca quei raggi, come dimostrano gli indumenti al piombo portati dai medici radiologi. Per eseguire una prova del genere non erano necessarie particolari attrezzature da laboratorio.
Qualsiasi apparecchio Röntgen usato in radiologia medica, sia esso moderno o di vecchia data, può servire per questo tipo di ricerca e molti medici trovano interessante provare ad esaminare una volta un quadro al posto di uno stomaco.

Per ottenere un risultato ottimale è consigliabile fare diverse riprese con raggi "più morbidi" e "più duri". I risultati migliori si ottengono con l'uso di esposimetri per raggi X. **Si possono scoprire modifiche apportate dal pittore stesso o da un restauratore.**

In alcuni casi l'esame ai raggi Röntgen permette di individuare un dipinto anteriore sotto a quello visibile. Questa scoperta può rivelarsi interessante per lo studio e la storia di un quadro, **ma per quanto riguarda l'autenticità indica soltanto che il tessuto della tela non può servire per la datazione dello strato in superficie.** Anche pittori conosciuti del passato in caso di bisogno utilizzavano una tela già dipinta da loro stessi o da altri.

29

30

Le modifiche visibili con questi raggi appartengono quasi esclusivamente a tratti che rappresentano la pelle umana ed a dettagli chiari, con

I RAGGI X O RAGGI RÖNTGEN

un'alta percentuale di pigmenti al piombo o al cromo. **Tutti i pigmenti trasparenti ai raggi X, che erano la grande maggioranza, venivano invece trapassati e non documentati.** Un esame ai raggi Röntgen è impossibile qualora la preparazione o il retro del quadro siano coperti da un colore contenente il bianco di piombo.
Il dipinto (29) rappresenta il ben noto caso del Cristo in Croce del Museo di Besançon a luce naturale ed a raggi Röntgen (30): la posizione delle braccia bianche è stata corretta dal pittore.

Fino a poco tempo fa i raggi Röntgen erano dunque utili soprattutto per conoscere ripensamenti o restauri, ma poco indicativi per la sua datazione o attribuzione del dipinto.

La moderna tecnica dei Raggi X

Negli anni 1970-1980 la tecnica dei raggi X ha fatto notevoli progressi. La radiografia si è dimostrata lo strumento migliore per distinguere non solo la copia dal falso, ma anche la mano del pittore, individuando persino un dipinto eseguito in parte o totalmente da un allievo.
Uno fra i più importanti ricercatori in questo campo è Ludovico Mucchi, che nel 1983 pubblicò il libro *Nella Profondità dei Dipinti* (Electa, Milano). La ricerca di Mucchi è stata condotta nel corso di decine d'anni **con la collaborazione dei più importanti musei del mondo** e sponsorizzata da enti pubblici statali.
Furono esaminati 216 quadri, concentrando lo studio su quattro famosissimi vedutisti veneziani: Canaletto, Bellotto, Marieschi e Guardi, **con la possibilità unica di analizzare approfonditamente opere di un numero molto ristretto di pittori simili tra loro, confrontando ampiamente il loro modo di dipingere rispetto ad altri pittori** o copisti delle vedute veneziane.

Il metodo di Mucchi conduce ad una vera schedatura delle caratteristiche tecniche di ciascun pittore.

Per arrivare a questi risultati è però necessario disporre di una grande quantità di quadri di certa attribuzione di un solo pittore, o meglio di un ristretto gruppo di pittori dello stesso genere, per individuare e fissare il modo, proprio di ogni artista, di tracciare i primi disegni sulla tela, di scegliere e mescolare i pigmenti, di creare un colore a strato unico o a più strati, di applicare il bianco e di usare il pennello.

La radiografia di un singolo quadro, senza la possibilità di effettuare un confronto su vasta scala, è poco indicativa per scoprire la mano di un pittore.

I raggi applicati in questo modo permettono di distinguere tra originali e copie di una scuola o bottega per la prima volta nella lunga storia dei dipinti con una sola prova scientifica.

Questi risultati, basati su quasi un secolo di ricerche condotte da istituti e da singoli scienziati dei maggiori paesi del mondo, hanno permesso di vedere non soltanto zone chiare e zone scure con la radiografia, ma **di assegnare ad ogni pigmento un grado di assorbimento dei raggi X.**

I RAGGI X O RAGGI RÖNTGEN

La tabella seguente è un estratto di un lungo elenco dell'assorbimento dei raggi X

Tipo di colore	Assorbimento
Bianco di piombo	molto alto
Giallo cromo	molto alto
Verde di cobalto	alto
Giallo di cadmio	medio
Bruno di prussia	medio
Indaco	basso
Nero di carbone	molto basso

Il comportamento del nero, il più significativo per i raggi infrarossi ed il meno significativo per i raggi X, è interessante in quanto fa capire l'universalità dei metodi scientifici, che si compensano, si sostituiscono e si congiungono, per offrire un quadro di prove compatto e completo.

Dosando l'energia dei raggi con l'aiuto di un dosimetro, si possono rendere apprezzabili molti pigmenti ed ottenere immagini che risultano simili a copie poco nitide, rendendo visibile non soltanto la superficie, ma tutti gli elementi che compongono l'opera: pigmenti, leganti, tela, telaio e persino degli spazi vuoti o stuccati di fessure e di canali di tarlo.

Purtroppo l'enorme tesoro mondiale di immagini create con i raggi Röntgen e le successive ricerche sono in gran parte gelosamente custodite e tenute segrete dai musei, che rendendo ancora difficile la schedatura dei maggiori pittori.

In un futuro non lontano si spera però in un'apertura alla collaborazione ed una conseguente schedatura che consentirà attribuzioni sicure.

I RAGGI X

Le tre fotografie dal libro di Mucchi si riferiscono a due quadri attribuiti a Guardi: *L'Anticamera del Maggior Consiglio* (31) di uguale tematica, attribuzione incerta.

Mentre la radiografia (32) della foto centrale segue la tecnica tipica di Guardi di costruire l'immagine e di distribuire i riflessi bianchi della luce, le figure dell'altro quadro presentano aspetti inusitati (33).

La tecnologia avanzata con i raggi Röntgen permette anche la riproduzione dei dettagli dell'immagine (34 e 35) e non soltanto il confronto tra alcune zone chiare su fondo scuro.

Con i raggi X è possibile seguire lo sviluppo di alcuni dipinti studiando le singole fasi dell'esecuzione. Il pittore cerca di fissare la sua prima idea con poche pennellate significative, abbozzando appena i dettagli come mani, teste, alberi ecc., per poi realizzarli in modo compiuto successivamente. Il copista dispone già dell'immagine pronta e può evitare questa prima fase.

31

32

33

34 35

L'ACCERTAMENTO DELL'AUTENTICITÀ. I RAGGI X CONTRO L'OCCHIO DELL'ESPERTO

La tabella si basa sui risultati di Mucchi contenuti in sei pagine, dove si indicano il proprietario e le caratteristiche del dipinto, se vero o falso, ed il confronto con il giudizio dei critici sui singoli dipinti.

Proprietari dei quadri dei vedutisti	Numero di quadri in possesso	Quadri autentici	Quadri falsi	Quadri falsi ritenuti autentici da critici d'arte	Percentuale di falsi nelle collezioni
Grandi musei di fama mondiale*	71	67	4	2	5,6%
Altri musei**	28	11	17	15 (2)	60,7%
Collezioni private (dati statistici)	28	12	16	13 (3)	57,1%
Collezioni Von Thyssen e Gulbenkian	6	6	0	0	0%

* *Louvre-Parigi, Gemäldegalerie-Dresda, Kunsthistorisches Museum-Vienna, Pinacoteca di Brera-Milano, National Gallery-Londra, Galleria Nazionale Roma, Galleria degli Uffizi-Firenze, Museum Narodowe-Varsavia, Gallerie dell'Accademia-Venezia.*

** *Musei di Budapest, Kansas City, Berlino, Dublino, Stoccolma, Treviso ed altri.*

( ) *Giudizi che danno adito a dubbi*

La tabella permette di formulare un giudizio molto chiaro sulla situazione nei musei, già discussa in altri studi, e sul valore dell'expertise.

Per la ricerca dell'autenticità di un quadro sono necessarie le prestazioni **sia di un critico d'arte che di un laboratorio scientifico.**

Il fatto che sia risultata autentica la quasi totalità dei quadri acquistati da **grandi musei**, su consiglio dei loro esperti, **conferma la validità dei critici d'arte d'alto livello.**

La quantità molto elevata di falsi riscontrati in **musei conosciuti**, ma non di prim'ordine e assistiti da esperti meno qualificati indica che il numero di studiosi d'arte realmente competenti è limitato.

Molto interessante è la situazione rilevata per i **collezionisti con grandi mezzi finanziari**, come il Barone Von Thyssen e Gulbenkian. Gli eccellenti risultati sono senza dubbio dovuti alla possibilità di interpellare critici ben preparati e laboratori ben attrezzati.

La considerevole percentuale di falsi presente nei **musei minori** è spiegata anche dal fatto che il loro patrimonio artistico è alimentato **da donazioni di collezionisti privati, proprietari di un immenso tesoro di... falsi.**

IL RADIOCARBONIO $_{14}C$

Il metodo al Radiocarbonio ($_{14}C$)

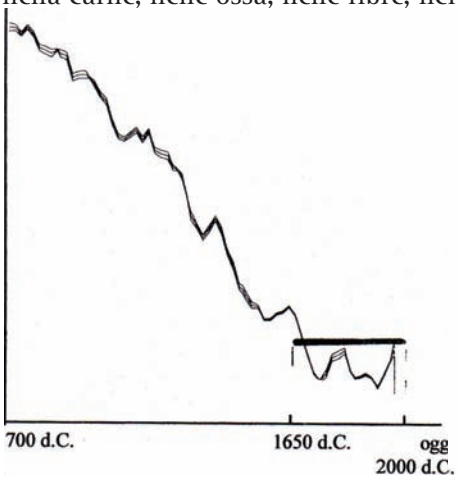
Il metodo $_{14}C$ venne salutato al suo apparire come arma miracolosa per la datazione assoluta e sicura di oggetti antichi e quindi per la lotta ai falsari.

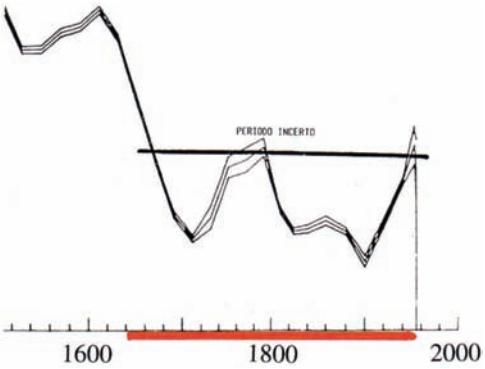
Esso permette di misurare i materiali organici che contengono carbonio come **legno, stoffe, capelli, avorio, carbone, corallo, cuoio, conchiglie, ferro forgiato, carta ecc.**

Il metodo si basa sulle seguenti teorie scientifiche.
Nell'atmosfera terrestre il carbonio si presenta con tre isotopi: $_{12}C$, $_{13}C$ e $_{14}C$. **Solo quest'ultimo è radioattivo e pertanto instabile e misurabile.** Il $_{14}C$ si forma continuamente nell'atmosfera superiore per effetto di radiazioni cosmiche ed arriva sulla terra con la pioggia. Ogni forma di vita, siano piante o animali, riceve durante la sua esistenza, insieme al nutrimento, all'acqua ed all'aria, anche l'isotopo $_{14}C$ e lo incorpora nella carne, nelle ossa, nelle fibre, nei denti, nei semi, nella lana ecc. Alla morte questo assorbimento cessa ed il $_{14}C$ si trasforma lentamente in $_{12}C$. **La velocità di decadimento è nota e fissata in tabelle dettagliate, più volte rettificate e confermate.**

Il **diagramma 1** riproduce la curva di questo tempo di decadimento. La creazione e la concentrazione del $_{14}C$ nell'atmosfera ha subito grosse oscillazioni nel corso dei secoli. Vi sono dei periodi incerti, forse a causa dell'attività del sole e delle oscillazioni nel campo magnetico. Lo sviluppo del $_{14}C$ nell'atmosfera terrestre subiva delle variazioni così ampie che i risultati delle misurazioni in questi periodi non sono interpretabili.
I periodi incerti coprono purtroppo due delle epoche più importanti per l'arte, i secoli della civiltà greca e gli ultimi 350 anni della nostra storia.

Il **diagramma 2** rappresenta la curva di misurazione degli ultimi 500 anni con il periodo critico evidenziato in rosso.





Per gli oggetti degli ultimi mille anni, di legno, stoffa, colori o avorio, bisogna considerare tre fattori di incertezza:

1) **Il metodo non è applicabile per oggetti d'antiquariato creati**

IL RADIOCARBONIO $_{14}C$

dopo il 1650 circa, purtroppo la maggior parte di quelli offerti dal mercato.

2) Anche per l'isotopo $_{14}C$ **vale lo stesso discorso come per gli anelli d'annata**: il metodo stabilisce la data solo dell'anello di un albero che, crescendo, ha assorbito assieme al nutrimento il carbonio radioattivo.

3) **Tra il formarsi del $_{14}C$ ed il suo assorbimento da parte di un corpo organico possono trascorrere diverse centinaia di anni** per l'effetto di accumulo dei mari, dei ghiacciai e di altri serbatoi.

In linea generale si può affermare che il metodo acquista una tanto maggiore precisione ed applicabilità, quanto più remota nel campo del misurabile è l'età dell'oggetto.

Il primo metodo di misurazione, messo a punto dallo scienziato Libby e che ha fornito molte valide misurazioni nel campo dell'archeologia, aveva ancora alcune difficoltà tecniche.

La misurazione doveva avvenire allo stato gassoso e richiedeva perciò una complicata attrezzatura di laboratorio. Inoltre occorreva per l'esame una notevole quantità di materiale, per cui non era possibile misurare gli oggetti piccoli e quelli più grossi venivano danneggiati.

In Europa vennero effettuate misurazioni soprattutto al British Museum.

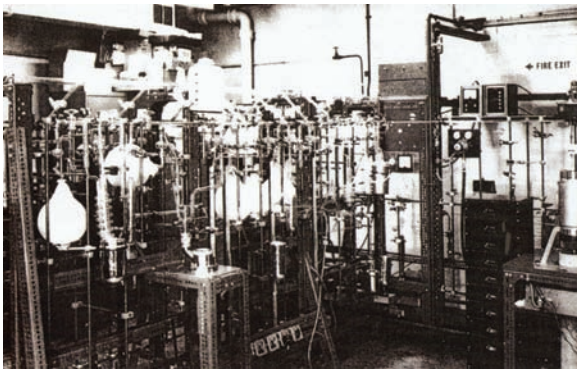
Il nuovo metodo di misurazione utilizza un acceleratore di massa. Gli isotopi si distinguono notoriamente per il numero di neutroni nel loro nucleo atomico e presentano perciò pesi atomici non uguali, per cui con un'accelerazione la diversa massa del $_{14}C$ si muove in un'orbita differente e può essere separata. La misurazione è spettrometrica.

Il grande vantaggio consiste nella quantità di materiale necessario, che è circa un millesimo del vecchio metodo.

Riassumendo si può affermare che il metodo $_{14}C$ è affidabile innanzi tutto per esami archeologici o comunque di oggetti molto antichi e consente in questo campo una datazione relativamente precisa e sicura. Oggetti creati dopo il 1950 circa si possono distinguere da oggetti più antichi per l'effetto delle bombe atomiche.

Per eseguirli sono indicati i laboratori delle facoltà scientifiche di importanti università.

Gli esami però sono relativamente costosi.



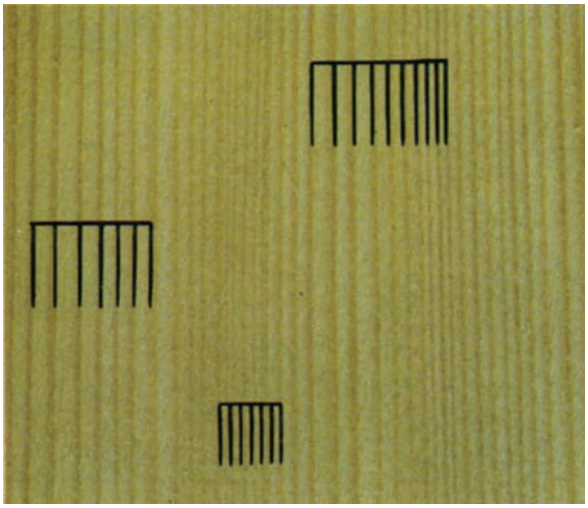
Uno dei primi laboratori per la misurazione del 14C presso il British Museum - Londra

LA DENDROCRONOLOGIA

Il calcolo degli anelli di annata si propone come uno dei metodi più esatti per la datazione assoluta di un determinato pezzo di legno, purché si conosca il luogo di crescita dell'albero da cui proviene e venga applicato per legni che mantengono visibile la differenza tra anelli chiari e scuri per lungo tempo, come il legno di rovere.

Non occorrono strumenti scientifici, ma un lavoro di squadra su scala mondiale per l'elaborazione di tabelle. Già a scuola si impara che, contando gli anelli di un tronco d'albero segato, si può calcolarne l'età: ogni anello, composto da una zona chiara ed una scura, indica un anno.

Tutte le piante del mondo, soprattutto nelle zone con estati ed inverni molto marcati, crescono periodicamente: velocemente in primavera ed estate e lentamente in autunno ed inverno. Una crescita veloce fornisce un legno relativamente morbido, poroso e chiaro, mentre una crescita lenta produce fibre scure, piccole e fitte, rendendo più duro il legno in queste zone. **In annate calde si formano anelli larghi** che diventano particolarmente grandi se al calore si aggiungono anche abbondanti piogge. **Un anno freddo e asciutto produce invece anelli stretti.**



Le variabili distanze degli anelli degli alberi

Siccome un albero, come ad esempio la quercia, può vivere per oltre 300-400 anni, i suoi anelli di crescita ci forniscono una chiara tabella del clima del luogo dove esso è cresciuto.

In molti paesi del mondo esistono laboratori specializzati che raccolgono tronchi d'ogni età ed elaborano delle tabelle che arrivano già a molte migliaia d'anni fa.

Se si trova un vecchio pezzo di legno, per esempio in un mobile, con un sufficiente numero di anelli dovrebbe essere possibile stabilirne, con l'approssimazione di un anno, l'età di un anello con l'aiuto di tali tabelle.

Teoricamente la dendrocronologia è il metodo più esatto per la datazione di oggetti in legno. In pratica gli anelli d'annata presentano alcune limitazioni. **Dato che le distanze sono influenzate esclusivamente dal clima dove cresce l'albero ed il clima varia non soltanto tra Spagna e Germania o Inghilterra, ma anche tra Inghilterra del nord, del centro e del sud o tra la costa atlantica e quella orientale si devono elaborare tabelle specifiche di queste zone. Bisogna perciò in primo luogo sapere bene dov'è cresciuto l'albero.**

LA DENDROCRONOLOGIA

Uno studio profondo su questo fenomeno venne pubblicato dall'autorevole rivista «Archaeometry» dell'Università di Oxford nel 1995, sotto il titolo Reliability and Repeatibility in Dendrochronological Analysis. Gli studiosi dell'Università di Oxford, confrontando la datazione ottenuta secondo tabelle dendrocronologiche di dieci o vent'anni fa con risultati recenti, hanno trovato che circa cinquanta quadri già datati e da loro esaminati, in realtà non erano databili o erano datati erroneamente per i fatti sopracitati.

Un'altra limitazione consiste nel fatto che in passato i tronchi potevano crescere per centinaia d'anni, raggiungendo anche due metri di diametro.

Gli anelli di un pezzo di legno da esaminare potrebbero provenire dal centro, dalla metà o dalla parte esterna del tronco, e quest'ultima potrebbe avere anche 150 anni di meno della prima.

La dendrocronologia offre certamente indicazioni più attendibili ad esempio della pigmentografia o di altri metodi del genere, che permettono soltanto di escludere una datazione, ma non di confermarla.

Esaminando il legno, si può presumere, senza però averne la certezza, che i pittori fiamminghi o fiorentini del quindicesimo secolo usassero alberi locali.

Ma a quell'epoca le zattere fatte di tronchi d'albero viaggiavano lungo i fiumi d'Europa, dalle Alpi e dal Caucaso fino al Mare del Nord.

In caso di coincidenza della data dendrocronologica con la data presunta del quadro il giudizio positivo viene rinforzato.

La dendrocronologia è già attualmente una scienza esatta per studiare il clima di una data regione e la datazione dei reperti lignei da essa provenienti, ma per datare con sicurezza un oggetto antico in legno sono ancora necessari studi specifici su scala internazionale.

LA DENDROCRONOLOGIA

Confronto tra i metodi conosciuti per la datazione del legno di una tavola, di una cornice o di un telaio.

La datazione scientifica del legno è l'unico modo certo per conoscere l'età di un dipinto su tavola. I metodi scientifici applicabili sono due: La Spettrografia Molecolare e il Radiocarbonio $_{14}C$.

La loro applicabilità risulta dalla seguente tabella:

Periodo	Precisione dei metodi	
Anni d'età	*Spettrografia*	*$_{14}C$*
0-50	sufficiente	molto informativa
50-350/400	elevata per quasi tutti i tipi di legno conosciuti con alcune eccezioni	risultati incerti
350/400-750/800	come sopra *	buona**
750/800-2000	da perfezionare*	buona**
oltre	insufficiente per il numero insufficiente di oggetti di datazione certa per il confronto	relativamente alta

** la precisione relativa diminuisce con l'aumentare degli anni.*

*** la precisione relativa aumenta con l'aumentare degli anni.*

LA PIGMENTOGRAFIA

I pigmenti si possono distinguere al microscopio per il loro colore, la loro forma cristallina, la loro opacità e purezza.

Le quattro foto (36) sono il risultato di un'analisi stratigrafica di un frammento di un dipinto eseguita tramite un microscopio elettronico a scansione munito di una microsonda per l'analisi qualitativa.

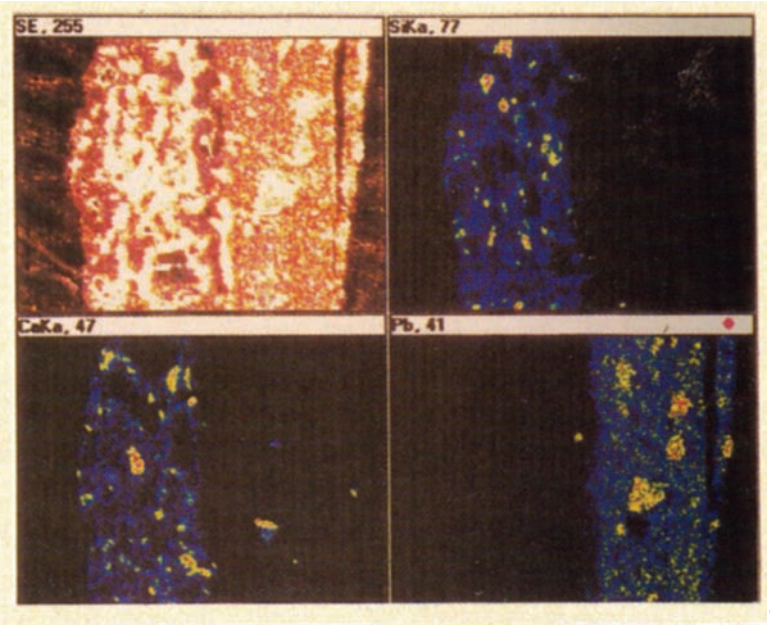
Nel primo riquadro in alto a sinistra è raffigurata la forma dell'intera sezione stratigrafica la cui immagine si ottiene dagli elettroni secondari (SE) prodotti dal campione; negli altri tre riquadri viene invece evidenziata la diversa natura dei vari strati: quello più profondo contiene principalmente silicio (Si) e calcio (Ca) mentre quello più superficiale contiene soprattutto piombo (Pb).

Con il metodo spettrografico si possono definire con sicurezza i singoli elementi che compongono i pigmenti. I picchi della curva segnano la presenza degli elementi **rame e ossigeno nel pigmento blu azzurrite e del piombo contenuto nel pigmento bianco biacca.**

Altre tecniche di analisi strumentale per pigmenti

Le seguenti tecniche richiedono apparecchiature complesse e costose e sono riservate ai laboratori di ricerca dei grandi musei.

L'analisi della fluorescenza di raggi Röntgen (X-Ray Fluorescence) misura l'energia dei raggi X di fluorescenza prodotti specificatamente da ciascun tipo di atomo quando un oggetto è esposto ad un fascio incidente di raggi X. Questa tecnica è di tipo non distruttivo e permette quindi di analizzare la composizione del campione senza danneggiare il quadro prelevando del materiale.



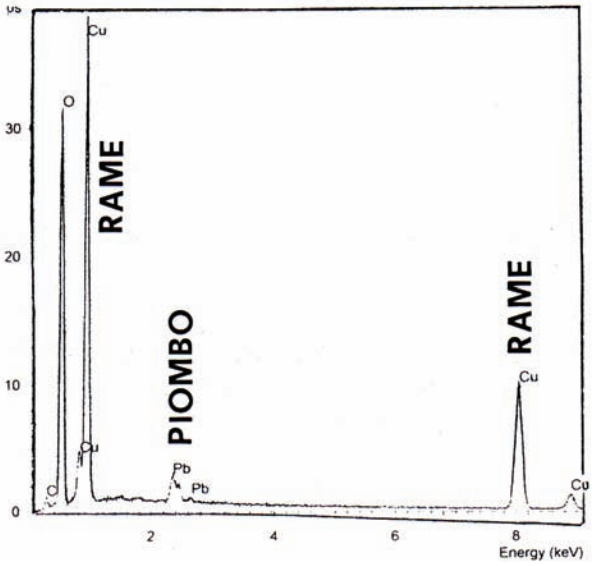
36

Oggi, poi, viene sempre più utilizzato il **microscopio elettronico a scansione** al quale è accoppiata una microsonda **EDS** (Energy Dispersive Spectrometer) capace anch'essa di fornire l'analisi elementare sfruttando un principio molto vicino a quello visto per la fluorescenza a raggi X.

LA PIGMENTOGRAFIA

La **spettrometria di assorbimento atomico** rappresenta invece un accurato metodo per estimare la percentuale degli elementi presenti anche in tracce. Una piccola quantità di campione viene disciolto in acidi e viene successivamente aspirato attraverso una fiamma dove assorbe luce di una certa lunghezza d'onda caratteristica di un dato elemento. Dal confronto poi con soluzioni standard si può calcolare la concentrazione dei vari elementi presenti.

L'applicazione di questi metodi è valida per la quasi totalità dei materiali che si presentano nell'antiquariato e permettono indagini specifiche ed approfondite, anche se piuttosto onerose.



CONCLUSIONE

L'accertamento scientifico dei quadri è diventato oggi una necessità indiscussa.

Volendo acquistare un dipinto è dunque consigliabile eliminare subito mediante un rapido esame scientifico l'eventualità di un falso grossolano, prima di rivolgersi ad un critico per le lunghe ricerche sulla provenienza, l'autore, il valore commerciale ed artistico.

Questo esame che si può effettuare presso un laboratorio serio e ben attrezzato comprende: **l'esame della tela, l'esame dei leganti (per escludere prodotti sintetici), la ricerca dei restauri e di eventuali rintelature, la classificazione della craquelure, l'esclusione dell'uso di legni e tele vecchie ed un esame previo con la riflessografia.**

Nel caso i risultati dell'accertamento siano nel complesso positivi, si consiglia allora di stabilire l'epoca di creazione dell'opera.

Se il dipinto è su tavola di **legno** la prova più indicata e concludente è la datazione mediante la **spettrografia molecolare.**

Se il dipinto è su tela può essere datato il telaio che, nella maggior parte dei casi, fornisce risultati affidabili.

Il costo dei due pre-esami dovrebbe essere inferiore al cinque-sei percento di un buon quadro di medio prezzo, per arrivare all'uno percento o meno di un quadro di prezzo elevato.

Per i quadri importanti può essere raccomandabile svolgere un ulteriore studio approfondito con microfotografie a luce invisibile (UV, Sodio, IR, Wood, Riflessografia ecc.) per giungere anche alla valutazione dello stato di conservazione.

A questo punto ci si può rivolgere ad un critico d'arte ben preparato che, sulle basi dei risultati scientifici ottenuti, potrà dedicarsi **serenamente** allo studio artistico dell'oggetto per l'attribuzione all'autore e per altre informazioni storico-artistiche, includendo la valutazione commerciale.

I prezzi dei laboratori seri saranno adeguati alla semplicità e rapidità di esecuzione dei nuovi test con attrezzature e strumenti d'avanguardia.

Tutte le fotografie del capitolo "Metodi scientifici", ad eccezione dei Raggi X, furono eseguite con attrezzature e procedure della Fondazione G. Matthaes nel Museo del Collezionista d'Arte di Milano.

La pigmentografia e la fotografia a raggi non visivi furono curate dal dott. Peter Matthaes, Direttore del laboratorio scientifico del museo.

Glossario

a cura di Aldo Grita

FALSO

In riferimento alla produzione artistica e nel significato attuale, falso è da intendersi un oggetto realizzato con la precisa intenzione di ingannare circa l'autore e l'epoca della sua esecuzione; per lo più tale intendimento è confermato dal collocamento dell'opera sul mercato. Per poter definire un'opera d'arte come "falsa" occorre – anche sotto il profilo giuridico – l'evidenza del dolo. In base al tipo di falsificazione si distinguono il falso da contraffazione e il falso da alterazione. Esistono poi numerosi manufatti che pur non essendo stati prodotti per ingannare il prossimo, diventano comunque dei falsi a causa di dolo da parte di chi li immette sul mercato, o per errata attribuzione d'autenticità da parte degli esperti.

FALSO DA CONTRAFFAZIONE

Può essere la riproduzione di un'opera già prodotta da un artista o l'invenzione di un'opera secondo lo stile di un artista. È prodotta integralmente utilizzando materiali e tecniche proprie dell'artista cui il falso si riferisce e, se necessario, invecchiandola artificialmente. Quando la riproduzione o l'invenzione appaiono palesemente diverse, per particolari, materiali, tecniche e stile, dall'opera di un artista noto o dall'epoca a cui il falso si vuole riferire, oppure manca il necessario invecchiamento, si parla di "falso grossolano" o "falso assurdo".

FALSO DA ALTERAZIONE

Si ottiene modificando un'opera d'arte già esistente al fine di impreziosirla o di

attribuirla a un artista con quotazioni di mercato superiori. È il caso di mobili d'epoca impreziositi con intarsi, o di quadri di scuola cui viene apposta la firma di un pittore noto.
All'inizio del Seicento, un pittore di nome Terenzio da Urbino raccoglieva antichi quadri malmessi e vi dipingeva sopra. Fu uno di quei pittori «che la loro pittura moderna vogliono per antiche spacciare» secondo una documentazione postuma di G. Baglione nel 1642. In una conferenza del 1882, Bruckhardt raccontò di una fabbrica a Bologna dove ritoccavano e rinfrescavano quadri di autori minori. Questi furono spacciati per opere di grandi maestri come Tiziano.
Il restauro, quando non è effettuato secondo il criterio di visibilità e quando la sua estensione o importanza modifica sensibilmente lo stato dell'opera d'arte, può rendere l'opera stessa "falsa", se non dichiarato al momento dell'immissione sul mercato.
Nel passato i restauri, o altre forme di modifica dell'opera d'arte, venivano effettuati con criteri diversi da quelli attuali e pertanto, se riconosciuti e non deturpanti, diventano parte della "storia" dell'opera stessa e, naturalmente, non la rendono "falsa".

REPLICA

In senso stretto è la riproduzione di un'opera effettuata dallo stesso autore dell'originale pur se oggi il termine viene talvolta usato anche quale sinonimo di copia. I motivi per cui un autore replica un dipinto o una scultura possono essere diversi. L'artista ripete un tema di successo per il desiderio di un committente collezionista o per migliorare il modello-prototipo apportandovi eventualmente delle varianti, o per il difetto del materiale adoperato. Quest'ultimo caso si è verificato, ad esempio, per il busto-ritratto del cardinale Scipione Borghese, scolpito due volte dal Bernini perché il marmo del prototipo presentò a un certo momento un difetto della venatura, il cosiddetto "pelo".
Una particolare forma di replica è quella delle opere che derivano da una singola matrice, quali le stampe, le fotografie, i bronzi. Di queste opere l'artista produce la matrice (lastra di rame, blocco di legno, lastra litografica o altro per

le stampe; negativo fotografico per le fotografie; modello in gesso per i bronzi), ma opera d'arte è considerato il prodotto finale, che avrà valore tanto più alto quanto più basso sarà il numero di repliche realizzato prima della distruzione della matrice.
Ma se la matrice non viene distrutta e, ad esempio, un bronzo viene prodotto dopo la morte dell'artista, perfettamente uguale agli altri prodotti prima, è possibile considerarlo autentico o va definito un falso?

COPIA

Riproduzione più o meno fedele di un'opera d'arte originale, o autografa. La copia può essere prodotta con materiali e tecniche diverse dall'originale, e quindi difficilmente identificabile con esso, o con materiali e tecniche proprie dell'epoca e dell'artista. In quest'ultimo caso, comunque, fin quando non interviene l'elemento "dolo", cioè la volontà di trarre un ingiusto profitto o di arrecare un danno al vero autore, la copia rimane una "copia" e non assume i connotati di "falso da contraffazione".
Non va dimenticato, inoltre, che nel passato le copie assumevano un'importanza fondamentale sia per divulgare l'opera di artisti famosi, sia per imparare le tecniche e lo stile di quelli che venivano considerati pietre miliari nell'arte. Si pensi che copisti di personaggi come Tiziano e Raffaello furono Rubens, Rembrandt, Velazquez, e che grandi artisti quali Michelangelo hanno creato copie di opere d'arte anche per dimostrare le proprie capacità.
Nelle scuole e nelle botteghe gli allievi e gli apprendisti dovevano copiare le opere dei propri maestri per imparare e raggiungere un'uniformità di stile, e accadeva spesso che i maestri firmassero i disegni eseguiti dagli allievi o vendessero come proprie le migliori di queste riproduzioni.
È possibile che opere considerate come repliche di artista famoso siano copie coeve di bravo artista sconosciuto e che opere di mediocre fattura siano copie di grandi opere perdute nel tempo. È comunque grazie ai copisti dell'antica Roma che è giunta sino a noi la conoscenza di originali, purtroppo perduti, dell'arte greca ed ellenistica di cui si ha conoscenza attraverso altre fonti.

Le copie sono state realizzate anche nell'ambito del culto, dove l'autenticità non è importante. Un esempio moderno, a Roma, è quello del Bambin Gesù nella Chiesa di Santa Maria in Aracoeli. La statua del Bambino, "rapita" nel 1994, è stata sostituita da una copia fatta con legno d'olivo proveniente da Israele. Per un certo periodo questo fatto fu menzionato nella cappella stessa ma ora queste notizie sono state tolte. Per i fedeli il bambinello, nonostante sia una copia, non ha perso le sue proprietà miracolose, e continuano ad arrivare lettere da tutto il mondo.

OPERE IN STILE

Per opera in stile s'intende un'imitazione di fantasia ispirata a un periodo passato o a un artista noto senza intenti fraudolenti. Le tecniche di realizzazione e i materiali usati sono quelli dell'epoca in cui l'opera è stata prodotta e tanto più quest'epoca è vicina al presente, tanto più l'imitazione è riconoscibile.
Difficoltà di riconoscimento si hanno quando la produzione risale a un passato abbastanza lontano e/o quando epoca dello stile ed epoca di produzione sono abbastanza vicine. Anche in questo caso molte opere definite in stile possono essere copie di originali perduti e di cui non si ha conoscenza.

RITARDATARIA (OPERA)

Sono definite opere ritardatarie quelle prodotte solitamente in provincia per una sorta di prolungamento stilistico quando nelle capitali e negli ambienti eleganti la moda era già cambiata. Naturalmente lo stile successivo arrivava con lo stesso ritardo in questi ambienti. Tali opere non possono essere definite non autentiche, anche se il loro valore commerciale è inferiore a quello dei manufatti di cui prolungano lo stile.

OGGETTI COMPOSTI, O "MATRIMONI"

Gli oggetti composti sono eseguiti mettendo insieme elementi provenienti da materiale autentico e qualche volta di uno stesso autore. Esempi tipici sono i

pastiche, opere create con pezzi presi da vari disegni di un autore. Di Dürer numerose incisioni e quadri furono fatti con questo metodo nel Seicento.
"Matrimonio" è un termine usato in campo internazionale tra antiquari per definire quelle opere composte con elementi provenienti da oggetti diversi. Le opere di provenienza possono essere tutte dello stesso stile o di stili diversi. Comune nei mobili (un trumeau costituito da un cassettone e da un'alzata provenienti da due trumeau diversi), negli arredi, nelle statue (nell'antica Roma era normale cambiare la testa alle statue).

Elaborazione di testi tratti dal *Dizionario dell'antiquariato* di Luigi Grassi, Mario Pepe, Giancarlo Sesteri, Torino 1989, e dal volume *Sembrare e non essere*, a cura di Mark Jones e Mario Spagnol, Milano 1983.

LIGNARIUS

Associazione culturale Lignarius

L'Associazione culturale Lignarius è un ente senza scopo di lucro nato nel 1992, che ha sempre dedicato parte del proprio impegno alla valorizzazione delle arti applicate. Oggi è un centro polivalente di arte, artigianato e restauro nel cuore di Roma. Situata nel rione Monti, si trova in una delle rare e affascinanti isole della vecchia Roma che conservano l'atmosfera di una città più piccola: le stradine intorno all'antica Suburra pullulano infatti ancora oggi di botteghe artigiane dove si pratica l'arte della ceramica e del vetro, l'artigianato del legno, la tessitura e la legatoria d'arte.

La scuola di antiquariato e restauro (mobili, dipinti, libri e stampe, ceramiche, dorature e laccature), decorazione pittorica, vetrate artistiche, mosaico, ceramica, pittura, scultura, è frequentata da allievi di ogni età e di vari paesi.

Il centro realizza inoltre decorazioni pittoriche, *trompe l'œil*, vetrate, mosaici, ceramiche, restauri di antichi manufatti, consulenze e perizie su oggetti d'arte. Nel laboratorio di diagnostica di beni

artistici viene effettuato un innovativo metodo di disinfestazione dai tarli privo di tossicità. L'associazione organizza mostre, stage per turisti, incontri, convegni, visite guidate, viaggi d'arte nelle capitali europee.

Responsabili dell'Associazione:

dott.ssa **Paola Staccioli**, giornalista freelance, autrice di libri e pubblicazioni sulla storia di Roma e dell'artigianato. Attualmente è membro della Commissione comunale per la realizzazione dell'albo *Roma arte eccelsa*.

Stefano Nespoli, consulente in antichità e belle arti per il Tribunale civile e la Camera di Commercio di Roma.

I due responsabili hanno pubblicato, in collaborazione, il libro *Roma artigiana* (1996, Newton & Compton) e dal 2004 collaborano con l'Amministrazione Comunale nell'ambito del progetto sull'artigianato artistico di qualità.

È possibile leggere la differenza fra un autentico manufatto del passato e un falso? L'iniziativa che qui presentiamo vuole trattare l'argomento riproponendo la storia dei falsi nei secoli, la vita di alcuni noti falsari, le tecniche di esecuzione e di analisi delle opere d'arte, il loro ingresso sul mercato antiquario.

Associazione culturale Lignarius
Via Mecenate, 35 – 00184 Roma
064885079 – 064883171
www.lignarius.net