

# **INTRODUZIONE**

## Il mondo vuole essere ingannato...

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

Albrecht Dürer

Potrebbe essere questa che avete appena letto la dichiarazione di proprietà intellettuale più agguerrita che sia mai stata scritta. Appariva nel colophon di un'edizione di una serie di xilografie intitolata *Vita della Vergine*, pubblicata a Norimberga nel 1511. L'autore e creatore delle stampe, il grande pittore e incisore Albrecht Dürer, aveva ottime ragioni per temere i falsari.

Le stampe di Dürer godevano di un'enorme popolarità in tutta Europa: rappresentavano un'alternativa più economica ai dipinti e attiravano i collezionisti. Dürer è stato forse il primo artista della storia ad autopromuoversi a livello internazionale, rivelandosi in questo più affine a Jeff Koons o a Damien Hirst che ai suoi contemporanei cupi e solitari come Giorgione o Pontormo. A Dürer si deve anche la creazione di quello che alcuni considerano il primo marchio d'artista: un monogramma stilizzato composto da una piccola "d" tra le stanghette di una grande "a", la cui presenza garantiva l'autenticità dell'opera.

Nel 1506 un amico preoccupato gli aveva mandato da Venezia una stampa della serie originale della *Vita della Vergine* del 1502.<sup>1</sup> Nello studio di Norimberga, circondato da vasetti di pigmento, carbone per l'inchiostro, piume d'oca e fogli di pergamena, Dürer aveva esaminato attentamente quella xilografia. Sembrava quasi autentica, e tuttavia non era opera sua ma di un falsario provetto.

Una rapida ricerca aveva consentito di risalire all'autore delle copie, un incisore (occasionalmente, anche di immagini pornografiche) di nome Marcantonio Raimondi.<sup>2</sup> Questo artista di indiscutibile abilità aveva creato da zero le matrici xilografiche, compreso il famoso monogramma AD, e la famiglia di stampatori dal Jesus aveva poi venduto le stampe ottenute da queste lastre spacciandole per originali di Dürer. Oltre a copiare ogni minimo dettaglio delle elaborate incisioni dell'artista tedesco, Raimondi aveva però incluso tre alterazioni che distinguevano

le sue creazioni in quanto copie e che gli servirono per trarsi d'impaccio quando venne trascinato in tribunale.

La prima era il suo monogramma, MAF, con le lettere intrecciate, cui aveva aggiunto il cristogramma YHS all'interno di un quadrifoglio quadrato, segno distintivo delle edizioni dal Jesus, e i due triangoli disposti in modo da formare una clessidra presenti sull'insegna della loro bottega. Bisognava prestare molta attenzione per notare le aggiunte, ma c'erano. E sollevavano

12



Albrecht Dürer, *Cristo tra i dottori nel tempio*, tavola 15 da *Vita della Vergine*, 1503. Xilografia, 29,3 × 20,4 cm. Staatliche Graphische Sammlung, Monaco.



Marcantonio Raimondi, da Dürer, *Cristo tra i dottori nel tempio*, 1505-1506. Xilografia, 29,3 × 20,8 cm. Accademia Carrara, Bergamo.

il dubbio se Raimondi intendesse spacciare le sue stampe come originali di Dürer oppure volesse semplicemente rendere omaggio all'artista.

Ma Dürer ne aveva già avuto abbastanza dei falsari che sfruttavano il suo lavoro, così aveva fatto causa a Raimondi e ai dal Jesus a Venezia. A quanto si sa, era la prima volta che un caso riguardante la proprietà intellettuale di un'opera d'arte veniva portato in tribunale, ma la vittoria di Dürer fu soltanto parziale. Le autorità veneziane dichiararono che le stampe non erano copie esatte, solo eccellenti imitazioni. Stabilirono che non si poteva incolpare Raimondi se era bravo quanto Dürer e che Dürer

avrebbe dovuto sentirsi lusingato per il fatto che le sue opere fossero ritenute tanto importanti da essere copiate. A Raimondi venne chiesto di rimuovere la firma di Dürer dalle matrici e i dal Jesus furono obbligati a vendere le versioni di Raimondi come copie e non come originali.

Dürer se ne era tornato a Norimberga scontento e arrabbiato. Se l'era già sentito dire altre volte che avrebbe dovuto essere lusingato dell'attenzione dei copisti, ed è per questo che pubblicando la *Vita della Vergine* nell'edizione del 1511 si premurò di lanciare un avvertimento ai potenziali ladri.

La storia dei falsi è piena di aneddoti simili che suonano attuali anche adesso. L'autenticità del brand, il diritto d'autore e il marchio registrato sono i capisaldi della legislazione contemporanea sulla proprietà intellettuale. Se il caso di Dürer fosse portato in tribunale oggi, osserva Jane Ginsburg, docente di diritto alla Columbia University, la legge attuale considererebbe le opere di Raimondi una violazione del diritto d'autore in quanto copiavano in maniera sostanziale l'immagine originale, e l'inclusione del monogramma AD sarebbe ritenuta atta a spacciare le copie per originali in violazione delle leggi sui marchi.<sup>3</sup> Il fatto che le origini delle normative sulla proprietà intellettuale risalgano a una disputa legale tra uno dei primi grandi artisti della storia ad autopromuoversi come una celebrità e un incisore licenzioso di Venezia poi diventato falsario non rende la questione meno attuale.

13

## **Perché i falsi ci affascinano tanto?**

Ogni caso di falso è un'intrigante combinazione tra il desiderio di fama, denaro, vendetta e potere e l'espressione del genio. L'arte dei falsari vive alle spalle del mercato dell'arte e ne esplora i limiti in un intreccio fra indubbio talento, disonestà, capacità investigativa, scienze forensi e una punta di misticismo. Sì, perché il mondo dell'arte si affida ancora, in larga misura, al parere di singoli esperti e conoscitori la cui opinione personale può far variare di milioni il valore di un'opera. A far colpo sul pubblico, poi, è l'innegabile abilità tecnica di molti falsari, oltre al genio della truffa che rende convincenti falsi di varia qualità.

In questo volume passeremo in rassegna le avventure e disavventure di alcuni grandi falsari della storia e le tante diverse motivazioni che li hanno spinti ad agire, cercando di penetrare nelle loro menti e nei loro metodi. Vedremo come e perché questi astuti truffatori – spesso ingegnosi, capaci, eccentrici e pieni di fascino tenebroso – siano riusciti a ingannare il mondo dell'arte e come sia stato possibile acciuffarli grazie a un

sagace lavoro investigativo, alle analisi scientifiche o a una buona dose di fortuna. Questi celebri casi di crimini accaduti in passato o ai giorni nostri risulteranno affascinanti, illuminanti e spesso alquanto bizzarri.

## **Nella mente del falsario**

I ladri di opere d'arte sono tendenzialmente mercenari privi di capacità, conoscenze o interessi specificamente artistici, di rado rubano in più di un'occasione e non corrispondono a nessun profilo psicologico particolare. Nel mondo dei falsi, invece, esistono caratteri ricorrenti che si possono largamente ritrovare nella personalità e nelle motivazioni dei falsari. A differenza dei furti di opere e del traffico di antichità, inoltre, questa attività illecita di solito non coinvolge la criminalità organizzata. Può rovinare carriere, ma di rado provoca i danni estesi e devastanti di altre tipologie di crimini d'arte legati a doppio filo ad attività mafiose e persino terroristiche.<sup>4</sup> Nel modus operandi dei falsari, le opere originali non vengono distrutte o danneggiate come negli atti di iconoclastia o nel traffico e nel furto di antichità.

14 Si può presumere che il movente principale sia il denaro, ma come constateremo più volte ciò non è quasi mai vero, benché il guadagno possa essere un gradito incentivo. I falsari hanno una psicologia molto articolata e sono molteplici i fattori che li spingono a una vita criminale. Esamineremo la complessità di queste motivazioni rivolgendo l'attenzione agli impulsi primari di alcuni grandi falsari, uno per capitolo. Quanto alle falsarie, sono decisamente assenti in questo libro: esistono senz'altro donne che si sono rese complici di truffatori, ma non conosco nessuna esponente femminile di spicco nella storia della falsificazione di opere d'arte.

Nel primo capitolo, "Genio", si analizzerà il peso della tradizione negli artisti che si sono formati copiando in maniera legittima le opere dei maestri. L'assoluta volontà di esprimere il proprio talento, di mostrare al mondo la creatività e la padronanza tecnica di cui si è in possesso, nonché la capacità di eguagliare, o persino superare, il proprio maestro sono in questo caso determinanti. Il capitolo successivo, "Orgoglio", spiega come la presunzione di un collezionista, di un esperto o di un mercante d'arte possa spingerlo ad attribuire erroneamente un'opera per salvare la faccia (o il portafoglio). In "Vendetta" prenderemo in considerazione il vero e proprio cliché secondo cui molti falsari sono artisti che si sono visti rifiutare le proprie opere e per questa ragione hanno concepito una

strategia di rivalse passivo-aggressiva contro il mondo dell'arte che li ha respinti, dimostrando la propria abilità e superiorità e, al tempo stesso, la facilità con cui è possibile ingannare i cosiddetti esperti. È poi la volta della "Fama". Dopo aver dimostrato la propria superiorità rispetto al mondo dell'arte, molti falsari non si accontentano del successo privato e vanno in cerca di un riconoscimento pubblico. Una volta scoperti, molti di loro vengono salutati come eroi e, scontata la condanna, intraprendono carriere altamente remunerative. Le ragioni di questo fenomeno che si ripresenta con incredibile costanza sono complesse. Spesso l'opinione pubblica considera i falsari di opere d'arte degli adorabili Robin Hood. L'interesse popolare per i crimini d'arte in generale, e i falsi in particolare, garantisce un pubblico ai falsari disposti a esporsi una volta usciti di prigione. Il quinto capitolo, "Crimine", esamina casi in cui un falso d'arte è stato usato come strumento per compiere un reato diverso, per esempio un furto, nonché alcuni degli sporadici casi di falsari legati al crimine organizzato. Il sesto capitolo, "Opportunismo", tratta delle truffe e dei truffatori che portano artisti dilettanti di talento ad abbracciare una carriera da fuorilegge, trasformandoli in falsari. Di solito si tratta di collaborazioni tra due persone, la mente criminale che sta dietro la frode e un copista tecnicamente capace. Il settimo capitolo, "Denaro", esplora i rari casi in cui un falsario è stato mosso principalmente dall'avidità.

15

In conclusione, se le truffe nel mondo dell'arte sono il focus principale di questo libro, il capitolo sul "Potere" analizza la più ampia sfera della falsificazione culturale e indaga su come i falsari abbiano cercato di affermare il proprio potere e la propria influenza riscrivendo la storia, dalla politica alle scoperte scientifiche, dalle reliquie religiose alla letteratura.

Strada facendo cercheremo di penetrare nella mente, nei metodi e nelle motivazioni dei falsari. Impareremo i trucchi del mestiere, sapremo come hanno raggirato il mondo dell'arte e da che cosa sono stati traditi, e scopriremo che il sistema dell'arte è per molti aspetti connivente nel cadere mani e piedi nelle trappole tese da abili criminali. Benvenuti quindi nel regno dei falsi e non dimenticate le parole di Petronio: *Mundus vult decipi, ergo decipiatur*. "Il mondo vuole essere ingannato, e allora ingannato sia."

## Copia o reato?

L'arte è stata copiata, attribuita erroneamente e falsificata sin dalla notte dei tempi. Il problema dell'autenticità esisteva già nell'antica Roma, dove sculture e vasi greci erano valutati più delle copie romane. Nel Medioevo

un vivace mercato di false reliquie religiose fiorì lungo i sentieri di pellegrinaggio. La storia dei falsi inizia nel momento stesso in cui nasce il commercio delle opere d'arte.

Sebbene siano spesso usati in maniera intercambiabile in relazione a oggetti d'arte che vengono spacciati per opere di valore superiore, i verbi “contraffare” e “falsificare” corrispondono ad azioni distinte. Per semplificare, contraffare significa riprodurre integralmente un prodotto con intento di frode, mentre falsificare significa alterare o “manipolare” in qualche modo un oggetto originale, per esempio nel caso di un dipinto a cui sia stata aggiunta una firma falsa. Perché un falso o una contraffazione finiscano nell'aula di un tribunale deve essere stato commesso un reato. Se un falsario viene incriminato, in genere è con l'accusa di truffa.

Anche senza nessuna frode o intento criminale alla base, esistono molte ragioni per cui un'opera d'arte può essere oggetto di un'attribuzione errata, talvolta a tutto vantaggio del proprietario. Non bisogna dimenticare che i giovani artisti hanno sempre imparato il mestiere copiando i lavori degli altri; riprodurre o imitare lo stile di un artista è un reato solo se qualcuno cerca di far passare la copia per un originale.

16 Un esempio è la copia della *Gioconda* al Museo del Prado: recenti analisi scientifiche hanno rivelato la presenza di disegni sottostanti simili a quelli rinvenuti nel dipinto di Leonardo, cosa che non sarebbe accaduta se la copia fosse stata eseguita direttamente dall'originale finito, a riprova del fatto che fu elaborata in maniera graduale. Questo ci induce a ipotizzare che venne realizzata in contemporanea e avendo di fronte il quadro di Leonardo, e di conseguenza fu quasi certamente opera di un membro della sua bottega. Nel Rinascimento gli atelier dei pittori pullulavano di apprendisti e assistenti, e di frequente erano loro a occuparsi delle commesse; il maestro ideava e supervisionava il prodotto finale e spesso eseguiva in prima persona le parti più difficili, come le mani e i volti, affidando agli allievi sfondi, nature morte o elementi di architettura.

Analogamente, ci si è chiesti a lungo a quante opere attribuite a Rembrandt egli abbia effettivamente messo mano, visto che i dipinti di molti suoi allievi erano quasi indistinguibili dai suoi. Negli atelier di artisti contemporanei come Takashi Murakami, Hirst o Koons, l'artista elabora e supervisiona il processo mentre gli assistenti di studio realizzano la maggior parte del lavoro. L'idea che un'opera d'arte “autentica” debba essere eseguita da un unico artista è relativamente recente. Come illustra Thierry Lenain in *Art Forgery. The History of a Modern Obsession*, l'immagine dell'artista solitario e spesso sofferente che dipinge a lume di

candela in una soffitta piena di spifferi, unico artefice di un grande capolavoro, si afferma soltanto in epoca romantica.

Vi è una sorta di illusionismo nell'arte e nella sua autenticità. A volte il confine tra capolavoro e falso è sottile se non addirittura invisibile. Perché sia commesso un reato, qualcosa o qualcuno deve subire un danno, sia esso specifico - per esempio un raggiro a scapito di un acquirente - o più astratto, come quello che colpisce la reputazione di un artista. Da un pun-



Leonardo da Vinci, *Gioconda*, 1503-1506.  
Olio su tavola di pioppo, 77 × 53 cm. Musée  
du Louvre, Parigi.



Bottega di Leonardo da Vinci, *Gioconda*,  
1503-1519. Olio su tavola di noce, 76,3 × 57 cm.  
Museo del Prado, Madrid.

to di vista giuridico, basato su rapporti investigativi e studi storici, falsi e truffe in ambito d'arte si possono dividere in quattro grandi categorie.

La prima riguarda la contraffazione, ossia la creazione integrale di un oggetto con fini fraudolenti: si produce un'opera d'arte nuova che si finge eseguita da una figura di rilievo tale da accrescerne il valore di vendita. Ovviamente ci vogliono molto ingegno e grande competenza per fornire un prodotto capace di ingannare le analisi di esperti.

La seconda categoria è costituita dalla falsificazione: l'alterazione o l'aggiunta di un elemento a un'opera d'arte autentica per suggerire un